Aproximación temática a la obra novelística de Pierre Drieu la Rochelle

Cristina SOLÉ CASTELLS

I S B N: 84--89727-64-3
Depósito Legal: S. 54-98

Servei de Publicacions
Universitat de Lleida

TESITEX, S.L.
c/. Melchor Cano, 15
Télf. 923 - 25 51 15
Fax 923 - 25 87 03
37007 SALAMANCA

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN
- ¿Por qué Drieu la Rochelle?
- ¿Por qué la novela?
- UNA ÉPOCA DE CONVULSIONES
- EL HOMBRE Y LA OBRA

CRITERIOS METODOLÓGICOS

I.- El espacio
- 1.1- La prisión urbana o el espacio de la uniformidad.
- 1.2- Hacia la determinación de entornos trascendentes.
- 1.3 -La imposibilidad de la trascendencia en los espacios ligados a lo real.

II.- El tiempo
- 2.1.- El tiempo cronológico como génesis de muerte.
- 2.2.- En pos de la conquista del tiempo.
- 2.3.- La regeneración temporal imposible en el universo de lo real.

III.- LOS PROTAGONISTAS NOVELÍSTICOS
- 3.1 -El problema de la autoafirmación: yo frente al otro.
- 3.2 -La autoafirmación por la acción guerrera en el seno del grupo: el modelo heroico. La ambición de la totalidad.
- 3.3 -El misticismo y la comunión del hombre con el universo como vía hacia el absoluto. El artista: La ambición de la unidad.

IV.- El sufrimiento, la violencia y la muerte
- 4.1 -La pérdida de las diferencias como elemento generador de angustia y violencia.
- 4.2 -La muerte diferenciadora.
- 4.3 -La mistificación progresiva de la muerte: la violencia fundadora frente a la violencia indiscriminada.

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA
- I.- OBRAS DE P. DRIEU LA ROCHELLE
  - A) NOVELAS
  - B) RELATOS
  - C) POESÍA
  - D) TEATRO
  - E) ENSAYOS
  - F) MEMORIAS
  - G) OTROS
- II.- LIBROS Y REVISTAS DEDICADOS ENTERAMENTE A P. DRIEU LA ROCHELLE
  - A) LIBROS
  - B) REVISTAS
- III.- OTROS LIBROS SOBRE P. DRIEU LA ROCHELLE
- IV.- ARTÍCULOS SOBRE P. DRIEU LA ROCHELLE
- V.- OTROS LIBROS Y ARTÍCULOS CONSULTADOS (METODOLOGÍA Y GENERALES)
  - A) LIBROS
  - B) ARTÍCULOS

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que, de una u otra forma, han contribuido a posibilitar la elaboración de este trabajo. Entre ellas quiero señalar, con especial énfasis, la ayuda inestimable que me han proporcionado:

- La Dra. Alicia PIQUER, directora de esta tesis, por su ayuda, sus enseñanzas y consejos, y también por su paciencia, sin los cuales no hubiera podido ver la luz el presente volumen.

- La Dra. Àngels SANTA, por sus valiosos consejos, su comprensión y su ayuda tanto material como moral.

- El Dr. Alain VERJAT y la Dra. Marta GINÉ, por sus consejos y su generosa disponibilidad.

- La Sra. Montserrat PRAT, por su colaboración en cuestiones bibliográficas.

- Mme Brigitte DRIEU LA ROCHELLE, por su información y su aportación documental.

INTRODUCCIÓN

¿Por qué Drieu la Rochelle?

En primer lugar deseaba centrar mis investigaciones en la literatura del siglo XX y, de forma muy especial, siempre me ha fascinado esa convulsionada primera mitad del siglo que tanto ha marcado a los franceses. Visto desde la España actual, resulta curioso, intrigante y sobre todo difícil de entender la reacción visceral que suscitan aquellos años -y en especial las dos guerras mundiales- en nuestros vecinos, incluidas varias generaciones posteriores, que no vivieron directamente el problema. Drieu la Rochelle (1.893-1.945) vivió de lleno aquellos tiempos de convulsión y desesperación que se enmarcan entre las dos guerras llamadas mundiales. Su obra constituye un valioso testimonio que nos ayuda a entender aquellos años. Leyéndole a él leemos a toda una época.

Una época que por otra parte empieza a parecerse peligrosamente a nuestros años 90: crisis económica, desmembración del bloque de países del Este, crisis ideológica, escándalos financieros por toda Europa, desilusión, racismo, xenofobia, reaparición entre la juventud del culto a los totalitarismos, ideologización creciente... No es casual que en los últimos años se reediten muchos libros de Drieu agotados desde hacía tiempo, se empiece a publicar su correspondencia[1]y su *Journal* (en 1.992). Incluso Gallimard ha aceptado, por fin, publicar la obra de Drieu en su colección de La Pléiade[2].

De hecho asistimos desde hace algunos años a un proceso de recuperación y reinterpretación de la literatura de los años cuarenta. Autores como Vercors, por poner un ejemplo, son revalorizados[3]. A nivel editorial, se están reeditando numerosas obras agotadas desde hacía tiempo, o bien editadas en ediciones poco accesibles económicamente. A nivel universitario, se está poniendo en evidencia la intensa actividad literaria y editorial de la ocupación: la literatura de la Resistencia[4]y también la de la Colaboración[5]. De esta forma el panorama global de aquellos años va quedando ahora mejor analizado, se pone en evidencia la relación entre ambos movimientos, se toma conciencia de la dificultad crítica y de juicio... Pero a pesar de todo, muchas memorias siguen empeñadas en no olvidar.

Drieu la Rochelle es además un autor poco conocido en Francia y mucho menos en España, a pesar de que existen varias traducciones de su obra[6]desde antiguo y a pesar de la fama que reportó a Drieu la adaptación de su *Feu follet* al cine por Louis Malle en 1.963[7]. Ello aporta, creemos, originalidad al trabajo, al tiempo que implica un amplio campo para la investigación: cuando empecé a interesarme por el autor había muy pocos estudios dedicados a él, y la mayor parte de ellos trataban sobre su vertiente política o sobre su biografía. Muy pocos hablaban de su literatura. Sin embargo en el curso de los últimos años sorprende el elevado número de estudios de todo tipo que han ido apareciendo en torno a su figura. Bastantes tesis, y curiosamente una buena parte de ellas en los EE.UU. A pesar de todo, consideramos que sigue quedando un amplio margen para las aportaciones nuevas.

---

[1] *Textes retrouvés* . Ed. du Rocher, París 1.992 y *Correspondance avec André et Colette Jéramec* . Ed. Gallimard, París 1.993.

[2] La información se debe a la gentileza de Mme Brigitte Drieu la Rochelle.

[3] Los días 19 y 20 de mayo de 1.995 tuvo lugar en Angers un coloquio en torno a este escritor.

[4] Se han celebrado ya dos coloquios en la universidad de Reims sobre este tema, en 1.981 y 1.992, y se está preparando un tercero para 1.996. En la universidad de Angers se están dedicando, a lo largo de los últimos cinco años, jornadas al estudio de diferentes poetas de la Resistencia. En la Universidad de Westminster se han creado recientemente grupos de trabajo en torno al tema "L'impact de la guerre sur la culture française entre les années 1.914 et 1.964."

[5] A finales de 1.993 el profesor Marc Dambre (Sorbonne IV) organizó un coloquio Drieu la Rochelle que provocó gran revuelo.

[6] La primera, y única en vida de Drieu fue *Una mujer en su ventana*, Madrid, Ulises 1.931. Le siguieron *Memorias de Dirk Raspe*, Barcelona, Seix Barral 1.971. *El fuego fatuo*, Madrid, Alianza 1.975. *Relato secreto, Diario 1.944-45* y *Exordio*, Madrid, Alianza 1.978. *Estado civil*, Barcelona, Icària 1.979. *Gilles*, Madrid, Alianza 1.980. *El hombre a caballo*, México, Premiä 1.980. *Diario de un hombre engañado*, Barcelona, Bruguera 1.981. *Historias acerbas*, Barcelona, Bruguera 1.982. *El hombre cubierto de mujeres*, Barcelona, Bruguera 1.982.

[7] La película ganó un Premio Especial en el festival de Venecia de aquel mismo año.

Por otra parte Drieu parece ser un autor que irrita particularmente a la crítica francesa. ¿Será tal vez por su adscripción al fascismo? Pero también Céline era simpatizante de esta ideología y, a pesar de las airadas e irracionales críticas que recibió a causa de su pensamiento político, desde hace algunos años se le reconoce su valor como novelista, al menos por lo que respecta a algunas de sus novelas, como *Voyage au bout de la nuit* o *Mort à crédit*.

Hasta hoy no ha sucedido lo mismo con Drieu la Rochelle. ¿Por qué una buena parte de la crítica francesa es incapaz de juzgar su literatura, sin salpicar sus comentarios de insultos y despropósitos referidos al hombre? Pongamos como ejemplo estas palabras de Bernard Henri Lévy, que forman parte de un capítulo de su libro *Les aventures de la liberté*:

> "Drieu l'ultra. Drieu le salaud. S'il y a bien un 'cas' qui, devant le tribunal, non de l'Histoire, mais de la conscience, ne souffre pas la moindre excuse, la moindre circonstance atténuante, c'est bien le cas Drieu"[8].

O estas otras, escritas en *Le Monde* con ocasión de la publicación del *Journal 1.939-1.945* de Drieu:

> "Fallait-il publier des pages où s'embrouillent enfantillages et ignominies? Par principe oui: liberté pour les ennemis de la liberté! Et il n'est pas inutile de comprendre comment un homme courageux, patriote et talentueux en est arrivé là. Drieu fut un des pires, mais en ruminations privées plus qu'en actes"[9].

Todo ello contribuyó notablemente a incrementar nuestra curiosidad y nuestro interés por este autor. La imagen que de él ofrecían manuales, artículos y en general una parte importante de la crítica, nos parecía un tanto estereotipada y, quizás demasiado simple. Tras ella intuíamos que tal vez se ocultaba algo más, y nos dispusimos a indagarlo.

Para concluir, no podemos obviar la actualidad del pensamiento de Drieu: sus teorías sobre la supresión de fronteras entre los países de Europa, sobre la necesidad de una Unión Europea económica y política, para hacer frente a las naciones más poderosas; el pragmatismo de sus planteamientos y su rechazo a los dogmatismos y las ideologías[10] (a pesar de lo que muchos quieren ver), lo hacen especialmente interesante para el lector adulto actual.

¿Por qué la novela?

Lo ideal para obtener un completo análisis del autor sería sin duda estudiar la totalidad de su obra. Una obra que es bastante extensa y que está integrada por poesía, teatro, relatos[11], novelas[12], ensayos, y el diario, amen de una multitud de artículos dispersos y parte de la correspondencia. Sin embargo, nos resulta difícil intentar profundizar y abarcar mucho a la vez. Por ello hemos preferido limitar nuestro campo.

A partir de aquí, se imponía una elección. Vayamos por partes: en primer lugar, nos hemos propuesto llevar a cabo un trabajo de investigación literario y centrado en la creación literaria de Drieu. Además no

---

[8] LÉVY Bernard-Henri, Les aventures de la liberté. Une histoire subjective des intellectuels . Ed. Grasset, París 1.991, p. 124.

[9] POIROT-DELPECH Bertrand, "Drieu, la haine". En *Le Monde*, 8 mai 1.992, p. 27.

[10] Cf. apartado "El hombre y la obra" pp. 38-40, donde se analiza este aspecto.

[11] Utilizamos el término "relato" como traducción de "récit", siguiendo la clasificación que hasta hoy, la totalidad de los estudiosos de Drieu han coincidido en establecer o utilizar. "Relato" es pues para nosotros un género literario, caracterizado, entre otros muchos aspectos, por ser una narración menos extensa que una novela corta y más larga que un cuento, que participa del carácter de ambos.

Somos conscientes de la insuficiencia y de la relatividad de este criterio, basado en la extensión, sin embargo no es objeto de este trabajo el estudio formal de las creaciones literarias de Drieu. Por otra parte, no existe que sepamos, estudio alguno que se refiera a la clasificación formal de las narraciones cortas de Drieu.

[12] Entendemos por "novela" toda obra narrativa de ficción, extensa y en prosa. Por los motivos aducidos en la cita anterior, tampoco aquí realizaremos un estudio formal de este género. Tampoco nos referiremos a la génesis de las mismas, es decir: a su evolución antes de fijarse en texto definitivo. En el apartado "Criterios metodológicos" precisamos nuestros objetivos.

deseamos profundizar en el aspecto político del escritor, que es precisamente la parte de su obra que más estudios ha suscitado y muchos de ellos de gran calidad[13]. Esto excluye pues de entrada su producción ensayística.

En cuanto a su producción poética, si bien juzgamos interesante y necesario conocerla para conocer mejor al autor, nos parece que Drieu tenía toda la razón cuando afirmaba que carecía del don poético[14]. Además, el pensamiento, los temas y las imágenes que aparecen en sus poemas, los encontramos de forma idéntica en el resto de su producción literaria, y de forma particular en sus novelas. Curiosamente no existe hasta la fecha, que sepamos, estudio alguno sobre la poesía de Drieu.

El teatro, una parte del cual permanece inédito[15], ha sido minuciosamente estudiado, a nuestro juicio con una extraordinaria brillantez difícilmente igualable, por Jean Lansard, en su tesis *Drieu la Rochelle, Essai sur son théâtre joué et inédit*[16]. Por otra parte, también en este caso, encontramos idénticos aspectos e idéntica evolución de los mismos que en sus novelas.

Quedan los relatos, las novelas, la correspondencia y el diario. Aunque relatos y novelas tratan por lo general los mismos temas, los primeros, por tratarse de textos cortos, son necesariamente menos ricos en matices y no permiten dilucidar con tanta claridad como las novelas el proceso evolutivo de las diferentes situaciones y caracteres. Paralelamente consideramos que es en las novelas donde mejor se plasma la evolución del pensamiento de Drieu, su ideología (podemos considerar sus novelas como ejemplos prácticos de lo formulado en sus ensayos[17]), su visión del mundo, sus obsesiones...

El carácter extenso del discurso[18]que constituye la novela, permite a Drieu, a pesar de la animadversión que manifiesta hacia este género[19], desarrollar con mayor detalle su visión personal de la realidad[20], que él presenta como compleja y contradictoria[21]. Su discurso novelístico le ayuda asimismo a reflexionar, como él mismo reconoce[22], y como han puesto con frecuencia de relieve varios críticos: T. M. Hines insiste en el hecho de que Drieu escribe novelas como "un moyen de voir plus clair en lui-même"[23]. F. Grover opina igualmente que Drieu recurre a la literatura para "voir plus clair en lui, pour s'analyser, pour dégager les constantes de son moi"[24]. P. H. Simon por su parte, se refiere también a la voluntad de Drieu de realizarse por la vía de la ficción novelesca. Refiriéndose a *L'homme à cheval* escribe: "Drieu (...) a su imaginer, dans une Bolivie de rêve, le symbole de la haute destinée qu'il a manquée: une vie de héros militaire et politique"[25].En efecto, a nosotros

---

[13] Entre ellos citaremos, a título de ejemplo, las obras de REBOUSSIN Marcel, *Drieu la Rochelle et le mirage de la politique* . Ed. Nizet, París 1.980. - MACLEOD Alexander, *La pensée politique de P. Drieu la Rochelle* . Ed. Cujas, París 1.966. - SOUCY Robert, *Fascist intellectual: Drieu la Rochelle.*
University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres 1.979.

[14] Cf. apartado "El hombre y la obra" p. 43.

[15] Cf. apartado "El hombre y la obra" p. 49.

[16] Editado en Aux amateurs de livres, París 1.985.

[17] El propio Drieu se quejaba de que los críticos "ne se donnaient pas la peine de voir l'unité des vues sous la diversité des moyens d'expression, principalement entre mes romans et mes essais politiques". Cf. Préface de *Gilles* . Ed. Gallimard, col. Folio, París 1.980, p. 9.

[18] Entendemos por "discurso" "la estructura lingüística a través de la cual el texto se genera como totalidad". Cf. PRADO Javier del, *Cómo se analiza una novela* . Ed. Alhambra, Madrid 1.984, p. 22.

[19] Cf. el apartado "El hombre y la obra" p. 46.

[20] Es ésta una característica típica de la novela de entre guerras: en lugar de describir una realidad concreta, se prefiere dar una visión subjetiva de la misma. "No es exactamente la novela como género lo que los preocupa, sino más bien la urgencia que tienen de hablar y que los hace envolver sus palabras en una ficción que las hará recibir mejor." Cf. NADEAU Maurice, *La novela francesa después de la guerra* . Ed. Tiempo nuevo, Caracas 1.971, p. 16.

[21] Es asimismo característico de la novela de entre guerras "suggérer le foisonnement et la complexité du réel". Cf. RAIMOND M., *Le roman depuis la Révolution* . Ed. A. Colin, Paris 1.985, p. 171. Cf. apartado "Una época de convulsiones".

[22] Cf. apartado: "El hombre y la obra" p. 49.

[23] HINES Thomas Moore, *Le rêve et l'action: une étude de L'homme à cheval de Drieu la Rochelle* . French Literature Publications Company, Columbia s.c. 1.978, p. 48.

[24] GROVER Frédéric, *Drieu la Rochelle (1.893 - 1.945)* . Ed. Gallimard, col. "Idées", París 1,979, p. 142.

[25] SIMON Pierre-Henri, *Procès du héros* . Ed. du Seuil, París 1.950, p. 114.

también nos pareció desde el primer momento que en el fondo sus novelas tienen carácter simbólico, y esperamos demostrarlo más adelante. Con ellas Drieu no pretende limitarse a una mera representación novelada de la realidad, sino a reflexionar sobre ella, a recrearla y a reordenarla según su pensamiento. El pensamiento de Georges Poulet nos parece idóneo para profundizar en el contenido de las novelas.

Por otra parte, creemos que si bien los diferentes críticos se han encargado de analizar algunas de ellas en concreto, -las más conocidas, como *Le feu follet*, *Gilles* o *L'homme à cheval* - existen relativamente pocos trabajos dedicados a la visión de conjunto que nosotros intentaremos exponer.

Por supuesto, no podemos ignorar en nuestro trabajo el *Journal 1.939-1.945*. En él encontramos la voz directa del autor, su intento de justificarse, de componer su propio personaje, que nos aportará elementos imprescindibles para nuestro propósito.

UNA ÉPOCA DE CONVULSIONES

> La société se désagrège sous l'action corrosive
> d'une civilisation déliquescente. L'homme moderne
> est un blasé. Affinement d'appétits, de sensations,
> de goûts, de luxe, de jouissances, névrose,
> hystérie, hypnotisme, morphinomanie, charlatanisme
> cientifique, schopenhaué-risme à outrance, tels
> sont les prodromes de l'évolution sociale.
> *(Le Décadent.* 10 abril 1.886)

El último cuarto del siglo XIX marca el inicio de una etapa de declive y crisis social progresivos a todos los niveles, muy especialmente en el terreno moral y metafísico- que adquiere su mayor virulencia a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. La llamada Belle Epoque (1.900-1.910) y el corto período de distensión y prosperidad de 1.926-1.929[26]no constituyen más que pequeños oasis en el seno de un encadenamiento de crisis que parece no tener fin.

Drieu la Rochelle había sido testigo desde su infancia de la gran inestabilidad social reinante, así como de los numerosos sucesos que conmocionaron a la sociedad francesa: el caso Dreyfus del que aún se hablaba en su familia,[27] el nuevo escándalo de las fichas del general André (1.905) -Drieu tenía entonces 12 años-, las constantes huelgas obreras, protestas sindicales, la debilidad de los gobiernos, la guerra... Todo un espectáculo que alienta en el joven Drieu un fuerte espíritu de rebeldía y subversión. Al mismo tiempo el sentimiento nacionalista se acrecentaba con fuerza sobre todo entre la juventud. La figura de Juana de Arco retoma actualidad: ya desde 1.908 Action Française organizaba numerosas manifestaciones ante su estatua[28].

Drieu participó en la primera guerra mundial[29]. La opinión general en la Francia de 1.914 predecía un triunfo fácil y rápido. Se tomaba erróneamente como referencia las guerras del s. XIX, cuyo riesgo era más o menos limitado[30]. Pero la realidad de una guerra criminal[31], anónima y deshumanizada[32]como no se había visto jamás, horrorizó a todos. El trauma general tuvo una dureza añadida para los franceses, ya que al final de la Gran Guerra el peso específico de Francia en el concierto de Europa y de Occidente, había disminuido ostensiblemente: el elevado coste en vidas y en dinero que le supuso el conflicto, y sobre todo la humillación de una victoria debida a la ayuda exterior, la habían convertido en una nación de segundo orden, necesariamente subordinada a sus aliados, más poderosos[33]. La juventud sale de aquellos años de muerte convencida de la

[26] MIQUEL Pierre, *Histoire de la France*, vol. II. Ed. Marabout, París 1.985, p.189.
[27] DESANTI Dominique, *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié* . Ed. Flammarion, París 1.978, p. 47.
[28] MIQUEL P., Op. cit., p. 158.
[29] Drieu tenía entonces 21 años y estaba cumpliendo su servicio militar.
[30] RÉMOND René, Introduction à l'histoire de notre temps 3. Le XXe s. de 1.914 à nos jours . Ed. Seuil, col. "Points He", París 1.989, p. 13.
[31] Las pérdidas humanas totales de la guerra fueron de 9 millones de personas. En Francia fueron de 1.400.000. Cf. RÉMOND René, Op. cit., p. 33.
[32] Recordemos que estos jóvenes vivieron los primeros bombardeos aéreos de la historia, y experimentaron en propia carne los funestos resultados de un importante progreso en la capacidad destructiva del armamento.
[33] DRIEU LA ROCHELLE P., *Exorde* . Publicado junto con J*ournal 1.939-1.945* . Ed Gallimard, París 1.992, p.

urgencia de una reestructuración total de la sociedad[34].

A todo ello se suma el gran número de cambios que, a un ritmo vertiginoso, se producen a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, no sólo en el aspecto sociopolítico, sino también en todos los campos científicos. De forma especial la teoría de la relatividad de Einstein, los números cuánticos de Planck, el descubrimiento de la radioactividad y un largo etcétera dan al traste en pocos años con firmes creencias que habían durado siglos[35]. Todo ello favorece el sentimiento de inestabilidad profunda, de desorientación general, al que nos hemos referido más arriba.

Los viejos valores se desmoronan sin que se encuentre un substituto claro y certero. Nos encontramos en aquellos años, ante lo que Thibaudet denomina

"Le problème des générations sans durée, ou, moins brutalement, des générations qui connaissent une crise de la durée. La durée sociale est une mémoire et une habitude. Toutes les mémoires et les habitudes ont été bousculées. D'une part, la rupture avec l'avant-guerre, d'autre part, l'incertitude absolue des lendemains, semblent donner la vie, comme on disait dans le droit ancien, en précaire, et singulièrement la vie littéraire"[36].

Ello se traduce en el desarrollo de un tipo de literatura que abandona la narración cronológica para organizar el tiempo en una sucesión de momentos independientes y eternamente presentes. Así sucede, como veremos, en las novelas rochelianas.

Ante esta situación se impone, como en todas las épocas de crisis, la necesidad de un culpable, de un chivo expiatorio. El antisemitismo y la fobia contra los masones aumentan vertiginosamente. Pero el tema no es nuevo: ya desde la segunda parte del s. XIX, sobre todo a raíz del *krach* de la Unión General, se acusaba a los judíos y a los masones de orquestar la mayor conspiración mundial de la historia[37]. Ambos serán pues utilizados por los nacionalistas de todas las ideologías y por buena parte de la sociedad francesa y europea, como un panlogismo capaz de explicar todas las desgracias[38]. El antisemitismo no es por tanto patrimonio exclusivo de las ideologías fascistas[39]: recuérdese si no la política de Stalin hacia los judíos, o reléase *La question juive* escrita por Marx en 1.844. El rechazo de Drieu -hombre profundamente inmerso en su época- hacia la raza judía[40]debe situarse en este marco.

Paralelamente, la sociedad entera aparece más que nunca desencantada con sus gobernantes, la mayoría de avanzada edad[41], a la cabeza de estados monárquicos o de democracias parlamentarias anquilosadas y abismadas en eternos y estériles enfrentamientos dialécticos, mientras la economía y la moral del país hacen aguas por todos lados. Drieu denuncia esta situación en ensayos como *Mesure de la France* (1.922), *Le jeune européen* (1.927), *Genève ou Moscou* (1.927), *Socialisme fasciste* (1.934), etcétera.

Los jóvenes culpan a sus mayores de la situación y de la guerra. Es una época en la que todo lo viejo es malo por el simple hecho de su antigüedad. Se reniega del pasado, de los orígenes, de las raíces. Nada más elocuente que el famoso "Familles je vous hais"[42]de Gide, repetido como un eco por toda la generación de

---

151.

[34] DESANTI Dominique, "Le regard d'une époque" en *Magazine littéraire*, nº 143, décembre 1.978, p. 37.

[35] DUBY G. et MANDROU R., *Histoire de la civilisation française. XVIIe-XXe s* . Ed. A. Colin, col. "U", París 1.981, p. 268.

[36] THIBAUDET Albert, Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Valéry . Ed. Marabout, París 1.981, p. 525.

[37] Cf. WINOCK Michel, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France* . Ed. Seuil, col. "Points-He", París 1.990, p. 113.

[38] Ibid., p. 163.

[39] Ibid., p. 117.

[40] "L'antisémitisme de Drieu a eu un caractère absolument épidémique. Il a eu la grippe." aseguraba Emmanuel BERL en "Drieu la Rochelle et notre temps", en *France Observateur* 21 janvier 1.958. Por su parte, R. SOUCY escribía que el antisemitismo de Drieu "était plus d'ordre culturel que racial". Cf. "Le fascisme de Drieu la Rochelle", en *Revue d'Histoire de la Deuxième guerre mondiale*, nº 66, avril 1.967.

[41] La ancianidad es, a principios de siglo, una característica común a la mayoría de los gobernantes de Europa occidental.

[42] GIDE André, *Les nourritures terrestres* . Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.975, p. 69.

Drieu, o el despechado epitafio que el escritor inglés Kipling (a quien Drieu admiraba) escribiera al final de la Gran Guerra: "Si alguien pregunta por qué hemos muerto, decid que porque nuestros padres mintieron". Una pulsión de muerte y destrucción flota en el ambiente[43]. En aquella época aparecen toda una serie de obras, pertenecientes a diversos autores, que tienen como tema central y común el análisis de la decadencia general: en 1.920 se publican *Le déclin de l'Europe* de Albert Demangeon, y *Le déclin de l'Occident* de Oswald Spengler. En 1.931 *Décadence de la liberté* de Daniel Halévy y *La décadence de la nation française* de Arnaud Dandieu y Robert Aron.

Los temas de la muerte y la violencia fascinan y obsesionan. En 1.910 Marinetti había publicado su *Discorso sulla bellezza e necessitá della violenza*. La necesidad de la violencia está constantemente presente en los textos del futurismo: "Nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insonmie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing" reza el tercer punto del primer *Manifeste du futurisme*, y el séptimo: "Pas de chef-d'oeuvre sans un caractère agressif"[44]También el surrealismo se refiere a ella en idéntico sentido: "...on conçoit que le surréalisme n'ait pas craint de se faire un dogme de la révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle, et qu'il n'attende encore rien que de la violence"[45]. Otros muchos autores literarios se hacen eco de ello: Maurice Sachs en *Le Sabbat*, el Malraux de *La condition humaine* o de *L'espoir*, el Céline de *Voyage au bout de la nuit*, el Montherlant de *Le songe*, Drieu en casi todas sus novelas, constituyen algunos ejemplos. Emmanuel Berl, amigo de Drieu, justifica la opción de éste por el nacionalsocialismo en que debió ver en él "un agent de destruction plus efficace"[46]. En efecto, las pulsiones autodestructoras de Drieu no dejan lugar a dudas: *Etat civil* nos cuenta la reiterativa presencia del tema del suicidio a lo largo de su infancia, tema que reaparece con intermitencia a lo largo de toda su vida y su obra.

El concepto de "totalitarismo", en la doble acepción: política, -como forma de gobierno- y moral -en el sentido de "hombre total" u "hombre nuevo"- se abre paso con fuerza. El "Hombre nuevo" responde a la imagen mítica del Buen Salvaje: sólo existe por y para la colectividad. Ignora la tentación de la propiedad y debe su felicidad a su integración absoluta y total en un cuerpo social uniforme.Es un ser colectivo,privado de todo rasgo particularizador[47].El antiindividualismo es otra de las características del momento.

"La démocratie s'emploie à préserver et à garantir les droits des individus. Le fascisme est anti-individualiste. L'individu n'a pas de droits propres. (...) L'individu trouve sa raison d'être dans la subordination au groupe et son accomplissement dans l'intégration à une communauté"[48]afirma el historiador René Rémond, pero sus palabras podrían aplicarse perfectamente al comunismo. Sartre aseguraba

"Je pense qu'un individu dans le groupe, même s'il est un petit peu terrorisé, c'est quand même mieux qu'un individu seul et pensant la séparation. Je ne crois pas qu'un individu seul puisse penser quoi que ce soit"[49].

La solidaridad entre los hombres, y su respuesta entusiasta y unívoca a las consignas de un líder fuerte, se impone pues como condición *sine qua non* para posibilitar el establecimiento de un nuevo y revolucionario orden social, opuesto al estilo conservador y miedoso del que se acusa a la democracia. En ella "le seul désir qui se manifeste est celui de la survie"[50]. A su vez el líder tampoco se concibe ahora como una individualidad concreta y de excepción, sino como un representante del sentir colectivo. Pasamos del héroe épico al "Salvador colectivo"[51]. La obra de Drieu muestra asimismo esta evolución: si los poemas de la guerra nos presentaban un típico héroe épico, el personaje de Jaime Torrijos, en *L'homme à cheval*, no es más que la cabeza visible de Les chevaliers d'Agréda.

El antiintelectualismo es otra de las características de aquellos años de entre guerras: "Le fascisme est une réaction anti-intellectualiste de toutes les forces irrationnelles, des puissances sensibles, de l'affectivité

---

[43] RESZLER André, *Mythes politiques modernes* . P.U.F., París 1.981, p. 161 y ss.
[44] MARINETTI Filippo Tommaso, "Manifeste du Futurisme". En *Le Figaro*, 20 février 1.909, p. 1.
[45] BRETON A. "Second manifeste du surréalisme". En *Manifestes du surréalisme* . Ed. Gallimard, col. Folio-Essais, París 1.992, p. 74.
[46] BERL E., *Mort de la pensée bourgeoise* . Ed. Grasset, París 1.929, p. 182.
[47] RESZLER A., Op. cit., p. 163 y ss.
[48] RÉMOND R., Op. cit., p. 110.
[49] GAVI, SARTRE, VICTOR, *On a raison de se révolter* . Ed. Gallimard, París 1.974, pp. 170-171.
[50] MIQUEL P., Op. cit., p. 193.
[51] RESZLER A., Op. cit., p. 171 y ss.

contre la rationalité de la démocratie. C'est une revanche de l'instinct, le culte de la force physique, de la violence même"[52].

Drieu, como Malraux, como Céline, se identifican plenamente con este pensamiento, formulado varios años antes por Barrès, de quien Drieu se consideraba discípulo hasta los años 30: "L'intelligence, quelle petite chose à la surface de nous-mêmes"[53]. Los intelectuales son mal vistos. Paul Nizan los trata con gran dureza en *Les chiens de garde*. La acción es prioritaria. Hegel y su dialéctica caen en el olvido. Es la hora de Schopenhauer, y sobre todo de Nietzsche. La filosofía tiende a convertirse, desde principios del siglo XX, en una reflexión sobre el hombre y sus relaciones concretas con el mundo y los acontecimientos[54]. Toda la obra de Drieu está fuertemente impregnada de nitzscheanismo: "C'est autour de cette vie, autour de cette oeuvre, autour de ce nom que ma sensibilité intellectuelle a toujours gravité. Et chaque année, à chaque nouvelle lecture, j'ai pu me dire avec bonheur qu'une certitude plus dense, une connaissance plus nombreuse de la réalité humaine se pressait pour moi autour de ce point de ralliement. Il est bon d'avoir un maître... Mais il n'en faut pas qu'un seul."[55] Comunismo y nacionalsocialismo se disputarán la tarea de renovar la sociedad. Pero las actitudes radicalizadas y enfrentadas de ambos, contribuyen sobremanera a polarizar y desestabilizar más aún una sociedad esquizofrénica que vive dividida entre la derecha y la izquierda, el pasado y el futuro,el racionalismo y el pensamiento mítico, la productividad y la ética...[56] Drieu no se cansa de insistir en la necesidad de que ambas corrientes acaben por fundirse, puesto que, en última instancia, ambas comparten idéntica finalidad: recomponer la mítica armonía entre los hombres y la naturaleza, entre lo humano y lo divino y entre los hombres entre sí. Pero entre tanto, se imponía la necesidad de la opción: Drieu proclamará con insistencia a lo largo de toda su obra, la necesidad moral de tomar partido, de corresponsabilizarse de forma activa con la angustiosa problemática del momento. Drieu entiende la acción como la única fórmula válida. La literatura no sirve: Drieu no encuentra un lenguaje para describir tanto caos, y prefiere gritar a los cuatro vientos el carácter secundario de la literatura y el pensamiento, y la necesidad imperante de actuar[57]. Y, a su entender, el partido que mejores garantías de éxito le ofrece es el nacionalsocialismo, aunque no se sienta totalmente identificado con su ideología[58].

Subyace en el fondo de ambas ideologías, -en correspondencia con el sentir social del momento- la nostalgia de la mítica Edad de Oro[59], isomorfa de la inmovilidad y la perfección. Las crisis -y de manera particular en nuestro siglo- acostumbran a ser sinónimo de cambio, y lo desconocido suscita normalmente, como hemos apuntado con anterioridad, temor e inseguridad. Es por tanto lógico que el anhelo de estabilidad, de superación del tiempo cronológico y de recuperación del "tiempo mítico" estén presentes en la sociedad y, por ende, en todas las artes: en literatura veremos más adelante cómo en las novelas de Drieu abundan las alusiones mitológicas, o cómo todos sus personajes heroicos están estrechamente relacionados con el bosque -con sus árboles simbolizando la perennidad. En pintura, muchos cuadros Nabis, Fauves, Cubistas, etcétera tienen un ambiente intemporal. Sus postulados preconizan un retorno al primitivismo del arte (utilización de colores primarios, simplificación de formas, reducción del cuadro a las dos dimensiones de la tela, geometrización,...)

"Tout ce qui s'immobilise, s'arrête, veut demeurer stable, tout ce qui s'accroche au passé (c'est-à-dire le passé historique), tout cela s'étiole et périt. Tous ceux qui écoutent, au contraire, la voix primitive de l'humanité, qui se vouent au mouvement éternel, sont les porteurs de torches, les pionniers d'une nouvelle humanité"[60].

En el orden espiritual y moral se impone el temor a la degradación tanto genética como moral[61]. El

---

[52] RÉMOND R., Op. cit., p. 111.
[53] BARRÈS Maurice, *Les déracinés* . Union Grale. d'éditions, col. "10/18", París 1.986, p. 318.
[54] RIENEAU Maurice, Guerre et révolution dans le roman français de 1.919 à 1.939 . Ed. Klincksieck, París 1.974, p. 559.
[55] DRIEU LA ROCHELLE P., "Encore et toujours Nietzsche". En *Sur les écrivains* . Ed. Gallimard, París 1.982, p. 92.
[56] CHALAS Y., *Vichy et l'imaginaire totalitaire.*
Ed. Hubert Nyssen, Paris 1.985, p. 22.
[57] Cf. apartado "el hombre y la obra" pp. 37-38, donde se explica este pensamiento de Drieu.
[58] Ibid., pp. 38-39.
[59] ELIADE Mircea, *Aspects du mythe.*
Ed. Gallimard, col. "Idées", París 1.979, p. 215.
[60] RAUSCHNING Hermann, *Hitler m'a dit* . Ed. Coopération, París 1.939, p. 273.
[61] WINOCK M., Op. cit., p. 109.

tema preocupa y fascina a la vez. Se culpa a la democracia por haber favorecido los cruces raciales que, a juicio de muchos, son una aberración: "L'apparition d'une race adultère dans une nation est le véritable génocide moderne et les démocraties le favorisent systématiquement"[62]. Se denuncia la pérdida de lo sagrado, el final de los tabúes, la desespiritualización del hombre, las licencias sexuales[63]."Il y a une puissance de syphilis dans la France"[64]dirá Drieu. Ello explica la preocupación en ocasiones exagerada por el cuerpo, por la higiene, la salud. Los deportes y la gimnasia están de moda. La homosexualidad es otro tema que preocupa profundamente. Son muchos los intelectuales que se atreven a reconocer públicamente sus inclinaciones en aquellos tiempos. Los ejemplos de Gide (léase *Corydon*) o de Maurice Sachs (léase *Le Sabbat*) no son más que una pequeñísima muestra. Drieu pone en boca de La Baronne, personaje de edad ya madura de *Le souper de réveillon*, su propio pensamiento: "De mon temps (...) il y avait encore quelques hommes. Ils m'ont aimée; mais ils ont été tués à la guerre. Maintenant il n'y a que des pédérastes (...) des drogués, des eunuques"[65]. El 'Hombre nuevo' tal y como Drieu lo concibe -y del que habla con frecuencia a lo largo de toda su obra- reunirá todas estas características: "C'est un type d'homme qui rejette la culture, qui se raidit au milieu de sa dépravation sexuelle et alcoolique et qui rêve de donner au monde une discipline physique aux effets radicaux. C'est un homme qui ne croit pas aux idées et donc pas aux doctrines. C'est un homme qui ne croit que dans les actes et qui enchaîne ses actes selon un mythe très sommaire"[66].

En literatura el siglo XX se estrena bajo el signo de la crisis. Desde el último decenio del siglo XIX hasta la primera guerra mundial se desarrolla un sentimiento de agotamiento, particularmente intenso en la novela: hay ante todo crisis de imaginación: existe la sensación que de Balzac a Zola todos los temas parecen haber sido ya tratados, y no surgen nuevas ideas[67]. Pero más allá de esto, la crisis afecta a la estructura misma del género: la novela como descripción enciclopédica de lo real empieza a sonar a hueco a un público que está cambiando de gustos: "Surtout, c'est le goût de l'Absolu, le dégoût de fini qui a conduit beaucoup d'esprits ayant subi l'empreinte du symbolisme à juger dérisoire le récit de circonstances contingeantes"[68]. La poesía será ahora el más prestigioso de los géneros literarios. La consideración de la novela como un género menor era una convicción muy difundida entre los artistas de principios de siglo: André Gide, Paul Valéry y Paul Claudel por ejemplo, repudian la novela como género artístico y quieren ser poetas. Apollinaire en su manifiesto "L'Esprit nouveau" llama a pintores, poetas y músicos a formar parte de Falange sagrada, dejando al margen a los novelistas. Varios años más tarde,Breton en su primer *Manifeste du surréalisme* se manifiesta en idéntico sentido[69]. Interesan los símbolos, las ideas, el espíritu -no las cosas tangibles-. Detrás de la poesía causan furor los relatos cortos, los cuentos, muy apropiados para una época marcada por la prisa y la actividad febril.Autores de la categoría de Poe,Mallarmé,Baudelaire,Villiers de L'Isle-Adam contribuyen notablemente a esta moda. Este es el estado de cosas que envuelve la juventud de Drieu, y que explica en buena parte su desprecio por la novela y su sueño de triunfar a toda costa en el difícil arte de la poesía primero, y sus incursiones posteriores en el campo de los relatos cortos[70].

La Gran Guerra, con su carga imborrable de horrores, hará cambiar la visión del mundo. Como es lógico, la literatura de los años posteriores al acontecimiento refleja las atrocidades del combate y los traumas de los combatientes. Nunca como en esta ocasión el tema de la guerra ocupó tanto espacio en la literatura[71]. Además de la singularidad de este enfrentamiento, al que nos hemos referido con anterioridad, contribuye a este fenómeno el gran número de intelectuales movilizados[72], el hecho de que estaba en cuestión la supervivencia de Francia como país, etcétera. Los escritores nacidos entre 1.875 y 1.895 serán los que vivirán la guerra de forma más directa y en toda su crudeza. En consecuencia, en sus obras será donde se aprecie en grado máximo este

---

[62] BARDÈCHE Maurice, *Qu'est-ce que le fascisme?* . Ed. Les sept couleurs, París 1.960, p. 184.
[63] WINOCK M., Op. cit., p. 106.
[64] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 343.
[65] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le souper de réveillon* . En *Histoires déplaisantes* . Ed. Gallimard, París 1.980, p. 140.
[66] DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle* .Ed. Gallimard, París 1.941, pp. 159-160.
[67] COLLECTIF, *He littéraire de la France* . Ed. Sociales, París 1.9, pp. 547-548.
[68] Ibid., p. 548.
[69] Cf. nota nº 139.
[70] Cf. apartado "El hombre y la obra" pp. 42-48. En él se describe con detalle el pensamiento rocheliano en este aspecto.
[71] RIEUNEAU M., Op. cit., pp. 14-15.
[72] Recordemos que no fue una guerra hecha sólo por militares profesionales, como acostumbraba a suceder en el siglo XIX, sino que se movilizó a la población civil. Ello le añade sin duda dramatismo.

cambio de óptica. Drieu la Rochelle -nacido en 1.893- será uno de ellos. La oleada de experiencias de guerra que invade la literatura durará hasta 1.929. Norton Cru confecciona en 1.930 una lista de trescientas cuatro obras inspiradas directamente en el combate, excluyendo las obras de no combatientes y las de oficiales superiores[73]. Pero traten sobre la guerra o no, las novelas ya nopresentan seres independientes, forjadores de su propio destino como el Stendhal de *Le rouge et le noir* por poner un ejemplo, sino que están inmersos en una situación histórica concreta, exterior a ellos y en ocasiones lejana, pero de la que dependen por completo. Ello favorece que muchos novelistas prefieran limitarse a las vivencias personales:

> "Quant au romancier, (...) puisque décrire le monde revient toujours à lui donner un sens, il se tient au plus près de son expérience personnelle, la seule qui présente à ses yeux quelque garantie d'authenticité. (...) chacun raconte sa propre histoire, qui est celle de tous"[74].

Sin embargo cabe destacar el hecho de que Drieu, si bien en estos años escribe sobre la guerra, lo hará básicamente en sus ensayos y poemas, pero no tanto en sus novelas. Sus escritos trascienden además la simple vivencia y manifiestan una notable y precoz conciencia histórica.

En esta época, coincidiendo con la consolidación de la revolución rusa, surge el movimiento surrealista. Su objetivo es, -según cuenta Breton en el *Premier manifeste du surréalisme*-, ser un revulsivo social para cambiar el estilo de vida, para transformar el mundo y liberar al hombre[75], prisionero del sistema. Marx será su inspiración. Y la poesía será para ellos un medio para explorar el inconsciente del hombre -escritura automática- y poder así liberarlo[76]. Drieu, aunque conoce y mantiene amistad con varios de los miembros del grupo, -especialmente con Aragon, pero también con Rigaut, Jean Bernier, Paul Eluard, Soupault y, en menor grado Breton-, nunca se integra en el movimiento, de cuya solidez y permanencia duda abiertamente, a pesar de compartir su convencimiento de la necesidad de una revolución y su veneración por la poesía. Sus tres *Lettre* (s) *au* surréalistes[77]así lo demuestran.

La crisis financiera que llega a Europa en los años 30, el fracaso de la Sociedad de Naciones, el auge de los fascismos, la inestabilidad reinante y el tiempo transcurrido desde la guerra favorecerán -por parte de los escritores que vivieron el conflicto- el abandono paulatino de la literatura de testimonio. Impera ahora una mayor conciencia histórica[78]. Una vez superada la emoción, interesa la objetividad y la reflexión histórica. De hecho, muchos de los escritores que no participaron en el conflicto, como Martin du Gard, así lo hacían ya desde el final de la guerra. Los individualismos, las experiencias personales, ceden terreno en favor de las doctrinas: "Désormais, la guerre nourrit une pensée révolutionnaire car elle est étroitement rattachée à l'ordre social et économique du capitalisme occidental. La naissance d'une littérature révolutionnaire et, plus généralement, d'une littérature engagée, (...) est caractéristique de la nouvelle période"[79].

Malraux y Aragon son dos buenos ejemplos de esta visión de la guerra revolucionaria, como lo son también Drieu y Céline. La ideologización se extiende rápida y progresivamente por toda la sociedad. En los

---

[73] CRU Norton, *Du témoignage* . Ed. Les Etincelles, París 1.929, pp. 254 à 267. Citado por RIEUNEAU M., Op. cit., p. 17.
[74] RIEUNEAU M., Op. cit., p. 559.
[75] "Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore. Je le crois propre à entretenir, indéfiniment, le vieux fanatisme humain. Il répond sans doute à ma seule aspiration légitime. Parmi tant de disgrâces dont nous héritons, il faut bien reconnaître que la *plus grande liberté* d'esprit nous est laissée. A nous de ne pas en mésuser gravement". BRETON André, *Manifestes du surréalisme* . Ed. Gallimard, col. Folio, París 1.992, p. 14.
[76] "Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi dans un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif ou réceptif, que vous pourrez. (...) Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer d'ailleurs; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste". Cf. BRETON A., Op. cit., p. 41.
[77] Publicadas las tres en DRIEU LA ROCHELLE P., *Sur les écrivains*, ed. cit.
[78] Ibid., p. 212.
[79] Ibid., p. 214.

años 30,

> "Les intellectuels ne voient de salut que dans l'action violente, la révolution qui donnerait naissance à un "homme nouveau" intégré à une "société nouvelle", libérée des erreurs du passé"[80].

Drieu se declara fascista en 1.934. Sin embargo en sus ensayos manifiesta esta reflexión histórica y la necesidad de una revolución social a nivel europeo ya desde los primeros años de postguerra. *Mesure de la France* (1.922) constituye toda una anticipación al futuro:

> "Si l'ère des patries n'est pas close, l'ère des alliances est ouverte. L'Europe, placée entre des empires aux dimensions continentales, commence à souffrir d'être divisée en vingt-cinq états (...) A peine vient-elle de se fragmenter davantage à cause du reclassement nécessaire des nationalités, que déjà une puissante tendance à l'union la travaille. Et c'est ainsi qu'on voit s'ébaucher ces personnes plus vastes, ces Alliances qui demain auront une physionomie propre comme les patries au-dessus desquelles s'élèveront, et dont elles mêleront les traits"[81].

La suite dans les idées o *Génève ou Moscou* (1.927) profundizan en la misma línea.

Paralelamente la literatura de los años 30 tiende a cuestionar cada vez más abiertamente la sociedad burguesa y su sistema[82]. Es la época en que Sachs publica *Le Sabbat*, Nizan *Les chiens de garde*, y Drieu *Le feu follet*, *Drôle de voyage* o *Rêveuse bourgeoisie*, novelas en las que este cuestionamiento es evidente, pero lo había hecho mucho antes en *L'homme couvert de femmes* (1.924) o en relatos como *La valise vide* (1.923). La guerra y la crítica social serán los dos temas dominantes de toda la producción rocheliana.

A su manera, la mayoría de los novelistas dan en sus novelas la imagen de un mundo inestable, caótico, presa de las pasiones y el furor. Bajo diversas formas, existe una pregunta común: ¿Qué puede hacer un hombre arrojado a este universo dramático e incoherente? Las respuestas, lógicamente, son variadas: el santo, el hombre de acción, el superhombre, son algunos de los modelos propuestos, aunque todos coinciden en la necesidad de que el hombre supere su condición[83].

La ideologización de la literatura se hará más y más patente a medida que nos acercamos a la segunda guerra mundial. Desde 1.936 se vive entre los intelectuales una auténtica atmósfera de violencia y de apocalipsis[84]: hay inquietud por el destino del hombre y de Francia. Se piensa en el posible hundimiento de la civilización occidental. "J'ai toujours cru au pire, à la décadence absolue de l'Europe et du monde. Mon instinct a toujours été apocalyptique"[85]. El existencialismo es un buen exponente del desánimo y la desesperación colectivos. Sartre en su novela *La Nausée* expone su versión particular de este desaliento general. Drieu, alejado de este movimiento, aunque influenciado por él, escribe en esta época las que nos parecen (a lo largo de este trabajo veremos por qué) algunas de sus mejores obras: *Gilles*, *Charlotte Corday* (teatro), *L'homme à cheval*... En todas ellas el tema de la guerra es recuperado de nuevo, una guerra revolucionaria y salvadora, con carácter místico[86], que ha de dar paso a un nuevo orden previa destrucción total del orden anterior. Junto a la guerra, la violencia y la muerte, vuelven al primer plano literario aunque también mistificadas y mitificadas: se trata de una violencia purificadora, y de una muerte vista, no como un fin, sino como un principio.

EL HOMBRE Y LA OBRA

> "Quand et où suis-je né? (...) J'appelle ma naissance le moment où je suis devenu conscient d'être le

---

[80] BRÉE G. et MOROT-SIR E., *Littérature française*, vol 9: *Du surréalisme à l'empire de la critique* . Ed. Arthaud, París 1.990, p. 22.

[81] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mesure de la France* . Ed. Grasset, Paris 1.964, p. 75-76.

[82] Es harto difícil, si no imposible, intentar una clasificación de la novela en los años 30, a causa de la enorme diversidad de los temas tratados, de las influencias, de la enorme producción literaria del momento. Cf. RAIMOND M., *Le roman depuis la Révolution*, ed. cit., p. 176.

[83] NADEAU Maurice, Op. cit., p. 17.

[84] BRÉE G. et MOROT-SIR E., Op. cit., p. 8.

[85] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 16 février 1.943, p. 328.

[86] Entendemos como "místico(a)" toda actividad y/o estado susceptible de permitir el acceso a un conocimiento de lo Absoluto por la vía suprarracional o intuitiva, tal y como lo entiende Drieu. Nuestra utilización del término no se refiere por tanto al sentido que da el cristianismo a esta palabra.

personnage que je suis encore, le seul que j'ai rencontré au monde"[87]afirma Drieu. Poco le importan al hombre que en 1.920 escribe estas líneas, cargado con ya 27 difíciles años a sus espaldas, las menudencias sobre su ascendencia, o sobre su primera infancia, los detalles ínfimos de lo que él llama "ma préhistoire"[88]. Detalles que, de no haberle sido relatados a posteriori, se habrían perdido con toda probabilidad sin que, a su juicio, ello alterara en lo más mínimo su realidad. "Pour moi le temps n'existe pas qui se succède. Il n'y a qu'un moment éternel, le moment où je pense"[89], asegura.

Conocerse, sentirse a gusto en su piel y, en última instancia, tomar posesión de sí mismo será el reto más importante para Drieu, a lo largo de toda su vida. Ello nada tiene que ver sin embargo, con la prácticas introspectivas de sus coetáneos surrealistas, basadas en las teorías freudianas.

Si bien este movimiento despertó por un momento la esperanza de Drieu, quien vio en ellos una promesa de interiorización, fecundidad artística y conquista de sí mismo, de las que él se declaraba desprovisto[90], pronto se siente decepcionado:

> "En vous abandonnant à la course de votre plume, vous vous livriez à la pire littérature, celle qui est faite, celle qui pourrit, à la mémoire. (...) S'il y a une décadence bourgeoise, vous êtes les plus décadents des écrivains bourgeois. Et c'est pourquoi, intoxiqués d'images, vous devenez des iconoclastes."[91]

Drieu se ha esforzado siempre en ofrecernos un análisis de sí mismo en estrecha relación con la realidad que le envolvía y, en sus escritos, tiende a rechazar las explicaciones puramente psicológicas o individuales. "J'ai lu des livres de psychologie, mais je les ai oubliés"[92]comenta jocosamente, en las primeras páginas de *Etat Civil*. Drieu se siente fruto de la historia de su país, de su clase social, de su familia: "C'était chez les autres que je découvrais mon secret et c'étaient eux qui m'ouvraient la source des fortes satisfactions qui ont fait dès lors tout le prix de ma vie"[93]escribe en 1.921 y, en 1.944, tras su segundo intento de suicidio: "J'avais toujours eu le sentiment (...) que ce qui comptait pour moi, en moi, c'était ce qui n'était pas moi, c'était ce qui en moi participait à quelque chose d'autre que moi, et même de tout à fait étranger et de contraire à moi"[94].

Al final de su vida, justificará asimismo su opción fascista por considerarla la postura más coherente en base a su procedencia social: "J'aurais pu être communiste, aussi; sans doute aurais-je dû l'être. Mais j'ai cédé à toutes mes inhibitions de vieille bourgeoisie, voire de vieille aristocratie. (...) Ce n'aurait jamais été qu'artificiellement que je me serais arraché à ma classe. Je n'envie pas le modèle des Mirabeau, La Fayette et Talleyrand."[95] En efecto, Drieu la Rochelle procede de la burguesía conservadora[96]: su padre -Emmanuel Drieu- era un modesto abogado. Su abuelo materno, arquitecto, era un modelo del hombre que es "fils de ses oeuvres", como se decía entonces. Buen arquitecto y trabajador incansable, gozaba de un gran prestigio y de una situación acomodada. Fue precisamente la dote materna la que permitió a Emmanuel Drieu abandonar su humilde empleo en un bufete de abogados y dedicarse a jugar al 'hombre de negocios', en París[97]. En su novela autobiográfica *Rêveuse bourgeoisie* Drieu nos cuenta todo esto con detalle, así como el encadenamiento de fracasos estrepitosos que llevó a sus padres primero y a sus abuelos maternos después a la ruina y a la vergüenza[98].

Drieu evoca con amargura la inferioridad que sentía ante sus amigos y compañeros, mucho más

---

[87] DRIEU LA ROCHELLE Pierre, *Etat Civil* . Ed. Gallimard, col. "L' imaginaire", París 1.980, p. 12.
[88] Ibid., p. 13
[89] Ibid., p. 12.
[90] Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., "Troisième lettre aux surréalistes sur l'amitié et la solitude", *Les derniers jours* 8 juillet 1.927. Retomado en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 61.
[91] Ibid., p. 79.
[92] Ibid.
[93] DRIEU LA ROCHELLE P., *Etat civil*, ed. cit., p. 135.
[94] DRIEU LA ROCHELLE P., *Récit secret* . Publicado junto con *Journal 1.939 - 1.945* . ed. cit., p. 488.
[95] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 29 mars 1.944, p. 378.
[96] DESANTI Dominique, Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié, ed. cit., p. 89.
[97] BALVET Marie y STÉRIN Hubert, *Le roman familial de Pierre Drieu la Rochelle* . Ed. Henri Veyrier, París 1.989, pp. 133-136.
[98] Su padre, ya arruinado, fue denunciado por malversación. M. Lefèvre, para evitar el escándalo, tuvo que reponer de su propia fortuna el dinero que reclamaban a su yerno. En *Rêveuse bourgeoisie* Drieu describe con todo lujo de detalles esta situación.

acomodados que él[99]y que marcará toda su infancia y juventud. En relación con este tema, Dominique Desanti describe el caso concreto de la relación entre Drieu y André Jeramec, su mejor amigo en sus años de universidad, hijo de una familia de la alta burguesía muy rica e influyente que desaprobaba esta relación, y con cuya hermana, Colette, Drieu se casará al final, a pesar del desacuerdo de los padres de la novia, para quienes Drieu era un pésimo partido[100].

Si el pensamiento es importante, no lo son menos, para nuestro autor, la acción[101]y el compromiso. Drieu ha sido educado desde pequeño[102]en una moral del heroísmo y de la energía viril, al estilo de los héroes cornelianos[103], que marcará toda su vida y su obra. Todos sus protagonistas[104]heroicos presentan este perfil, cosa que no pudo conseguir a nivel personal: Drieu nunca logró materializarsu sueño de ser un atleta y un guerrero ejemplar. "Je voulais être un hommecomplet. Non pas seulement un rat de cabinet, mais un homme d'épée, qui prend des responsabilités, qui reçoit des coups et en donne"[105], sin embargo su papel en la Gran Guerra no pasó de discreto[106].

Incapaz de acción física, Drieu pasará a la acción política. En una época de caos, desgobierno, desorientación y desesperación, Drieu preconizaba la necesidad de una revolución social capaz de imponer urgentemente un orden nuevo. "La République est un vieux totalitarisme qui fut sérieusement ´ébauché par les Jacobins et qui s'est lentement sclérosé dans son inachèvement"[107]dice en 1.939. Y es especialmente crítico para con supropio país, al que acusa de perderse en la pequeñez del individualismo[108],amen de complacerse en su propia debilidad. Paralelamente, el 'orden nuevo' que Drieu preconiza implica la necesidad de una federación de todos los países para crear una Europa fuerte, capaz de medirse con los EE.UU. o con Rusia. "Le temps des patries est passé"[109]Tras una corta etapa de duda entre las dos corrientes ideológicas que le parecen más sólidas -fascismo y comunismo-, Drieu se declara públicamente fascista en 1.934. Y en 1.936 ingresa en el P.P.F. (Partido Popular Francés) que J. Doriot -antiguo comunista convertido al fascismo- acababa de fundar, pero lo abandona al cabo de dos años, detrás de nombres como Jouvenel, Arrighi, Pucheu, etc. Todos estaban decepcionados con un Doriot que

> "a été broyé par les influences maçonnes et catholiques et A.F. [Action Française] -puis par l'influence italienne- puis par l'influence allemande. Il est l'image de ce pauvre pays où rien ne peut plus surgir d'original, d'indépendant."[110] Así pues, convencido de que el 'orden nuevo' al que Drieu aspira, no podía surgir del interior de Francia, optó por apuntarse a las iniciativas extranjeras. Hitler fue desde aquél momento su última esperanza.

El motivo de su elección no es otro que el convencimiento de que Hitler encarnaba la única esperanza de construir Europa. "Il faut bien faire les Etats Unis d'Europe par la violence"[111]. "Hitler sera le faiseur de

---

[99] Desde su infancia Drieu se relacionaba regularmente con personas social y económicamente más elevadas que él: los abuelos maternos quisieron para su nieto la mejor educación y, por ello, costearon los gastos del carísimo y elitista colegio de Sainte-Marie de Monceau. Cf. BALVET Marie y STÉRIN Hubert, Op. cit., p. 154.

[100] DESANTI D., Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié, ed. cit., p. 125.

[101] "L'honneur d'un homme, c'est d'agir" escribía Drieu en 1.927. Cf. *Le jeune européen* . Ed. Gallimard, París 1.978, p. 53.

[102] Su abuela materna, Mme Lefèvre, será la responsable de ello: "Elle ne me parlait que de vigueur et d'audace, m'avertissait de la bassesse qui m'attendait si mon corps n'était pas redoutable". nos cuenta en *Etat civil*, ed. cit., p. 46.

[103] "Drieu appartient à la tradition héroique, 'cornélienne' " dice Malraux. Cf. GROVER Frédéric, *Six entretiens avec André Malraux sur des écrivains de son temps* . Ed. Gallimard, col. Idées, París 1.978, p. 22.

[104] Hemos preferido utilizar los términos "protagonista" o "personaje principal" en lugar de "héroe" porque hemos considerado que esta última opción comportaría dotar al personaje de un atributo (el heroísmo) que en las novelas resulta siempre o bien inexistente, o bien ambiguo. Veremos que ni siquiera los que hemos denominado "protagonistas heroicos" resultan serlo de forma clara.

[105] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 3 février 1.945, p.447.

[106] Cf. BASTIER Jean, *Pierre Drieu la Rochelle, soldat de la Grande Guerre, 1.914-1.918* . Ed. Albatros, París 1.989, donde se narra con todo lujo de detalles la experiencia militar de Drieu.

[107] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 13 octobre 1.939.

[108] Ibid., 25 juin 1.940, p. 252.

[109] Ibid., 9 mars 1.940, p. 155.

[110] Ibid., 7 décembre 1.942, p. 315.

[111] Ibid., 16 septembre 1.939, p. 80.

l'Europe après Napoléon"[112]escribía en marzo de 1.940. Pero Drieu no se siente en ningún momento ligado ideológicamente con el fascismo[113],ni tampoco con el comunismo. Drieu considera las ideologías como una expresión de estrechez mental. El mismo año de su adhesión al fascismo, advertía en *Socialisme fasciste* que "le fascisme est l'expression de la décadence européenne. Ce n'est pas une restauration. Consolidation, replâtrage des débris"[114]. Por tanto su acto "ne comportait donc aucun élément affectif. Je n'ai jamais été germanophile, je l'ai hautement dit"[115]nos recuerda al final de su vida. El esperaba una hipotética fusión, a largo plazo, entre comunismo y fascismo. "Moi, je voulais (...) une fusion de la droite et de la gauche, une nouvelle création."[116] Una nueva organización política para un nuevo modelo humano: el hombre "totalitario", en la doble acepción del término: sociopolítica y moral.

> "Je souhaite le triomphe de l'homme totalitaire sur le monde. Le temps de l'homme divisé est passé, le temps de l'homme réuni revient. Assez de cette poussière dans l'individu, de cette poussière d'individus dans la foule."[117]

Sin embargo las acciones invasoras de Hitler, especialmente la de su país, van haciendo añicos su sueño[118]. "Il faut dire que Hitler est con comme Napoléon. Mais que faire quand on veut se dresser contre la médiocrité du monde."[119] reconocía ya en 1.942. El esperaba de Alemania una acción aglutinadora, federadora, en cuyo seno se disolvería ella misma. La realidad le presenta una conquista pura y simple oculta -en el caso francés- bajo el muñeco de paja de Petain: "Le maréchal nous offrait l'unité, mais il ne nous offrait que cela: c'était une ombre sans contenu"[120]. Derrotado Hitler y el fascismo, el Drieu de *Récit secret* y de *Exorde* pondrá su esperanza en Stalin, sin que ello sirva de pretexto para resistirse a pagar voluntariamente su error con su vida.

Su vocación literaria, como su vida, tiene su origen y su desarrollo, a decir de Drieu, en la sociedad que le rodea: "Il y en a qui ont toujours voulu être écrivains et qui ont toujours su qu'ils deviendraient écrivains. Pour moi, il me semble que c'est une idée qui m'a été proposée par les autres et imposée par les conditions de la société."[121]

Así, los primeros pasos literarios del autor hay que buscarlos en las redacciones y otros ejercicios que le imponían en la escuela y que le obligaban a vencerse a sí mismo ordenando su mente creativa pero enormemente dispersa, - "J'avais été dans un collège religieux où l'on n'avait pas trop perdu de la tradition aristotélique et jésuitique et avec une promptitude précise on vous inculquait l'habitude de développer votre pensée ou ce qui devait feindre d'en tenir lieu en A, B, C,..."[122] -, así como en su gusto innato por la imitación, sobre el que ironiza con frecuencia:

> "On faisait de moi un petit singe et comme cela est dans la disposition humaine et comme même en qualité de futur grimaud j'avais cette disposition en moi bien accentuée, je devais par la suite venir à bout de toute cette simulation"[123].

---

[112] Ibid., 9 mars 1.940, p. 155.
[113] Así lo atestiguan varios contemporáneos suyos, que le conocieron: "Drieu imagine une utopie fasciste comme Gide a imaginé une utopie communiste" asegura Julien BENDA en "Littérature et politique". En *N.R.F.*, février 1.935. Julien BENDA, por su parte, escribe: "Son fascisme était bien moins un décret politique qu'une attitude morale. (...) Ce fascisme a le coeur socialiste. C'est là son drame. Drame de grande classe. Epris de passion politique, Drieu est indemne de cette chose assez basse qu'on nomme sens politique." En "Note critique sur *Socialisme fasciste* ". En *N.R.F* ., février 1.935.
[114] DRIEU LA ROCHELLE P., *Socialisme fasciste* . Ed. Gallimard, París 1.934, p. 133.
[115] DRIEU LA ROCHELLE P., *Exorde* . Publicado junto con *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., p. 502.
[116] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit.,12 octobre 1.941, p. 276.
[117] Ibid., 10 juin 1.944, p. 386.
[118] "Les collaborateurs intelligents et honnêtes, comme Drieu et Brasillach, ont été dupes de Hitler" sintetiza Pol VANDROMME en su libro *Drieu la Rochelle* . Ed. Universitaires, col. "Classiques du XXe s.", París 1.958, p. 107.
[119] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 8 novembre 1.942, p. 303.
[120] DRIEU LA ROCHELLE P., *Exorde*, ed. cit., p. 503.
[121] DRIEU LA ROCHELLE P., "Débuts littéraires", 1.943. En *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 18.
[122] Ibid., p. 21.
[123] Ibid., p. 20.

Sus primeros escritos, realizados durante sus años de bachillerato, irán "... dans le sens de l'introspection et de l'analyse intime ou des notations toutes particulières qui étaient alors la mode d'une partie de la littérature". Drieu se lanzará a anotar en un cuaderno sus vivencias con toda minuciosidad, a imitación del *Journal* de Amiel, del J*ournal* de los Goncourt, y también -aunque en menor grado- de Gide en sus primeras obras.

Sin embargo, pronto le parece que la escritura del "pâle Amiel" es ñoña y carece de fuerza. Drieu iniciará entonces, de la mano de un compañero de clase que adoraba la poesía y que escribía versos, la búsqueda de lo que denomina "l'art même, qu'Amiel ignorait"[124]. La poesía se erige desde entonces y para siempre como emblema de este Arte con mayúscula, en detrimento de los otros géneros, que él juzga inferiores, rechazando de plano la idea de la igualdad de los géneros literarios, reclamada por determinados sectores intelectuales de su época, y que él califica de "préjugé moderne": "Si on l'analyse, comment se réduit ce préjugé de l'égalité? A une inégalité en faveur du plus faible. Or, moi, partout je cherche à déterminer le plus fort, pour le défendre contre le plus faible. Ce qui me paraît le plus fort dans tous les arts, c'est le plus complexe. C'est pourquoi, en littérature, je mets la poésie au-dessus de la prose"[125].

Drieu está seducido por la proximidad entre la poesía y la acción que la origina[126], a causa de la multiplicidad y la intensidad de los sentimientos que ambas son capaces de suscitar en un breve lapso de tiempo: "... le procédé intérieur, intime de la poésie, LA VISION[127]: l'idée naissant de l'image, et restant attachée à l'image, la débordant à peine. De là la brièveté. Brièveté et concentration"[128].

Una concepción de la poesía muy similar a la que Pierre Reverdy había formulado ya en 1.918, y en la que definía el poema como "toute une vie comprimée dans quelques images et quelques phrases"[129]. El poeta poseía el don de "savoir, de pouvoir cristalliser et concentrer ce qu'il sent le plus profondément et ce qu'il pense de la façon la plus éparse"[130].

Transgrediendo los límites del texto, Drieu considera que: "La poésie a une puissance d'élaboration, de fusion, de synthèse que ne peut atteindre aucun ouvrage en prose. Elle seule porte les images motrices d'un peuple. Racine s'est le plus ouvert à la folie de toutes les passions françaises, dans le moment de l'inspiration. Ensuite, dans le moment de la composition, il s'est le mieux contracté. De là son pouvoir irremplaçable"[131].

Por tanto la función de la poesía va más allá del simple relato de experiencias vividas. Sirve para inculcar o mantener vivos unos ideales, unos sentimientos[132].

Con su descubrimiento de la poesía, a través de los poetas simbolistas, por quienes su amigo le había contagiado la admiración, se inicia una larga etapa que durará hasta los años 20, en la que el joven escritor pondrá todo su empeño en ser poeta. El soneto será el modelo elegido en un principio, hasta mediados de la Primera Guerra, a imitación de los citados poetas simbolistas, El escritor se enfrascará en componer multitud de sonetos que destruye apenas escritos porque, a su juicio, suenan fatal: "Cela était le comble de l'erreur, car je

---

[124] Ibid., p. 28.
[125] "La poésie au-dessus de tout", en *Je suis partout,* 3 septembre 1.937. Recogido en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 276.
[126] Drieu sitúa la acción como el aspecto prioritario de la vida. La literatura sólo adquiere justificación en tanto que ilustración de la primera.
[127] El subrayado es nuestro.
[128] DRIEU LA ROCHELLE P., "Le poème en prose", en *Nouvelles littéraires* 5 mai 1.934, recogido en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 276.
[129] REVERDY Pierre, *Le gant de crin* . Ed. Plon, París 1.926, p. 8. Formulado con anterioridad en "L'Image", en *Nord-Sud*, mars 1.918.
[130] Ibid., p. 60.
[131] DRIEU LA ROCHELLE P., "Le poème en prose", en *Nouvelles littéraires* 5 mai 1.934, recogido en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 279.
[132] "L'expansion des faits politiques et sociaux dans le champ de conscience des lettres, a produit un type nouveau de scripteur, situé à mi-chemin entre le militant et l'écrivain, tirant du premier une image idéale de l'homme engagé, et du second l'idée que l'oeuvre écrit est un acte" escribe Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture* . Ed. du Seuil, París 1.953, p., 26.

n'étais pas musicien. (...) Je n'avais aucun sens inné du rythme, de l'harmonie"[133]. El soneto y sus condicionamientos de ritmo, rima, sílabas, etc. dejarán paso a la oda a partir de la lectura de las *Cinq Grandes Odes* de Paul Claudel. La aparente libertad de sus versos le hace concebir mayores esperanzas de éxito. En ellas esperaba encontrar "un moyen qui fut à la mesure de la violence de mon cri et aussi de mon ingénuité, de mon indifférence à toutes les délicatesses"[134]. Pero pronto descubre que su grito seguía desafinado, porque: "Il faut être encore bien plus musicien pour manier les formes irrégulières que pour manier les regulières"[135]. A pesar de su más que dudosa calidad, las odas serán las protagonistas del primer libro de Drieu que verá la luz, *Interrogation*, publicado en 1.917. La guerra será el tema central de la obra. "... après tout, peut-être, n'ai-je eu jamais qu'à parler de cela et tout le reste n'a été qu'allusion détournée ou remplissage superflu."[136]. Veremos, en el curso de este trabajo, la justedad de esta afirmación, válida para el conjunto de su obra tanto literaria como ensayística.

No será hasta 1.924 cuando Drieu, por fin convencido de que lo suyo no eran los versos, decide escribir su primera novela, *L'homme couvert de femmes*, a la que seguirán otras diez: *Blèche* (1.928), *Une femme à sa fenêtre* (1.929), *Le feu follet* (1.930-31), *Drôle de voyage* (1.933), *Beloukia* (1.935), *Rêveuse bourgeoisie* (1.935), *Gilles* (1.936-38), *L'homme à cheval* (1.942), *Les chiens de paille* (1.943) y *Mémoires de Dirk Raspe* (1.944) que dejó inacabada.

Asimismo escribió una multitud de relatos cortos reunidos, en su mayoría, a lo largo de cuatro volúmenes: *Plainte contre inconnu* (public. en 1.924), *La suite dans les idées* (p. 1.927), *La comédie de Charleroi* [137](p. 1.934), *Journal d'un homme trompé* (p. 1.934) y *Histoires déplaisantes* (p. 1.963).

"J'étais évidemment un prosateur, mais je devais mettre des années à trouver assez de calme, d'expérience rassise et rassérénée pour pouvoir insérer dans les mouvements relentis et indirects de la prose, le tumulte lyrique ou épique qui a toujours été ma raison d'être."[138]

Toda su vida sin embargo, arrastrará una profunda frustración por no haber podido ser poeta. Así de contundente lo expresaba, por ejemplo, en su*Journal*, apenas un año antes de morir: "J'aurais aimé être poète, peintre, musicien; mais écrivain du genre que je suis, non. Quelle vulgarité! Les explications."[139] Drieu no dejará nunca de escribir poemas, aun a sabiendas de su escasa calidad, que serán publicados póstumamente, en 1.951, bajo el título de *Plaintes contre inconnue*.

Drieu sitúa su prosa

> "entre Céline et Montherlant et Malraux. J'ai strictement dit ce que je voyais, comme Montherlant dans *Les Célibataires*, mais avec un mouvement vers la diatribe de Céline, contenu dans de strictes limites, (...) Il y avait en moi aussi une tendance à sortir des gonds français comme Malraux"[140].

En ningún momento sin embargo, hace extensiva la comparación al aspecto de la imaginación creadora, verdadero caballo de batalla para el escritor. La falta de originalidad fue uno de los aspectos que más le reprochó la crítica, aunque fue el mismo Drieu quien, con sus constantes autocríticas, con demasiada frecuencia desmesuradas, fomentó en parte tal opinión. "Je n'ai jamais rien pu écrire d'intime, d'aigu. Je suis

---

[133] DRIEU LA ROCHELLE P., "Débuts littéraires", en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 28.
[134] Ibid., p. 36. Una vez más Drieu coincide con Reverdy, quien afirma que "Le poète est un transformateur de courant: de la haute tension du réel au fil incandescent qui donne la lumière". Cf. REVERDY P., *Le livre de mon bord* . Ed. Mercure de France, París 1.948, p. 53. Y, más adelante: "La poésie n'est ni dans la vie ni dans les choses; c'est ce que vous en faites et ce que vous y ajoutez". Ibid., p. 74. Por otra parte Reverdy en *Le gant de crin*, afirma que la imagen poética ha de ser "forte" y tener "puissance émotive", ed. cit. p. 32.
[135] DRIEU LA ROCHELLE P., "Débuts littéraires", en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 39.
[136] Ibid., p. 40.
[137] Volumen integrado por seis relatos sobre la guerra, que fue galardonado con el Prix de la Renaissance.
[138] DRIEU LA ROCHELLE P., "Débuts littéraires", en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 41.
[139] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., p. 396. André Breton compartía el pensamiento de Drieu respecto a la novela: "Dans le domaine littéraire, le merveilleux seul est capable de féconder des oeuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman et d'une façon générale tout ce qui participe de l'anecdote." Cf. BRETON A., *Manifestes du surréalisme*, ed. cit., p. 25.
[140] DRIEU LA ROCHELLE P., Préface de *Gilles*, ed. cit., p. 18.

seulement une sorte de chroniqueur qui vaut un peu plus de ce dont il a l'air"[141]se lamenta.

> "Mon oeuvre romanesque est manquée d'abord à cause de mon manque d'imagination créatrice de personnages et de situations (...) Je suis plus un idéologue qu'un imaginatif. Et je suis très paresseux pour animer longtemps un récit."[142]

repite machaconamente. Su meta es poder responderse afirmativamente algún día, a su pregunta eterna[143]y crucial: "Saurai-je un jour raconter autre chose que mon histoire?"[144]. A pesar de ello, existen algunos pasajes llenos de lucidez, en los que el autor relativiza esta supuesta falta de originalidad: "L'artiste malgré lui fait de l'objectivité, alors même qu'il a de fortes dispositions introverses parce que de l'ampleur de son univers intime ce qu'il peut saisir dans un moment donné n'est que fragmentaire. Le fragment réfracte un personnage inconnu et nouveau-né. Cela reste vrai, même si l'auteur s'acharne toute sa vie sur lui-même, comme Proust"[145].

El problema no está por tanto en el origen de los personajes. El mismo Drieu reconoce que una obra literaria no puede surgir de la nada, que nadie puede prescindir de su memoria, que toda la literatura realista está basada en la imitación de un modelo. Lo verdaderamente importante es ser capaz de crear un universo novelístico coherente y, en su seno, darles vida propia. Ello exige un trabajo minucioso, reposado y bien estructurado, que Drieu se acusa con frecuencia no haber sabido realizar, a causa, básicamente, de su pereza y de sus prisas. En efecto, probablemente uno de los grandes defectos de Drieu literato es su escasa constancia. Trabajaba a rachas, cuando planeaba una obra, se dejaba llevar por la emoción o la impaciencia de verla conclusa y raramente se tomaba el tiempo de dejar madurar sus páginas, o de asimilar las críticas fundadas[146]. "Ce qui m'a perdu, ç'a toujours été cette paresse qui me fait liquider trop tôt la méditation et bâcler l'écriture"[147], escribía en 1.939, tras finalizar su primera redacción de *Charlotte Corday*. Pero a pesar de todo el ejercicio de la literatura proporciona al hombre Drieu una satisfacción fundamental: le ayuda a pensar, a descubrirse a sí mismo y a trascenderse: "Je crois à la littérature. Ecrire, c'est, pour ma faiblesse, le seul moyen de penser, peut-être, mais à l'épreuve cela s'est révélé un moyen efficace, que je ne renierai pas, de débrouiller et de fortifier ma vie morale. Hélas! (...) maintenant la littérature, ce n'est plus un moyen de me trouver, c'est un moyen de me perdre, de perdre du moins mon personnage extérieur. Quant à mon moi profond, si je l'atteins, si je le donne, je ne puis que le fortifier. Mon moi profond, c'est l'univers même"[148].

Otra de las grandes pasiones frustradas de Drieu fue, aunque en menor grado que la poesía, el teatro.

> "Je regrette de n'être pas un plus pur, ou un plus grand artiste. Ou alors tout à fait politique. Depuis vingt ans, je ne me suis pas habitué à moi-même, à ce double jeu. Et il y a la troisième tentation: le théâtre."[149]

declara en 1.936. Pero desde muchos años antes Drieu se siente fascinado por este género, primero como simple espectador, más tarde se atreve a escribirlo. Así en 1.922 redacta su primera obra, *L'Eau Fraîche*, a la que seguirán otras cuatro: *Gille* (1.931) inédita, *Le Chef* (1.933), *Nous sommes plusieurs* (1.936) inédita, y *Charlotte Corday* (1.939-40). Existe además un borrador bastante adelantado de una última obra, *Judas*, -que definiremos como un drama metafísico- iniciada en 1.943 pero que no llegó a terminar.

Teniendo en cuenta el pensamiento rocheliano hasta aquí expuesto, se entiende con facilidad su admiración por el teatro: en él se unen indisociablemente las dos grandes pasiones del autor, la acción y el arte de la literatura. Sin embargo el teatro de Drieu despertó escaso entusiasmo entre sus contemporáneos. El número

---

[141] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 17 novembre 1.942, p. 309.
[142] Ibid., 8 octobre 1.939, p. 90.
[143] Drieu la repite con regularidad cansina a lo largo de toda su vida, desde *Etat Civil* hasta el final de su vida.
[144] DRIEU LA ROCHELLE P., *Etat Civil*, ed. cit., p. 9.
[145] DRIEU LA ROCHELLE P., Préface de *Gilles*, ed. cit., p. 11.
[146] LANSARD Jean, Drieu la Rochelle ou la passion tragique de l'unité. Essai sur son théâtre joué et inédit . Aux amateurs de livres, París 1.985, vol. 1, p. 8.
[147] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 13 décembre 1.939, p. 128.
[148] DRIEU LA ROCHELLE P., "Troisième lettre aux surréalistes", en *Les derniers jours*, 8 juillet 1.927. Retomado en *Sur les écrivains*, ed. cit., pp.65-66.
[149] DRIEU LA ROCHELLE P., Carta a Christiane Renaoult del 26-7-1.936. Inédita. Citada por LANSARD J., *Drieu la Rochelle ou la passion tragique de l'unité. Essai sur son théâtre joué et inédit*, ed. cit., vol. 1, p. 46.

de representaciones de las tres obras que llegaron a estrenarse, habla por sí solo: 49 la primera, 8 la segunda y 15 la tercera[150]. Por supuesto ello no supone en absoluto que estas obras carezcan de interés ni de calidad.

Drieu, como era habitual en él[151], se lamentaba de su falta de talento y de los constreñimientos formales del género: "Je ne suis pas fait pour réussir au théâtre où tout est action exaspérée, dévouement au succès, sacrifice au moment."[152]. Sin embargo, en una época que él juzga de abulia y degradación moral, Drieu reprochará a los actores su incapacidad para representar adecuadamente la grandeza de espíritu que subyace en sus escritos. Y paralelamente criticará a una parte mayoritaria del público y de los críticos por su bajeza moral:

> "... aujourd'hui, quel théâtre oserait représenter une pièce qui demanderait l'effort imposé au spectateur par Shakespeare ou par Corneille? On n'écoute ces ancêtres que par habitude, (...) mais s'ils étaient nouveaux, ils seraient repoussés. Tous les lieux du spectacle sont remplis par la plèbe moderne, cette immense petite-bourgeoisie qui prétend accéder à ce qu'elle entend appeler la vie de l'esprit, et dont elle attend que ce soit une vaste rigolade ou une pleurnicherie sans conséquences"[153],

decía en 1.927. En unos años marcados por el culto a la evasión, la diversión, el ruido y, en definitiva, la superficialidad, Drieu consideraba que el Arte debía necesariamente transmitir un mensaje, ser objeto de reflexión. "L'art irait-il donc sans idées?" escribe en el prólogo de *Genève ou Moscou*. Ocho años más tarde, define así la finalidad del Arte: "donner à réfléchir sur la vie, à propos des énigmes particulières à chaque époque"[154]. Eso es precisamente lo que él se propondrá a lo largo de toda su producción. La forma, el estilo, son para él cuestiones secundarias. Considerarlas como objetivo principal es cosa de retóricos, palabra que para Drieu equivale a superficialidad y pobreza intelectual. Y pone como ejemplo de ello a Giraudoux: "La littérature peut être réalité et plus réelle que le réel: mais lui *fait* [155]de la littérature. Ses images ne se modèlent pas sur le réel; elles plient le réel à leur développement mécanique. Giraudoux c'est par excellence la littérature de décadence, la rhétorique. C'est un grand rhétoriqueur. Les événements, les faits de la vie ne sont pour lui que prétextes insignifiants à déclencher son système d'images et de métaphores, qui est un système clos, immuable."[156].

Evitar caer en la retórica será una de las grandes obsesiones de este hombre que se reconoce también plenamente partícipe de la "decadencia" que caracterizó, según él, a la sociedad de su época: "Un tableau complet de mon esprit, (...) Le portrait d'un dégénéré et d'un décadent, pensant la décadence et la dégénérescence."[157] Es importante remarcar que Drieu define con el término "decadencia" la ruptura del equilibrio entre el cuerpo y el espíritu en favor de este último que, a su juicio, se ha producido en la vida del hombre occidental -y en particular del francés- de forma progresiva. La decadencia de la sociedad se inicia a partir del momento en que empiezan a oponerse los conceptos de alma y cuerpo, éste "devenu un objet esthétique ou érotique, il cesse d'être la source fraîche et spirituelle qu'il a été pendant le Moyen Âge"[158]. Ello coincide con el inicio del fenómeno de la urbanización, es decir: de la ruptura del equilibrio entre la ciudad y la naturaleza.

Drieu sitúa el principio de este proceso a partir de la segunda mitad del siglo XVIII[159], época en la que el dominio de la razón[160], es decir el intelecto, sobre la fuerza y el instinto es ya a su juicio excesivo, y va en aumento hasta su época:

---

[150] LANSARD J., Drieu la Rochelle ou la passion tragique de l'unité. Essai sur son théâtre joué et inédit, ed. cit., p. 44.
[151] Drieu la Rochelle estuvo siempre convencido de que su talento literario era escaso, y no se cansó de repetirlo una y otra vez: "J'ai essayé presque tous les genres, je n'ai atteint l'achèvement dans aucun" sentenciará por ejemplo en su *Journal*, 17-10-1.939. Tal vez por ello fue siempre extremadamente duro a la hora de juzgar sus propias obras, y ello en todos los géneros que abordó.
[152] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 19 novembre 1.939, p. 116.
[153] DRIEU LA ROCHELLE P., *Genève ou Moscou* . Ed. Gallimard, París 1.978, p. 300.
[154] Programa de *Le Chef*, 1.934. Inédito.
[155] El subrayado es de Drieu.
[156] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 11 septembre 1.939, p. 76.
[157] Ibid., 8 octobre 1.939, p. 91.
[158] DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle*,ed. cit., p. 47.
[159] Ibid., pp. 42 y ss.
[160] Ampliamos el tema del racionalismo en el capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 451-453.

"Je souffre pour le corps des hommes. Le corps des hommes est ignoble, en France du moins. Horrible de se promener dans les rues et de rencontrer tant de déchéances, de laideurs, d'inachèvement. Ces dos voûtés, ces ventres gonflés, ces petites cuisses, ces faces veules"[161].

Es la época de "l'homme assis"[162], y ello es contrario a la vida y a la felicidad. "Une terrible absence d'humanité, une terrible insuffisance de sang"[163]caracterizan, en su opinión, su época.

Y del mismo modo que la política y la sociedad entera están en decadencia, Drieu cree que la literatura, por lo menos tal y como él la concibe, está en vías de desaparición.

"La littérature française est finie, de même que toute littérature en général dans le monde, tout art, toute création. L'humanité est vieille et a hâte d'organiser son sommeil dans un système de fourmilière ou de ruche."[164]

y, tres días antes de su tercer y definitivo intento de suicidio: "A quoi bon faire de la littérature, même comme celle-ci puisque j'attends les Huns."[165] Y a su entender, la mayor manifestación de la decadencia literaria es la proliferación de diarios íntimos que tiene lugar en su época, y que pone de relieve la sequedad imaginativa reinante, así como la estrechezde miras, limitadas a la contemplación del propio ombligo.

"C'est une grande faiblesse que de tenir un journal au lieu d'écrire des oeuvres. Quel aveu chez Gide qui y a concentré peut-être le meilleur de lui faute de trouver en lui-même quelque chose de meilleur que ce meilleur pour en faire des romans ou des pièces. Quel aveu sur la fin de la littérature française."[166]

Drieu también escribió el suyo, aunque le niega la categoría de obra literaria y asegura que se trata tan sólo de un pasatiempo, de una excusa perezosa para no escribir de verdad[167].

"J'aurais dû m'en tenir au pamphlet et à l'essai, ne pas me salir par la description du mal dans toutes ses petitesses"[168]declara en 1.940. Sin embargo Drieu continuará escribiendo novelas hasta su muerte. En ellas encontramos los mismos temas y la defensa de idénticos valores, puntos de vista y actitudes que en los escritos políticos, aunque ejemplificados a través de los personajes, materializados en un caso concreto. Drieu escribió más de 600 artículos, la mayoría sobre temas políticos, así como varios ensayos y panfletos con idéntica temática. La política era para él, junto con el arte, la gran pasión de su vida. De hecho Drieu defenderá durante toda su vida la identidad de ambas: "Il y a 20 ans que j'essaie d'établir un rapport entre la littérature et la politique, ce que personne ne fait plus en France"[169]dice en 1.939 y, en 1.944:

"L'Occident est artiste et politique, c'est la même chose. (...) La littérature est le contraire d'une sérieuse discipline philosophique et religieuse qui veut aller jusqu'à l'ascèse, et par là acquérir la concentration sur des points de plus en plus imperceptibles. La littérature, c'est la recherche et le culte du concret, du particulier; certes, par ailleurs, cela comporte une vue de l'universel, mais d'un universel qui reste présent et engagé dans toutes ses parties."[170].

Drieu no concibe al escritor como un ser aislado en su torre de marfil, ocupado sólo en la reflexión y la creación literaria. Hemos visto más arriba cómo para él la literatura era indisociable de la acción, pero más allá de este hecho, "Si nous ne sommes que des littérateurs, comment des hommes peuvent-ils prendre au sérieux

---

[161] DRIEU LA ROCHELLE P., *Socialisme fasciste*, ed. cit., p. 111.
[162] DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle*, ed. cit., p. 62.
[163] DRIEU LA ROCHELLE P., Prólogo de *Gilles*, ed. cit., p. 16.
[164] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 23 novembre 1.939, p. 117.
[165] Ibid., 13 mars 1.945, p. 458.
[166] Ibid., 18 septembre 1.941, p. 269.
[167] Ibid., 11 octobre 1.944, p. 420: "Je n'ai jamais écrit dans ces cahiers que par paresse, pour ne pas faire autre chose, des oeuvres de taille et de poids".
[168] Ibid., 13 février 1.940, p. 150.
[169] Ibid., 30 octobre 1.939, p. 112.
[170] Ibid., 18 octobre 1.944, pp. 423 y 424.

nos paroles?"[171]. Es pues el prestigio mismo del artista y su credibilidad lo que está en juego, y Drieu acepta el reto con todas sus consecuencias hasta el final. Es por pura coherencia que, cuando en 1.944, sabiéndose perseguido, le ofrecen un refugio y sustento económico en Suiza o en España, Drieu prefiere quedarse en París y elegir una muerte que él juzga digna (el suicidio), antes que asistir al espectáculo de la degradación de su cuerpo en la cárcel.

> "Je n'ai pas voulu être un intellectuel qui mesure prudemment ses paroles. J'aurais pu écrire dans la clandestinité (j'y ai pensé), écrire en zone libre, à l'étranger. Non, il faut prendre des responsabilités, entrer dans des groupes impurs, admettre la loi politique qui est toujours d'accepter des alliés méprisables ou odieux. Il faut se salir au moins les pieds, mais pas les mains. Je ne me suis pas sali les mains, seulement les pieds."[172],

escribe aquél mismo año, en respuesta a un artículo de Sartre[173], cargado de odio, en el que le acusaba de tibieza y cobardía.

Hasta el epílogo de *Gilles* (1.938) el escritor preconiza la utilidad de la guerra y, si hace falta, la entrega generosa de la propia vida en su seno, porque, ante la grave decadencia que aqueja a toda la sociedad europea, él cree en la posibilidad de una revolución salvadora hecha desde el interior de la sociedad misma. Pero a partir del epílogo de *Gilles* la esperanza en la capacidad de los hombres para autorregenerarse se resquebraja progresivamente. Observamos entonces una presencia creciente del tema de la inmolación unido a la concepción de la muerte como un acto sacrificial, necesariamente previo a una resurrección posterior que, a su vez, comportaría un reinicio de la organización social, pero basado en un nuevo modelo. La revolución vendría pues ahora de fuera de la sociedad actual, a través de la fusión del "yo" con lo que él denomina "Soi Réel"[174]. Su interés cada vez mayor por la historia de las religiones, su apasionamiento creciente por los Upanishads, el Tao, los Brahmasûtra, etc. van en este sentido.

> "Toutes les valeurs dont nous vivions disparaissent. Ce système du monde qui se continuait dans les entrailles mentales de l'homme va s'anéantir; (...) Nous qui fûmes témoins et derniers ouvriers de ce système, il nous anéantit en même temps que lui. La vie universelle continue: des cendres de l'homme elle va créer un être nouveau. Pour cet être nouveau il y aura des valeurs nouvelles"[175]

afirmaba ya en 1.927. Al final de su vida, justifica con idéntica filosofía su primer intento de suicidio:

> "Je ne croyais nullement, en me donnant la mort, contredire à l'idée que j'ai toujours sentie vivante en moi de l'immortalité. C'était, au contraire, parce que je croyais à l'immortalité que je me précipitais si vivement vers la mort. Je professais que ce qu'on appelle la mort n'est qu'un seuil et qu'au-delà continue la vie, ou du moins, quelque chose de ce qu'on appelle la vie, quelque chose qui en est l'essence."[176]

---

[171] DRIEU LA ROCHELLE P., "La fin des haricots", en NRF décembre 1.942. Retomado en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 171. A pesar de todo, no puede soslayar el recuerdo de los fracasos célebres que constituyeron tantos literatos puestos a políticos, como Lamartine, Hugo o Chateaubriand.

[172] DRIEU LA ROCHELLE P., *Exorde*, ed. cit.., p. 504.

[173] SARTRE J.-P., "Drieu la Rochelle ou la haine de soi", en *Les lettres françaises*, nº 6, avril 1.943, retomado en CONTAT M. et RYBALKA M., *Les écrits de Sartre* . Ed Gallimard, París 1.970, pp. 650-652: "Il a, comme Montherlant, fait la guerre pour rire en 1.914. Ses protecteurs bien placés l'envoyaient au front quand il le leur demandait et l'en retiraient dès qu'il craignait de s'y ennuyer. (...) Rentré chez lui, il fallut bien qu'il fît cette découverte scandaleuse: il ne pensait rien, il ne sentait rien, il n'aimait rien. Il était lâche et mou, sans ressort physique ni moral". Sartre parece ignorar aquí las múltiples heridas que Drieu sufrió en combate, algunas graves, así como su obstinación en permanecer en el frente, a pesar de su precario estado de salud.

[174] Basándonos en la explicación que Drieu nos ofrece en *Récit Secret*, diremos que "Le Soi universel" o "Soi Réel" es para Drieu un equivalente del "âtman", esto es: la esencia última de todas las cosas, que no tiene origen ni final, un ente singular y abstracto que está presente en la diversidad y lo concreto. En lenguaje cristiano se identifica con el Espíritu, aunque Drieu prefiere emplear otros términos, a causa de su voluntad de distanciarse del catolicismo. Este "Soi Réel" constituye en nosotros el "Hombre interior", nuestro verdadero ser, diferente del yo aparente u hombre exterior. Cf. nota nº 1295 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

[175] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le jeune européen*, ed. cit., p. 91.

[176] DRIEU LA ROCHELLE P., *Récit secret*, ed. cit., p. 488.

Las *Mémoires de Dirk Raspe* (1.944), última novela de Drieu inspirada en la vida de Van Gogh, ejemplifican asimismo con toda claridad este pensamiento que nuestro autor compartía con el pintor.

La muerte no es pues para Drieu un final, sino el acceso a otra realidad desconocida. El acto de Drieu no debe interpretarse en ningún caso como la última salida de un hombre acabado, acorralado, sino como un paso decidido en pos de una ascesis que buscó desesperadamente a lo largo de toda su vida y su obra pero que no pudo o no supo hallar.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CRITERIOS METODOLÓGICOS

"Je crois à la littérature. Ecrire, c'est, pour ma faiblesse, le seul moyen de penser, peut-être, mais à l'épreuve cela s'est révélé un moyen efficace, que je ne renierai pas, de débrouiller et de fortifier ma vie morale. Hélas! (...) maintenant la littérature, ce n'est plus un moyen de me trouver, c'est un moyen de me perdre, de perdre du moins mon personnage extérieur. Quant à mon moi profond, si je l'atteins, si je le donne, je ne puis que le fortifier. Mon moi profond, c'est l'univers même"[177].

A partir de estas palabras, que Drieu escribía en 1.927 y que reiterará a lo largo de toda su vida, hemos intuido coincidencias respecto a la manera de entender la función de la literatura, entre Drieu y Georges Poulet. En 1.939, en el seno de una autocrítica por parte de Drieu acerca de las carencias imaginativas que, a su juicio, denotaban sus novelas, declaraba: "je suis plus un idéologue qu'un imaginatif"[178].

Estas reflexiones rochelianas constituyen el principal motivo que nos ha llevado a elegir, entre las múltiples corrientes metodológicas coexistentes en el seno de la crítica literaria del siglo XX, el pensamiento que Georges Poulet desarrolla a partir de su obra. Un modelo de interpretación que, por otra parte, nos parece riguroso aunque no rígido, y que permite por ello una gran adaptabilidad a todo tipo de textos literarios. Nos hemos basado particularmente en sus libros *Études sur le temps humain* (1.949, 1.952, 1.964 y 1.977), *La distance intérieure* (1.952), *Entre moi et moi* (1.977), *L'espace proustien* (1.980), *La conscience critique* (1.986), y *La pensée indéterminée* (1.985, 1.987 y 1.990). En sus volúmenes Poulet reflexiona sobre la necesidad que caracteriza al hombre de autoconocerse, y sobre las etapas que atraviesa desde la pretensión de conocer su esencia hasta la modernidad en la que ya sólo aspira a conocer su existencia. La literatura -no necesariamente autobiográfica[179]- es el mejor medio para este tipo de reflexiones.

Poulet se propone como objetivo, en síntesis, "aller du sujet au sujet à travers les objets"[180]. No se trata de reconstruir un retrato biográfico del autor a través de su obra, sino de descubrir el pensamiento oculto y personal de cada escritor tras los "objetos" que son sus creaciones literarias. Así lo resume Tadié[181]:

"Il y a un *cogito* de chaque auteur, une pensée qui fait preuve de son existence comme écrivain, et c'est ce point de départ qu'il faut retrouver. Chaque étude est donc la quête d'un secret, d'une origine, d'un moment premier antérieur au 'moment second' de l'inspiration verbale"[182].

Este proceso no debe confundirse con una crítica filosófica. Para Poulet la inspiración o "l'intuition originelle" de los filósofos no es distinta de la de los poetas, pero a partir de ahí el itinerario de ambos se hace divergente[183].

Se trata pues de ser capaces de trascender las formas, las estructuras o los géneros para reencontrar "l'esprit créateur de son monde et principe immanent de son accomplissement. En ce cas d'ailleurs, la structure, le temps et l'espace de l'oeuvre ne sont qu'une variation de l'esprit qui la contient, la précède et la dépasse"[184].

La lectura transforma el objeto material que es el libro en un "objeto mental"[185]:

"De l'objet ouvert devant mes yeux, je vois sortir une quantité de mots, d'images, d'idées. Ma pensée s'en empare. Je me rends compte que ce que je tiens dans la main n'est plus qu'un simple objet, ni même un être simplement vivant, mais que c'est un être doué de raison, une conscience: conscience d'autrui (...) qui, dans ce cas spécial, m'est ouverte, qui me permet (...) penser ce qu'elle pense et sentir

---

[177] DRIEU LA ROCHELLE P., "Troisième lettre aux surréalistes", en *Les derniers jours*, 8 juillet 1.927. Retomado en *Sur les écrivains*, ed. cit., pp.65-66.
[178] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939-1.945*, ed. cit., 8 octobre 1.939, p.90.
[179] Volveremos sobre este tema más adelante, en este capítulo.
[180] POULET Georges, *La conscience critique* . Ed. Corti, París 1.986, p. 297.
[181] También Javier del Prado en su libro, *Autobiografía y modernidad literaria* . Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid 1.994, analiza esta tema. Cf. especialmente cap. 1.
[182] TADIÉ Jean-Yves, *La critique littéraire au XXe s* . Ed. Belfond, París 1.987, p. 90.
[183] Ibid., p. 90.
[184] POULET G., *La distance intérieure* . Ed. Plon, París 1.952, p. 8.
[185] POULET G., *La conscience critique*, ed. cit., p. 278.

ce qu'elle sent."[186].

Así pues, en cierta forma, y sin que ello implique pérdida alguna de la propia identidad, durante el proceso de lectura "Je est un autre"[187]Y es que lo propio de la literatura es, para Poulet, "de ne respecter aucune réalité objective, aucune chose tangible, aucun fait prouvé."[188] La primera tentación es pensar que ese "autre" es el autor. Pero Poulet insiste: "Le sujet qui s'y trouve révélé à moi par la lecture que j'en fais n'est pas l'auteur, soit dans l'ensemble confus de ses expériences, externes ou internes, soit même dans le tout, plus homogène, de ses écrits. Le sujet qui préside à l'oeuvre ne peut être que dans l'oeuvre. (...) Quelle que soit la masse des informations que j'acquiers sur Baudelaire ou Racine (...) je sens que cet apport est insuffisant pour m'éclairer en son fond propre"[189].

La función del crítico consiste, así pues, en redescubrir el orden mental del autor componiendo su obra, y de situarlo, especialmente en el momento de la toma de conciencia de la inmanencia del *yo*.

Centrándonos en el terreno de la novela, -puesto que nos proponemos estudiar esta parte de la producción de Drieu-, en ella los personajes novelísticos se definen en relación al espacio y al tiempo en los que se mueven. El análisis de ambos aspectos es imprescindible para descubrir y comprender el "cogito" de los protagonistas -a los que Drieu ha querido dotar de autonomía y que, por tanto, no deben entenderse como meras transposiciones del *yo* del autor[190]-. Todo lo explicado hasta aquí nos ha llevado a iniciar nuestra *Aproximación temática a la obra novelística de Pierre Drieu la Rochelle* con el estudio de las coordenadas espacio-temporales.

Nuestro primer capítulo estará dedicado al análisis del "espacio", de su función y su evolución a lo largo y ancho del universo novelístico de Drieu. Lógicamente toda novela se desarrolla en el seno de un espacio narrativo[191], y la creación de éste en las novelas está íntimamente relacionada con la descripción. Veremos sin embargo que ésta es escasa en las novelas rochelianas. Drieu no se entretiene en ofrecer un retrato detallado de los entornos en los que se mueven sus personajes: tan sólo algunas pinceladas rápidas bastan al autor para esbozarlos y situarlos. Y en aquellos casos infrecuentes en los que encontramos descripciones relativamente extensas, éstas tienen por objeto casi siempre la explicación o justificación de una acción.

Drieu en el conjunto de sus novelas pinta dos grandes espacios, -hasta *L'homme à cheval* antagónicos- en los que evolucionan los personajes: los entornos urbanos o "civilizados"[192]y los espacios naturales. Pero los espacios de Drieu no son importantes como tales, sino por la realidad que simbolizan: la de una Europa industrial, gobernada por democracias incompetentes[193], en la que las viejas jerarquías basadas en el valor han

---

[186] Ibid., p. 276.
[187] RIMBAUD Arthur,.*Lettres dites du voyant*, "A Georges Izambard". En *Poésies* . Ed. Bookking International, París 1.993, p. 190.
[188] POULET G., *La conscience critique*, ed. cit., p. 278.
[189] Ibid., p. 284.
[190] Cf. apartado "El hombre y la obra" de la Introducción.
[191] J. del Prado en el análisis que propone de la estructura narrativa en su libro *Cómo se analiza una novela*, incluye el estudio de las coordenadas espacial, temporal y los "actantes" (nosotros les llamaremos "personajes". Más adelante nos referiremos y justificaremos ambos términos), dentro del primero de los cuatro niveles en que divide la estructura de un microcosmos narrativo.
El espacio novelesco estaría compuesto "por la presencia de diferentes elementos estáticos (topográficos y climáticos) que crean el espacio cosmológico, y el relativo al hábitat ocupado por las comparsas que, a su vez, crean el espacio social e histórico". Cf. ed. cit, p. 35.
[192] Así les llama Drieu con frecuencia. Se refiere a las ciudades de la Europa que son consideradas, erróneamente según él, desarrolladas, industrializadas o más civilizadas. Para Drieu el progreso técnico y científico se traduce en una regresión del hombre a nivel físico y espiritual: "La machine est née de la paresse de l'homme (...) elle ne peut engendrer que des cadavres. (...) Un enfant sort du ventre de sa mère; si Dieu oublie de lui donner una âme, il coule comme de la gelée. Aussi tout ce qui sort de la machine.
L'homme ne peut faire qu'une machine produise un vase vivant. Mais hélas, il peut faire que cette machine produise un vaisseau tel que le fléchissement de l'art s'y marque de façon incurable; et une fois que l'homme a vu son oeuvre moins belle, ainsi mise au monde en sous-main, il se trouble à jamais dans son esprit, et sa conception de la beauté ne cesse plus de s'altérer d'heure en heure." leemos en *Le jeune européen*, ed. cit., p. 89.
[193] Cf. apartado "Una época de convulsiones" p. 18.

sido substituidas por categorías económicas[194], sometida a la uniformización y al dominio de la máquina, frente a un entorno más o menos virgen todavía, más próximo a los tiempos en los que "toutes les choses se créaient et non pas se fabriquaient"[195]. Desde este último parece aún posible generar una revolución que posibilite una reorganización de las estructuras sociales, de los valores, de los hábitos, del poder[196]. Sin embargo las dos últimas novelas rompen esta dualidad y el espacio del mundo real aparece como una entidad única, global e idénticamente degradada, y condenada irremisiblemente al abismo; tan sólo la muerte puede permitir al hombre escapar.

Poulet define el siglo XX como una época que, rompiendo con la concepción del espacio y del tiempo como una continuidad de tipo histórico, ve el mundo como una *creación continuamente discontinua* por parte del hombre:

> "En chaque instant où l'on agit, on crée son action et, avec elle, on se crée et on crée le monde: (...) Création continue qui devient donc une création continûment discontinue. Le moi et l'univers toujours ainsi choisis, inventés ou retrouvés, apparaissent sans doute comme un moi et un univers toujours immédiatement sortis de l'acte créateur. (...) A l'anachronisme de la durée correspond et se superpose un anachronisme de l'espace"[197].

Hacerse con un espacio propio y diferenciado, ser creadores de espacios, será la meta más inmediata de los protagonistas rochelianos. Un espacio que ha de ser necesariamente dinámico, ligado al momento presente, sin pasado y sin futuro como los personajes que lo habitan, antítesis del entorno urbano, estático, paralizante y degradador, en el que sobreviven prisioneros los protagonistas. El espacio constituye, como veremos, un condicionante de máxima importancia en el desarrollo de la acción.

El segundo capítulo estará dedicado al estudio del tiempo. La coordenada temporal de un texto narrativo está integrada por "una pluralidad de tiempos que a menudo se superponen en el relato[198]y, al mismo tiempo, un modo de percibir esos tiempos por parte de los actantes"[199]. Gérard Genette define el tiempo de la narración como aquél "où s'exprime le rapport entre le temps de l'histoire et celui du discours"[200].

La esencia formal del relato más tradicional es su progresión diacrónica. Dicho de otro modo: la narratividad[201]de un texto se constituye en base a un dinamismo temporal.

En las novelas rochelianas el dinamismo temporal cronológico es bastante infrecuente. Si, como acabamos de apuntar a pié de página, por dinamismo temporal entendemos el paso de una situación A, a otra situación diferente X, fruto de la acción de unos personajes, podemos afirmar que en las novelas rochelianas,

---

[194] "Je hais de toutes mes forces ce règne de l'argent, je souhaite de toutes mes forces qu'on dépasse la forme capitaliste", dice Drieu en su "Troisième lettre aux surréalistes", en *Les derniers jours*, 8 juillet 1.927. Retomada en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 83.

[195] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 280.

[196] En *Mesure de la France* Drieu explica con detalle cómo debe estructurarse esa nueva sociedad a la que aspira. Asimismo, a lo largo de nuestro capítulo "Los protagonistas novelísticos" nos referimos a ello.

[197] POULET G., *Etudes sur le temps humain I* . Ed. Plon, París 1.977, introducción: pp. XLV-XLVI.

[198] Entendemos aquí el término "relato", no como género literario, sino como la principal componente del texto narrativo. J. del Prado se basa en la definición que Ducrot y Todorov proponen en su *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* . Ed. Seuil, París 1.972, p. 107. Para ellos "El relato es un texto referencial con desarrollo temporal". (Citado y traducido por del Prado J. *Cómo se analiza una novela*, ed. cit., p. 23.)

[199] PRADO J. del, Ibid., p. 40.

Reiteramos que definiremos más adelante los términos "actantes" y "personajes".

[200] GENETTE Gérard, *Figures III* . Ed. Seuil, París 1.972, p. 74. En su libro Genette explica todos los efectos que el escritor puede lograr, desarrollando el tiempo (orden de los acontecimientos narrados, su duración y frecuencia) con las diversas combinaciones de punto de vista y de voz.

[201] Entendemos por "narratividad" "el dinamismo temporal que genera su estructura y que lleva al héroe y al lector de un momento A inicial a un momento X, separados más o menos en el tiempo. La dirección progresiva o regresiva, continua o fragmentaria, de ese dinamismo temporal, es sólo un modo de esa narratividad". Cf. PRADO J. del, *Cómo se analiza una novela*, ed. cit., p. 295, quien toma a su vez la definición de Mieke Bal en su *Narratologie* .

raramente se produce esta evolución: *Rêveuse bourgeoisie*, *Beloukia* y *Gilles* son, como veremos, las únicas[202]en las que encontraremos este dinamismo. En el resto los puntos inicial y final se revelan idénticos.

Existe en la obra de Drieu una gran preocupación por establecer una relación diferente y nueva con el tiempo cronológico. Ello se corresponde con un sentimiento compartido por buena parte de sus contemporáneos:

> "Tout se passe comme si la littérature du XXe s., rompant avec toute conception *a priori* du temps, se situait dans un point originel de durée, à partir duquel il lui fallait ensuite inventer ou retrouver cette durée"[203]

dice Poulet. Así se pone de manifiesto, por ejemplo, en el existencialismo sartriano[204], en la poesía surrealista[205]. Se trata de valorar el instante en sí mismo, aislado de la cadena temporal. "Bienheureux ceux qui se sont aimés dans la flamme et dans la brieveté de l'heure et qui possédaient l'amour en dehors du temps"[206]escribe Drieu.

En ambos casos

> "C'est une pensée qui s'avère sans possibilité ni même volonté de se relier à ce qui la précède ou lui succède. Et au lieu encore d'être une continuité fluide comme le temps bergsonien, c'est une pensée qui ne peut jamais se manifester que là où précisément cesse le flux de la durée, dans les pauses, les intervalles, (...) Et enfin, au lieu encore d'être une pensée fondée en soi, dans la permanence interne de quelque principe éternel, comme l'essentialisme platonicien ou le moralisme de Kant, c'est une pensée sans essence et sans principe, en somme sans raison d'être, sinon le dévoilement d'un certain contenu sensible dépendant lui-même du hasard des sensations et disparaissant avec elles, pour aussitôt renaître, dans le perpétuel remous des phénomènes"[207].

Se trata por tanto de un tiempo sin historia, puesto que la historia se propone precisamente establecer una continuidad entre los diferentes momentos del tiempo. Cada uno de los momentos es un origen que contiene la virtualidad de un futuro. Un futuro cuya relación con el presente no responderá a un devenir necesario, sino que nacerá de "la concaténation d'une antériorité qui dicterait sa loi au futur"[208], y que será fruto de la creación libre de cada uno.

Poulet nos habla asimismo de un tiempo estrechamente ligado a la sensación[209]instantánea y sin continuidad, en lugar de a la razón. "La sensibilité est discontinuité. Elle est faite d'instants ou éléments isolés les uns des autres et sans lien concevable ni perceptible"[210]asegura Paul Valéry.

Las palabras de Poulet ponen de manifiesto, por una parte la plena conciencia de la individualidad del *yo*, es decir: del carácter singular y único de cada hombre. Por otra parte pone de relieve la voluntad de éste de detener el instante, de aislarlo. Ninguno de estos aspectos es nuevo: el descubrimiento del *yo* como esencia lo desarrolló con toda claridad ya Montaigne en sus *Essais*. Con estas palabras empieza, por ejemplo, su libro: "Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre"[211]. Comprendió también Montaigne que no existe acto de conciencia sin que coincidan el *yo* como sujeto y a la vez como objeto de su propia experiencia. Tal identidad sólo puede darse en una perfecta sincronía, es decir, en el presente de cada momento. Esta intuición le

---

[202] En cuanto a *Mémoires de Dirk Raspe*, hasta donde Drieu escribió se percibe también este dinamismo, pero su carácter inacabado nos lleva a ser prudentes al respecto.
[203] POULET G., *Etudes sur le temps humain III* . Ed. du Rocher, París 1.977, p. 37.
[204] En *La nausée*, por ejemplo, se parte del descubrimiento del carácter absurdo de una existencia, cuyo desarrollo se compone de instantes aislados y, de forma paulatina, esta conciencia del absurdo se transforma en libertad, por medio del compromiso libremente asumido. De esta forma Sartre crea una duración nueva y también una moral.
[205] La escritura automática es precisamente una concatenación de imágenes instantáneas.
[206] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes* . Ed. Gallimard, París 1.977, p. 175.
[207] POULET G., *Etudes sur le temps humain III*, ed. cit., p. 10.
[208] Ibid., p. 15.
[209] Veremos que en el universo novelístico de Drieu la sensación es la base del conocimiento.
[210] VALÉRY Paul, *Tel quel* . Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.984, p. 756.
[211] MONTAIGNE Michel de, *Les Essais I*, "Au lecteur". Ed. Librairie générale française, col. "Le livre de poche", París 1.968, p. 25.

llevará a concebir el yo como un movimiento continuo y permanente. "Tener conciencia de sí no es tener conciencia de lo que se es, sino (...) de lo que ya no se es, o de lo que aún no se es"[212]. "Je peins le passage: non un passage d'âge en âge, ou (...)de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute"[213]escribió Montaigne.

Posteriormente Descartes con su famosa afirmación "Je pense, donc je suis"[214], introduce una conciencia lúcida y segura de sí misma. Descartes "detiene el instante, lo aísla, se descubre en un momento sin duración y en un punto sin extensión, (...) exentos de todo lastre histórico y geográfico"[215]. Tan sólo este momento y este punto existen. La concepción del tiempo de la que nos habla Poulet proviene pues de Descartes.

Veremos que las novelas rochelianas entran de lleno en esta concepción del tiempo. En ellas la linealidad temporal no aparece representada como un *continuum*, como una relación de causa-efecto, sino que nos encontramos ante la pintura de una sucesión de momentos concretos que se yuxtaponen, como si se tratara de instantáneas[216].

Pero en las novelas de Drieu no se trata de pensar, sino de "sentir". Para él, como para los sensualistas del siglo XVIII, pensar es sentir. "Siento luego existo"[217]es la divisa de la que parten ellos y en la que se basa de principio a fin toda la obra rocheliana. La toma de conciencia del ser que proponen tanto Montaigne, como Descartes, como los sensualistas del s. XVIII es un intento de fundamentar, en libertad, el ser como esencia psicológica y biológica.

Pero en la obra de Drieu estos momentos aislados que componen el devenir temporal tienden a fijarse y se resisten a sucederse. Son, parafraseando a Poulet, como "des présents arrêtés en cours de route, prétendant être toujours ce qu'ils ne sont déjà plus"[218]. Junto con la dificultad de crear un espacio personal, los protagonistas rochelianos se sienten encerrados en un punto de la cadena temporal -el presente- y no encuentran la forma de salir de él. Prisioneros de su existencia, sufren una enorme angustia, que Drieu pone doblemente de manifiesto: por una parte en las actitudes y manifestaciones de sus personajes y por otra mediante la estructura misma de sus novelas, que evidencia el conflicto que supone para los personajes -y para el propio autor- el estatismo temporal con carácter degradador en que se ven sumidos y las diferentes salidas que se proponen a lo largo de las novelas para escapar de él.

Veremos que el tiempo de la historia no aparece en las novelas de Drieu como un tiempo de causa-efecto, sino que se trata de "saisir dans le présent l'acte générateur du temps en sa réalité concrète"[219]. En las novelas del sigo XIX el tiempo presente venía determinado por el pasado. Poulet nos demuestra cómo en la ficción del s. XX el tiempo se limita con gran frecuencia al momento presente; en él el hombre intenta definirse y autoafirmarse. La acción por la acción será una forma de crear un tiempo propio y diferente en la ficción rocheliana, y el medio idóneo para llevarla a cabo será la guerra.

La funcionalidad del tiempo que hemos descubierto evolucionará, con el paso de los años, hacia lo que Poulet denomina "pensée indéterminée"[220]y que Drieu designa con el término "misticismo". Desde un punto de vista interdisciplinario, René Girard se refiere a este estado como al "triomphe sur le désir triangulaire"[221]. Este nuevo tiempo se concibe como una disposición facultativa de los múltiples momentos sueltos, que no precede ni

---

[212] PRADO J. del y otros, *Autobiografía y modernidad literaria*,ed. cit, p. 33.
[213] MONTAIGNE M. de, Op. cit., *III*, 2, p. 23.
[214] DESCARTES René, *Méditations métaphysiques* . Ed. Librairie générale française, col. "Le livre de poche", París 1.990, p. 156.
[215] PRADO J. del y otros, *Autobiografía y modernidad literaria*,ed. cit., p. 34.
[216] Idéntico procedimiento, propio de la época, siguen Malraux en *La condition humaine*, y Gide en *Les nourritures terrestres* . Esta obra, escrita en 1.897, pasó prácticamente desapercibida hasta que, en los años 30, conoció el éxito.
[217] Citado por PRADO J. del y otros, *Autobiografía y modernidad literaria*, ed. cit., p. 37, quienes lo atribuyen a DESTUTT DE TRACY, *Logique* 1.805, p. 133.
[218] POULET G., *La pensée indéterminée III* . P.U.F., París 1.990, p. 11.
[219] POULET G., *Études sur le temps humain I*, ed. cit., introducción, p. XLV.
[220] POULET G., *La pensée indéterminée I*, ed. cit.. Cf. Introducción.
[221] GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque* . Ed Grasset, París 1.980, pp. 14 y 15. También *Literatura, mímesis y antropología*, ed. cit., p. 22. Más adelante en este capítulo definiremos estos términos.

subyuga al hombre, sino al contrario: es consecuencia de su libre elección. Este nuevo tiempo:

> "ne va pas du passé au futur, ni du futur au passé, en traversant le présent. Sa vraie direction est celle qui va de l'instant isolé à la continuité temporelle. La durée n'est pas, comme le croyait Bergson, une donnée immédiate de la conscience. Ce n'est pas le temps qui nous est donné; c'est l'instant. Avec cet instant donné, c'est à nous de faire le temps"[222].

El tiempo de la acción del relato rocheliano pretende en última instancia representar la forma en que Drieu ve y siente -y sufre- el tiempo en el que él vive, un tiempo lleno de angustia y desesperación que coincide siempre -salvo en *Beloukia* y en *L'homme à cheval* [223]- con el tiempo referencial de las novelas, así como sus reflexiones al respecto.

Las coordenadas espacio-temporales -que en Drieu tienen valor simbólico- sirven de marco para el desarrollo de la acción. Una acción que lógicamente se desarrolla por medio de unos personajes. Nuestro tercer capítulo estará por tanto dedicado al estudio de los protagonistas novelísticos de Drieu. Para referirnos a ellos no utilizaremos, como hemos anunciado más arriba, el término de "actantes", sino el de "personajes": J. del Prado, basándose en Tesnière y Léfebue, define a los primeros como "Agente personal o impersonal cuya presencia genera, impulsa o modifica la dinámica de la narración"[224]. Los segundos son una "Presencia física y psicológica a través de la cual se manifiesta en un texto narrativo, una fuerza actancial"[225]. El actante se refiere a una serie de funciones, de antagonismos, rivalidades... que es muy adecuado para el cuento, a causa básicamente de sus dimensiones reducidas. El término personaje en cambio nos parece más rico, complejo y dinámico; permite un sinnúmero de situaciones, tiene voz propia, conciencia. Además la función principal de los protagonistas novelísticos de Drieu es el "cogito" basado en la acción. Por todo ello nos parece más adecuado para el tipo de análisis que nos proponemos llevar a cabo.

A pesar de la enorme presencia en las novelas rochelianas de personajes femeninos, no profundizaremos en ellos porque carecen de verdadera función, quedando reducidas a simples comparsas[226]cuya finalidad no es otra que la de contribuir a plasmar mejor la situación de degradación y caos que presiden las diferentes novelas. "Que de femmes, cette époque est femme, abîme de jouissance anxieuse et énervée"[227], exclamaba Drieu en 1.927; y en su última novela insiste:

> "Les humains (...) avec leur folie. Les femmes représentaient au premier degré la folie des humains, dans cette volonté féroce et stupide de poursuivre on ne sait quelle construction matérielle"[228],

Afirmaciones similares se repiten como un eco a lo largo de toda su producción literaria[229].

Las descripciones, hasta ahora escasas y poco representativas, tienen mayor presencia e importancia cuando se refieren a los personajes.

Nuestro análisis aspira a ver la forma en que Drieu representa en ellos sus fantasmas, sus angustias, deseos, ilusiones y meditaciones, así como la evolución de éstos a lo largo del universo novelístico. Esta forma de análisis, basada en la reflexión que propone Poulet y a la que nos hemos referido más arriba, nos parece

---

[222] POULET G., *Études sur le temps humain III*, ed. cit. p. 40.
[223] Incluso en estas dos novelas, que Drieu sitúa en otro tiempo referencial, como veremos, en realidad Drieu traspone en ellas su proyecto de organización social.
[224] PRADO J. del, *Cómo se analiza una novela*, ed. cit., p. 287.
[225] Ibid., p. 296.
[226] Entendemos por "comparsa" todo "Personaje sin función dinámica en la estructuración del relato. Su presencia puede servir para la creación del espacio social, o puede cubrir una función especular desveladora de la sintaxis y de la semiología de algún otro personaje". Cf. PRADO J. del, *Cómo se analiza una novela*, ed. cit., p. 289.
[227] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le jeune européen*, ed. cit., p. 80.
[228] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe.*
Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.978, p. 148.
[229] Este pensamiento estaba bastante extendido en su época: "... el desprecio de la mujer, condición esencial para la existencia del héroe moderno" escribe Marinetti, quien acusa a Gabriel D'Annunzio de plagiarle la frase. Cf. "Las primeras batallas". En *Manifiestos y textos futuristas* . Ed. del Cotal, Barcelona 1.978, p. 27.

coincidente con el pensamiento rocheliano. Así entiende él la función de los protagonistas novelísticos:

> "Ce que j'appelle héros de roman, (...) C'est ce moyen par quoi le romancier, qui d'ordinaire écrit ses meilleurs livres lorsqu'il n'est plus jeune, met en scène les parties encore vives de lui-même en même temps que celles qui sont mortes. C'est le lieu merveilleux où confluent l'observation et la création, la mémoire et le rêve, le réalisme et l'idéalisme, le regret et l'espoir, l'illusion et la vue froide"[230].

En idéntico sentido Thibaudet escribía: "Le romancier authentique crée ses propres personnages avec les directions infinies de sa vie possible. Le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle"[231].

Sin embargo para Drieu la Rochelle alcanzar este ideal en la práctica no ha sido tarea fácil, aunque intentaremos demostrar que al final, en su última novela, *Mémoires de Dirk Raspe*, consigue efectivamente crear un modelo de protagonista que responde plenamente a su ideal. Entre esta última obra y la primera, *L'homme couvert de femmes*, detectamos todo un largo y lento proceso evolutivo que intentaremos plasmar en este capítulo.

En este punto hemos descubierto otra dimensión en las novelas rochelianas, que vincula cuestiones literarias y antropológicas: nos referimos a un modo de conducta humana que juzgamos junto con René Girard, esencial: el deseo mimético[232]y la voluntad de apropiación del modelo elegido que conlleva.

En *Mensonge romantique et vérité romanesque* Girard define lo que entiende por "deseo mimético". Parte de la base de que el hombre es incapaz de desear de forma autónoma, sino que es siempre un tercero quien en realidad le designa el objeto de su deseo. Los hombres nos creemos libres y autónomos en nuestras elecciones; para Girard esto es tan sólo una ilusión romántica; en realidad, cree él, elegimos siempre objetivos que previamente han sido deseados por otro. Girard denomina a este fenómeno "deseo mimético" y alude, como primer ejemplo explicativo, a *Don Quijote de la Mancha*: la decisión que toma D. Quijote de abandonar su pueblo y dedicarse a la caballería tras haber saturado su mente con la lectura de las aventuras de Amadis de Gaula, es interpretada como una muestra de este deseo según otro:

> "Don Quichotte a renoncé, en faveur d'Amadis, à la prérogative fondamentale de l'individu: il ne choisit plus les objets de son désir, c'est Amadis qui doit choisir pour lui. Le disciple se précipite vers les objets que lui désigne, ou semble lui désigner, le modèle de toute chevalerie"[233].

Girard descubre además la presencia del deseo triangular en múltiples situaciones de la vida: desde la publicidad, la coquetería, la hipocresía, las rivalidades políticas o de otro tipo, hasta el masoquismo o el sadismo.

Tal vez las apariencias puedan llevar a pensar en Poulet y Girard como autores pertenecientes a dos disciplinas totalmente separadas, y se imagine nuestro análisis como un estudio interdisciplinario. Sin embargo el propio Girard se encarga de evitar el equívoco:

> "Mi teoría del deseo mimético procede de textos literarios. No se trata de una metodología en el sentido usual del término; mi teoría no apela a ninguna disciplina extraliteraria supuestamente "científica" para

---

[230] DRIEU LA ROCHELLE P., "Le héros de roman". En *Les Nouvelles Littéraires*, 16 décembre 1.939. Retomado en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 317.

[231] THIBAUDET Albert, *Réflexions sur le roman* . Ed. Gallimard, París 1.938, p. 51.

[232] Siguiendo a René Girard, entendemos el término "mimesis" en el sentido de "imitación", pero se trata de un concepto de la imitación que vincula cuestiones literarias y antropológicas, y que incluye "el deseo y, sobre todo, la apropiación. Si un individuo imita a otro cuando este último se apropia de un objeto, no puede seguirse de ello sino rivalidad o conflicto" afirma Girard. (Cf. *Literatura, mímesis y antropología* . Trad. del inglés por Alberto L. Bixio. Ed. Gedisa, Barcelona 1.984, p. 9). Esta versión girardiana del término es notablemente distinta del concepto corriente de la mimesis, derivado de Platón a través de la *Poética* de Aristóteles: "La dimensión divisiva y conflictiva de la mimesis puede aún percibirse en Platón, en quien queda sin explicar. Después de Platón esa dimensión desaparece por completo y la mimesis, estética y educacional, se convierte en algo enteramente positivo. Ningún filósofo ni científico social puso alguna vez en tela de juicio esta definición del concepto extrañamente unilateral". Cf. Ibid., p. 9.

[233] GIRARD R., Mensonge romantique et vérité romanesque, ed. cit., pp. 11-12.

elevarse a priori por encima de los textos literarios. Sin embargo, esta teoría no fue elaborada en el vacío; su elaboración fue literaria en el sentido de que (...) los únicos textos que alguna vez descubrieron el deseo mimético y exploraron algunas de sus consecuencias son textos literarios. No estoy hablando aquí de todos los textos literarios, de la literatura per se, sino que me refiero a un grupo relativamente pequeño de obras. En estas obras las relaciones humanas se ajustan al complejo proceso de estrategias y conflictos, de malentendidos y alucinaciones, que derivan de la naturaleza mimética del deseo humano. (...) Esas obras revelan las leyes del deseo mimético".[234]

Hemos visto que Poulet en su modelo de crítica nos proponía descubrir el "cogito" de cada autor a través de sus obras. Girard por su parte defiende que hay cierto mecanismo básico en el funcionamiento de la sociedad, que sólo en la literatura se refleja de forma clara: es el deseo mimético. Se trata de una visión ciertamente más antropológica que la de Poulet, pero que nos aporta datos valiosísimos para completar con éxito nuestra tarea indagadora, y además nos ayuda a descubrir que, en las novelas de Drieu, sólo a través de la dimensión más personal, casi íntima, se puede llegar a entender la dimensión universal que plantean, sobre todo las tres últimas obras. En ellas descubrimos que las dos dimensiones se funden en una sola.

En las novelas de Drieu descubrimos efectivamente la presencia del deseo mimético como motor de toda la acción. Hasta hoy no existe ensayo alguno que haya estudiado esta cuestión. Compartimos la opinión de Girard cuando, refiriéndose a los autores en los que se manifiesta el deseo mimético, denuncia la existencia de una voz

"que fue siempre acallada, primero, por la concepción del arte como puro entretenimiento, luego, por la concepción del arte por el arte, y ahora por metodologías críticas que más que nunca niegan todo poder de investigación real a la obra literaria. Nosotros tenemos que desenredar la madeja (...) de las urdimbres miméticas entretejidas por las grandes obras literarias. (...) En lugar de interpretar las grandes obras maestras a la luz de las teorías modernas, debemos criticar las teorías modernas a la luz de esas obras maestras una vez que se haya hecho explícita su voz teórica."[235]

En *Mensonge romantique et vérité romanesque* Girard estudia con detalle la presencia del deseo mimético en distintos niveles de intensidad, que detecta en cinco autores capitales de la literatura: Cervantes y Flaubert en un grado incipiente, seguidos por Stendhal y Proust y, en el nivel más elevado Dostoyevski.

En este último autor Girard analiza el sufrimiento y la desesperación a la que conduce en sus etapas más desarrolladas el deseo triangular, la compara a la situación existente en nuestra sociedad y nuestra literatura, y sitúa a este escritor como un precursor de la literatura actual.

"Dostoïevsky a une conscience aiguë du dynamisme mortel qui anime le désir. Son oeuvre ne tend pas vers la désintégration et la mort parce qu'il a l'imagination sombre, il a l'imagination sombre parce que son oeuvre tend vers la désintégration et la mort. Percevoir la vérité métaphysique du désir c'est prévoir la conclusion catastrophique. (...) L'interprétation du romancier russe s'inscrit toujours dans le cadre d'une tradition nationale et religieuse. Mais l'essentiel n'en est pas moins dicté au romancier par sa situation romanesque."[236]

Este pensamiento Girard lo desarrollará en el estudio que realiza sobre la obra de Albert Camus en *Literatura, mímesis y antropología*, así como en un volumen consagrado a Shakespeare, recientemente publicado bajo el título de *Shakespeare: los fuegos de la envidia*[237].

Las observaciones que realiza Girard en el campo concreto de la literatura, le llevan a globalizar y volverse -principalmente en sus libros *La violence et le sacré* y en *Des choses cachées depuis la fondation du monde* - hacia el terreno etnológico, es decir: hacia los mitos clásicos y bíblicos, y también hacia la tragedia clásica:

"... a esos mitos y rituales en los cuales el ciclo mimético está constantemente representado. Hoy en

[234] GIRARD R., Literatura, mímesis y antropología, ed. cit., p. 9.
[235] Ibid., p. 12.
[236] GIRARD R., Mensonge romantique et vérité romanesque, ed. cit., p. 287.
[237] Ed. Anagrama, Barcelona 1.995.

general se acepta que estas representaciones -la "indiferenciación" del ritual- no corresponde a nada real. Pero la existencia de una mimesis conflictiva sugiere otra cosa"[238].

Nosotros nos proponemos demostrar la forma en que se manifiesta en la obra novelística de Drieu, y cómo a lo largo de su universo novelístico, evolucionará de lo personal a lo universal, tal y como explica Girard.

Hemos optado en este capítulo, como en los anteriores, por llevar a cabo nuestro análisis siguiendo el orden cronológico de las novelas. En los capítulos dedicados a "El espacio" y "El tiempo" ello no comportaba grandes dificultades; pero este procedimiento hace nuestro tercer capítulo especialmente denso y un tanto complejo: la evolución de los personajes no siempre se corresponde con la cronología de las novelas. El pensamiento de Drieu se muestra confuso, está buscando un modelo. Creemos que el análisis detallado de este proceso hace necesario el largo desarrollo individualizado que hemos elegido. En él hemos tenido en cuenta los atributos de cada protagonista, su función, así como el punto de vista utilizado por el autor.

El proceso de búsqueda de un espacio y un tiempo propios y, en definitiva de la conquista del *yo* de los personajes se articulan en torno a la evolución de un pensamiento rector: los protagonistas de la que denominaremos primera parte de la producción novelística de Drieu -hasta *Gilles* (1.936-38)-, buscan ante todo su "determinación": singularizarse, definirse ante y contra el *otro*, crearse una naturaleza propia a partir de un modelo imperante en la sociedad de Drieu. Es éste no sólo un tema fundamental en Drieu, sino un elemento fundador de las relaciones sociales. Por ello hemos querido cerrar nuestro trabajo dedicando un capítulo al estudio de "El sufrimiento, la violencia y la muerte".

A lo largo de los tres primeros capítulos (El Espacio, El Tiempo, y Los Protagonistas) nuestro estudio de la obra de Drieu se centrará en lo que denominaremos "un análisis desde el interior" de la obra misma. Esta mirada "interior" nos ha de permitir constatar la evolución del pensamiento a lo largo de las obras, las etapas que los diferentes personajes van recorriendo en pos del "cogito" de su *yo*. Ello nos llevará a constatar que la obra de Drieu en su conjunto constituye un itinerario espiritual. Éste es precisamente uno de los aspectos que nos han parecido más bellos, más interesantes y al mismo tiempo más ocultos de su producción literaria.

Una vez realizada esta tarea, hemos querido completarla aportando al conjunto lo que calificamos como "una visión desde el exterior": en efecto, la evolución o el itinerario al que acabamos de referirnos, se inscribe perfectamente dentro de un proceso general en su momento histórico, que trasciende los límites de la individualidad del escritor y de su obra. Se trata, como hemos comentado ya[239], de una situación de desorientación, desasosiego y angustia colectivos. Dicha situación es en parte el fruto de todo un lento y largo proceso de crisis y descomposición ideológicos, filosóficos y sociales que arranca desde las consecuencias de la Revolución Francesa y que, con sus lógicos altibajos, ha ido agudizándose hasta nuestros días. Partiendo de la conciencia firme, segura e incluso gozosa de la inmanencia del ser que detectábamos en Montaigne y Descartes, poco a poco a lo largo del tiempo dicha inmanencia fue cambiando de rumbo, y la conciencia de ésta se fue tornando conciencia del *impasse* de la situación del hombre en el mundo: solo, suspendido entre su propia finitud y la infinidad que intuye o que se le revela de alguna forma, incapaz de bastarse a sí mismo y angustiado ante el tiempo cronológico que conduce inexorablemente a la muerte. Filósofos como Kierkegaard, Nietzsche y Heidegger, por citar sólo algunos nombres relevantes, se han ocupado desde el romanticismo hasta el siglo XX de esta angustiosa cuestión.

Ante esta situación dramática, el hombre reacciona ya sea sumiéndose en la ensoñación, con frecuencia de carácter metafísico, ya sea creando universos alternativos visionarios y/o heroicos, como el modelo del superhombre nietzscheano y su concepción del ser como voluntad de poder, o como los postulados de Kierkegaard y Heidegger, encaminados a resaltar al máximo la individualidad y la singularidad de cada hombre[240], así como sus posibilidades de desarrollar proyectos propios. Todo ello le empujará hacia la acción exterior como vía de superación personal. Pero autoafirmarse implica necesariamente negar a los otros, y esto supone un incremento inevitable de la violencia.

---

[238] GIRARD R., Literatura, mímesis y antropología, ed. cit., p. 14.
[239] Cf. Apdo. "Una época de convulsiones".
[240] Kierkegaard escribía en 1.847: "Y si yo tuviera que desear una inscripción para mi tumba, no desearía otra que "Ese Individuo"; si eso no se entiende ahora, sin duda se entenderá." Cf. "Ese Individuo. Dos notas sobre mi labor como escritor". En *Mi punto de vista* . Ed. Aguilar, Buenos Aires 1.980, p. 143.

Las novelas de Drieu reflejan este clima de angustia y violencia omnipresentes en la sociedad[241]. Los diferentes protagonistas novelísticos irán ejerciendo la violencia bajo diversas formas -rivalidades urbanas de carácter vanidoso en las primeras obras, y posteriormente la revolución, la guerra, el sacrificio y el nihilismo-, precisamente con la doble finalidad de eliminarla creando un nuevo orden social y de singularizarse. Sin embargo la violencia nunca deja de estar presente, y su objetivo pretendidamente pacificador se revela siempre contraproducente, como si de una "fatalidad" (en el sentido raciniano) de la historia se tratara.

Drieu la Rochelle, en consonancia con el sentir generalizado de su época[242], opinaba que la violencia está en el centro de toda acción humana y que constituye una especie de higiene social necesaria para la vida. "La seule énergie que puisse nourrir cette époque: une énergie de destruction"[243]escribía en 1.926. "La force de création ne reprendra en Europe qu'après de terribles dissolutions"[244], pone en boca de uno de sus protagonistas novelísticos. Y en 1.942: "L'histoire n'est que désastres. Désastres et chants."[245].

La muerte, expresión suprema de esta violencia, es igualmente considerada una necesidad social ineludible:

> "La mort violente est le fondement de la civilisation, du contrat social, de n'importe quel pacte. C'est la seule certitude. Il n'y a de certitude entre les hommes que si au bout de l'action qu'ils concertent ils sont sûrs de savoir mourir pour ce qu'ils ont mis en commun: gloire, lucre, amour, désespoir"[246].

Es comunmente aceptado que la violencia y la muerte son temas sobresalientes en la obra de nuestro autor. Pero veremos cómo, integrados dentro del enfoque girardiano, se revelan la consecuencia de un pensamiento que sólo puede ponerse de manifiesto en el seno de una organización meticulosamente pensada por parte del autor de su mundo novelesco y que responde a la función simbólica que desempeña la violencia en el origen de los ritos sociales.

La guerra, tal y como Drieu la entiende[247], constituye el entorno ideal para el desarrollo armónico y ordenado de la violencia y para afrontar la eventualidad de la muerte. "La violence des hommes: ils ne sont nés que pour la guerre, (...) La seule vie dont les hommes sont capables, je vous le redis, c'est l'effusion du sang"[248]. La guerra tiene carácter simbólico en las novelas de Drieu. El doloroso episodio biográfico del autor está reorganizado en la ficción rocheliana, otorgándole un valor emblemático. Por eso necesita de un espacio y un tiempo asimismo simbólicos.

De este modo la novela permite al autor crear un universo ficticio y real al mismo tiempo. Ello se explica en última instancia, por su necesidad imperiosa de conseguir la singularización.

El pensamiento de René Girard aporta al conjunto de las novelas de Drieu un punto de vista exterior a ellas, de carácter antropológico, que nos ayuda a elucidar la cuestión que Drieu plantea con gran dramatismo en sus novelas: ¿Es posible erradicar la violencia y la destrucción de la sociedad? ¿O tal vez dicha violencia y dicha destrucción son inherentes a la vida?

René Girard escribe:

---

[241] Cf. Apdo. "El hombre y la obra".

[242] Cf. apartado "Una época de convulsiones" pp. 18-20.
Los manifiestos futuristas y surrealistas, por poner sólo dos ejemplos, están repletos de invitaciones a la violencia.
Cabe destacar asimismo la influencia social en la época de la teoría freudiana, que habla de la existencia en el hombre de un instinto o pulsión de muerte. Cf. FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*.
Ed. Payot, París 1.983.

[243] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le jeune européen*, ed. cit., p. 38.

[244] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre* . Ed. Gallimard, París 1.976, p. 162.

[245] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939-1.945*, ed. cit., 3 janvier 1.942, p. 284.

[246] DRIEU LA ROCHELLE P., *Etat civil*, ed. cit., pp. 20-21.

[247] Drieu añoraba los tiempos de la guerra cuerpo a cuerpo, un hombre frente a otro, y criticaba la guerra de destrucción masiva y anónima que se practicó en la Primera guerra mundial. Explicamos con detalle todo esto en el capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 364

[248] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le jeune européen*, ed. cit., pp. 29 y 35.

"Les modernes s'imaginent toujours que leurs malaises et leurs déboires proviennent des entraves qu'opposent au désir les tabous religieux, les interdits culturels, et même de nos jours les protections légales des systèmes judiciaires. Une fois ces barrières renversées, pensent-ils, le désir va s'épanouir; sa merveilleuse innocence va enfin porter ses fruits. Ce n'est jamais vrai. A mesure que le désir élimine les obstacles extérieurs, (...) l'obstacle structurel suscité par les interférences mimétiques, l'obstacle vivant du modèle immédiatement métamorphosé en rival se substitue fort avantageusement, ou plutôt désavantageusement, à l'interdit défaillant. Au lieu de cet obstacle inerte, passif, bénévole et identique pour tous, donc jamais vraiment humiliant ou traumatisant, que leur opposaient les interdits religieux, les hommes, de plus en plus, ont affaire à l'obstacle actif, mobile et féroce du modèle métamorphosé en rival, un obstacle activement intéressé à les contrecarrer personnellement et merveilleusement équipé pour y réussir. (...) Mais loin de s'aviser de leur erreur, ils continuent de plus belle et confondent systématiquement l'obstacle externe de l'interdit avec l'obstacle interne du partenaire mimétique."[249]

Tras estudiar a través de la tragedia, la épica, etc. los mitos que las fundamentan, Girard llega a la conclusión de que la "diferencia" entre los individuos constituye en todos los casos la base indiscutible sobre la que reposan toda estabilidad y toda paz sociales: El orden cultural "n'est rien d'autre qu'un système organisé de différences. Ce sont les écarts différentiels qui donnent aux individus leur "identité", qui leur permet de se situer les uns par rapport aux autres"[250]. Las crisis y con ellas las diversas situaciones de violencia, se explican a su entender por el debilitamiento o la pérdida de tales diferencias: "L'ordre, la paix et la fécondité reposent sur les différences culturelles. Ce ne sont pas les différences mais leur perte qui entraînent la rivalité démente"[251]. Esta es precisamente la razón última que explica, para este autor, la violencia reinante en la sociedad moderna[252].

En la misma línea, Drieu se queja reiteradamente, en especial en sus ensayos, de la carencia que existe en su época de verdaderas jerarquías instauradas sobre la base sólida del esfuerzo y del mérito individuales. "Au-dessus du peuple il faut des chefs"[253]asegura. "Je me fous de l'égalité"[254], pone en boca de uno de sus personajes, que es precisamente un revolucionario.

La uniformización que comporta el desdibujamiento de las diferencias origina una situación de antagonismo generalizado entre todos los iguales, que luchan entre sí por obtener el mayor beneficio posible. Esta situación conduce "au parricide et à l'inceste comme terme ultime de sa trajectoire"[255]. El parricidio es para Girard la instauración de la reciprocidad violenta entre padre e hijo, y la consecuente reducción de la relación paternal a la de "fraternidad" conflictiva[256]. La situación social de principios de siglo, que esbozábamos en el apartado "La época" tiene, como hemos podido observar, un paralelismo evidente con la situación descrita por Girard.

Ésta es asimismo la situación que se refleja en las novelas rochelianas; Determinarse según un modelo heroico constituirá un objetivo común hasta el final de *L'homme à cheval*, y uno de los medios principales para conseguirlo es la acción continuada. Una acción que, como acabamos de ver, ha de ser necesariamente violenta (guerra, revolución, crimen). El motor de su ansia de determinación no es otro que el deseo mimético.

Reconocemos aquí la problemática de la mimesis tal y como la desarrolla René Girard y a la que nos hemos referido parcialmente más arriba:

"...un modo de conducta humana esencial: el deseo y, sobre todo, la apropiación. Si un individuo [el sujeto imita a otro cuando este último [a quien Girard denomina mediador[257]se apropia de un objeto, no puede seguirse de ello sino rivalidad o conflicto. (...) Más allá de cierto grado de rivalidad los

---

[249] GIRARD R., *Des choses cachées depuis la fondation du monde* . Ed. Grasset, París 1.979, p. 310.
[250] GIRARD R., *La violence et le sacré* . Ed. Grasset, París 1.982, p. 77.
[251] Ibid., p. 77.
[252] Ibid., p. 260.
[253] DRIEU LA ROCHELLE P., *Avec Doriot*, ed. cit., p. 19.
[254] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 189.
[255] GIRARD René, *La violence et le sacré*, ed. cit., p. 111.
[256] Ibid., p. 111.
[257] Se situa entre el "sujeto que desea y el "objeto" apetecido. Cf. GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., pp. 16 y 17.

antagonistas tienden a perder de vista su objeto común y a centrarse el uno sobre el otro, entregados a la llamada rivalidad de prestigio. (...) una serie interminable de desquites que deberían definirse en términos miméticos o imitativos"[258].

Afirmarse implica pues negar al *otro*. Un análisis en profundidad nos revela que no se trata tanto de una cuestión de violencia como de un "cogito". Se genera de esta forma lo que Girard denomina una estructura de "deseo triangular"[259], en la que los vértices de la figura geométrica están ocupados por el sujeto, el mediador y el objeto ambicionado -la singularidad-. Según sea la intensidad del grado de rivalidad Girard distingue entre "mediación externa"[260], -emulación carente de conflictividad-, y la "mediación interna"[261]-cuando los protagonistas toman a sus mediadores dentro de la sociedad en la que se mueven, es decir: están mucho más cercanos a ellos, y esto comportará el desarrollo de una situación de rivalidad y conflicto crecientes, tanto mayores cuanto más próximos -menos diferenciados- estén sujeto y mediador-. A medida que los personajes rochelianos se irán personalizando y situando al mismo nivel que los mediadores, la imitación reverente que encontramos en las primeras novelas se tornará antagonismo. Cuanto más similares serán sus respectivas situaciones sociales, más opuestos se creerán.

"C'est le ressentiment qui nous empêche (...) de percevoir le rôle que joue l'imitation dans la genèse du désir. Nous ne soupçonnons pas, par exemple, que la jalousie et l'envie, comme la haine, ne sont guère que les noms traditionnels donnés à la médiation interne, noms qui nous en cachent, presque toujours, la véritable nature"[262].

Esta "mediación interna" a la que sucumben sin darse cuenta los personajes, conduce a una situación de violencia indiscriminada y descontrolada que lleva a la destrucción total. Los personajes generadores de esta violencia provocada por el deseo que les domina se descubren al final sus víctimas, exactamente al mismo nivel que sus adversarios contra los que dirigían su ira. Surge entonces el descubrimiento del carácter trágico del hombre que habita en el espacio y el tiempo de lo real. René Girard define a los personajes trágicos por su identidad. Esta realidad queda disimulada, dice, porque todas las personalidades tienen un carácter alternativo[263]: "Tout est alternance dans la tragédie". Pero "Il n'y a jamais rien d'un côté du système qu'on ne finisse par retrouver de l'autre."[264] Veremos que en la obra novelística de Drieu, y de forma particularmente clara en *L'homme à cheval*, se reproduce fielmente este esquema.

El sacrificio de lo real, del mundo determinado, se presenta como la última salida para acelerar el cese de la violencia y favorecer así que la vida pueda proseguir en un más allá indeterminado, que se plantea como un espacio de génesis. La muerte será condición indispensable para acceder a él.

El nihilismo que se plantea al final de la producción novelística de Drieu es asimilado a un acto sacrificial, pretendidamente equiparable a los que se llevaban a cabo en muchas civilizaciones antiguas. Esta violencia iniciática pierde así todo su dramatismo. Morir y nacer constituyen un mismo acto, que ofrece al hombre la oportunidad de volver a empezar, y de reconciliarse con sus orígenes.

A partir de *Gilles*, y de forma especialmente evidente a partir de las últimas páginas de *L'homme à cheval* (1.942) el "pensamiento determinado"[265]deja paso paulatinamente a la opción por la "indeterminación". Así la define Poulet:

---

[258] GIRARD R. Literatura, mímesis y antropología, ed. cit., p. 9.
[259] GIRARD R., Mensonge romantique et vérité romanesque, ed. cit., pp. 14 y 15.
[260] "Lorsque la distance [se refiere a una distancia más psicológica que física] est suffisante pour que les deux sphères de possibles dont le médiateur el le sujet occupent chacun le centre ne soient pas en contact". Cf. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., p. 18.
[261] "Lorsque cette même distance est assez reduite pour que les deux sphères pénètrent plus ou moins profondément l'une dans l'autre." Cf. ibid., p. 18.
[262] Ibid., p. 20.
[263] Por ejemplo: cuando uno es tirano, el otro es oprimido y viceversa; cuando uno sufre, el otro vive momentos felices y al revés.
[264] GIRARD R., Mensonge romantique et vérité romanesque, ed. cit., pp. 208-209.
[265] En el sentido que hemos visto le da Girard, y que complementa el pensamiento de Poulet (Cf. en este sentido *La pensée indéterminée I*, ed. cit., p. 5).

"L'indétermination (...) C'est l'ensemble des pensées qui ont pour privilège ou pour désavantage de ne pouvoir être exprimées que de façon indirecte ou même négative. Un des exemples les plus connus de ce "genre littéraire", c'est la rêverie.(...) Un second exemple est celui de la pensée religieuse. (...) Notre pensée propre (...) n'est pas seulement capable de s'extérioriser en s'appliquant à des objets définis, mais (...) de se soustraire à tous les objets qui s'offrent sur sa route, et de se trouver ainsi en mesure de prendre conscience d'elle-même dans sa nudité intérieure, en éliminant tout ce qu'elle aurait de particulier. (...) Derrière les déterminations particulières, se dissimule quelque chose qui n'a pas de nom et qui est presque inexprimable. C'est la pensée indéterminée. On la reconnaît, parfois facilement, par exemple dans la rêverie. Mais son domaine est infiniment plus vaste, et ne se contente pas d'abriter simplement les idées vagues, les sentiments indistincts, (...) A l'autre extrémité de la pensée indéterminée, il y a le silence intérieur, la prise de connaissance d'un moi indépendant et l'impression d'un pouvoir illimité, tenu en suspens, en attendant qu'il se pousse dans telle direction ou dans telle autre. (...) Il joue un rôle inappréciablement important en retardant le moment inévitable où la pensée s'engagera, bon gré mal gré, à fonds perdu, en direction de quelque objet déterminé"[266].

La fiebre por determinarse explica y justifica la opción por la acción continuada como modo de vida, que realizan una parte de los protagonistas. A ella le sucede de forma paulatina la acción por la meditación y por la ensoñación[267] (*Les chiens de paille* y *Mémoires de Dirk Raspe*), dos de las formas en que, como dice Poulet, se manifiesta "la pensée indéterminée".

El binomio acción-ensoñación constituye un tema importante en la obra y la vida de Drieu. Nos hemos referido reiteradamente a la preeminencia que Drieu otorgaba a la acción. Sin embargo la ensoñación constituye una tentación cuya fuerza va en aumento con el paso de los años. En 1.927 escribía:

"Moi, de mon côté, d'ailleurs, j'étais sans cesse relancé par ce problème de l'action qui m'apparaissait comme une antinomie: le rêve ou l'action. Je me désolais de croire que ce que je donnais au rêve je le retirais à l'action, et inversement. J'avais aimé la guerre parce que pendant quatre ans j'avais pu rêver une action et agir assez pour que mon rêve me parût marcher sur ses pieds"[268],

La obsesión por la acción que marca la primera parte de sus novelas, no deja espacio a la ensoñación; y si ésta parece producirse en algún momento, se limita a reproducir hechos y situaciones del mundo real y es incapaz de generar un espacio otro y original: "Mais c'étaient leurs formes mêmes qui peuplaient ces rêves et s'installaient dans mon âme"[269], constata el personaje principal de *L'homme couvert de femmes*. Los sueños no son aquí más que pedazos rotos y dispersos, pálidos reflejos de una realidad en descomposición.

Al final de su vida sin embargo, consigue integrar ambas tendencias en sus personajes: el protagonista de *Les chiens de paille* "aimait les choses qu'on rêve, mais seulement dans les choses qu'on voit"[270]. La ensoñación le sirve como base para la acción transformadora que el personaje se propone llevar a cabo. Así en *Mémoires de Dirk Raspe* la ensoñación se convierte en el motor mismo de la acción, de una acción artística: la pintura.

"Je regardais beaucoup les femmes dans la rue, riches ou pauvres. (...) Tout cela s'embrouillait dans ma mémoire (...) Il en résultait sur mon papier d'étranges mariages entre le plumet de la duchesse et le carrick de l'ivrognesse, entre le pot de fleurs planté sur la tignasse de la marchande en plein vent et les fanfreluches de la dame aperçue à l'entrée du théâtre. J'en faisais pour Evelyn des apparats

---

[266] POULET G., *La pensée indéterminée I*, ed. cit., pp. 5 y 6.

[267] Utilizamos la palabra "ensoñación" como traducción de "rêverie", en el mismo sentido que le otorga Bachelard en la definición que propone en *La poétique de la rêverie*.
P.U.F, París 1.984, p. 12: "Elle est une ouverture à (...) des mondes beaux. Elle donne au moi un non-moi qui est le bien du moi; (...) Mais la rêverie, dans son essence même, ne nous libère-t-elle pas de la fonction du réel? Dès qu'on la considère en sa simplicité, on voit bien qu'elle est le témoignage d'une fonction de l'irréel (...) qui garde le psychisme humain, d'un non-moi étranger."

[268] DRIEU LA ROCHELLE P., Deuxième lettre aux surréalistes. En *Les derniers jours*, 15 février 1.927. Retomada en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 51.

[269] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 119.

[270] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 47.

chimériques"[271].

Así, de la ensoñación retomada por la razón resulta el arte, y por su mediación el pensamiento indeterminado toma al final una forma concreta y original, fruto de la abstracción y la indefinición.

A pesar de todo ello el arte es también en última instancia una forma de mimesis, y es asimismo la manifestación de un *deseo*: pero no se trata tanto ya de un afán de singularización personal, sino de algo mucho más ambicioso e inconcreto: el perfeccionamiento de la condición humana, la conquista de la humanidad del hombre; el arte ayuda al artista en cierto modo a dar un sentido a la vida, le ayuda a pensar y a transformar lo real. El recurso al arte es un intento desesperado de huir de la violencia, y por otro lado de desgajarse de la historia y alcanzar la trascendencia.

Al final sin embargo todo se resuelve negativamente. El destino del autor y de su personaje coinciden plenamente con el análisis que Girard realiza acerca de la evolución propia del deseo triangular:

> "La historia individual y la historia colectiva del deseo mimético siempre se mueve hacia la nada y la muerte. (...) Esta cautividad inicial del escritor en la ilusión corresponde, en la obra importante del autor, a la ilusión, por fin revelada como tal, del héroe mismo. El héroe nunca se libera hasta el final de la novela y lo hace en virtud de una conversión en la cual rechaza el deseo por mediación, es decir, la muerte del yo romántico, y en virtud de una resurrección en el mundo verdadero de la novela. Esta es la razón por la cual la muerte y la enfermedad están físicamente presentes en la conclusión y por la cual siempre tienen la naturaleza de una feliz liberación. La conversión final del héroe es una transposición de la experiencia fundamental del novelista, de la renuncia a sus propios ídolos, de su propia metamorfosis espiritual"[272].

Sólo en *Mémoires* personaje y autor acaban con la ilusión del deseo mimético. Aparentemente el arte daría un sentido a la vida de ambos. Sin embargo éste es el momento que Drieu elige para suicidarse dejando la obra inconclusa -muriendo "mata" a su personaje-. Se libera así de la desesperación que tal vez le hubiera acechado de nuevo una vez concluida la obra. Al final pues, Drieu se libera, parafraseando a Girard, del "mensonge romantique" que es la creencia en una regeneración de la humanidad, poniendo fin a sus días.

[271] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk raspe*, ed. cit., pp. 81-82.
[272] GIRARD R., Literatura, mímesis y antropología, ed. cit., p. 22.

I.- El espacio

1.1- La prisión urbana o el espacio de la uniformidad.

"J'avais été illuminé à jamais d'un paradis rouge, plein de grandes viandes. Sorti d'une prison, je m'étais trouvé dans une autre plus grande qui la renfermait: hors de ma solitude, c'était l'immense machine à illusions de la ville. (...) La grosse ville, qui se réengendre sans cesse, qui dégénère de plus en plus, bâtarde de ses propres oeuvres embrouillées, m'imposa le souvenir, non pas d'un sourire spirituel, mais d'un sein à l'expression cynique"[273]recuerda Gille, refiriéndose a sus años de pubertad, en losque su tío le llevaba con frecuencia a los espectáculos del Folies-Bergère.Así nos presenta Drieu, desde su primera novela, la que será de forma invariable a lo largo de toda su obra, la concepción del espacio urbano que compartirán los diferentes protagonistas. Esta reflexión de Gille anuncia aparentemente una concepción lineal y dinámica del espacio, en constante y regular degradación, indisociablemente unida a un tiempo cronológico que recuerda en muchos aspectos la novela naturalista. De todos modos, en el universo novelístico de Drieu, lejos de asistir a la descripción de este devenirespacio-temporal dominante nos encontramos, desde la primera novela hasta la última, con la pintura de una serie de espacios puntuales y concretos, desprovistos de toda evolución, a modo de una yuxtaposición de imágenes aparentemente inconexas, inextricablemente unidas a un tiempo momentáneo,puntual,al que nos referiremos con detalle en el capítulo siguiente.

Espacios yuxtapuestos que, en las novelas anteriores a *Beloukia* (1.935)[274], destacan además por su carácter real y actual, dejando apenas margen a los recuerdos y a la ensoñación: *L'homme couvert de femmes* (1.924) nos ofrece una pintura del París nocturno de los años 20, alternada con la de una casa de campo, habitada por tipos humanos procedentes de la capital, que reproducen allí su conducta, sus problemas y su idiosincrasia urbanos. Tan sólo una única y muy breve escena nos traslada por un momento a un espacio metafórico: Gille se imagina ser un valiente capitán a caballo

> "dans un pays de hauts-plateaux. Il parcourt d'un trait les prairies, il dévale les collines, il atteint d'un bond les sommets y s'y tient. (...) Voilà pourquoi les contrées attendaient au soleil: pour qu'un hardi capitaine apparaisse, (...) et suivi de sa troupe grossissante, fonde sur la ferme et le château, le verger et le buffet et pille tout. Comme la richesse s'épanouit au moment où la couvre une forte paume"[275].

Sin embargo, el hecho de que la escena sea contada por un narrador, las abundantes intervenciones en tono irónico que intercala, la extrema rapidez e intrascendencia del episodio en el conjunto de la novela, y finalmente, el "detalle" de que la ensoñación tenga lugar mientras el protagonista acaricia a una prostituta, la observación de cuyo cuerpo le sugiere los "hauts plateaux", aportan a la escena una gruesa pincelada de ridiculez que devalúa este espacio y al mismo tiempo, refuerza en el lector la impresión de encontrarse ante unos personajes irremediablemente aprisionados.

Además, estas breves e infrecuentes ensoñaciones, no hacen más que reproducir hechos y situaciones del mundo en el que viven materialmente: "Mais c'étaient leurs formes mêmes qui peuplaient ces rêves et s'installaient dans mon âme"[276]. Ni tan siquiera la ensoñación[277]es pues capaz de transgredir el espacio de lo real, de trasladar al soñador a un espacio otro y original. Los sueños no son aquí más que pedazos rotos y dispersos, pálidos reflejos de una realidad en descomposición.

Blèche (1.928), segunda novela de Drieu, al igual que *Le feu follet* (1.930), se desarrolla enteramente en la capital del Sena. Los personajes de estas novelas viven igualmente anclados en la realidad del espacio y del tiempo presentes, y son incapaces de buscar la solución a sus conflictos fuera de los límites de la más estricta contemporaneidad. No existen en ellas espacios metafóricos, ni evocaciones de tiempos pretéritos más felices, ni

---

[273] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 177.
[274] L'homme couvert de femmes (1.924), Blèche (1.928), Une femme à sa fenêtre (1.929), Le feu follet (1.930), Drôle de voyage (1.933), Rêveuse bourgeoisie (1.935).
[275] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., pp. 87-88.
[276] Ibid., p. 119.
[277] En el capítulo dedicado a "Los protagonistas novelísticos" volveremos sobre el tema de la ensoñación. Cf. pp. 279-280.

sueños de un futuro diferente. El panorama se amplía un poco en *Une femme à sa fenêtre* (1.929); Drieu introduce allí por primera vez un espacio evocador de un tiempo pasado: las ruinas de Delfos y Atenas. Se trata de lugares exóticos y extranjeros[278]para los personajes que, lejos de ejercer sobre ellos una fascinación y de despertar su curiosidad, aparecen juzgados desde una perspectiva estricta y estrechamente actual y racional: "un cimetière de cailloux"[279]. Lejos de invitar a la transgresión, la contemplación de estos restos les amarra aún más al presente:

> "Le Parthénon, comme les églises d'Occident, c'est une momie embaumée par le temps. La beauté que nous lui voyons n'est pas celle de sa jeunesse. (...) J'ai visité les églises de France et d'Allemagne, je n'y ai pas trouvé de réponse aux interrogations pressantes de mon siècle qui est le vôtre"[280],

dice Boutros, el protagonista. Y, por si fuera poco, nuestro personaje no deja siquiera la puerta abierta a la imaginación, a la posibilidad de que la contemplación de la belleza majestuosa de este entorno inspire la creación de un universo mental, ya que: "Ce que vous appelez la beauté (...) c'est la vie morte"[281]. Para él "La beauté, cela n'apparaît qu'après coup, quand tout est fini"[282]. La belleza, como las ruinas griegas, se inscribe pues en un espacio y en un tiempo abolidos que no tienen cabida en el presente.

En todos los casos los espacios que Drieu nos presenta son diferentes en su morfología, se trata de lugares concretos, claramente localizados y delimitados, con unas características conocidas e invariables, es decir: son espacios perfectamente determinados. Pero, como iremos viendo en adelante con más detalle, esta diferencia formal oculta, en sus primeras novelas, una identidad de fondo. Y los diferentes personajes son plenamente conscientes de ello:

> "Dans ce temps les bornes de la propriété individuelle sont renversées. Personne ne croyant plus à l'autonomie des âmes, tout tombe dans la plus basse communauté. (...) Il est difficile de se tenir à un degré de retenue dans une chute qui entraîne tout le monde au cloaque le plus vulgaire"[283].

Esta homogeneidad de los espacios físicos encuentra su reflejo en la indiferenciación de las conciencias de sus habitantes, que denominaremos su espacio interior.

> "Il [Gille] marche: tous les visages, comme des petites vagues crispées, sautent à l'encontre de ses pas. Est-ce son regard qui les brise? Tourner les talons, remonter ce courant qui injustement emporte la vie loin de lui. Voeux perdus. Quel homme sent comme lui la présence insupportable de ce grand corps qui court par la ville? Il ne craint pas des rivaux, mais il voudrait au contraire saluer leur ardeur"[284].

A pesar de compartir un espacio exterior idéntico y de la homogeneidad de sus respectivos espacios interiores, los personajes son como islas desiertas, simples carcasas vacías, doblemente incomunicadas consigo mismas y con el exterior. Son seres carentes de toda *existencia*[285], y su función se limita al simple y primario acto de estar presentes en el mundo (Sartre lo denomina *être en soi*). Todo ello produce un estado de angustia. Una angustia que es interpretada como el último residuo de vida intelectual, es decir de humanidad, que agoniza en el seno de un espacio cuyos habitantes aparecen manifiestamente animalizados. Así describe Gille su reunión con un grupo de amigos, en el reducido espacio de una habitación, unidos tan sólo por el opio:

---

[278] Drieu comparte con otros escritores de su época un marcado gusto por el exotismo. Más adelante en este capítulo nos referiremos a ello.

[279] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre* . Ed. Gallimard, París 1.976, p. 212. Una valoración similar a la que merecen a Drieu los monumentos de la antigüedad en sus primeras novelas, la encontramos anteriormente entre los artistas vinculados al futurismo, quienes la hacen extensiva a la totalidad de las manifestaciones artísticas del pasado: "Musées, cimetières!... Admirer un vieux tableau, c'est verser notre sensibilité dans une urne funéraire au lieu de la lancer en avant par jets violents de création et d'action." Cf. MARINETTI T. F., "Manifeste du futurisme", en *Le Figaro*, ed. cit., p. 1.

[280] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 152.

[281] Ibid., p. 153.

[282] Ibid., p. 154.

[283] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 65.

[284] Ibid., p. 76.

[285] Utilizamos esta palabra en el sentido existencialista que le da Sartre en *L'être et le néant*, donde define la existencia como proyecto o devenir. Cf. nota 423 de este capítulo.

"Chacun, abandonné à tous, maudissait tout le monde de lui voler, de lui arracher le coeur de chacun. Dans cette immense matière informe où glisse de tout son poids la chair, il y a des éclats d'âme comme des échardes qui çà et là cochent encore un peu de souffrance. Cette souffrance fugitive est la dernière trace de conscience"[286].

La angustia desemboca en una situación de violencia recíproca[287]que incrementa cada vez más la inhabitabilidad del espacio urbano. Ante ello la tarea prioritaria de los diferentes protagonistas consistirá en la búsqueda frenética de un espacio singular con el que identificarse, en el que descubrir la propia individualidad y establecer una diferencia -una distancia- con respecto a los otros. Ello implicará en todos los casos el alejamiento del espacio común. El Gille de *L'homme couvert de femmes* lo intentará por medio del viaje: viaje de carácter mental: los paraísos artificiales de la droga, pero sobre todo desplazamiento físico. El viaje supone siempre, en Drieu, la ilusión de un reinicio, de un nuevo punto de partida susceptible de romper la monotonía y el estatismo del espacio urbano. Gille elige, en sus dos desplazamientos, un entorno natural: la casa de campo de Finette, alentado por una vaga intuición: "...

si, dans d'autres circonstances, tout avait bien tourné dès l'abord, Gille vit que cela avait toujours été de même qu'auprès de Finette, à la campagne ou en voyage, loin du tourbillon d'images de Paris"[288],

e incluso en otra ocasión alcanza una noche junto a Jacqueline, "dans la chambre la plus misérable du monde, la parfaite fusion des larmes, du sang et des étoiles"[289]. Una trascendencia espacial ligada a la naturaleza parece insinuarse, pero no va más allá de la simple anécdota: en el primer caso Gille regresa a París decepcionado, al encontrar en casa de Finette los mismos tipos humanos que en la ciudad, lugar del que, por otra parte, todos proceden. En el segundo, Jacqueline se va. Si bien existe un somero y confuso sentimiento de intimidad y elevación ligado a los espacios naturales, éstos funcionan, en las novelas anteriores a 1.935, como un doble amplificado de la ciudad, desposeído de todo carácter metafísico al igual que sucede, por ejemplo, en las novelas de Sartre. Cuan lejos nos encontramos aquí del famoso *sentimiento de la naturaleza* que caracteriza a poetas como Lamartine o Vigny; los protagonistas rochelianos no encontrarán en los espacios naturales la plenitud y la elevación que llenaban de gozo a los personajes lamartinianos.

De esta forma, las distancias quedan abolidas en las primeras novelas rochelianas. Los desplazamientos, en lugar de establecer una separación entre dos lugares, producen un efecto aproximador que potencia la angustia, ante la constatación de encontrarse siempre encerrado en el mismo punto, sin poder salir. La distancia, en estas novelas, no existe. Su restablecimiento de un modo u otro será, en última instancia, la meta de todos los protagonistas.

Blaquans, en *Blèche*, substituye el viaje como medio distanciador por el aislamiento:

"J'ai vers la solitude une inclination qui, à certaines heures, me paraît l'élancement le plus vigoureux et le plus dégagé de mon âme et à d'autres heures (...) une complaisance bestiale dans le plus connu, dans le plus commode de moi-même"[290].

Ello le lleva a instalarse en un pequeño estudio, fuera del domicilio conyugal "pour y cultiver des préférences plus sûres encore"[291]dice. El lugar es descrito como un espacio cerrado, claustrofílico, en el que la puerta y la única ventana parecen "percées à regret"[292]. La única abertura verdadera es para Blaquans el espejo, que define como la "fenêtre de l'âme, où s'enfonçaient les perspectives surabondantes et suggestives infiniment

---

[286] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 67.
[287] Entendemos "violencia recíproca" en el sentido que le da René Girard en su libro *La violence et le sacré* : refiriéndose a las civilizaciones primitivas, Girard explica las situaciones en las que se desencadena la violencia generalizada en el seno de una sociedad, como fruto de una crisis de indiferenciación, es decir a causa de la pérdida de las diferencias, y por ende de los puntos de referencia, entre los miembros de una colectividad. Cf. capítulo "El sufrimiento, la violencia y la muerte" pp. 555-557.
[288] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 139.
[289] Ibid., p. 177.
[290] DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche* . Ed. Gallimard, París 1.981, p. 97.
[291] Ibid., p. 146.
[292] Ibid., p. 100

jusqu'à devenir métaphysiques". *Blèche* (1.928) constituye pues el primer intento, en la novela rocheliana, de construir un espacio propio, diferenciado del mundo externo. Sin embargo no se trata todavía de un espacio dinámico, generador de un cambio, sino simplemente de un rincón "pour le délassement de l'esprit"[293]. El protagonista se extiende en una detallada descripción de este lugar, en la que destaca con insistencia la predominancia del color gris, así como la gran sobriedad de la decoración y su arquitectura a base de formas rectangulares, que él juzga de gran belleza y perfección. Blaquans vive a gusto en este entorno del que sólo acostumbra a salir de noche. Se trata, al principio, de un espacio-refugio, pero en ningún caso de un espacio para el desarrollo de la intimidad[294]: su carácter cerrado,sus formas rectangulares, la ausencia de luz natural, los colores, todo parece querer indicarnos reposo, ausencia de vitalidad, evocación de estatismo que presagia degradación y muerte. El mismo protagonista muestra cierta conciencia de ello cuando, en reiteradas ocasiones, juzga su actitud de débil y cobarde, y también a través de ciertos tics, como su obsesión por mantener un jarrón siempre lleno de flores "pour que le culte de la vie persiste dans cette chambre qui pourrait être celle d'un roi mort"[295].

Sustraer su reducto a toda contaminación exterior será una obsesión para Blaquans: "Il importait essentiellement à mon égoïsme que ma retraite demeurât vide en mon absence et ne pût prendre d'autre forme que la mienne"[296]. Pero el intento distanciador acaba en fracaso, al verse invadido por Blèche, símbolo de lo social y urbano, quien mediante el control de sus objetos, acaba por apropiarse de la voluntad de su dueño. "La présence de Blèche se faisait de plus en plus opaque, bornait et bouchait ma vue"[297]. El refugio queda así destruido y, de nuevo,las distancias abolidas.

"La maison est notre coin du monde. Elle est notre premier univers (...) l'espace habité, le non-moi qui protège le moi" dice Bachelard[298]. En efecto, casas y muebles constituyen siempre, en las novelas rochelianas, una prolongación de las personas. En las novelas de Drieu, al contrario que en las de Sartre, el objeto casi nunca existe en sí mismo, y su única finalidad es la de ser un reflejo de su propietario y al mismo tiempo un posible medio de relación entre el individuo y la colectividad de la que proceden o a la que evocan. "Et voilà tout, et voilà l'image de ma vie et de mon âme"[299]concluye Blaquans tras describir su estudio. Por eso: "Chacun de nos objets familiers doit être choisi, il y a une puissance de talisman, nous ne pouvons nous sauver qu'en nous entourant d'objets qui portent une valeur de salut"[300], leemos en *Le feu follet*.

Hemos visto cómo la sucesión de entornos descritos hasta aquí hacía referencia sin excepción a lugares perfectamente determinados. En su interior sin embargo nos encontramos con un sinnúmero de individuos idénticos, que hemos visto a Drieu describir como una masa compacta, enorme y mal diferenciada. En el seno de los espacios determinados reina por tanto la más absoluta de las indeterminaciones: el vacío. Los protagonistas novelísticos hasta el final de *L'homme à cheval* (1.942) vivirán obsesionados por determinar al máximo la realidad indeterminada que les rodea. Todas sus actividades tenderán hacia el establecimiento de separaciones o diferencias[301]. La primera de ellas será la separación espacial, ya seaen forma de viajes (que son huidas), o de habitáculos-refugio, o rodeándosede objetos seleccionados.

El problema está, sin embargo, en que del mismo modo que los personajes no consiguen distanciarse del espacio común para crear uno de propio, tampoco son capaces de rodearse de objetos personales y al mismo tiempo simbólicos. De esta forma, tanto los habitáculos como los objetos que contienen, sólo consiguen actuar como un espejo en el que se refleja el drama que genera el conflicto de identidad al que se ven sometidos los personajes y que, a su vez, les encierra más en él.

---

[293] Ibid., p. 127.
[294] Entendemos como "espacio para la intimidad" aquél que favorece en el individuo la interiorización y el conocimiento de sí mismo.
[295] DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 106.
[296] Ibid., p. 150.
[297] Ibid., p. 164.
[298] BACHELARD G., *La poétique de l'espace.*
PUF, París 1.984, p. 24.
[299] DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 106.
[300] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 301.
[301] Lo estudiaremos a lo largo del capítulo dedicado a "Los protagonistas novelísticos".

Le feu follet, escrito a finales de 1.930[302], reproduce una situación similar a la de *Blèche* (1.928), aunque con un grado de dramatismo muy superior. Alain, protagonista del libro, que vive encerrado como Blaquans en la indiferenciación angustiosa del espacio urbano, busca en un primer momento el distanciamiento por medio del "viaje" ficticio que suponen las drogas. Alain

> "avait découvert l'héroïne dont il avait été surpris et séduit. Au fond il avait cru pendant quelque temps au paradis sur la terre. Maintenant cette illusion éphémère lui faisait hausser les épaules"[303].

El supuesto "viaje" se convierte pues en una cárcel aún más estrecha[304]. "Tout ce que la drogue lui laissait de vie, était impregné de drogue et le ramenait à la drogue"[305].

La organización espacial que encontramos en la novela ratifica esta idea: se trata de una serie de espacios contenidos los unos dentro de los otros, como si se tratara de muñecas rusas, cada vez más pequeñas, pero siempre idénticas. Así en el interior del macroespacio que es París[306], encontramos un espacio más reducido, la clínica del Dr. La Barbinais, en la que Alain intenta desintoxicarse. Este escenario, y por supuesto los tipos humanos que lo pueblan, no es más que un doble a escala del macroespacio que lo contiene: "Il y avait trouvé le sentiment de toute sa déchéance. Au milieu des fous et sous la coupe des docteurs et des infirmiers, il retombait dans des servitudes primaires: lycée et caserne. Il lui fallait s'avouer un enfant ou mourir"[307]. Cabe resaltar el interesante parecido entre las características y la función de este sanatorio rocheliano y las del que Thomas Mann describe en *La montagne magique* (1.924). Aunque en este último se trate de un sanatorio para tuberculosos (mal muy presente en aquella época al igual que las drogas) los dos presentan una pequeña comunidad representativa de toda la sociedad, espacio-prisión en pleno y acelerado proceso degradador tras el cual se evidencia la muerte ineluctable.

BIBLIOTECA VIRTUAL

En el interior del sanatorio, un espacio más pequeño se dibuja en *Le feu follet*: la habitación del protagonista. Allí vemos reproducirse fielmente una vez más idéntica situación. Drieu destaca tres elementos de este lugar: "Une glace, une fenêtre, une porte. La porte et la fenêtre ne s'ouvraient sur rien. La glace ne s'ouvrait que sur lui-même"[308]. Pero si en *Blèche* (1.928) el espejo se nos presentaba como una "fenêtre de l'âme" cuya contemplación inspiraba reflexiones metafísicas que convertían el aislamiento en una posibilidad de conquistar el futuro, en *Le feu follet* (1.930-31) el espejo actúa al principio como un simple elemento que traslada al espacio personal de Alain, el entorno externo del que él pretende distanciarse:

> "Sur la glace étaient collées des photos et des découpures de journaux. Une belle femme, prise de face, se renversait en arrière et montrait les émouvantes liaisons de son menton avec son cou tendues à se rompre, (...) Un homme, renversé aussi, mais pris de dos, offrait au contraire la plage de son front borné au second plan par une lisière touffue (...) Entre ces deux photos, un fait divers collé par quatre timbres réduisait l'esprit humain à deux dimensions et ne lui laissait pas d'issues"[309].

La descripción tiene todos los elementos de un cuadro cubista sintético: collages, horror al vacío, descomposición de los objetos representados, rechazo de la perspectiva tradicional (reducción a las dos dimensiones del cuadro),... Y es que para Alain la vida "ne pouvait être que geste et non pas pensée. Il n'avait aucune idée que la vie pût prendre ses sources dans des replis discrets"[310]. Se nos dice aquí explícitamente lo que de forma implícita habíamos detectado en las novelas anteriores: Alain, como su decorado, vive en dos dimensiones. La tercera, el pensamiento, la memoria, la imaginación -el medio ideal que permite profundizar e interconectar pasado, presente y futuro-, está cerrada.

---

[302] El personaje central del libro está inspirado en Jacques Rigaut, amigo de Drieu, heroinómano, que se había suicidado en 1.929. Cf. DESANTI D., *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié*, ed. cit., pp. 168 - 171.
[303] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet* . Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.982, p. 44.
[304] Drieu reprobaba enérgicamente el consumo de drogas y el abuso del alcohol. "Il disait que l'opium est "le vice des concierges"; il se méfiait de l'alcool", evoca su contemporáneo y durante largos años amigo suyo, Emmanuel BERL en *Présence des morts* . Ed. Gallimard, col. "L'imaginaire", París 1.982, p. 121.
[305] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 45.
[306] Un Paris con idénticas connotaciones de degradación y muerte que en las novelas anteriores.
[307] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 45.
[308] Ibid., p. 33.
[309] Ibid., pp. 32-33.
[310] Ibid., p. 86.

El espejo, cubierto por todos estos objetos, aparece en principio como el simple soporte de un cuadro que representa el espacio externo y que, por ello, incrementa la angustia de Alain. Los objetos que *bloquean* el cristal poseen un importante valor simbólico: las deformaciones que producen las posturas de las figuras humanas de los pósters, coinciden en resaltar su animalidad -se ponen de relieve las partes más primarias del rostro- y su sensualidad. En la figura masculina, salta a la vista la limitación intelectual de la que Alain acusa a los hombres de su época, y especialmente a sus dirigentes. La presencia de los sellos en medio, sujetando un recorte de periódico, de cuyo contenido nada se nos dice, es significativa tanto por el tono de banalidad que aporta al conjunto, como por la globalización e incluso la institucionalización que le añade. "Qu'était-ce cette façade de carton avec son ridicule petit drapeau?"[311] se preguntará Alain más adelante, mientras contempla "la Chambre" (el palacio Bourbon).

El gesto de arrancar los papeles que lo cubren se traduce, a nivel simbólico, como un intento desesperado de romper la superficie del espejo y descubrir en su interior una salida, un espacio nuevo. Es entonces cuando el espejo pasa a adquirir poco a poco un cariz profético: abre la puerta a una visión de futuro de ese espacio exterior que invade a Alain: el abismo. Desde ahora nos encontramos con un Alain que se mira inquieto y descubre, acentuándose día a día alrededor de sus ojos, las marcas que le anuncian una pronta muerte. Será también en el espejo donde Alain tomará conciencia, por vez primera, de su soledad que le resultará fatal: "Et dans la glace, il regarda (...) cette chambre vide, cette solitude... Il eut un immense frisson (...) la mort lui fut tout à fait présente. C'était la solitude."[312]:

El resto de los objetos que contiene este espacio, no hacen sino amplificar la profecía anunciada por el espejo. Además de los pósters, Drieu cita un cronómetro -símbolo del tiempo cronológico y devorador-, una estatuilla que él mismo califica de horrible y que representa una mujer desnuda -símbolo del espacio urbano-,... Y todo colocado en un orden perfecto. En su interior no hay olores, ni alimentos, ni recuerdos, ni objetos con los que identificarse. Si el estudio que describíamos en *Blèche* funcionaba, al menos al principio, como un espacio-refugio, éste no es más que la prolongación pura y simple de una ciudad tentacular que, en su avance imparable, invade y digiere -es decir destruye- todo y a todos. Así pues la casa, el habitáculo, pierde su carácter de *Centro*[313], deja de ser un microcosmos para integrarse en el caos colectivo. Se trata simplemente, como dirá Le Corbusier, de "Une machine à habiter".

A partir de aquí *Le feu follet* constituirá una auténtica peregrinación por los diferentes domicilios privados de sus conocidos, en los que la misma situación se reproduce una y otra vez, para concluir al final que: "Il retombait toujours dans les mêmes groupes d'oisifs. Ceux-là commencent à se droguer parce qu'ils ne font rien et continuent parce qu'ils peuvent ne rien faire"[314]. Todas las puertas aparecen pues cerradas. Ninguna escapatoria parece viable en el plano del espacio actual. De hecho no encontraremos, en toda la obra novelística de Drieu, ni una sola casa que reúna de manera inequívoca y estable las características de un hogar. A lo sumo, podremos detectar, como iremos viendo, algún infrecuente reducto que,en un momento dado y siempre con carácter efímero, es capaz de generar en los protagonistas,algún breve atisbo de reflexión e interiorización.

Los bares, espacios tradicionalmente asociados a lo social, así como los burdeles, adquieren una importante presencia en estas primeras novelas, con la excepción de aquellas en las que, como ya hemos visto a propósito de *Blèche*, existen otros espacios-refugio. Bares y burdeles son entornos en los que de nuevo, encontramos reproducida a escala la realidad del macroespacio urbano, un lugar "rempli de brillantes épaves: hommes et femmes dévorés d'ennui, rongés par la nullité"[315]. Estos lugares, calificados indefectiblemente de cómodos y acogedores, funcionan frecuentemente como alternativa al habitáculo: "...les hommes viennent passer là un bon moment avant de rentrer dans leur famille. Famille pour famille"[316]declara Gille en *L'homme couvert de femmes*. Y, más allá de esto, en ocasiones el espacio del burdel se identifica con el viaje, en el sentido de que supone para los protagonistas, a nivel psicológico, una esperanza de novedad, la ilusión de un punto de

[311] Ibid., p. 102.
[312] Ibid., p. 59.
[313] Entendemos por "centro" el lugar en el que se opera una trascendencia del hombre que, liberándole de su realidad exclusivamente humana, le permite acceder a una dimensión espiritual o divina, en todo caso suprarreal. Cf. ELIADE M., *Mythes, rêves et mystères* . Ed. Gallimard, col. Idées, París 1.981, p. 142.
[314] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 43.
[315] Ibid., p. 160.
[316] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 83.

partida, aunque al final no conduzca a ninguna parte:

> "Gille s'en va donc dans une de ces maisons. Bien avant d'entrer, il est repris par le sentiment du solennel (...). De quel pays inconnu traverse-t-il la frontière? Quelle surprise l'attend?. On ne sait jamais. Il entre. Le silence de la portière. Le silence de l'escalier. Maison du silence"[317].

Un silencio que no es fecundo, que nada tiene que ver con el recogimiento y la meditación. Es un silencio que huele a ausencia, a mutismo, a vacío, en definitiva: a muerte. No podía ser de otra manera en un espacio donde

> "les vices se confondaient avec les maladies, ces paysannes étaient vieilles de la première bouffée d'air qu'elles avaient respirée en entrant dans la ville; la graisse recouvrait la chair..."[318].

Así pues, también en este espacio encontramos fielmente reproducido el caos reinante por doquier.

A pesar de todo, como hemos visto más arriba, es éste uno de los escasos espacios urbanos del universo rocheliano que proporciona un espejismo de evasión por medio de una cierta ensoñación: "... j'ai aimé les prostituées, parce qu'en suivant dans leurs bras des rites machinaux (...) je pouvais rêver plus fort. J'ai toujours rêvé, je rêve encore."[319]. Los sueños no son aquí más que pedazos de realidad rotos y dispersos.

Si la conquista de un espacio propio, real o metafórico, se revela inviable, bares y burdeles surgen como espacios-refugio donde por lo menos es posible, en cierta forma, combatir la soledad y el silencio: la aglomeración humana que lo caracteriza constituye de por sí un antídoto contra el miedo, aunque no exista comunicación entre los personajes. Alain

> "prit son verre sur le bar. Puis il regarda un peu autour de lui: les têtes n'avaient pas changé depuis dix ans. (...) Il s'était tenu debout dans les bars, comme en ce moment, pendant des heures, des années, toute sa jeunesse. On le regardait, il regardait les autres. Il attendait."[320].

De hecho, todos los protagonistas novelísticos hasta *Beloukia* están en actitud de espera: individualidades idénticamente prisioneras de sí mismas y del exterior, vacías de ideas, en búsqueda de la *palabra*, en su sentido mítico que la hace isomorfa de la luz y del conocimiento, desde las civilizaciones primitivas hasta hoy, en la gran mayoría de culturas. Pero la *palabra*, como el habitáculo, se ha degradado: ha perdido su sentido dinámico y creador. Ya no es por tanto un medio de comunicación y transcendencia. En la sociedad vacía y estéril que Drieu describe, la palabra se ha tornado ruido, es decir mutismo. Un ruido que, a pesar de todo, protege de la soledad y de la reflexión.

> "Le français ou l'anglais que tout le monde parlait, en passant d'une bouche à l'autre, perdait leur vertu. Tous les accents finissaient par se confondre dans une sonorité indistincte. (...) Ainsi se trouvait sournoisement aboli tout moyen de communiquer entre ces êtres humains"[321]

En estrecha relación con el espacio del bar, el tema de la embriaguez[322]aparece con una frecuencia obsesiva en las primeras novelas: nueva tentativa transgresora que, -al igual que drogas, ensoñaciones y viajes- apenas insinuada, se revela tan vana como las otras. A ello colabora no poco el detalle de que los personajes que se emborrachan -y son numerosos- siempre son ridiculizados en las novelas rochelianas, ya sea por los otros personajes o por el propio narrador.

Si tenemos en cuenta que Drieu asocia casi siempre bares, burdeles y cines además de a la ciudad a la noche, a la luna, y a la fosforescencia de las calles que a ellos conducen (los rótulos luminosos multicolores de la publicidad que invaden las calles de la urbe, constituyen una especie de día surgido de la noche), resultará fácil ver evocada en estos decorados la imagen mítica del *antro*, profundo y oscuro, emblema de lo tenebroso,

---

[317] Ibid.
[318] Ibid., p. 118.
[319] Ibid., p. 119.
[320] Ibid., pp. 111-112.
[321] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 14.
[322] El alcoholismo y la drogadicción constituyen dos grandes problemas sociales en la época de Drieu.

de lo indiferenciado, de promiscuidad y caos psíquico, espacio precosmogónico que paradójicamente no promete ninguna creación futura. "Les rues sont comme des tuyaux où sont aspirés les hommes" dirá Max Picard[323].

Similar es la función que los personajes atribuyen al cine. El Gille de *Drôle de voyage* confiesa que "au lieu de rester chez lui à lire un livre, à causer avec un ami, il aimait venir se rouler dans cette foule morte mais encore chaude"[324]. El cine es "au milieu de la ville, est le grand magasin des visions, le halle aux rêveries. (...) Les gens viennent se vautrer béatement dans cette confusion illusoire"[325]. Pobres sucedáneos de ensoñación, precocinados para el consumo de una sociedad acéfala y recalentados una y otra vez. Espacios pues que nada tienen de personal ni de creativo, que no suponen transgresión alguna de la prisión de lo real.

> "Actualités. Toujours la même course de bicyclette, la même inauguration, la même Marseillaise, le lancement du même bateau de guerre, la même Marseillaise la même revue, la même guerre. Cette imagination délirante du monde qui n'a pas d'imagination. (...) Puis ce fut le film. Un kilomètre quelconque entre ces millions de kilomètres qui enroulent autour de la planète un cocon peu à peu étouffant"[326].

1.2- Hacia la determinación de entornos trascendentes.

Pese a todo un espacio metafórico nuevo empieza a perfilarse a partir de la tercera novela de Drieu, *Une femme à sa fenêtre* (1.929), como una posibilidad de ordenar el caos existente. De entrada, el título mismo es todo un símbolo al respecto: la ventana, antagónica del enclaustramiento en el que hemos visto desenvolverse a los personajes hasta ahora, abre simbólicamente la posibilidad de acceso a otra realidad, y a una cierta esperanza de futuro: Boutros, el protagonista, estaba convencido de que

> "l'Europe était condamnée de l'Oural à Deauville, mais il restait assez de force à l'Est pour renverser l'Ouest. Après on verrait. Songe d'une jeunesse née parmi les arbres fulgurants de la guerre"[327].

La ideología comunista surge aquí como impulsora de un espacio metafórico que promete ser más humano, más armónico, más justo, provisto de valores perfectamente determinados y que serían antagónicos de los que priman en el caótico espacio urbano: "Je veux détruire l'argent, cette dernière hiérarchie qui est imbécile et qui remplace les autres, crevées"[328]. Además, por vez primera asistimos a un importante ensanchamiento espacial: el protagonista ya no busca una salida dentro de su entorno más directo, ni del de su país, sino que es capaz de transgredir el espacio y buscar un modelo lejano: la Rusia de Lenin.

> "Je me suis donné en 1.918 au génie de Lénine, au génie des Russes. (...) Lénine vient de mourir, les Russes sont encore debout. Cela durera ce que cela durera. Mais je me serai donné à ce qu'il y a de plus fort dans le monde, de mon temps"[329].

El conflicto y la lucha personales adquieren así dimensiones planetarias, lo cual supone un paso importante hacia la ruptura del aislamiento y la soledad a los que nos referíamos hace un momento. El individuo tiene ahora un espacio de referencia, un modelo concreto a seguir.

Además, el exotismo del lugar y su lejanía abren la puerta a la inmersión en un nuevo espacio, esta vez verdaderamente personal e íntimo: el espacio de la ensoñación, de una ensoñación que ya no reproduce pedazos de realidad, sino que es capaz de crear. Ello permite a los personajes experimentar una cierta libertad que aminora su angustia: "Le rêveur se voit libéré de ses soucis, de ses pensées, libéré de ses rêves. Il n'est plus enfermé dans son poids. Il n'est plus prisonnier de son propre être"[330]afirma Bachelard.

---

[323] PICARD Max, *La fuite devant Dieu.* Ed. Hachette, París 1.970, p. 121.
[324] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage* . Ed. Gallimard, París 1.977, p. 176.
[325] Ibid.
[326] Ibid.
[327] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 213.
[328] Ibid., p. 189.
[329] Ibid., p. 126.
[330] BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, ed. cit., p. 178.

Pero en el universo novelístico de Drieu, el espacio imaginado no puede quedar en el terreno de lo abstracto, sino que necesita imperativamente materializarse. El primer paso hacia la materialización de este espacio metafórico no consistirá en organizar una revolución en un lugar físico determinado, sino en el espacio interior de cada uno: "Il est plus facile de faire une révolution dans la rue que dans les coeurs. J'ai bien de la peine à la faire dans mon coeur, à moi tout seul"[331]. Sólo una vez conquistado el espacio interior de cada persona individualmente, es posible la reunión de un grupo de voluntades convergentes, lo suficientemente fuertes para extender la revolución al espacio exterior con posibilidades de éxito. Sin embargo no se puede conquistar un espacio interior que, como hemos visto, no existe a priori. El comunismo funcionará como el motor que ha de posibilitar en un primer tiempo, el distanciamiento del individuo respecto a la sociedad para que posteriormente pueda empezar a cristalizar el espacio metafórico. La consecución del primero de estos pasos previos será la meta que Boutros se propone. El libro se quedará pues en la acción individual. Habrá que esperar hasta *Beloukia* (1.935) para asistir a la fusión de múltiples espacios interiores y, a través de la voluntad activa de un grupo, materializar por primera vez una idea en un espacio real. "Peut-être un jour je mériterai d'être un chef, si je me suis d'abord dominé, brisé"[332]. La conquista de un espacio propio comporta "être brutal avec soi-même d'abord"[333]. Negarse consistirá esencialmente en sustraerse al espacio urbano y al brillo engañoso de sus atractivos:

> "J'aime et déteste votre luxe d'occidentale, qui est le souvenir et la caricature de la beauté. Autrefois, il y a eu de la beauté, et puis la beauté ne fut plus que le luxe; maintenant sa dernière trace apparaît dans le confort. Il faut que je vous fuie, vous êtes l'image de mon supplice, la beauté qui m'est interdite parce qu'elle n'est plus"[334].

La belleza será pues uno de los atributos del espacio a crear, un espacio futuro que, por vez primera se presenta íntimamente relacionado con un pasado remoto y abolido, ofreciendo la imagen de un proceso durativo, pluriespacial y multitemporal, que rompe con la puntualidad estrecha de los espacios y del tiempo a las que habíamos asistido hasta ahora. Se esboza aquí por primera vez una salida susceptible de liberar al hombre de la prisión del espacio y el tiempo presentes: la resituación del hombre como un ser dinámico, en continua evolución, y los primeros pasos hacia un proceso de recuperación de la memoria como elemento básico para posibilitar este progreso, que veremos intensificarse y concretarse en las novelas posteriores.

El viaje reaparece aquí como el vehículo a utilizar en estos primeros pasos hacia la trascendencia: "Il faut que je vous fuie. Avec vous je redeviens bourgeois ou je le reste"[335]. Sin embargo no se tratará aquí de un desplazamiento entre dos espacios concretos, como en las novelas anteriores, sino de una ruta sin final, una huida constante y sin tregua, de modo que ninguna relación pueda ser establecida entre el punto de partida y el de llegada, como si existiera el temor de que, al concretarse y definirse, éste quedaría inmediatamente contaminado por aquél. "Il était jeté dans l'action, dans l'action qui le purifiait de tous ces souvenirs sordides"[336]. Y más adelante: "Il ne voulait pas, même un instant, participer à ce qui se repose; s'il s'arrêtait une minute, il ne pourrait jamais repartir"[337]. La constante trascendencia espacial aparece como la principal vía para mantenerse vivo y evitar ser engullido por el abismo urbano y, -más importante todavía- para llegar a conseguir la trascendencia temporal.

Para hacer frente a esta realidad desoladora, Drieu desarrolla en *Une femme à sa fenêtre* una mística de la acción por la acción, y un individualismo desesperado combinado con un tono rebelde y antiburgués... El parentesco entre la idiosincrasia de Boutros y la concepción futurista del mundo es ciertamente importante. "Nous vivons dans l'absolu, car nous avons créé l'éternelle vitesse omniprésente"[338]decía el poeta italiano Marinetti, uno de los principales impulsores del futurismo.

> "Nous rêvons des germinations de demain à travers les effondrements et les pourritures qui nous entraînent. Nous sommes à bout de souffle, rien ne renaîtra plus de nous dans les formes que nous

[331] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit.,p. 190.
[332] Ibid., p. 178.
[333] Ibid., p. 87.
[334] Ibid., p. 190.
[335] Ibid., p. 189.
[336] Ibid., p. 48.
[337] Ibid., p. 232.
[338] MARINETTI Filippo Tommaso, "Manifeste du futurisme". En *Le Figaro*, 20 février 1.909.

connaissons, la force de création ne reprendra en Europe qu'après de terribles dissolutions"[339],

profetiza Boutros. Al igual que la conquista de un espacio propio implicaba la desconexión radical con el entorno social, la consolidación definitiva del nuevo espacio comportará la desaparición del entorno presente. A pesar del ensanchamiento espacial al que asistimos, éste no es por ahora lo suficientemente amplio como para permitir la coexistencia, y mucho menos la integración, de los contrarios.

Este peregrinar sin tregua lleva al protagonista a descubrir a su vez el secreto carácter trascendente de un espacio hasta ahora prácticamente inexistente: la naturaleza. Boutros, en el golfo de Egina, contempla el paisaje:

> "Le ciel ne domine pas cet ensemble; il y est attaché et tient sa place dans l'ordonnance des autres prestiges. L'eau et l'air, immobiles et transparents entre les perspectives ascendantes composées par les montagnes, forment des lacs enchantés, suspendus, dans un rêve vivant, qui nourrit des présences aiguës. Bientôt, pour l'oeil occupé d'une vision de plus en plus subtile, il n'est plus ni mer ni ciel, mais une lumière, une substance fine qui parcourt un paradis tout à fait tangible. C'est de cette manière exquise qu'a été faite pour beaucoup d'hommes la joie de vivre et de penser. Mais Boutros se dit qu'il fallait un voyageur comme lui pour rapporter là cette joie. (...) Derrière lui, cet espace ému un instant retombait à son inanité"[340].

Asistimos aquí a un hecho insólito hasta ahora en el universo novelístico de Drieu, y que no volveremos a encontrar hasta *Gilles* (1.936-38). Durante un brevísimo instante, las formas objetivas que componen superficialmente este espacio natural, se diluyen permitiendo al personaje sentir por un momento la existencia de otra realidad más profunda, inmaterial e informe, -es decir: indeterminada-. Este nuevo espacio, que se opone radicalmente al universo perfectamente ordenado y determinado que hemos visto anhelar a los protagonistas, se presenta como un lugar sublime. Sin embargo, este pequeño resquicio que parece abrirse en la conciencia del personaje no tendrá continuidad alguna en la obra.

Tan sólo un personaje que ha logrado distanciarse del espacio de lo real es capaz de captar este mensaje singular proveniente de la naturaleza, y penetrar por un instante en el pasado. No en un pasado histórico, puesto que Boutros "fuyait l'histoire comme il fuyait la police"[341], sino mítico, ancestral y cósmico. La visión del conjunto evoca por un momento los tiempos míticos, en los que cielo y tierra, hombres y dioses, coexistían armónicamente en un mismo espacio, infinito y abstracto, antes de separarse irremediablemente[342].

Más adelante una nueva aparición del paisaje refuerza y completa esta idea:

> "Voici le coeur, le coeur inépuisable de la vie. Ici j'oublie l'humanité et ses vicissitudes humiliantes, je retrouve la nature dans son arrière-fonds intact, inattaquable. (...) Dans ces gorges inaccessibles coule la source de la vie. C'est à cette source que l'humanité revient toujours boire (...) C'est de ces montagnes que sont descendues les cosmogonies et les épopées."[343]

El mar con su simbolismo de fuerza pura, destructora y generadora a la vez, que tanto relieve alcanzó en la época romántica, emblematiza la finalidad última de la lucha de Boutros: recrear un nuevo mundo, más próximo a lo que fue en los tiempos míticos, antes de la historia. Pero a pesar de la importancia simbólica de este nuevo espacio, la naturaleza aparece como algo ajeno a la realidad de la novela, como un flas tan súbito como efímero, que no ejerce función alguna en el contexto del espacio presente en el que se desarrolla la trama. La realidad de unas tierras áridas y muertas, repletas de los cadáveres de un pasado histórico esplendoroso (monumentos, museos, ruinas a las que hacíamos referencia en páginas anteriores) se impone pronto a Boutros. "Cette terre avait perdu toute sa force"[344]dice.

Si por un momento la naturaleza *dinámica* que constituía el mar estrellándose contra las rocas evocaba

---

[339] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 162.
[340] Ibid., p. 146.
[341] Ibid., p. 147.
[342] ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, ed. cit., pp. 85-86
[343] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., pp. 161-162.
[344] Ibid., p. 142.

un pasado mítico, vivo y creativo, la naturaleza *estática* del presente no es más que un entorno invadido por la ciudad tentacular. En una ocasión compara incluso unas cadenas montañosas a "des troupeaux d'animaux domestiques qui rôdaient perdus autour des foyers désertés"[345]. Nada queda de la montaña como arquetipo de la elevación, la espiritualidad y el conocimiento que cantaba Lamartine en sus poemas[346]. Su simbolismo aparece ahora invertido. No se mira hacia su cima, sino hacia el abismo que se extiende a sus pies. A pesar de todo, la presencia de decorados naturales en la novela es notablemente superior que en las precedentes, y son escenario de algunas escenas de intimidad y de distanciamiento social, aunque siguen siendo breves e intrascendentes. Es precisamente en un decorado de este tipo donde tienen lugar una de las conversaciones de más elevado contenido metafísico de toda la novela: era una vieja capilla abandonada cuya

> "construction semblait avoir été le commencement de sa ruine. Une hideuse icône de bazar, rongée de moisissure, traînait sur la pierre de l'autel; la lampe du plafond pendait par la seule de ses trois chaînes qui tînt encore. A travers le vitrail brisé, une branche d'arbre introduisait la tranquille menace de la nature"[347].

Si bien el espacio de la capilla sugiere espiritualidad y trascendencia, éstas están siendo devoradas por una vegetación tentacular, más eficazmente destructiva si cabe que la ciudad: si ésta era un espacio en progresiva degradación y estatismo, el entorno vegetal representa la culminación de este proceso de parálisis humana.

Esta misma idea la encontraremos más desarrollada en *La Nausée* de Sartre:

> "J'ai peur des villes. Mais il ne faut pas en sortir. Si on s'aventure trop loin, on rencontre le cercle de la Végétation. La Végétation a rampé pendant des kilomètres vers les villes.
>
> Elle attend. Quand la ville sera morte, la Végétation l'envahira, elle grimpera sur les pierres, elle les enserrera, les fouillera, les fera éclater"[348].

Le feu follet, escrito tan sólo un año después supone, como hemos analizado más arriba, un retorno más dramático que nunca a la prisión urbana. La naturaleza, al igual que en *Blèche*, está totalmente ausente del libro: "Il ne se sentait pas emmêlé à quelque chose de plus vaste que lui, le monde. Il ignorait les plantes et les étoiles"[349]. Pero, a pesar de todo, la esperanza de construir un espacio metafórico, igualmente inspirado en lugares lejanos reaparece, aunque a penas insinuada

> "Une race usée par la civilisation ne peut croire dans la volonté. Peut-être se réfugiera-t-elle dans la contrainte: les tyrannies montantes du communisme et du fascisme se promettent de flageller les drogués"[350].

Esta es la única referencia al tema que encontramos en toda la novela. A pesar de ello, supone un paso más hacia la concienciación del carácter global que posee el drama social y hacia la salida de sí mismo.

Pero en cambio supone la renuncia a la fe en la propia acción que se había esbozado en la novela anterior y la vuelta a la actitud pasiva de las dos primeras novelas. *Une femme à sa fenêtre* (1.929) basaba toda su estrategia en la voluntad del individuo. *Le feu follet* (1.930-31) renuncia a esta posibilidad -"La volonté individuelle est le mythe d'un autre âge"[351]- y vuelve su mirada hacia la acción en grupo, toda vez que hacia la renuncia a la individualidad, es decir a la singularidad diferenciada de cada persona. Puesto que el individuo aisladamente es incapaz de generar un espacio interior y menos aún un espacio metafórico, sólo queda la solución de refugiarse en un espacio colectivo, creado de antemano, esto es en el grupo.

---

[345] Ibid., p. 142.
[346] Cf. nuestro artículo "Décors et couleurs dans *Les méditations poétiques* de Lamartine". En COLECTIVO, *L'Ull crític* : *Un génie en fragments: Lamartine*, nº 2, publicaciones de la Univ. de Lleida, Lleida 1.991, pp. 75-83.
[347] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 155.
[348] SARTRE Jean-Paul, *La Nausée* . Ed. Gallimard, col. Folio, París 1.989, p. 220.
[349] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 167.
[350] Ibid., p. 48.
[351] Ibid.

Otro espacio metafórico de capital importancia se esboza aquí aunque muy brevemente (apenas llena una página), de la mano de un personaje secundario, cuya presencia en el relato es muy escasa, puntual e intrascendente. Todo ello, unido a la fría acogida que despierta en el protagonista, hacen que éste pase prácticamente desapercibido. Sin embargo su presencia entreabre una puerta que, como veremos, cobrará importancia vital en los futuros espacios novelescos de Drieu. Dubourg, egiptólogo de profesión:

> "... laissait cet amour s'étendre à toutes les formes de la Nature et de la Société. Cet amour des formes lui faisait à la fois adorer les dieux d'Egypte et supporter sa vermine de famille. -Viens là-bas, les êtres ont du soleil dans le ventre."[352].

Exotismo, lejanía potenciadora de la ensoñación como la Rusia de *Une femme à sa fenêtre*, pero lo más importante es que, por primera vez nos encontramos ante un espacio capaz de integrar pasado, presente y futuro[353]. Y es precisamente este espacio diferente, en el que queda trascendida la estrechez del presente, el que posibilita por sí mismo el desarrollo de un espacio interior. Más allá de favorecer ensoñaciónindividual, parece surgir ante nuestros ojos un espacio por primera vez lleno, trascendente en sí mismo y por sí mismo. Refugiarse en su interiorimplicará, no ya crear un espacio, sino dejar que éste nos conquiste. La misma actitud receptiva y pasiva a la que aludíamos hace un momento se reproduce de nuevo aquí. Dubourg

> "s'effrayait de la difficulté de faire comprendre à Alain que depuis qu'il semblait vivre moins, il vivait plus. (...) Il aurait voulu lui réciter quelques-unes de ces prières gonflées de la plénitude de l'être, où la vie spirituelle, en éclatant, épanche toute la sève de la terre"[354].

Frente a él Alain es de los que "sont nés pour l'action"[355]aunque no encuentre el lugar ni la forma. De hecho el libro, a pesar de su dramatismo, abre la puerta a la alternativa entre dos posibles vías de acceso al futuro: la acción y la meditación. Ambas se desarrollarán en las novelas posteriores, en las que asistiremos a un rico proceso evolutivo que nos conducirá de la preeminencia de la primera al triunfo final de la segunda y, en el seno de ésta, al intento integrador de ambas.

Drôle de voyage, dos años posterior a *Le feu follet*, profundiza en la línea abierta por éste: la esperanza de encontrar un espacio que contenga en sí mismo la solución a los problemas del individuo, sin que ello le cueste esfuerzo creativo alguno. El Eldorado de Voltaire, o la Icaria tan perseguida en el siglo XIX se hallan aquí implícitamente evocados. En esta ocasión el espacio metafórico será España y, en su interior, destacará un lugar emblemático para los protagonistas: la plaza de toros. Espacios exóticos a los ojos del personaje extranjero, espacios enormemente lejanos, no por una distancia física, sino idiosincrásica y culturalmente. España es para Gille, el protagonista de la novela, "Un pays qui était resté jeune, d'une jeunesse primitive, fétichiste, avec son dieu-taureau"[356]. Curiosa visión del país que reencontraremos con frecuencia a lo largo de las diferentes novelas, así como en otros muchos escritos rochelianos[357].

España, como el Egipto de *Le feu follet*, aparece de entrada como un espacio ligado al pasado. No se trata de un pasado muerto, como el que evocábamos a propósito de las ruinas de Delfos, sino de un pasado mucho más remoto, que es el origen, en el que espacio y tiempo se funden, un pasado que implica vida, juventud y, en último término, energía o, lo que es lo mismo, potencialidad creadora[358].

---

[352] Ibid., p. 84.
[353] Profundizaremos en este tema a lo largo del capítulo siguiente.
[354] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 85.
[355] Ibid., p. 159.
[356] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 136.
[357] "L'Espagne est vide et pleine. (...) C'est un pays de pauvreté, de jeunesse et d'ingénuité comme la Russie ou l'Italie; ce n'est pas un pays de vieillards cossus et narquois comme la France", escribirá Drieu en 1.936, en uno de sus artículos más importantes sobre el tema de España. Cf. "Ce qui meurt en Espagne". En *NRF*, noviembre de 1.936, p. 920.
[358] Este pasado vivo se opone al pasado muerto que evocaban en *Une femme à sa fenêtre* las ruinas de Delfos, y que reaparece en *Drôle de voyage* bajo la forma de La Alhambra: "L'Alhambra n'était pas un objet d'étude et d'édification: il y avait du sang et des taches de luxure sur tous les murs. (...) Il y lisait, une fois de plus, le destin des hommes qui, arrivés au bout de leur force, ne peuvent s'en remettre qu'à la faiblesse". Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 149 y 151.

"L'instinct des Espagnols, que Drieu reconnaît comme sien, c'est de lier la violence et la guerre au sacré, de leur donner, fût-ce dans l'excès, une finalité extatique, au-delà du sacrifice consenti"[359]

afirma J. Lansard. La memoria preservada en estos espacios es la clave de su poder regenerador. En ellos, como en el espacio prustiano, gracias a la memoria

"L'espace n'est pas seulement devenu une réalité positive et traversable; il s'est mué en une continuité universelle, le long de laquelle, de toutes parts, la pensée se déroule comme une vague persévérant sur sa lancée et portant sa frange d'écume toujours plus loin"[360].

Y como expresión suprema de todo ello, se alza el espectáculo de los toros, que evoca al protagonista las luchas ancestrales entre los dioses. La plaza de toros es para Gille un lugar que invita a la ensoñación y por ende a la libertad, a la esperanza, y también a la religiosidad[361]:

"Théâtre de sang, mystère religieux. Les humains pour se délasser ne peuvent rien faire d'autre que de regarder ce qu'ils font tous les jours. Ici on regarde le meurtre d'un animal (...) Mais alors que dans les mornes hécatombes journalières, au fond des abattoirs, l'homme avachi par son ancien et définitif triomphe en répète sans joie le geste, ici il vient se rafraîchir d'un rêve et il se représente ce geste dans sa première vivacité"[362]

Tres años más tarde, en *Gilles*, como también en varios artículos mayoritariamente publicados en los años de nuestra guerra civil[363], se insiste en la misma idea:

"...Pays de sang, de volupté et de mort; pays où la course de taureaux n'est pas une réminiscence, mais un rite vivant, pays où la vie primitive baigne encore à plein corps dans la terreur et la fascination de tuer et d'être tué."[364].

Espacio de esperanza pero también, como la otra cara de una misma moneda, espacio de violencia. Si hasta aquí hablábamos de la violencia recíproca que generaban los espacios urbanos, a partir de ahora la violencia adquiere progresivamente un carácter sacrificial[365]. Se tratará, como dice René Girard, de una violencia purificadora, con carácter sacrificial[366].Violencia mistificada que contribuye a acercar, por un momento, los espacios separados de lo humano y lo divino o sobrenatural. En el acto del toreo

"C'est à ce moment-là que les dieux déguisés en taureaux, en Dionysos, en Jésus, en Phèdre ou en Macbeth, s'assouvissent à jamais sur des créatures humaines qu'ils ont tirées de leur ventre et qui les gratifient de l'aveu délirant qu'elles sont passionnées de vivre"[367].

La perspectiva espacial continúa ensanchándose. Tras la conquista del espacio de la ensoñación, un entorno nuevo, que veíamos insinuarse apenas en *Le feu follet*, se abre paso a partir de aquí: junto a los diversos

---

[359] LANSARD Jean, "La guerre et le sacré ou l'engagement fasciste à la visée de l'éternel: la guerre d'Espagne vue par Drieu la Rochelle". En *Imprévue* . Etudes sociocritiques, 1.987-2. C.E.R.S. Univ. Paul Valéry, Montpellier, p. 11.

[360] POULET Georges, *L'espace proustien* . Ed. Gallimard, París 1.980, p. 80.

[361] De hecho el aspecto religioso está presente en las novelas rochelianas desde el principio; pero en las primeras obras aparece al margen de la acción, como un detalle accesorio: en *Blèche*, por ejemplo, se nos dice que Blaquans es católico, pero ello no condiciona en nada el desarrollo de la novela. En *L'homme couvert de femmes*, Gille reflexiona un momento sobre cuestiones religiosas, pero este hecho no trasciende la simple anécdota. Poco a poco sin embargo, la presencia del tema se incrementa, hasta que en las tres últimas novelas el aspecto religioso, centrado ahora en las religiones orientales, ocupa un plano muy importante, y aparece indisociablemente unido al concepto de sacrificio.

[362] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 123.

[363] Drieu había visitado España en varias ocasiones y hablaba castellano. Durante la guerra civil estuvo en el país como reportero, al lado de las fuerzas insurrectas.

[364] DRIEU LA ROCHELLE P., "Ce qui meurt en Espagne". En *NRF*, noviembre de 1.936, p. 920.

[365] Cf. capítulo "El sacrificio, la violencia y la muerte" pp. 605-606.

[366] GIRARD René, *La violence et le sacré*, ed. cit., p. 43.

[367] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 124.

entornos humanos, existe un espacio de lo divino, misterioso, inalcanzable, mítico; es un lugar de pura abstracción al que sólo la ensoñación y la memoria permiten cierta aproximación intuitiva. Un espacio de lo indeterminado viene a yuxtaponerse así a los múltiples entornos perfectamente determinados que hemos ido desgranando. La revolución social que propondrán diferentes protagonistas, hasta el final de *L'homme à cheval* (1.942), tendrá como objetivo una nueva organización social tendente a emular aquel modelo mítico, lo cual implica determinarlo. Lo estudiaremos con más detalle en el capítulo "Los protagonistas novelísticos".

En el espacio de la plaza de toros asistimos además por vez primera a la integración de los contrarios: si en *Le feu follet* veíamos oponerse la acción a la contemplación y a la vida del espíritu, aquí ambas aparecen como dos partes indisociables de una única realidad: la vida y el progreso. Una vida y un progreso que necesitan de la muerte para realizarse. Así pues la muerte ya no es sinónimo de vacío, sino de renacimiento. La ruptura con la linealidad destructiva del tiempo se refuerza, toda vez que toma un cariz nuevo: el espectáculo del toreo es visto como una reedición del sacrificio ancestral. Ello nos aparta del tiempo cronológico para instalarnos en otro de carácter cíclico. Pero el tiempo será tema de nuestro capítulo siguiente.

El viejo mito de Mitra, -divinidad solar de la India védica, representada casi siempre cubierta de ojos[368]- que dio origen al desarrollo de la vida por el sacrificio del toro, el primer ser vivo, de cuya sangre nacieron plantas y animales, adquiere una evidente reactualización a partir de esta novela, como símbolo evidente de la regeneración psíquica y física por medio de la energía de la sangre. Un cierto paralelismo se percibe asimismo entre el viejo espíritu del mitraísmo, -cuyos adeptos mantenían una actitud militante, fraternal y disciplinada, como si de soldados de la fe se tratara[369]-, y el ansia ardorosa de pureza moral y de aunar fuerzas en pos de la trascendencia que caracterizará a partir de ahora las novelas rochelianas.

El espectáculo de la plaza de toros evoca y determina por tanto un espacio mítico, intemporal y eterno, ajeno al devenir degenerativo del tiempo cronológico[370], contenedor de energía, de fuerza, en su estado más puro y elemental, que es en principio indeterminado. En su interior reina el toro, emblema de fuerza primaria y creadora, el animal en que se metamorfoseó Zeus y que la mitología griega asocia a Dioniso, dios de la virilidad fecunda, dios de la destrucción y al mismo tiempo constructor de nuevas comunidades[371]. La plaza de toros es un espacio ambivalente que adquiere, en la obra rocheliana, categoría de Centro junto con el bosque, el desierto y el campo de batalla tradicional, espacios simbólicamente idénticos a aquél y sobre los que trataremos enseguida.

Los personajes que lo habitan participan asimismo de su carácter ambivalente y mítico. "Il roula avec plaisir au milieu de la foule. Une foule courant vers un événement, c'est une fête pour l'esprit: on peut croire qu'il y a encore quelque réalité dans les humains"[372]. La idea del grupo como vehículo transgresor que se insinuaba en *Le feu follet* reaparece aquí, y el protagonista de la novela, al igual que los de todas las que le seguirán, opta por esta solución abandonando definitivamente el voluntarismo de la huida espacial y el sacrificio individuales a los que asistíamos en *Une femme à sa fenêtre*.

> "Cette tentation éternelle de fuir, de se rejeter dans l'ombre, dans la solitude, cette passion de se dérober à la vie pour s'adonner à une vie plus secrète, affreusement âcre mais peut-être plus vivante. Où était la vie? Il n'avait qu'un dieu, la Vie et il voulait le servir. Mais quel était le commandement de dieu? Se jeter dans le piège étroit d'une femme ou fuir, toujours fuir? Mais alors dans la solitude, passés les moments d'ivresse et de dissolution extatique, il retrouvait son moi, autre piège aussi étroit. Car il faut être bien puissant pour atteindre de façon permanente à une solitude qui ne se confonde plus jamais avec l'égotisme"[373].

El grupo aparece además dotado de un espacio propio y diferenciado que lo protege contra la ciudad tentacular, al tiempo que le proporciona una identidad. "Les lieux sont des personnes"[374]escribía Proust. Los

---

[368] Mitra, con sus innumerables ojos, era el dios sol que *ve* y *sabe*, protector de la amistad y el orden. Cf. GUIRAND F., *Mitología general* . Ed. Labor, Barcelona 1.971.
[369] GUIRAND F., Op. cit.
[370] Ampliamos el tema de la temporalidad a lo largo del capítulo siguiente.
[371] GUIRAND F., *Mitología general*, ed. cit.
[372] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., pp. 118-119.
[373] Ibid., p. 78-79.
[374] PROUST Marcel, *Jean Santeuil*, II. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.989, p. 336.

espacios serán a partir de ahora, los encargados de transgredir a los hombres, incapaces de hacerlo por sí mismos. Pero al mismo tiempo, a medida que estos entornos con carácter transgresor se van perfilando y definiendo con mayor nitidez, desdibujan a los personajes y van ocupando paulatinamente el primer plano de la acción.

El establecimiento de un espacio determinado, con carácter transgresor, no supone una renuncia al culto de la acción al que nos hemos referido anteriormente, sino al contrario, este nuevo entorno transgresor será escenario de una hiperactividad imposible en otro espacio, aunque a partir de ahora se tratará de una actuación en grupo[375].

Drôle de voyage (1.933) supone un paso más en el proceso potenciador del paisaje -ya sea estático o dinámico-. No creemos que sea casualidad el detalle de que Drieu ponga con frecuencia en mayúscula la inicial de "Nature"[376]. Éste, cada vez más, se presenta como un ente vivo e influyente en el desarrollo de la acción. *Drôle de voyage* es por otra parte, la última novela en la que Drieu retomará la visión de la naturaleza como un abismo devorador y tenebroso, doble empeorado del espacio urbano:

> "La paix, la trompeuse paix, faite de millions de meurtres et d'écrasements étouffés, la paix de la campagne aussi secrètement hurlante que la paix d'une ville qui, la nuit, étrangle derrière les volets les râles et les supplications."[377]

Pero a pesar de todo, empieza a detectarse un cambio de actitud de los personajes frente a este espacio. Una cierta identificación se produce por vez primera entre la naturaleza estática y los protagonistas: "L'homme croit déranger la Nature, mais son activité n'en est qu'un des circuits; il ne peut rien changer à son ordre qui est le sien aussi"[378].

Con *La comédie de Charleroi*, conjunto de relatos escritos pocos meses después que *Drôle de voyage*, surge un nuevo espacio transgresor, y con características inicialmente similares a las de la plaza de toros: el campo de batalla. Sin embargo en los relatos que conforman este volumen[379]se trata de un espacio engullido por la sociedad urbana y por ello vacío de sus antiguas cualidades místicas y transgresoras:

> "Je fais aujourd'hui (...) une distinction entre la guerre d'autrefois et la guerre d'aujourd'hui, une distinction aussi entre la société actuelle qui produit la guerre actuelle et une autre société possible"[380].

El espacio guerrero que los protagonistas rochelianos añoran coincide con el espacio cerrado y singular, lugar de público heroísmo, grandeza y honor, que albergaba los torneos medievales. Paralelamente, el modelo de guerra anhelado es el de la batalla cuerpo a cuerpo, con un orden y unas reglas inquebrantables. Sin embargo,

> "On ne s'est pas rencontré dans cette guerre. Et c'est là, c'est à ce moment-là, qu'a été la faillite de la guerre, de la Guerre dans cette guerre. (...) Les hommes n'ont pas été humains, (...) Ils ont été vaincus par cette guerre"[381]

dirá amargamente el protagonista de *La Comédie de Charleroi*. El espacio de la guerra, fue otrora lugar

---

[375] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 306-307.

[376] De hecho, encontramos esta característica desde su primera novela, aunque la presencia de la palabra "Nature" con mayúscula, aparece con escasa frecuencia, y se limita a las ocasiones, igualmente escasas, en las que Drieu desea poner de relieve alguna de sus características que la definen como un espacio particular o diferenciado. Así en *L'homme couvert de femmes* : "... tu comprends, il fait semblant de croire que c'est lui qui est disgracié et non pas la Nature", ed. cit., p. 105. Sin embargo, estas situaciones, así como la cuestión ortográfica que nos ocupa, son muy marginales en las novelas anteriores a *Drôle de voyage* .

[377] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage* . ed. cit., p. 60.

[378] Ibid., p. 10.

[379] En los relatos que componen *La comédie de Charleroi* Drieu narra su experiencia militar, ciertamente amarga, a lo largo de la Primera Guerra mundial.

[380] DRIEU LA ROCHELLE P., *La fin d'une guerre* . En *La comédie de Charleroi* . Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.982, p. 244.

[381] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi* . En ibid., p. 71.

individualizador, toda vez que favorecedor del conocimiento entre los hombres. En la situación límite que constituye el cuerpo a cuerpo entre dos oponentes, la comunicación mental que se establece es incluso más enriquecedora que la lucha misma. Cada batalla implicaba así el descubrimiento de una personalidad al desnudo, sin artificios ni disimulos, y se producía una cierta fusión entre los contendientes, inviable en la guerra moderna. "La guerre aujourd'hui, c'est d'être couché, vautré, aplati. Autrefois, la guerre, c'étaient des hommes debout. La guerre aujourd'hui ce sont toutes les postures de la honte"[382]. En este espacio ya no se produce el milagro de la comunicación. Los contendientes se ocultan y se espían y, además el campo visual y por ende el conocimiento de los contendientes, se reduce progresivamente hasta limitarse al propio *yo*, un *yo* de nuevo solo e incomunicado. Así la guerra moderna se convierte en un nuevo espejo de la sociedad urbana[383], como lo eran bares y habitáculos entre otros.

> "Dès les premières balles je connus encore mieux le paysage minuscule, à ras de mes yeux, qui bornait désormais mon destin d'homme. Je ne connaîtrais plus le monde qu'à l'échelle du pissenlit"[384].

Las armas a distancia, pero sobre todo la técnica de las trincheras[385],que obliga a avanzar arrastrándose[386], hace prácticamente imposible tanto la visión como la verticalidad: nadie puede *ver* ni *hacerse ver*, y por tanto toda posibilidad de trascender el *yo*, queda así doblemente bloqueada.

Esta situación trae a nuestra memoria *La metamorfosis* de Kafka, dieciocho años anterior a los relatos de *La comédie de Charleroi*, en la que Gregorio Samsa transformado en escarabajo, describe y deplora el gran obstáculo añadido que supone la reducción de su campo visual, a su ya de por sí dramática exclusión de la sociedad humana.

El campo de batalla así degradado deja de ser un espacio de acción para convertirse en un escenario de pasividad, decrepitud y cobardía, como el espacio urbano:

> "L'immense foire en ce moment, au soleil d'août 1.914, sur une aire immense et circulaire autour de l'Europe, achevait de rassembler le bétail le plus héroïquement passif qu'ait jamais eu à prendre en compte l'Histoire qui brasse les troupeaux"[387].

La inversión acaecida en el espacio de la guerra viene acompañada, en la novela, de otra inversión espacial más significativa y dramática, si cabe: la transformación del cielo en infierno. Así es descrito un ataque de la aviación alemana: "Le ciel se peuplait. Le ciel, c'était l'enfer. (...) Il en sort une troupe d'assassins épouvantablement farceurs par qui nous sommes giflés, claqués, cinglés, aplatis"[388]. Esta confusión espacial no es nueva. La encontramos ya en *Drôle de voyage*, novela escrita algunos meses antes:

> "Le ciel n'est pas là-bas, il est aussi bien ici autour de ma tête, autour de mes pieds. Je marche dans le ciel et la terre n'est qu'une épaisseur du ciel. Il n'y a pas le ciel et la terre, il y a une seule chose où je suis perdu"[389].

De nuevo, este espacio caótico nos remite a la situación de indeterminación absoluta que suponía el

---

[382] Ibid., p. 40.

[383] En su ensayo *Socialisme fasciste* (1.933), unos meses anterior a *La comédie de Charleroi*, amen de una multitud de artículos dispersos, Drieu critica con dureza las técnicas de la guerra moderna, que él llamaba "guerre à machines", entre otras muchas razones porque obligaba a matar a distancia, de forma anónima, impidiendo el mutuo conocimiento visual entre los contendientes.

[384] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 45.

[385] Así describe Drieu el interior de una trinchera: "Ils sont sales les boyaux, pleins de tous ces débris abominables que la guerre accumule assitôt qu'elle est là: boîtes de conserves, bras, fusils, sacs, caisses, jambes, merdes, culots d'obus, grenades, chiffons et même des papiers". Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *Le voyage des Dardanelles* . En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 169.

[386] Ésta es para Drieu la más importante de las "postures de la honte" a las que acabamos de referirnos.

[387] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 41.
En su ensayo *Socialisme fasciste*, contemporáneo de la novela, Drieu expone idéntica visión del ejército, y califica igualmente a sus soldados de "troupeaux". Cf. p. 140.

[388] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 55.

[389] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 60.

vacío urbano y que provocaba la desesperación de los personajes.

Paul Diel asocia el espacio terrestre al hombre en tanto que ser consciente, mientras que los espacios subterráneos y elevados representarían al subconsciente y al superconsciente respectivamente[390]. La confusión de todos los planos es una excelente imagen que sintetiza, siguiendo el análisis de Diel, el caos mental y el sufrimiento angustioso de unos personajes encerrados en el presente, cortados del pasado, y sin perspectiva de futuro, al que nos referíamos al principio de este capítulo.

Pero el espacio guerrero, invadido y degradado por la sociedad urbana, puede aún recuperar sus características primitivas. Para ello será necesario trasladarlo al interior de otro espacio metafórico que lo contenga y que restablezca el alejamiento respecto de los entornos urbanos. *Rêveuse bourgeoisie* (1.935) lo traslada a Marruecos[391]. A pesar de que el tema de la guerra prácticamente sólo aparece citado al final del libro, supone una salida -la única- para el personaje principal: el joven Yves sólo consigue determinar su *yo* huyendo tanto de su domicilio paterno como del entorno urbano, París, para ir a participar en la guerra, en Marruecos, donde muere feliz: "On peut vaincre la lâcheté. J'ai eu peur. Au premier combat, je n'existais plus, (...) mais je me suis fait. Et depuis, j'ai été épatant depuis"[392]. *Beloukia* (1.935) lo traslada a un Bagdad completamente irreal e imaginario[393], *Gilles* (1.936-38) lo lleva a una España vistamuy parcial y subjetivamente[394]y, *L'homme à cheval* (1.942) a una Bolivia imaginaria[395].

---

[390] DIEL Paul, Le symbolisme dans la mythologie grecque . Ed. Payot, París 1.966.

[391] Marruecos, como el espacio africano en su conjunto, son entornos que, en la época de Drieu, estaban de moda, como lo estaba asimismo -especialmente hasta el final de la Gran Guerra- todo lo oriental y lo exótico.
Estos lugares aparecen rodeados de un aura mítica: se asocian al primitivismo, a las auténticas raíces del hombre. Valores como la libertad, la amistad y la solidaridad, (de gran importancia para Drieu: Cf. cap. "Los protagonistas novelísticos"), ausentes de los entornos urbanos, residen en estos lugares con carácter exótico. Varios contemporáneos de Drieu sitúan algunas de sus novelas en el espacio africano; tales St. Exupéry, en *Terre des hommes* ; o, varios años antes, Gide en *Les nourritures terrestres* ; Este autor encuentra en el espacio africano toda una gama de sensaciones nuevas: silencio, olores, paisajes, calor... Además se descubre a sí mismo y desarrolla su potencialidad creadora: "...un pays de toutes parts inconnu, où chacun fait *sa* découverte (...) de sorte que la plus incertaine trace dans la plus ignorée Afrique est moins douteuse encore... Des bocages ombreux nous attirent; des mirages de sources pas encore taries... Mais plutôt les sources seront où les feront couler nos désirs; car le pays n'existe qu'à mesure que le forme notre approche, et le paysage à l'entour, peu à peu, devant notre marche se dispose; et nous ne voyons pas au bout de l'horizon". Cf. Ed. cit., p. 20.

[392] DRIEU LA ROCHELLE P., *Rêveuse bourgeoisie* . Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.975, p. 504.

[393] Drieu no conocía la ciudad, ni el país, ni sus costumbres... Julien Hervier se refiere al Bagdad descrito por Drieu como un "Bagdad d'opérette". Cf. "Drieu la Rochelle ou le roman inachevé". En *Magazine littéraire*, ed. cit., p. 26.

[394] En efecto, Drieu, y sus personajes, se sienten especialmente atraídos por las zonas menos desarrolladas y, a decir de Drieu, más primitivas, del país: Extremadura, Castilla, Andalucía, son algunos de los lugares que reciben sus mayores elogios. El gran combate descrito en *Gilles* tiene lugar en Extremadura, en el interior de su plaza de toros. Ciudades como Barcelona o Palma de Mallorca reciben en cambio idéntico tratamiento que el entorno urbano parisino.

[395] No se sabe con certeza si Drieu estuvo o no en Bolivia. En el epílogo de *L'homme à cheval* el propio autor parece insinuar que no ("ce récit, qui renferme de monstrueuses inexactitudes, semble avoir été écrit par quelqu'un qui n'a jamais mis les pieds en Bolivie, qui tout au plus en a rêvé" leemos. Ed. cit., p. 248). Sin embargo existen dos cartas que siembran dudas al respecto: la primera, dirigida a su segunda esposa, Olesia Sienkiewick el 20 de junio de 1.932, en la que leemos: "Je compte rester jusqu'au 15 juillet, mais n'ai rien décidé encore pour le voyage de retour. Chili ou Bolivie. Peut-être rien du tout comme je n'ai pas d'argent": Posteriormente, el 2 de agosto, le escribe desde Montevideo: "Je vais encore rester un peu ici. Je vais voyager dans le pays du Nord, dans la région subtropicale (...) peut-être irai-je voir la guerre entre le Paraguay et Bolivie". (Ambas cartas, inéditas, son citadas por HINES T.M., *Le rêve et l'action: une étude sur L'homme à cheval de Drieu la Rochelle*, ed. cit., pp. 54-55.)
En todo caso, Drieu no muestra interés alguno por ofrecer una imagen realista de aquel país. Así lo declara él mismo en su *Journal 1.939-1.945*, ed. cit., 20 mai 1.942, p. 297. Lo importante para él es que el exotismo y la lejanía del lugar le permiten dar rienda suelta a su lirismo interior con mayor facilidad.
"Cette Amérique latine pour lui n'est qu'un déguisement de l'Europe.", afirma por su parte DESANTI D., *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié*, ed. cit., p. 391.

Así pues *Beloukia* inaugura, en la obra novelística de Drieu, una nueva forma de transgresión espacial: la pintura fiel de espacios reales de las primeras novelas deja paso a los espacios imaginarios, espacios creados por el autor y por ello personales que son la puerta de escape, por fin encontrada y explotada, frente a una realidad caótica e insoportable. Estos espacios trascendentes, aunque perfectamente localizados y diferenciados de la civilización urbana desde el punto de vista geográfico, aparecen ante el lector y ante los personajes, envueltos en un halo de misterio y vaguedad que les hace especialmente atractivos. Su interior, repleto de potencialidades[396], se presenta todavía indefinido o indeterminado.Es ésta una indeterminación fecunda que ofrecerá aparentemente a losprotagonistas sedientos de orden la posibilidad de organizarla y, por tanto, determinarla. Por medio de sus acciones, los protagonistas encontrarían allí la posibilidad de construir un *yo* propio, es decir: de determinarse a sí mismos y, por ello, sentirse realizados. Estos espacios, en sí mismos indeterminados, son así pues lugares determinantes.

Así sucede, por ejemplo, en *Gilles*, novela en la que asistimos a la consagración definitiva del espacio guerrero como espacio transgresor: la batalla en la que se produce la conversión de un Gilles ya maduro que a su llegada a España pensaba que "son intérêt pour les autres individus était mort avec son intérêt pour son propre individu"[397], se desarrolla curiosamente en el interior de una plaza de toros. Entornos emblemáticos ambos, cuya superposición indica su identidad profunda. Este espacio de síntesis, materializa la relación estrecha y secreta que une la acción frenética con el misticismo en los personajes heroicos de Drieu. Espacio singular, con personalidad propia, que por sí mismo sacraliza la guerra y a los guerreros, y que de pronto se convierte en el protagonista principal de la novela, dejando a los otros convertidos en simples marionetas que se mueven al son que marca el escenario. Es así como el nuevo espacio obtenido, ya inequívocamente desconectado del espacio de lo social, ya inequívocamente vivo y diferente, gana la batalla de la incomunicación (más adelante veremos cómo también la del tiempo) y del aislamiento que los personajes son incapaces de superar. En *Gilles* la plaza se cierra y deja encerrado a un Gilles muerto de miedo, que pronto se transforma: "Il resta immobile. Il se retrouvait seul, il se retrouvait. Depuis vingt ans, qu'avait-il été? Peu de chose. (...) Maintenant, de nouveau il pouvait être"[398]. De esta forma, este espacio singular ha tenido que convertirse primero en prisión para ser después liberador. Prisión feliz, antagónica de la prisión mortal que constituye el espacio urbano, pero prisión al fin y al cabo[399].

Paralelamente al desarrollo de estos espacios transgresores de los toros y de la guerra, y estrechamente relacionado con ellos, prosigue la creciente aparición en escena de entornos naturales, prácticamente ausentes en las primeras composiciones, y que poco a poco irán substituyendo a los espacios urbanos. El final de *La fin d'une guerre*, el último de los relatos que integran *La comédie de Charleroi*, constituye un auténtico acto de contrición del protagonista por sus iras contra la naturaleza, y la reconciliación definitiva de los personajes con ella: "N'oublie pas que tu as haï la Nature, que tu as nié la Nature, que tu as hurlé une négation absolue, folle où tout ton être était engagé. Négation folle"[400].

Y es que

> "Les modernes sont si loin de la mort, de la souffrance, de la nature. Or, la guerre, c'est une explosion de la nature: ces balles c'est du minéral sorti des entrailles de la terre, qui vous jaillit à la figure. Et c'est conjointement une convulsion de cette société, cette grosse bête qui semblait si tranquille"[401],

dice el protagonista. Esta visión de la guerra tiene mucho que ver, una vez más, con los postulados futuristas, quienes la consideraban la única higiene del mundo[402].

---

[396] Se trata pues de una indeterminación que denominaremos "fecunda"o "positiva", y que se opone a la indeterminación "negativa" que comportaba el vacío urbano.
[397] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 646.
[398] Ibid., pp. 685-686.
[399] El episodio guerrero de la plaza de toros extremeña no responde, según J. Hervier, a una experiencia real de Drieu. Se da la circunstancia de que en 1.937, mientras Drieu estaba escribiendo *Gilles* (que concluirá en 1.939), su amigo Malraux había publicado *L'Espoir*, que se convirtió en seguida en una obra maestra de la literatura dedicada a la guerra de España. Hervier ve en el episodio español de *Gilles* una imitación de *L'Espoir* . Cf. "Drieu, l'Espagne, la guerre et la mort". En *Revue de littérature comparée*, nº 4, 1.985, p. 405.
[400] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le déserteur* . En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., pp. 223-224.
[401] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi* . En ibid., p. 48.
[402] MARINETTI Filippo Tommaso, op. cit., p. 1.

Espacios antes íntimamente ligados a la ciudad, como los bares, experimentan a partir de *La comédie de Charleroi* (1.933-34) cierta transformación: algunos de ellos se integran ahora en la naturaleza y se convierten en auténticos foros de debate, espacios de comunicación donde los personajes contrastan su pensamiento particular, incluso espacios potenciadores de la amistad (sumamente importante para los protagonistas de Drieu). Las dos conversaciones sobre temas más trascendentes de todo el conjunto de relatos tienen lugar precisamente en dos bares, ambos aislados de la ciudad, uno de ellos situado al borde del mar, y el otro en un espacio altamente simbólico:

> "Notre café était situé à mi-hauteur, sur une colline. (...) Les effets ignobles et banlieusards de la construction étaient joyeusement conspués par le soleil et il y avait deux ou trois grands palmiers. (...) Enfin, une grande baie s'ouvrait devant nous. D'élégantes montagnes l'entouraient et la laideur, cette maladie de nos jours, ne pourrait jamais briser leur ligne de jeunesse. (...) En vain, dans le repli de deux ou trois de ces montagnes, une énorme ville s'entassait"[403].

La perspectiva visual descrita resume perfectamente la evolución en la valoración espacial a la que asistimos. Si antes los protagonistas estaban inmersos en un espacio urbano que les cerraba toda perspectiva, ahora aparecen distanciados y situados por encima de él, contemplando desde la lejanía la pequeñez y el feo hacinamiento de las edificaciones urbanas. Por otra parte, este contraste de tamaños contribuye a trasladar el primer plano de la novela hacia una naturaleza cada vez más omnipresente. La sociedad aparece como el contenido central, pequeño e indefenso, protegido por una serie de *continentes* que se superponen unos a otros: edificios, ciudad, montañas, mar. La liliputización del hombre en el seno de una naturaleza cada vez más feminizada y maternal resultan desde ahora evidentes.

El espacio natural, aunque sea estático, se convierte asimismo en un lugar favorable a la ensoñación y en consecuencia, tal y como apuntábamos más arriba, al distanciamiento y a la posibilidad de liberación:

> "Je regarde alternativement la section et le paysage. Le paysage me console largement de la section qui est sale. Toujours consolé par la nature, toujours distrait par ma consolation, je ne parviens pas à m'absorver complètement dans le détail de l'événement"[404].

A partir de 1.934 la presencia de los espacios marinos se intensifica paulatinamente, llegando a adquirir un gran peso en obras como *Rêveuse bourgeoisie*, y *Gilles*. Mientras en los relatos de *La comédie de Charleroi* el mar es casi únicamente un telón de fondo pasajero que, eso sí, evoca al protagonista, principalmente en sus momentos de miedo, un confuso sentimiento de pureza mezclado con recuerdos de su infancia en las playas bretonas, a partir de *Journal d'un délicat*[405], relato prácticamente contemporáneo de los anteriores, se intensifica la interrelación entre el mar y la infancia de los protagonistas, toda vez que se refuerza el carácter purificador de la inmersión marina, que es presentada como antítesis del universo urbano: "Nager, me laver, me lustrer dans une eau salée: sans quoi, impossible de continuer..."[406]. Pero eso sólo es posible en soledad, lejos de las grandes playas mancilladas por "l'infâme foule de la ville, ventripotente, automobiliste et campeuse"[407]. Idéntica línea siguen *Rêveuse bourgeoisie* y *Gilles*.

Hasta ahora el espacios naturales aparecían mayoritariamente como entornos habitados sólo temporalmente, ligados a la guerra, al viaje, o como un lugar de vacaciones o de recreo. En *Rêveuse bourgeoisie*, novela hasta cierto punto autobiográfica[408], los espacios naturales -representados por el mar- constituyen el asiento de una sociedad diferenciada. Una distancia enorme, casi infranqueable, que nada tiene que ver con la lejanía física, separará a partir de ahora ambos lugares y a sus gentes. Frente a un París que es

---

[403] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le déserteur* . En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., pp. 215-216.
[404] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le voyage des Dardanelles* . En ibid., p. 160.
[405] Breve relato, escrito hacia 1.934, publicado póstumamente, en 1.963, junto con otras narraciones breves bajo el título común de *Histoires déplaisantes.*
[406] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal d'un délicat* . En el vol. *Histoires déplaisantes*, ed. cit., p. 50.
[407] Ibid.
[408] En efecto, el mismo Drieu reconoce esta intención en su *Journal* . Sin embargo son varios los elementos de la novela que se distancian notablemente de la realidad. Entre ellos queremos destacar el hecho de que Drieu convierta al personaje que le representa, Yves, en un valiente soldado, y le haga morir en la guerra. Por otra parte Drieu cambia en la novela a su hermano Jean -arquitecto- por una hermana, Geneviève, -actriz-.

"une vision apocalyptique"[409], en las costas de Bretaña

> "la nature (...) s'emparait de lui et l'arrachait aux influences ravageuses de la rue Caumartin. (...) Il trouvait alors une vie un peu plus large. (...) accroupi sur un rocher, il se perdait dans la contemplation"[410].

Por otra parte, los espacios siguen incrementando su poder dominador y determinante sobre los personajes, hasta el punto de que el cambio de decorado implica sociedades y personalidades radicalmente distintas. En *Gilles*,cuando el protagonista regresa, de visita, al paisaje de su infancia, constata su propia metamorfosis: "Sa voix, beaucoup plus mâle qu'à Paris, où elle s'aiguisait, se flûtait en petits rires et ricanements. Ici il retrouvait sa voix du front"[411].

El mismo fenómeno experimenta el Camille de *Rêveuse bourgeoisie*:

> "Il s'était habitué à être loin de Paris, il oubliait ses tentations, ses habitudes. Il lui semblait devenir le personnage qu'il jouait ici, en Normandie. (...) Mais voilà, tout cela était par terre. La longue imprudence de sa jeunesse se résolvait soudain en une catastrophe irrémédiable"[412].

Sin embargo, los personajes raramente consiguen sustraerse a los espacios a los que pertenecen: Camille, uno de los protagonistas, es incapaz de desligarse de París como su padre lo es de abandonar el campo. La fuerza de esa prisión espacial es desigual, de modo que puede resultar relativamente fácil abandonar la naturaleza en favor de la ciudad, en cambio el movimiento inverso es casi imposible en tiempo de paz. Gilles

> "il avait possédé cette richesse [la naturaleza] et il l'avait perdue. L'homme des villes est consterné quand il se retrouve à mi-chemin de son frénétique calvaire. Il retrouvait cette richesse, mais il sentait qu'il ne s'y reprendrait pas; il tenait à Paris"[413].

Tan sólo en el espacio de la guerra y en la actividad frenética del combate puede ser posible la liberación. Esta es la razón que hace preferir la muerte en combate[414]al joven Yves de *Rêveuse bourgeoisie* [415]o al protagonista de los relatos que integran *La comédie de Charleroi*, antes que su reincorporación a la sociedad urbana, tras la guerra.

Tanto en *Rêveuse bourgeoisie* como en *Gilles* constatamos que los entornos marinos son espacios básicamente ligados a la infancia de los protagonistas así como a sus ancianos familiares. Viejos y niños son pues los principales moradores de este espacio, y quienes mejor se adaptan a él. Final y principio, debilidad y fuerza, muerte y nacimiento, pasado y futuro comparten idéntico gusto por ese entorno que, en el fondo, simboliza e integra ambas etapas extremas de la vida, asegurando su permanencia en constante renovación: hablábamos, a propósito de *Une femme à sa fenêtre* y más tarde de los relatos de *La comédie de Charleroi*, del mar como centro purificador, matricial y regenerador, siempre a condición de que se trate de un entorno no invadido[416]. En él los personajes veían permanecer aún la huella de los tiempos ancestrales en los que "toutes les choses se créaient et non pas se fabriquaient"[417].

---

[409] DRIEU LA ROCHELLE P., *Rêveuse bourgeoisie*, ed. cit., p. 118.
[410] Ibid., p. 287.
[411] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit. p. 144.
[412] DRIEU LA ROCHELLE P., *Rêveuse bourgeoisie*, ed. cit., p. 84.
[413] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 144.
[414] Cf. capítulo "El sufrimiento, la violencia y la muerte" pp. 599-601.
[415] Cf. supra, p. 105.
[416] Drieu, a lo largo de su vida, siempre manifestó una gran admiración por los pueblos marítimos, a los que creía más libres, más independientes y con mayores posibilidades de bienestar y prosperidad que los continentales, y ponía como modelo a Inglaterra, seguida de países como Holanda, determinadas ciudades de Francia, Italia, España y Portugal, y otras:"Les peuples maritimes jouissent plus facilement de la liberté que les peuples continentaux. Aussi ils s'en font une idée très raffinée. (...) Plus intérieure est leur situation [celle des peuples] dans le continent, plus elle est difficile. Ils ont des voisins et des ennemis de tous les côtés. Ils ont une histoire difficile, toumentée, retardée." Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *Ecrits 1.939-1.940* . Ed. Grasset, París 1.964, pp. 200-201.
[417] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 652.

Al mismo tiempo que la guerra, una nueva posibilidad de distanciamiento empieza a esbozarse: la soledad contemplativa en el seno de la naturaleza. En las primeras novelas la "tentación" de los personajes era refugiarse en la multitud y el ruido de espacios urbanos como bares y burdeles. Ahora,

> "Les forces de la solitude se conjoignent aux puissances de la nature. Ces puissances dont l'homme s'éloigne, on pourrait craindre qu'elles ne s'épuisent, s'il n'était quelques ermites, quelques veilleurs qui les maintiennent en haleine"[418].

Acción frente a inacción, cultura del grupo frente a soledad... Dos opciones por el momento antagónicas que comparten sin embargo un mismo escenario: la naturaleza. Habrá que esperar hasta *Beloukia* (1.935) para que la conciliación sea posible.

Beloukia nos introduce de nuevo en un espacio exótico, al igual que sucedía en *Drôle de voyage*. Pero si en ésta Drieu se limitaba hasta cierto punto a plasmar en su obra y reflexionar sobre los aspectos que más le habían impresionado de una España que conocía bastante bien, en esta ocasión nos introduce en un Bagdad imaginario, fruto de su creación mental, presentado fundamentalmente como un espacio de sensualidad[419]. A pesar de tratarse de un entorno urbano, no es un espacio degradado, pues allí "il y avait encore de l'énergie"[420]. Pero esta ciudad aparece sólo como un simple telón de fondo, con escasa influencia en el desarrollo de los acontecimientos.

El espacio del castillo de Mansour, situado en lo alto de una montaña y desde el que se domina visualmente el núcleo urbano, jugará un papel decisivo en el proceso de autodescubrimiento -de determinación- que experimenta el protagonista:

> "Le bien, le beau, le vrai, ces mots qui rendent un son si sec et si dérisoire dans la bouche des philosophes, prennent ici dans ce château suspendu sur les abîmes un sens convergent et unique, concret comme la saveur d'un fruit"[421].

La reflexión en el seno de este lugar, llevará a Hassib, el protagonista, a tomar la decisión de abandonar su inactividad y a Beloukia para integrarse en la acción guerrera. Hassib será así uno de los pocos protagonistas rochelianos capaz de sustraerse a la facilidad del universo urbano y femenino en favor de la lucha por una idea.

El castillo actúa aquí, como un *centro*, un *axis mundi* al estilo del que Kafka nos describe en *Le château*. Este espacio recupera así la riqueza simbólica de aquellos postes o árboles míticos, en cuya cima los jefes religiosos de tantas civilizaciones arcaicas conseguían trascender el espacio de lo real y restablecer la comunicación con la divinidad[422].

El espacio del castillo constituye pues un instrumento que llevará al personaje a recordar, a redescubrir su identidad perdida y a reconciliarse consigo mismo, volviendo al universo de la guerra e integrándose, libre y conscientemente, en la acción de grupo. Ello le permitirá trascender su *ser* y crearse una *existencia*[423].

---

[418] Ibid., p. 144.

[419] En nuestro capítulo "Los protagonistas novelísticos" nos referimos a la importancia de la *sensación* en los personajes rochelianos. Cf. pp. 353-355.

[420] DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*.
Ed Gallimard, col. "L'imaginaire", París 1.991, p. 37.

[421] Ibid., p. 57.

[422] ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, ed. cit., p. 80.
Evidentemente en el universo novelístico que nos ocupa, la trascendencia a la que aspiran los personajes nada tiene que ver, por el momento, con fundirse con la divinidad, puesto que, como veremos en el capítulo "Los protagonistas novelísticos", Drieu, siguiendo a Nietzsche, afirma la muerte de Dios, y traspasa su función y su poder al ser humano; Para ambos, la divinidad se encuentra en el interior de cada hombre. Nuestro personaje conseguirá trascenderse restableciendo la comunicación consigo mismo, es decir: descubriéndose a sí mismo.

[423] Heidegger en *L'être et le temps*, utilizaba ser y existir como sinónimos. Sin embargo da a estas palabras, no el sentido kantiano (el ser en sí mismo) sino en un sentido fenomenológico. Sartre, al distinguir entre Ser ("être en soi", estar presente en el mundo) y Existir (en el hombre, existir significa actuar con plena consciencia y libertad, partiendo del "ser", para situarse a un nivel libremente elegido, y que previamente se perfilaba tan sólo

En *Beloukia*, no existen entornos marinos. Sin embargo, el carácter purificador y trascendente que veíamos atribuirse a este espacio, aparece aquí representado, además del castillo, por el fuego y por el agua cristalina del río en el que Beloukia se sumerge. La presencia de ambos elementos constituye el preludio de sendas evoluciones en la vida de la protagonista: Beloukia

> "comme une sédition avait éclaté à Bagdad, elle était montée la nuit sur la terrasse de sa maison et elle regardait un incendie avec une curiosité si abandonnée qu'elle avait laissé son visage se découvrir"[424].

El espacio del fuego ejerce un efecto de posesión sobre el personaje, como hemos ido viendo que sucede con todos los espacios. A partir de esta situación asistiremos a una rápida e intensa evolución de su idiosincrasia. Por otra parte, el agua, representada aquí por un río, ejerce, como en obras anteriores, una acción purificadora. Beloukia:

> "Elle alla se baigner dans le fleuve. (...) Elle se lava, nagea, revint à la rive, se sécha au soleil, (...) Cette aventure demeura inconnue, mais sans doute mit-elle le premier charme épanoui autour de ceux que Beloukia portait encore ramassés tous ensemble en germe"[425].

Además de elemento purificador, la presencia del agua anuncia el nacimiento[426]del personaje a una nueva etapa de su vida, caracterizada por la preeminencia del sentimiento, y sobre todo por la sensualidad. El medio acuoso recupera así un simbolismo eminentemente libidinoso y sensual que tenía en algunos autores románticos, como Novalis en *Les disciples à Saïs*.

Paul Diel y Gaston Bachelard establecen una diferencia primordial entre el carácter purificador del agua y el del fuego: así el fuego simboliza según ellos "la purification par la compréhension, jusqu'à sa forme la plus spirituelle, par la lumière et la vérité; l'eau symbolise la purification du désir..."[427]. G. Durand corrobora estas afirmaciones y añade que el fuego "éloigne de plus en plus l'homme de sa condition animale"[428]. Bachelard[429]analiza la tradición secular que considera el fuego como un símbolo del principio masculino por excelencia, mientras que el agua se aparenta con el femenino. Así pues la convergencia del fuego y del agua en el personaje de Beloukia anuncia, a nivel simbólico, el comportamiento ambivalente (femenino y masculino a la vez) que el personaje manifestará al final de la novela, y sobre el que volveremos más adelante.

"L'arbre est très souvent imagé comme le père du feu"[430]asegura G. Durand. M. Eliade por su parte, constata la frecuente función purificadora y/o iniciática que tenía, en muchas civilizaciones arcaicas, la quema de bosques o la permanencia temporal de los individuos en proceso de iniciación en el seno de este espacio[431]. En *Gilles*, además de los espacios exóticos de España y de la plaza de toros, Drieu introduce dos nuevos entornos con función trascendente: el bosque y el desierto. Los bosques son definidos como "ces grands refuges". En ellos pervive todavía el "ton secrètement hautain des cathédrales, des châteaux et des palais qui sont les derniers points d'appui de la grâce, car les pierres ont mieux résisté que les âmes"[432]. Los monumentos por su parte, ya no son en *Gilles* (1.936-38) "un cimetière de cailloux"[433]como en *Une femme à sa fenêtre* (1.929), sino puntos de referencia, dotados de carácter sobrenatural, que nos dan la pauta para vencer el tiempo cronológico y construir un futuro.

---

como una posibilidad entre varias. Para mantener la existencia se requiere además superación constante) retoma y clarifica notablemente el pensamiento del citado filósofo.

[424] DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., p. 21.

[425] Ibid., p. 25.

[426] Bachelard y Eliade, entre muchos otros, explican como el elemento acuático es asociado a la maternidad y al (re)nacimiento en buena parte de las mitologías, tanto orientales como occidentales. Cf. BACHELARD G., *L'eau et les rêves* . Ed. Corti, París 1.985. ELIADE M., *Traité d'histoire des religions.* Ed. Payot, París 1.964.

[427] DIEL P., Le symbolisme dans la mythologie grecque, ed. cit., pp. 37-38.

[428] DURAND G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire.* Ed. Bordas, París 1.984, p. 197.

[429] BACHELARD G., *Psychanalyse du feu* . Ed. Gallimard, col "Idées", París 1.983, Cap. IV.

[430] DURAND Gilbert, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, ed. cit., p. 197.

[431] ELIADE M., *Traité d'histoire des religions*, ed. cit., pp. 268-269.

[432] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 296.

[433] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 212.

El espacio del bosque, con sus árboles centenarios, evoca también la fortaleza y la perennidad[434]y participa del carácter suprarreal de los monumentos: "Les pierres ont mieux résisté que les âmes"[435]dice, y más adelante: "Il y a de l'éternité dans l'homme comme dans les arbres"[436]. El descubrimiento de la "eternidad" del hombre pasa pues por descubrir y comprender el lenguaje silencioso del bosque. Él nos permite profundizar en otros dos espacios encajados en su interior, o simplemente tomar consciencia de ellos: el espacio del pasado y el de lo sobrenatural. Una de las características del árbol sobre las que más insiste Drieu, además de su perennidad[437], es su robustez y su verticalidad: existe,en Drieu, una clara equivalencia entre la verticalidad del hombrey la del árbol: éste constituye el modelo a seguir para aquél: profundamenteanclado en la tierra, el árbol la trasciende elevándose hacia el cielo, hacia la luz, y consigue así, a nivel simbólico, por una parte liberarse del espacio de lo real, y por otra restablecer la comunicación entre ambos espacios.

Paul Claudel, contemporáneo de Drieu, expresa también, en varios de sus poemas, esta correspondencia entre la verticalidad del árbol y la del hombre: "L'arbre seul, dans la nature, pour une raison typifique, est vertical, avec l'homme"[438]Y en *Tête d'or*: "La terre inépuisable dans l'étreinte de toutes les racines de ton être / Et le ciel infini avec le soleil, avec les astres dans le mouvement de l'Année, (...) / La terre et le ciel tout entiers, il les faut pour que tu te tiennes droit!" dice en su poema *Pin*.[439].

Similares características reúne, aunque en grado menor, la casa del viejo sabio que es Carentan: estratégicamente situada en las proximidades de un acantilado que domina el paisaje, en un entorno boscoso, no es más que "une longue chaumière basse, absolument isolée. (...) Il était là le vieux, dans sa chaumière encombrée de dieux"[440]. Este habitáculo, nada tiene que ver con las "machines à habiter" urbanas que describíamos al principio de este capítulo. Se trata de un espacio que rezuma a la vez primitivismo, desnudez y carácter sagrado, y que, al igual que el bosque, nos transporta a otro espacio y a otro tiempo, de carácter mítico. Es un universo fuera del universo[441], aunque en este caso se trata de un universo reducido y personal. Además de un refugio en grado superlativo, este espacio constituye una especie de museo viviente que, de hecho, no hace sino reforzar la identificación progresiva de los espacios naturales con un pasado mítico. Al igual que la plaza de toros, este lugar determina en ciertomodo un universo irreal e indeterminado. La casa de Carentan, por otra parte, guarda estrecha relación con la concepción del habitáculo que imperaba en las civilizaciones arcaicas: "Un univers que l'homme se construit en imitant la création exemplaire des dieux"[442]. Carentan y su vieja choza testimonian la grandeza perdida de un pasado que es necesario recuperar para construir el futuro.

Como siempre, también estos espacios dominan y transforma a quienes los habitan: Gilles, en el bosque, se siente libre de las necesidades más primarias, que ocupan al hombre buena parte del tiempo en los entornos urbanos -la comida, las drogas, el alcohol, el reposo, el sexo- y además "Il se tenait plus droit et il montrait beaucoup plus de dignité qu'à Paris"[443]. Espacio de verticalidad, que se opone a la horizontalidad vergonzosa de la guerra moderna, espacio de perennidad frente a la decadencia[444]de los entornos urbanos, espacio de luz[445]frente a la noche urbana[446].

---

[434] "Fils de la terre, l'arbre est ordre, fidélité, tradition. Non liberté, mais nécessité biologique. Non progrès, mais perennité". Este es el simbolismo que las ideologías fascistas atribuyen a la figura del árbol. Cf. BODIN L. y ROYER J.M. "Vocabulaire de la France". En *Esprit*, décembre 1.957.
[435] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 296.
[436] Ibid., p. 491.
[437] Nos referiremos nuevamente a ella en el capítulo "El tiempo" p. 244.
[438] CLAUDEL Paul, *Connaissance de l'Est* . Ed. Gallimard, col. "Poésie", París 1.993, p. 91.
[439] CLAUDEL P., *Tête d'or* . Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.992, p. 54.
[440] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 144.
[441] BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, ed. cit., p. 46.
[442] ELIADE M., *Le sacré et le profane* . Ed. Gallimard, col. Folio-Essais, París 1.989, p. 55.
[443] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 297.
[444] La palabra es de Drieu, quien la utiliza como sinónimo de decrepitud.
[445] En las novelas de Drieu, el bosque, como el desierto, sólo funcionan como espacios trascendentes cuando están iluminados por el sol, perdiendo su poder de noche. La luz, el sol, hace nítidas y diferenciadas las diversas formas que pueblan el mundo de lo real. Ello es de gran importancia en el pensamiento de los personajes, ansiosos de vivir en la más completa determinación. Volveremos sobre ello en nuestro próximo capítulo. Cf. p. 219 y ss.
[446] La gran mayoría de los espacios urbanos son descritos de noche. En este momento es cuando se concentra el mayor movimiento de las masas que pueblan este espacio. En *Le feu follet*, por ejemplo, su protagonista duerme

Una función similar a la del bosque ejerce en *Gilles* el desierto, espacio que aparece por primera vez en esta novela y que volveremos a encontrar en *Les chiens de paille* (1.943). Aunque su presencia se limite únicamente a estas dos obras y las referencias al mismo sean muy puntuales, su valor simbólico es importante. "Il y a en moi un goût terrible de me priver de tout"[447]reconoce Gilles. Voluntad de ascetismo regenerador que encuentra su espacio óptimo en el desierto.

> "Gilles avait été attiré par une zone encore plus profonde parmi les zones infinies et diaprées de la solitude: il était parti dans le désert. De la grande ville au désert, passage facile, logique; du sable humain au sable. Et il lui fallait le désert dans sa vérité, dans sa grande ardeur d'été. (...) Ici, la solitude, c'est l'homme avec ses biens, avec son ciel, avec sa terre, avec son âme, avec la dureté de ses seuls biens, avec la faim, avec la soif, avec la prière au cri perdu"[448].

El desierto, como el bosque, como el mar o la plaza de toros, funciona como un *centro*. "L'ascétisme est la voie même de la puissance"[449]afirma Caillois.

El gusto por la sobriedad en la decoración de los espacios personales que constatábamos en las primeras novelas, encuentra aquí su máxima expresión, pero va más allá; el desierto combina la simplicidad con el primitivismo, y constituye así el espacio óptimo para la ensoñación sin trabas y, por ende, para la liberación de los personajes:

> "la simplicité, (...) n'est pas une source d'onirisme de grande puissance. Il faut toucher à la primitivité du refuge. Et par-delà des situations vécues, il faut découvrir des situations rêvées. Par-delà les souvenirs positifs qui sont des matériaux pour une psychologie positive, il faut rouvrir le champ des images primitives qui ont été peut-être les centres de fixation des souvenirs restés dans la mémoire"[450],

afirma Bachelard.

Espacio de máxima desnudez, el desierto conlleva la abolición de todas las formas objetivas que pueblan y representan superficialmente la naturaleza, ofreciendo al espectador una realidad unificada. El personaje, liberado por un momento de las formas, y absorbido por este espacio de máxima simplicidad en el que se funden todas las particularidades, es capaz por un instante de vivir lo real desde el interior de su ser, es decir: de proceder a una percepción de lo real totalmente interiorizada o, lo que es lo mismo, al descubrimiento de una realidad puramente interior e informe. El espacio del desierto permite por un momento, descubrir a Gilles una dimensión que hasta ahora le era desconocida: la profundidad. "Il n'y a pas d'adoration plus belle -decía Goethe- qu'un état d'esprit ne requérant aucune image, mais surgissant en notre sein du seul rapport que nous avons avec la nature"[451]. Drieu, en su madurez, compartía este pensamiento y, en su *Journal*, se refiere explícitamente a ello en estos términos:

> "Que m'apprend l'histoire? L'homme est toujours le même, toujours d'ailleurs que d'ici. Je crois qu'il est dans la nature, qu'il n'est que la nature, comme pense Goethe, mais la nature produit une seconde nature qui s'oppose à elle-même (pour s'obéir encore, plus secrètement). Si on oppose l'homme à la nature c'est qu'on vide la nature de ce qu'on met dans l'homme."[452]

Estos momentos de interiorización y de fusión entre el individuo y el entorno representativo del conjunto de lo real, en una única sensación general, indefinida y confusa, -es decir, en el seno de la más completa indeterminación-, serán muy breves y pasajeros. Ya nos hemos referido al ansia de determinación que mueve a los personajes en el universo novelístico de Drieu, así como al mismo autor. Él mismo lo deja claro, implícitamente, en la cita que acabamos de reproducir.

Salvo breves lapsos, las ensoñaciones de los protagonistas rochelianos se ciñen siempre al mundo de lo

---

durante el día y "vive" de noche. Volveremos sobre esto en nuestro próximo capítulo. Cf. p. 231.

[447] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 87.

[448] Ibid., p. 502.

[449] CAILLOIS Roger, *L'homme et le sacré* . Ed. Gallimard, col. Essais, París 1.988, p. 35.

[450] BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, ed. cit., p. 44.

[451] GOETHE, *Poésie et vérité* . Ed. Aubier, París 1.944, p. 167.

[452] DRIEU LA ROCHELLE P., *Jounal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 18 janvier 1.945, p. 442.

determinado; - "Constant aimait les choses qu'on rêve, mais seulement dans les choses qu'on voit"[453]. Con frecuencia incapaces de acción real, los personajes buscan "le mouvement dans le rêve"[454]; sus ensoñaciones están pobladas de imágenes y actos heroicos. Esta característica, que Malraux define como propia del pensamiento occidental[455], la encontraremos invariable a lo largo de todo el universo novelístico de Drieu, a pesar del proceso de mistificación creciente que experimentan.

El desierto es descrito con insistencia como un espacio de máxima calidez. Ya hemos dicho que en Drieu este entorno, como el bosque, sólo actúan como espacios trascendentes bajo el calor de los rayos solares[456]. Calor imprescindible para la ensoñación[457], calor que al mismo tiempo evoca la gestación y el nacimiento. Aparentemente por todo ello el desierto ofrece la suprema posibilidad de distanciamiento y regeneración. El silencio y el vacío lo habitan. Un silencio que no implica ausencia, sino recogimiento, un vacío que, como acabamos de ver, no es sinónimo de abismo, sino de disponibilidad absoluta. Es por tanto un espacio contenedor de todas las potencialidades. Es un espacio de génesis que, trascendiendo el simple refugio, permite el reencuentro del hombre consigo mismo, *su nacimiento a la existencia*, como diría Sartre; elemento imprescindible, como hemos visto, para avanzar hacia el futuro. El desierto es asimismo el espacio en el que la ensoñación alcanza su mayor y más profundo grado:

> "La rêverie ne peut s'approfondir qu'en rêvant dans un monde tranquille. (...) Dans une telle paix (...) les mots du rêveur deviennent des noms du Monde. Ils accèdent à la majuscule. Alors le monde est grand et l'homme qui le rêve est une Grandeur"[458],

dice Bachelard. Encajado en el interior del desierto se esboza también, como en el bosque, el espacio de lo sobrenatural, cuya conquista se convertirá en una obsesión en las dos últimas novelas de Drieu.

En *Gilles*, su protagonista establece un paralelismo entre la desnudez, la dureza y la calidez de los paisajes del sur español y las del desierto[459]."De toutes parts de grands espaces nus"[460]. España, como el desierto pero en menor grado, es un espacio continente en el que reside la esencia de una revelación.

A medida que aumenta la importancia de los entornos con función aparentemente transgresora, asistimos al paralelo empequeñecimiento de los personajes en el interior de aquéllos. A partir de *Gilles* (1.936-38) asistimos al inicio de un proceso que denominaremos de "regresión"[461], una de cuyas primeras manifestaciones, será la progresiva preeminencia de los espacios propios a la interiorización y a la soledad sobre los entornos de acción, junto con el ya citado empequeñecimiento de los personajes en el interior de una inmensidad espacial que evoca cada vez con mayor insistencia los tiempos míticos, ahistóricos y recreados por la mente del escritor.

Si el campo de batalla, la plaza de toros y los entornos marítimos, entre otros, eran fundamentalmente espacios de acción, en estos últimos (el bosque y el desierto) en cambio predomina la soledad, meditación y la

---

[453] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille.*
Ed. Gallimard, París 1.980, p. 47.
[454] MALRAUX A., *La tentation de l'Occident* . Ed. Grasset, col. "Le livre de poche", París 1.992, p. 77.
[455] Para Malraux la ensoñación es uno de los aspectos en los que más claramente se manifiesta la diferencia entre las idiosincrasias occidental y oriental: en oposición a la primera, la segunda busca "Le calme dans le rêve. Car le chinois (...) sa rêverie n'est point peuplée d'images. Il n'y voit ni villes conquises, ni gloire, ni puissance; mais la possibilité de tout apprécier avec perfection, de ne point s'attacher aux éphémères. (...) Le chinois imagine, si je puis dire, sans images. C'est cela qui le fait s'attacher à la qualité et non au personnage, à la sagesse et non à l'empereur." Cf. Ibid., pp. 77-78.
[456] Profundizaremos en este tema en el capítulo "El tiempo" p. 221.
[457] BACHELARD G., *La psychanalyse du feu*, ed. cit., p. 32.
[458] BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, ed. cit., p. 149.
[459] Aunque ya anteriormente, en *Drôle de voyage*, encontramos de forma implícita esta comparación cuando Gille, el protagonista, de viaje a Granada en septiembre, se confiesa seducido por la desnudez, la aridez y la dureza de aquellas tierras, con las que se identifica.
[460] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 627.
[461] Entendemos por "regresión" el proceso de vuelta progresiva al pasado, entendido ahora como única vía para construir un futuro, al tiempo que una actitud de creciente aislamiento y meditación y empequeñecimiento de los protagonistas en el interior de la naturaleza a los que asistimos.

inactividad. La interrelación entre ambos tipos de espacios que descubríamos implícita en *Beloukia*, es explícitamente formulada y justificada en *Gilles*, y será una constante, a partir de aquí, en toda la producción novelística de Drieu: "Je suis un de ces humbles qui aident l'action et la pensée à recommencer toujours leurs épousailles compromises"[462]afirma Gilles. Pero más allá de una actitud personal, se trata ahora de una necesidad:

> "Il pensait après le Platon des *Lois*, que la contemplation ne peut être pleine et créative qu'appuyée sur des gestes et sur des actes qui engagent toute la société. Il n'est de pensée que dans la beauté et il n'est de beauté que par le concours de toute la société ramenée à la sainte loi de la mesure et de l'équilibre"[463].

Hemos recorrido un largo camino: la preeminencia de la acción por la acción a la que asistíamos al principio, dejaba paso a una concepción de la acción como la consecuencia lógica de la reflexión. Ahora esta correspondencia se hace biunívoca: la meditación es un camino hacia la acción como ésta lo es a su vez hacia la meditación[464].

Por otra parte en las primeras novelas, en las que los personajes buscaban su realización sólo a través de la más completa determinación, la belleza era una cualidad aleatoria y pasiva, una especie de reflejo del pasado que de hecho, certificaba su muerte. Ahora en cambio, al mismo tiempo que los protagonistas son capaces de trascender aparentemente la prisión del espacio y del tiempo presentes, así como de percibir mínimamente la existencia de un universo indeterminado, la belleza irrumpe en el espacio del presente: el hombre puede ser creador de belleza como consecuencia de su actuación, ya sea por medio de la actividad o de la contemplación, y ello es además condición necesaria para el desarrollo armónico del pensamiento, y por ende de la vida y del futuro. Surge ahora la necesidad de transformar el universo sensible en un universo de belleza. Ello se lleva a cabo con la acción, pero sobre todo por medio de la ensoñación[465]creadora de espacios metafóricos. La belleza además está ahora directamente relacionada con una simplicidad creciente que acaba por confundirse con la desnudez: "Cette apparente pauvreté est une valeur d'or"[466], asegura Gilles[467].

El proceso de regresión al que nos referíamos hace un momento, avanza así un paso más. Y con él se insinúa una nueva capacidad en el hombre liberado de la prisión urbana: ser creador de belleza. La idea de un espacio de la belleza empieza a abrirse paso a partir de ahora. No se trata de una belleza abstracta, espiritual, indeterminada y subjetiva, sino de una belleza asociada a las formas.

Frente al abanico de espacios trascendentes que se desarrollan en *Gilles*, el espacio urbano sigue presente en la novela, aunque ocupando un lugar más secundario. El autor lo utiliza para dar más relieve a aquéllos, magnificando la negatividad de éste. Si bien ya habíamos asistido a este procedimiento en *Rêveuse bourgeoisie* (1.935), en esta obra la mayor parte de la acción se desarrollaba todavía en la ciudad, mientras que en *Gilles* (1.936-38) la situación se invierte. Así compara por ejemplo Gilles la soledad que vive en el desierto con la de la ciudad: "La ville, ce n'est pas la solitude parce que la ville anéantit tout ce qui peuple la solitude. La ville c'est le vide. Or la vraie solitude est plénitude"[468]. Lo mismo sucede con la acción y con todo intento de crear un grupo de élite: cuando éstos se inscriben en un espacio urbano, se convierten en ridículo o, peor aún, en nihilismo. A la acción coherente de grupo que se desarrolla en el espacio de la guerra, se opone en la novela la actividad patética de ciertos grupúsculos urbanos. Con estas palabras define el narrador a uno de ellos:

> "Leur esprit est un inénarrable carambolage de riens. Des ignorantins sans réflexion, sans doctrine, sans être. Des charlatans qui simulent, avec des petits trucs infirmes, le drame humain dont ils ont ouï dire. Ils se sont mis sur le dos la défroque des docteurs et des prophètes. Ils ne pensent rien, ils ne savent rien, ils ne veulent rien, ils ne peuvent rien. Mais ils avaient mis la main sur le tison de l'action.

---

[462] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 680.
[463] Ibid., p. 503.
[464] Volveremos sobre ello en el capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp.437-438.
[465] BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, ed. cit., p. 157.
[466] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit.,, p. 301.
[467] M. Winock afirma que es propio de las ideologías fascistas el culto a la Tierra-Madre "par lequel on retrouve la source perdue de la Sagesse et de la Race". Cf. WINOCK M., *Nationalisme, fascisme et antisémitisme en France*, ed. cit., p. 360.
[468] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 502.

Troublions, ingrats, maigres ambitieux, il leur suffisait de faire des étincelles autour d'eux"[469].

En *L'homme à cheval* (1.942) nos introduce de nuevo, como había sucedido en *Beloukia* y *Gilles*, en un espacio extranjero, lejano y exótico: una Bolivia que se parece mucho a la España de *Drôle de voyage* y de *Gilles*: un país todavía primitivo, que se presenta como una promesa, un germen de cuyo desarrollo puede surgir un modelo nuevo y más coherente de organización social.

> "De même que l'Espagne est à l'écart de l'Europe, la Sud-Amérique est à l'écart du monde. Et il y a dans les grandes montagnes indiennes, (...) quelque chose d'extrême et de désolé comme dans les sierras ibériques. (...) De part et d'autre, autodafés, prodigieuses hécatombes, même culte forcené de la mort dans la vie. Et ce que nous appelons révolutions, pronunciamientos, coups d'Etat, Protecteurs, tout cela n'est pas dans le sang des Espagnols comme des Indiens, la même recherche incessante et inépuisable de l'absolu terrestre?"[470].

En este espacio repleto de potencialidades, Jaime pretenderá reconstruir el mítico imperio inca.

En el espacio boliviano, Drieu acentúa con insistencia la característica de su inmensidad, hasta el punto de que incluso el protagonista, Jaime, jefe del estado, aparece siempre empequeñecido y sus muchas gestas guerreras ensombrecidas por un macroespacio todopoderoso que le contiene y condiciona: "Jaime, dès le deuxième jour, avait pris l'habitude de venir s'allonger à l'extrémité d'une terrasse dont l'angle gâté s'avançait comme un désir rompu sur l'immensité des eaux célestes"[471]. El mar aparece también magnificado y con atributos de un espacio misterioso y suprarreal, -es decir: indeterminado- ante el que se postra, empequeñecido y de repente pasivo, un héroe conquistador hasta ahora caracterizado por su hiperactividad y sus triunfos en el terreno de la guerra. Precisamente esa acción por la acción, que veíamos erigirse en un espacio de transgresión a partir de *Une femme à sa fenêtre* (1.929), para ir matizándose, moderándose y alternándose con la contemplación en las obras de madurez, aparece ahora casi ridiculizada: por una parte, del interior mismo del espacio de la acción -el entorno de la guerra- surge por vez primera la figura pasiva de Felipe, cantautor y poeta, pero ridículo guerrero montado sobre una mula que no le hace caso, y que es presentado como el *alter ego* de Jaime:

> "Felipe je te hais, tu es moi, je ne suis que toi. Regarde. Je ne suis qu'un rêveur comme toi et un assembleur de mots. Je n'ai pu conquérir le lac Titicaca. (...) J'ai failli à ma mission qui est de rendre les mots vivants, de leur donner forme"[472],

reconoce el protagonista, fracasado, al final del libro.

Paralelamente, este Jaime fracasado en la acción descubre de pronto que "Le ciel, nous ne l'avions guère regardé tout ce temps. Mais les hommes ont bien le droit d'oublier la nature, alors qu'ils sont la nature même"[473]. De repente la perspectiva visual se invierte: ya no se mira de arriba hacia abajo, sino al revés. Este gesto humilde y empequeñecedor permanecerá inalterable, desde ahora, hasta su última novela.

1.3 -La imposibilidad de la trascendencia en los espacios ligados a lo real.

Todas las novelas que hemos ido desgranando hasta aquí, han estado marcadas por la búsqueda obsesiva de la determinación por parte de los protagonistas: determinarse y determinar, primero en el interior del espacio urbano, después huyendo a otros entornos reales, y finalmente en el interior de espacios metafóricos. *L'homme à cheval* supone al mismo tiempo el más ambicioso proyecto de materializar, -de determinar- una idea, y el más estrepitoso de los fracasos. Este espacio potencial e indeterminado se resiste a dejarse moldear y formalizar. El conflicto dramático al que tantas páginas hemos dedicado, entre el espacio y los personajes, queda

---

[469] Ibid., p. 469. Esta descripción se refiere en la novela al grupo de "Cael", personaje inspirado en André Breton. El grupo en cuestión evoca pues el grupo surrealista.
[470] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval* . Ed. Gallimard, col. Folio, París 1.973, p.229.
[471] Ibid., p. 228.
[472] Ibid., p. 231.
[473] Ibid., p. 202.

definitivamente abolido: huir de un entorno, intentar conquistarlo o darle forma se antojan ahora gestos absurdos, puesto que los personajes y el espacio son una misma cosa, indivisible e inseparable.

Lo mismo ocurre, en *L'homme à cheval*, con la ilusión de ser creador de belleza que veíamos esbozarse en *Gilles*. La incapacidad para dar forma a sus ensoñaciones y/o pensamientos se hace extensiva lógicamente al terreno de la belleza, entendida como cualidad de una forma. Así lo afirma Jaime:

> "Les ruines des temples (...) nous éprouvâmes cette satisfaction avaricieuse du voyageur qui serre sur son sein un des plus grands témoignages de la planète et se dit: 'je le tiens, au moins j'aurais atteint l'un des sacrés réduits de la merveilleuse maison où j'habite.' Il ajoute amèrement: 'Ce n'est que cela, me voilà donc à la limite de la beauté' "[474].

El proceso de progresiva dominación de los espacios sobre las personas al que hemos asistido, concluye en fagocitosis. Jaime contempla las ruinas del viejo imperio inca que él quiso reconstruir: "Lui, qui était un grand vaincu, venait y contempler la victoire qu'il ne pouvait toucher"[475]. Y es que el héroe, en su pequeñez, no puede emular las acciones de los únicos que en realidad actúan: el espacio y el tiempo. "L'action est en elle-même inutile. Il n'y a qu'une action utile, celle qui referait l'homme et la terre"[476], aseguraba Camus casi al mismo tiempo que Drieu escribía *L'homme à cheval*. Esta acción única que propone Camus, no puede ser llevada a cabo por el ser humano. La acción del hombre por tanto, ya no constituye en sí misma un espacio de trascendencia, sino un espejismo inútil, absurdo y pretencioso. Incapaz de crear espacios, de generar belleza, de determinar lo indeterminado, sólo le resta al hombre buscarse un rinconcito en la inmensidad para desde allí contemplar, aprender y esperar. "Un grand soldat est toujours un grand ascète"[477], dice Drieu.

L'homme à cheval puede leerse en definitiva como la historia de un soldado que quiso ser Dios, y en su intento de crear un espacio idílico, -una nueva Icaria- olvidó que todo movimiento y toda creación son atributos de un Espacio y un Tiempo (lo veremos en el próximo capítulo) divinizados: "La puissance divine, la grâce, lui apparaissaient comme un rebondissement des forces naturelles par-dessus elles-mêmes"[478]. La historia de *L'homme à cheval* es, en última instancia, la del mítico Prometeo.

En la misma línea de las últimas páginas de *L'homme à cheval*, *Les chiens de paille* (1.943)[479] constituye un canto a la inmensidad del espacio todopoderoso y, en su seno, a la pasividad más absoluta de los personajes. Si hasta ahora los diferentes protagonistas admiraban el mar, por su cualidad de entorno dinámico por excelencia y generador a su vez de dinamismo, ahora "c'est comme la cour d'une maison entourée d'un mur circulaire, avec une cargaison de forçats au milieu"[480]. El mar es ahora un espacio-prisión, vacío y degradado como la ciudad. Tan sólo quedan el bosque y el desierto. Pero no actúan ya como espacios trascendentes, sino como meros espacios-refugio. Ya no se acude a ellos para lavarse de la impureza de los espacios urbanos:

> "Constant, qui avait passé sa vie hors de France, n'en était pas moins tombé chez les Eskimos ou les Patagons dans les plus sordides manies françaises. Il le savait; nul mieux que lui ne savait que les recherches mystiques ne vous font pas sortir du camp de concentration de la comédie humaine dont une des sections est la comédie des caractères nationaux, et c'était peut-être pour cela qu'il était rentré en

---

[474] Ibid., p. 226.
[475] Ibid., p. 228.
[476] CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe* . Ed. Gallimard, col. Folio-Essais, París 1.989, p. 121.
[477] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 227.
[478] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 541.
[479] Cabe recordar los acontecimientos históricos que tienen lugar en aquellos años: el curso de la guerra favorece claramente a los aliados. Los fascismos europeos aparecen cada vez más débiles, y la posibilidad de una Francia bajo dominio inglés preocupa seriamente a Drieu. Es para él una etapa de profunda decepción y cansancio que aparece reflejada en la novela. Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 16 juin 1.943, p. 345.
[480] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 23. Cabe recordar que, en la época en que Drieu escribe esta novela, Francia acababa de ser liberada de la ocupación nazi gracias al desembarco aliado en Normandía, es decir, por mar. Ello suponía la pervivencia de las viejas democracias y daba al traste definitivamente con el sueño rocheliano de una Europa fuerte y unida, bajo un gobierno igualmente fuerte y bien organizado. Europa moría en opinión de Drieu, a manos de quienes llegan del otro lado del mar. Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939-1.945*, ed. cit., años 1.942 a 1.945.

France en 1938 pou bien constater que le plus large ne l'avait pas guéri du plus étroit ni le plus profond du plus superficiel et qu'un ermite planétaire reste toujours digne de figurer dans un guignol de canton"[481].

Todos los espacios materiales, como también los metafóricos que el hombre es capaz de generar o de imaginar, no son en realidad más que recreaciones a escala del espacio urbano. Los países exóticos, el campo de batalla contaminado por la guerra moderna, los espacios del pasado, los entornos naturales... Ninguno de ellos opera trascendencia alguna en los personajes. *L'homme à cheval* concluía con la imposibilidad de acción por parte del hombre. *Les chiens de paille* añade a ésta la incapacidad de meditación. El espacio-refugio, hasta ahora promesa de distanciamiento, de transgresión, y de posible creación de un nuevo orden en el mundo, se torna así negativo: es la negación del universo[482].

Los protagonistas no aspiran ya a una liberación real e inmediata, sino que se descubren como parte del decorado, del mismo modo que las plantas o las casas.

"Il était là au même titre que le ciel et la touffe de joncs, la couche de sable qui se moulait à la double forme maintenant imprimée dans le sol. Il était le monde épars mais il était encore autre chose, il était aussi ce monde concentré. Il était le monde et le monde devient le contraire de lui-même et devient Dieu. Dieu voit tout et ne voit rien"[483].

De nuevo, como en *Gilles*, el personaje se descubre irremisiblemente unido al espacio que lo contiene, con el que se confunde en una única amalgama. Pero una vez más esta indeterminación profunda se determina apenas esbozada: hemos asistido por segunda vez a la afirmación rocheliana según la cual del seno de una naturaleza global e indeterminada surge una segunda naturaleza -el hombre- que se determina necesariamente y se opone a la primera para, en última instancia, servirla mejor[484].

"Sa patrie est amère à celui qui a rêvé l'empire"[485], decía el protagonista de *L'homme à cheval*. Ahora es toda la tierra, todo el espacio material, lo que resulta amargo a un personaje decepcionado, que ambicionaba ser creador y dar forma a un mundo nuevo, y que sólo espera ahora la muerte de la materia, y con ella la de su propio cuerpo, para acceder al espacio de lo inimaginable y eterno. Un espacio sobrenatural e indeterminado, irremediablemente separado del espacio real. La posibilidad de tender puentes entre ambos, contemplada en las novelas anteriores, desaparece. La distancia y la pluralidad en el seno de lo que definiremos como espacios "del hombre", no existen. -"Il n'ya pas de paradis, tous les paradis sont artificiels"[486]había dicho ya Aragon en 1.927.- El espacio de lo real es único y se hace necesario morir para poder trascenderlo.

La diversidad espacial que hemos ido desgranado a lo largo de estas páginas queda finalmente reducida a tan sólo dos grandes entornos, el de lo real y el de lo sobrenatural. Observemos que en *Les chiens de paille* se dan de forma simultánea, en el lugar de la acción, los principales espacios que en novelas anteriores habían aparecido claramente diferenciados, separados y/o antagónicos: bosque, desierto, espacio urbanizado, mar y ríos. Todos ellos se funden y confunden en un único macroespacio: el de lo real. "Le monde entier était maintenant à peu de choses près comme la France"[487]dice Constant. Y, más adelante: "La désolation naturelle et la désolation artificielle s'affrontaient dans une confidence sinistre"[488].

El espacio de lo real procede en última instancia del de lo sobrenatural, pero ambos, como decíamos hace un momento, son excluyentes y están irreversiblemente distanciados e incomunicados. Imposible pues, cualquier tipo de interrelación aun a pesar de su parentesco, ni siquiera por medio de la ensoñación. Un hipotético restablecimiento de la comunicación -a imitación de los tiempos míticos- implicaría necesariamente la aniquilación del espacio real para su posterior recreación. El único futuro posible pasa por regresar al punto de partida.

---

[481] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 124.
[482] Cf. BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, ed. cit., p. 130.
[483] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., pp. 34-35.
[484] Cf. cita nº 452 de este capítulo.
[485] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 241.
[486] ARAGON Louis, *Traité du style* . Ed. gallimard, col. L'Imaginaire, París 1.986, p. 28.
[487] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit.,p. 25.
[488] Ibid., p. 39.

Mémoires de Dirk Raspe (1.944), última novela de Drieu, escrita tras sus dos primeros intentos de suicidio, se centra en el análisis de esta unicidad espacial a la que acabamos de referirnos, y en la búsqueda de nuevas posibilidades de sustraerse a él. Se trata también en esta novela de un espacio caracterizado por la inmensidad. "La ville m'envoûtait. Je la parcourais en tous sens et son immensité ne parvenait jamais à épuiser ma force de curiosité, d'observation, (...) d'horreur aussi" y, más adelante: "La ville était un morceau de la nature"[489].

Del mismo modo que el espacio real es único, los hombres que lo habitan se revelan también idénticos sin excepción, ya que, como hemos visto más arriba, los espacios dominan siempre a los personajes: "Tous les êtres d'une ville ne sont qu'un seul être, l'univers n'a qu'une seule âme"[490]. Sin embargo, a pesar de la toma de conciencia de esta identidad, los personajes son, como en las primeras novelas, auténticas islas inconexas e incomunicadas, que sufren por ello y que buscan una forma de liberarse. Y, también como al principio, la primera salida que se explora es el viaje: viaje, no ya a otros espacios reales, por exóticos, lejanos o aislados que sean, puesto que el espacio único comporta la unicidad de sus pobladores; tampoco a espacios imaginados, puesto que, hasta ahora, el hombre se ha mostrado incapaz de crear nada, sino al más allá, al espacio sobrenatural y creador de espacios por excelencia, cuya existencia los hombres adivinan, pero que está oculto tras la muerte. La idea del suicidio se insinúa en la novela con claridad. "O horrible éternité de la vie, en sortirons-nous jamais pour aller au-delà?"[491], se pregunta Dirk.

Mémoires de Dirk Raspe se desarrolla de principio a fin, en espacios marcados siempre por un ambiente amniótico que invade tanto los entornos urbanos como los naturales: Drieu habla del "air liquide, humide..."[492] de la ciudad, de la "magie liquide des rues"[493]. Su pueblo natal es asimismo un lugar "noir, humide, onctueux"[494], etcétera. Es el único ejemplo de toda la obra rocheliana. *Mémoires de Dirk Raspe* está poblada además, de otros elementos susceptibles de identificarse con el estado embrionario. Constatamos en primer lugar la práctica desaparición de los colores, los cuales se convierten en tenues tonalidades integrantes de un todo grisáceo que confunde ciudad y campo, personas y objetos. "... les couleurs étaient rares et choyées. Souvent effacées, brouillées par la suie"[495].

Todo ello se complementa con una iluminación tenue y difusa[496]:

> "Les figures des passants et les figures des maisons recevaient la même lumière, diffuse, humanisée, tout à fait assimilée à l'enfer humain dont elle semblait, dans le plafond bas du ciel, dans le gris opaque, la réverbération exténuée"[497].

El mundo real en su conjunto aparece como una unidad compacta y mal diferenciada, que sobrevive perfectamente protegida en su propia confusión e indeterminación y que evoca la percepción visual del recién nacido: sin colores, a base de sombras grises y confusas.

La presencia de tonos grises no es nueva. De hecho aparece con gran frecuencia desde las primeras novelas rochelianas, asociada sobre todo a entornos urbanos: París de noche está lleno de "chats gris", (*L'homme couvert de femmes*), el apartamento de Blaquans está pintado y decorado a base de grises (*Blèche*), Alain gusta de pasear en las noches húmedas y grises del invierno parisino, y en este marco abunda además la expresión "se griser" (*Le feu follet*), Marsella es una ciudad de bulevares grises y polvorientos (*Le lieutenant des tirailleurs* en *La comédie de Charleroi*), el paisaje en el que vive Constant es gris (*Les chiens de paille*), etcétera. Pero en *Mémoires* se vive en gris, el color de la semiconsciencia, de la bruma, del caos. El color que surge al cerrar los ojos, al renunciar a ver y por ende a saber. El movimiento regresivo es total.

---

[489] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., pp. 65 y 70.
[490] Ibid., p. 65.
[491] Ibid., p. 193.
[492] Ibid., p. 66.
[493] Ibid., p. 129.
[494] Ibid., p. 228.
[495] Ibid., p. 66.
[496] En oposición a la luz intensa de algunos espacios-centro de obras anteriores, como el bosque o el desierto.
[497] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 66.

Además no deja de ser significativo al respecto que el joven Dirk decida, en un gesto decididamente regresivo, volver a la madre refugiándose en su tierra natal y, en el interior de ésta, en las numerosas minas que la jalonan. Las connotaciones uterinas del entorno son pues en la novela evidentes y reiterativas, como lo es asimismo, el ambiente de indiferenciación:

> "Je sentais l'âme des hommes à Hoeuvre, près de cette âme des arbres, des arbres nus, des arbres noirs. (...) Tout cela ne faisait qu'une âme, d'une force, d'une violence tout à fait absurde et folle, indicible"[498].

Los espacios acuáticos, que ya en la novela anterior habían perdido todas sus connotaciones de purificación, para convertirse en un espacio-prisión, intervienen en *Mémoires de Dirk Raspe* para reforzar la indiferenciación del conjunto. La escena de la tormenta es particularmente simbólica a este respecto:

> "Ah!, je suis ensemble, du jour et de la nuit!. La nuit était noire, je ne voyais pas le bout de mon nez, je ne voyais pas ma main! J'étais dans la nuit de l'air et de l'eau, j'étais dans une nuit de noyé, dans une nuit d'homme gelé. Mes vêtements, je ne les sentais plus, je n'étais qu'eau, eau glacée"[499].

Más allá de una simple tempestad, esta descripción parece hablarnos, sin citarlo, de un diluvio. La unicidad espacial a la que nos hemos referido, no se limita a los espacios sólidos, sino a la totalidad de los entornos. Los espacios sólidos, el del fuego, el del agua, el de lo sobrenatural, se funden y se confunden en esta escena: el espacio acuático lo invade todo, transformando, con la ayuda del fuego -simbólicamente idéntico- el universo de las formas sólidas en una especie de revoltijo irreconocible e irrecuperable[500]. Al igual que en el episodio del Génesis, una fuerza sobrenatural dirigiría el acontecimiento.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Estrechamente relacionada con la inmersión acuosa, con "la noyade"; aparece la muerte; es otro gesto con carácter netamente regresivo que de nuevo evoca el regreso al estado embrionario[501]. Mircea Eliade deduce de su estudio sobre varias religiones antiguas, que los numerosos ritos iniciáticos de *regressus ad uterum* suponen la preparación de un segundo nacimiento que inaugurará un modo nuevo de existencia[502]. Una lectura atenta de numerosos artículos políticos de Drieu nos lleva a suponer que es éste también el sentido que tiene en último término la muerte para él: "Il était temps de laisser mourir la France pour qu'elle revive", dice por ejemplo cuando la ocupación alemana[503], y ésta es también la razón de los comportamientos suicidas de los protagonistas de *Les chiens de paille* y de *Mémoires de Dirk Raspe*. Ambos desean la muerte de sus cuerpos porque "toute fin est un commencement"[504]a partir del cual es posible "faire sortir toute la beauté du monde"[505]. En el espacio de lo sobrenatural se oculta el espacio de la Belleza, con mayúscula, que los diferentes protagonistas han ido buscando de diferentes maneras.

De nuevo, como en el desierto de *Gilles*, las formas determinadas se desdibujan y se confunden en una única sensación general, indistinta y confusa. Pero en *Gilles* estos momentos eran extremadamente breves, constituían sólo una sensación abstracta en la conciencia del protagonista, y además su percepción se circunscribía a un espacio muy concreto, el desierto, al que se atribuía el carácter de entorno trascendente, y se limitaba a breves instantes. En *Mémoires* en cambio, esta indeterminación profunda que presentía Gilles como una revelación extraordinaria, difusa y situada fuera del tiempo real, se generaliza, se hace presente y se determina: no se trata ya de una sensación subjetiva y personal, sino de una realidad tangible: acabamos de ver cómo Drieu describe minuciosamente, a base de elementos reales -y por tanto determinados-, este ambiente de total indeterminación. En cierta forma, Drieu realiza en su última novela lo que sus personajes han ido persiguiendo a lo largo de todo el universo novelístico: determinar un espacio indeterminado.

Hemos asistido, a lo largo y ancho del universo novelístico de Drieu, a un recorrido espacial que, partiendo de un entorno único, espacio-prisión con carácter urbano, nos ha conducido por toda una gama de

---

[498] Ibid., p. 228.
[499] Ibid., p. 236.
[500] Shakespeare utiliza con relativa frecuencia el tema del diluvio indiferenciador en sus obras.
[501] CHEVALIER J. y GHEERBRANT A., *Dictionnaire de symboles* . Ed. Jupiter/Laffont, París 1.985.
[502] ELIADE M., *Aspects du mythe*. Ed. Gallimard, col. Idées, nº 32, París 1.979, p. 103.
[503] DRIEU LA ROCHELLE P., *Ecrits 1.939-1.940*, ed. cit., p. 179.
[504] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 235.
[505] Ibid., p. 307.

entornos, reales o metafóricos, con carácter supuestamente liberador, pero que en realidad hemos visto que constituían nuevas prisiones que se cerraban cada vez más sobre unos protagonistas convertidos poco a poco en marionetas. La diversidad espacial se revelaba al final un espejismo, y volvíamos a encontrarnos con un espacio único e imposible de trascender. Un espacio que, además de revelarse un *continuum* indiviso, ya no está tan claramente delimitado ni determinado como al principio; el espacio es ahora una entidad casi informe, desprovista de contornos precisos.

Por otra parte, el carácter líquido que se le atribuye en la última novela, dota el espacio de un atributo nuevo: la movilidad. Frente al carácter estático y ligado al tiempo presente que ha caracterizado los diferentes entornos hasta ahora, en *Mémoires de Dirk Raspe* el espacio, además de tener vida propia, es dinámico. Unas páginas más abajo descubriremos la razón de este cambio.

Si analizamos los diferentes elementos que integran el espacio a medida que éste evoluciona, nos apercibiremos de que, partiendo de una realidad constituida a base de elementos blandos[506] (las múltiples formas del confort propias del espacio urbano, la noche que lo envuelve con frecuencia, etcétera) en las primeras novelas, evoluciona a partir de 1.933-34 y hasta el final de *L'homme à cheval* (1.942), hacia la valorización progresiva de los elementos duros. Todos los protagonistas, excepto los de las dos últimas novelas, sueñan no con imponer su dominio sobre estos entornos y elementos *duros*, sino con asimilarse a ellos y a su carácter transgresor, puesto que son siempre los espacios quienes dominan a los personajes; así lo dejan entrever actitudes como: paseos reverentes entre los bosques de grandes árboles *(Gilles*), admiración por la solidez de las grandes construcciones de piedra antiguas (*Gilles, L'homme à cheval*), gusto por el desierto y sobre todo por el carácter extremo de sus condiciones de vida (*Gilles, Les chiens de paille*), por los entornos salinos (*Rêveuse bourgeoisie, Gilles*), por la guerra cuerpo a cuerpo (los relatos de *La comédie de Charleroi, Beloukia, Gilles*) etcétera. Los espacios-*Centro* de estas novelas se caracterizan pues por la dureza y la solidez de los elementos que los integran. Esta etapa coincide con una actitud por parte de los personajes de culto de la acción por la acción a la que nos hemos referido. "Le monde résistant nous promeut hors de l'être statique. (...) Nous sommes dès lors des êtres réveillés"[507], asegura Bachelard. De manera paralela a la presencia de estos entornos duros, los personajes pasan del aislamiento, la soledad y el anonimato a constituirse en grupo de élite y a actuar conjuntamente para que la suma de todas las fuerzas posibilite generar un espacio propio, nuevo y diferenciado.

A partir del final de *L'homme à cheval* (1.942) en cambio se inicia la tendencia contraria: los espacios constituidos a base de elementos blandos pasan a ocupar el primer plano. Coincidiendo con la substitución progresiva de la acción por la meditación, los protagonistas encuentran su auténtico refugio siempre en espacios de carácter blando: Jaime (*L'homme à cheval*) mata a su caballo[508]y se marcha a pié para acabar su vida refugiándose en la naturaleza. Constant (*Les chiens de paille*) se deleita leyendo apoyado en una duna que se adapta a la forma de su espalda, En *Mémoires de Dirk Raspe* hemos asistido al retorno al primer plano del espacio urbano, -que había desaparecido prácticamente en las últimas novelas- ahora líquido y uterino; Dirk, el protagonista, busca en vano refugio en Hoeuvre, un pueblo formado por llanuras inmensas donde todo es gris; y sus minas constituyen, no un espacio para medirse con lo duro y vencerlo, sino un excelente refugio. La sensación de masa amorfa, de "pasta"[509]como diría Bachelard, es muy evidente en éste último entorno.

Hemos llegado al término de nuestro periplo espacial. El largo proceso en busca de lo concreto al que hemos asistido, ha concluido aparentemente en fracaso, como le sucedió al propio Drieu[510]en su vida política. La multiplicidad de espacios yuxtapuestos a la que nos referíamos al principio de este capítulo, se revela falsa, puesto que, como hemos visto, el espacio humano es único e invariable. No existen espacios transgresores en el mundo de lo real ni tampoco posibilidad de crearlos.

A pesar de todo, en medio del ambiente de caos indiferenciado que reina al final de nuestro recorrido novelístico, descubrimos en el interior del universo real, un entorno que consigue diferenciarse un tanto del conjunto: un espacio en el que es al fin posible crear cierta belleza -esta vez con minúscula-. Es el espacio del

---

[506] Utilizamos el término en el sentido que le da BACHELARD. Cf. *La terre et les rêveries de la volonté.* Ed. Corti, París 1.986, p. 17 y ss.
[507] BACHELARD G., La terre et les rêveries de la volonté, ed. cit., p. 18.
[508] Tradicionalmente símbolo de la fuerza, de la lucha y la resistencia y, por tanto, asimilable al universo de *lo duro* .
[509] Cf. BACHELARD G., *La terre et les rêveries de la volonté*, ed. cit., p. 74 y ss.
[510] Cf. pp. 29-30.

arte, sobre todo de la pintura[511]. Del arte surge la vida, una vida que es "quelque chose d'insolite, d'inquiétant. (...) L'art c'est une menace autant qu'un danger pour la vie"[512]. El arte goza del privilegio de transfigurar lo real, de obtener belleza del interior del sufrimiento, la miseria y la violencia que invaden -con especial intensidad en las dos últimas novelas[513]- el espacio real. Éstos serán los temas favoritos del protagonista. No se trata pues de pintar "la version conventionnelle, hypocrite que les bourgeois donnent de la pauvreté"[514], sino de sublimarla, liberándola así de la prisión del espacio material para transportarla al de lo sobrenatural. El arte funciona así como un *medium*, un espacio dinámico, intermedio entre los dos grandes entornos irreconciliables, un reflejo tenue y lejano del universo sobrenatural que sólo unos pocos son capaces de apercibir. La liquidez espacial, y la movilidad que comporta, que hemos detectado en *Mémoires* cobra ahora todo su sentido.

Nuestro recorrido por el universo novelístico de Drieu la Rochelle ha constituido en realidad un círculo: en su búsqueda de un lugar de trascendencia, nos ha conducido del espacio del arte (la escritura) al espacio del arte (la pintura). Ambos se sirven de un procedimiento común: "... la vision: l'idée naissant de l'image, et restant attachée à l'image, la débordant à peine. De là la brièveté. Brièveté et concentration"[515]. Los dos tienden a una única finalidad:

> "...c'est un moyen de me perdre, de perdre du moins mon personnage extérieur. Quant à mon moi profond, si je l'atteins, si je le donne, je ne puis que le fortifier. Mon moi profond, c'est l'univers même"[516].

Fundirse con el elemento primordial es un suicidio necesario para todo aquél que aspira a que surja un nuevo cosmos[517]. Y la exaltación extrema de lo real que permite realizar el arte, no hace sino ayudar a precipitarlo a su propio fin. Un fin que será en realidad un principio.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[511] Recordemos que al escribir *Mémoires de Dirk Raspe* Drieu se basó en la vida de Van Gogh.
[512] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 53.
[513] Cf. capítulo "El sufrimiento, la violencia y la muerte" p. 623.
[514] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 54.
[515] DRIEU LA ROCHELLE P., "Le poème en prose", en *Nouvelles littéraires* 5 mai 1.934, recogido en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 276.
[516] DRIEU LA ROCHELLE P., "Troisième lettre aux surréalistes", en *Les derniers jours*, 8 juillet 1.927. Retomado en *Sur les écrivains*, ed. cit., pp. 65-66.
[517] BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, ed. cit., p.176.

II.- El tiempo

2.1.- El tiempo cronológico como génesis de muerte.

Hemos asistido, a lo largo del capítulo anterior, a una peregrinación por parte de los diferentes protagonistas novelísticos de Drieu, en busca de nuevos espacios, antagónicos y distanciados del entorno urbano, susceptibles de favorecer la determinación y, con ello la trascendencia del individuo. Esta búsqueda espacial irá acompañada de la lucha en pos de una alternativa al devenir temporal cronológico que reina en los espacios urbanos.

Uno de las principales elementos que caracterizan a la totalidad de los personajes rochelianos es su conciencia del tiempo. Si para los hombres del siglo XIX la linealidad temporal era la única realidad[518], en el universo novelístico de Drieu, esta linealidad se convierte en el principal problema que los personajes intentarán atajar de una u otra forma. Enlazando con el sentimiento postromántico, en Drieu, como en Maupassant o en Nerval, "la durée n'apparaît-elle plus comme une genèse de vie, mais comme une genèse de mort"[519]. La imagen de "La grosse ville, qui se réengendre sans cesse, qui dégénère de plus en plus, bâtarde de ses propres oeuvres embrouillées..."[520] que Drieu nos presenta desde su primera novela, no deja lugar a dudas.

La causa de la degradación no está en el devenir temporal en sí mismo, sino en la realidad social estática contra la que choca. Una realidad que se descompone y destruye a causa de su propia inacción[521]. Esta es la principal causa de la angustia en la que viven sumidos los personajes. "Je m'effraie devant ce vase clos où le monde s'engouffre et devient néant"[522]escribe Drieu en *L'homme couvert de femmes*. En *Fausto* de Goethe el personaje de Mefistófeles encarna esta misma concepción temporal: él es "el padre de todos los obstáculos"[523], el espíritu negativo por excelencia, que pone trabas a todo dinamismo, a todo proyecto creador, e intenta substituirlos por el reposo, la inmovilidad y la muerte[524]. Sin embargo en la obra de Goethe este hecho tiene al final un efecto estimulante que empuja al hombre al esfuerzo y, fruto de éste, al progreso. El universo de Drieu en cambio es estático, es un punto único en el que están atrapados los personajes.

Al igual que sucedía con los espacios hasta *Les chiens de paille* (1.943), la linealidad temporal no aparece representada en las novelas rochelianas como un *continuum*, sino que nos encontramos ante la pintura de una sucesión de momentos concretos que se yuxtaponen, como si se tratara de instantáneas[525]. Nada tiene que ver con el universo novelístico deDrieu, por poner un ejemplo, la minuciosa evolución cronológica que Martin du Gard sigue en *Les Thibaud*.

Decíamos en el apartado "Criterios metodológicos" que la novela rocheliana se encuentra toda ella encerrada en un punto de la cadena temporal, que tiene carácter degradador: el presente. Un presente que se alarga indefinidamente hacia delante y hacia atrás, destruyendo el pasado y el futuro[526]. Los momentos aislados que componen el devenir temporal tienden a quedarse enganchados y se resisten a sucederse. Son, parafraseando a Poulet, como "des présents arrêtés en cours de route, prétendant être toujours ce qu'ils ne sont déjà plus"[527]. El protagonista de *L'homme couvert de femmes* (1.924)

> "Il revivait depuis une minute. Il avait alors vingt-trois ans, maintenant il en avait vingt-sept. Sa vie! Ce phare se rallumait, marquant les bords d'un abîme où s'étaient englouties plusieurs années. Sa vie avant,

---

[518] POULET G., *Etudes sur le temps humain I*, ed. cit., introducción, p. XLIII.
[519] Ibid., p. XLII.
[520] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit.,p. 117.
[521] En el sentido de quietud, de estatismo, sin que comporte reflexión o progreso interno.
[522] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 165.
[523] GOETHE *Fausto* . Ed. Planeta, Barcelona 1.990, p. 198.
[524] ELIADE M., *Méphistophélès et l'androgyne* .Ed. Gallimard, col. Idées, París 1.981, p. 113.
[525] Idéntico procedimiento sigue Gide en *Les nourritures terrestres* . Esta obra, escrita en 1.897, pasó prácticamente desapercibida hasta que, en los años 30, conoció el éxito.
[526] Este hecho no es exclusivo de Drieu, sino que, al contrario, constituye una característica propia de su época. Cf. Introducción: "Una época de convulsiones", especialmente nota nº 36.
[527] POULET G., *La pensée indéterminée*, vol III, ed. cit., p. 11.

après Jacqueline? Rien. (...) avant Jacqueline il était l'homme d'aujourd'hui"[528].

Presente y pasado se revelan idénticos. Y a pesar de ello una distancia enorme e infranqueable los separa. Entre ambos se intercala un tiempo muerto, repleto de frustraciones y ausencias.

Liberarse de la prisión de la actualidad, que en las primeras novelas se asocia estrictamente al espacio urbano, será la meta de todos los protagonistas. Conscientes de la identidad entre el pasado y el presente, la cuestión se centrará en la posibilidad de construir un futuro diferente. En Drieu, el futuro no se concibe como la consecuencia fruto del encadenamiento de causas que han ido conformando la historia de los personajes, sino como un tiempo todavía virgen, una página en blanco -repleta de potencialidades y por tanto aún indeterminada- que cada uno tiene la responsabilidad de escribir. En *L'homme couvert de femmes* leemos: "La seule issue pour lui était de se prouver qu'il n'avait pas aimé Jacqueline, que son âme était vierge. Ainsi seulement il pouvait croire à l'avenir"[529].

El futuro es en Drieu por tanto un tiempo que aparentemente no depende de causas exteriores al individuo, sino única y exclusivamente de las actitudes de cada cual. Encontrar la forma de aprehenderlo, de conquistarlo y darle forma, será el gran reto de los personajes rochelianos. Como vimos a propósito de los Espacios, la facultad creadora pasa de Dios al hombre. El protagonista de *L'homme couvert de femmes* asegura:

> "Je me maintiendrai debout, je résisterai aux saisons. Je ne serai pas inhumain: on verra une femme droite entre mes bras, de façon à ce qu'éclate dans l'univers qu'il est quelque chose de réel dans l'homme qui ne sort pas que du ciel, mais aussi de cette terre que Dieu lui a donnée"[530],

Más contundente al respecto es *Le feu follet* (1.930-31):

> "Ce que j'aime chez les hommes, ce ne sont plus tant leurs passions elles-mêmes, mais ces êtres qui sortent de leurs passions et qui sont aussi forts qu'elles, les idées, les dieux. Les dieux naissent avec les hommes, meurent avec les hommes"[531].

Se evidencia aquí el rechazo de la "esencia" en el sentido cartesiano, y su convergencia con el pensamiento de Heidegger y Sartre: "L'existence précède l'essence"[532]. Esta fe en las posibilidades creadoras del hombre se mantendrá inalterable hasta el final de *L'homme à cheval* (1.942). La estudiaremos con detenimiento en nuestro próximo capítulo.

De hecho ésta es una tónica general entre los intelectuales del momento: el existencialismo va claramente en este sentido. También Gide pone en boca de su Oedipe:

> "J'ai compris, moi seul ai compris, que le seul mot de passe, pour n'être pas dévoré par le Sphinx, c'est: l'Homme. Sans doute fallait-il un peu de courage pour le dire, ce mot. Mais je le tenais prêt dès avant d'avoir entendu l'énigme; et ma force est que je n'admettais pas d'autre réponse, à quelle que pût être la question".[533]

Pero en el universo urbano el lastre del pasado histórico y de sus valores caducos es el responsable directo de la identidad entre pasado y presente a la que nos referíamos hace un momento, e impiden toda posibilidad de

---

[528] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 147.
[529] Ibid., p. 171.
Aragon, contemporáneo de Drieu, manifiesta un pensamiento radicalmente contrario: él necesita siempre del amor (Elsa) para concebir una posibilidad de futuro:"Que serais-je sans toi qui vins à ma rencontre
Que serais-je sans toi qu'un coeur au bois dormant
Que cette heure arrêtée au cadran de la montre
Que serais-je sans toi que ce balbutiement."
Cf. ARAGON Louis, *Le roman inachevé: Prose du bonheur et d'Elsa* .
Hablaremos sobre el amor en el próximo capítulo, pp. 341-342.
[530] ELIADE M., *Méphistophélès et l'androgyne*, ed. cit., p. 185.
[531] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 83.
[532] SARTRE J.-P., *L'existentialisme est un humanisme* . Ed. Gallimard, col. "Folio-Essais", París 1.996, p. 26.
[533] GIDE A., *Oedipe* . En *Théâtre* . Ed. Gallimard, París 1.942, p. 95.

construir un futuro diferente. El protagonista de *Une femme à sa fenêtre* "fuyait l'histoire comme il fuyait la police; il tremblait de demeurer prisonnier des valeurs mortes aussi bien que de leurs gardiens"[534].

El tema de la sociedad prisionera de unos valores muertos no es en absoluto novedoso. Es, al contrario muy típico entre los contemporáneos de Drieu[535]. Autores como M. Sachs en *Le Sabbat*[536], J.

Prévert en *Paroles* o Aragon en *Les beaux quartiers*, *Les voyageurs de l'impériale*, *La Semaine sainte* y también en *Aurélien*, se refieren asimismo con gran frecuencia a ello, y también varios escritores anteriores, como M. Barrès, en *Les déracinés* o A. France en *La vie en fleur*. Gide afirmaba en este sentido, varios años antes de que Drieu escribiera su primera novela: "Le présent serait plein de tous les avenirs, si le passé n'y projetait déjà une histoire"[537].

Particularmente sugerente al respecto, por el dramatismo de la crítica social, nos parece *La Nausée* de Sartre, dedica casi por entero a analizar esta vacuidad, la muerte en vida de la sociedad. El episodio en el que el autor reflexiona acerca del simbolismo de la estatua del inspector de la Academia Gustave Impétraz, nos parece especialmente simbólico[538]. En pintura, puede interpretarse en este sentido el hecho de que las corrientes vanguardistas (Nabis, Fauves,...) del momento, se caractericen por la ausencia de profundidad (perspectiva tradicional) de sus cuadros, limitados a las dos dimensiones de la tela. Así lo interpreta Reszler[539]. Aunque, por otra parte, podamos leer ese gesto, -así lo hemos dicho en la introducción- como una manifestación más de la voluntad de vuelta al primitivismo, a la infancia de la humanidad para recrearla.

Esta idea forma también parte de la visión hitleriana del hombre:

> "Tout ce qui s'immobilise, s'arrête, veut demeurer stable, tout ce qui s'accroche au passé [se refiere al pasado histórico , tout cela s'étiole et périt. Tous ceux qui écoutent, au contraire, la voix primitive de l'humanité, qui se vouent au mouvement éternel, sont les porteurs de torches, les pionniers d'une nouvelle humanité"[540].

Para que el futuro sea verdaderamente una creación original se impone, como primer paso, destruir el pasado[541]. "Eh bien! il faut oublier pour réinventer"[542]dice Drieu. Olvidar para volver a empezar una y otra vez;

---

[534] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 147.
[535] Cf. p. 15.
[536] "Assez! Il y en a vraiment assez pour moi et pour tant d'autres, de cette expérience des villes, des intérêts, de la muflerie des peuples civilisés, des plaisirs des sales quartiers et de la mousse des champagnes". Cf. *Le Sabbat* . Ed. Gallimard, col. L'imaginaire, París 1.988, p. 301.
[537] GIDE A., *Les nourritures terrestres*, ed. cit., p. 24.
[538] "...la statue de Gustave Impétraz. Elles [les jeunes filles] ne doivent pas savoir le nom de ce géant de bronze, mais elles voient bien, à sa redingote et à son haut-de-forme, que ce fut quelqu'un du beau monde. Il tient son chapeau de la main gauche et pose la main droite sur une pile d'in-folio: c'est un peu comme si leur grand-père était là, sur ce socle, coulé en bronze. Elles n'ont pas besoin de le regarder longtemps pour comprendre qu'il pensait comme elles, tout juste comme elles, sur tous les sujets. Au service de leurs petites idées étroites et solides il a mis son autorité et l'immense érudition puisée dans les in-folio que sa lourde main écrase. Les dames en noir se sentent soulagées, elles peuvent vaquer tranquillement aux soins du ménage, promener leur chien: les saintes idées, les bonnes idées qu'elles tiennent de leurs pères, elles n'ont plus la responsabilité de les défendre; un homme de bronze s'en est fait le gardien." Cf. SARTRE J.-P., *La Nausée*, ed. cit., p. 49.

[539] "L'artiste d'avang-garde accepte son échec pour assurer, par son effacement, la réussite de ceux qui viendront après lui, et qui seuls parviendront au seuil de l'avenir. Nous n'exagérons pas en affirmant qu'en abolissant la perspective de l'avenir nous mettons fin à la phase moderne de l'art à brève échéance". Cf. RESZLER, *Mythes politiques modernes*, ed. cit., p. 138.
[540] RAUSCHNING Hermann, *Hitler m'a dit*, ed. cit., p. 273.
[541] "Saisir le présent (...) rien n'est plus difficile, puisque 'notre regard ne peut se porter que sur le passé, et puisque la nouveauté échappe à la prise de la conscience, et saisie par elle,se transforme toujours en quelque chose d'ancien'; (...) Si donc l'esprit veut se saisir comme créateur, il faut qu'il saisisse, en son acte de création, un acte d'annihilation; il faut qu'il fasse son propre néant pour se donner un être". POULET G., *Etudes sur le temps humain I*, ed. cit., introduction, p. XLV.
[542] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 154.

es un pensamiento muy común en los escritores de aquellos años: "L'hiver l'oubli n'annoncent que l'avenir vert"[543]escribe Paul Éluard. "Et ne comprends-tu pas que chaque instant ne prendrait pas cet éclat admirable, sinon détaché pour ainsi dire sur le fond très obscur de la mort?"[544], exclama Gide. "J'ai horreur du passé! J'ai horreur du souvenir!"[545] sentencia Claudel. También Sartre pone en boca de su personaje Roquentin, mientras éste realiza su trabajo de historiador en la biblioteca, la necesidad de elegir entre "exister ou raconter"[546], puesto que se da cuenta de que a causa de su dedicación a confeccionarla biografía del marqués de Rollebon,

> "Je ne m'apercevais plus que j'existais, je n'existais plus en moi, mais en lui; c'est pour lui que je mangeais, pour lui que je respirais, (...) Je n'étais qu'un moyen de le faire vivre, il était ma raison d'être, il m'avait délivré de moi"[547].

En este sentido cabe interpretar el hecho de que Drieu no diga en sus novelas nada o casi nada, acerca del pasado de sus protagonistas, característica que se mantendrá invariable a lo largo de toda su producción. "J'ai la chance de ne pas avoir de famille, de ne savoir rien de ma famille. Cela me fait une fameuse virginité"[548]declara en *Gilles*. Idéntica carencia de referencias a la historia de los personajes encontramos también en todas las novelas de Giono. Al margen de las profundas diferencias que separan el pensamiento de estos dos autores, los personajes de ambos son seres sin espesor temporal, sumergidos en el drama cósmico que se desarrolla ante ellos, del que son partícipes y en el que están encerrados.

Incluso en una novela de carácter autobiográfico como *Rêveuse borgeoisie*,la única en la que Drieu narra siguiendo un orden cronológico la vida de los personajes, resulta interesante observar cómo, de las cinco partes en que se divide la obra, las tres primeras están dedicadas al relato de la infancia y adolescencia de dos jóvenes personajes. Pero a partir de la cuarta éstos toman la palabra (la narración cambia a la primera persona, lo cual supone una ruptura evidente en el hilo narrativo) y dedican todo su empeño en destruir su pasado y comenzar de nuevo[549].

De esta forma, situados en un momento sin anterioridad -es decir: puramente discontinuo- y, por ello liberados de todo condicionamiento previo, los personajes gozan de libertad para organizar a voluntad su propio futuro. Un futuro que, si bien en el instante de la narración aparece todavía indeterminado, los personajes sentirán la necesidad imperante de determinar al máximo.

Al contrario que Drieu, Giono, Sartre o Gide, Aragon mantiene una actitud radicalmente distinta frente al pasado: éste le resulta imprescindible para justificar, comprender y sentirse a gusto en el presente, para determinarse a sí mismo y proyectar un futuro. En *Le mentir-vrai*, relato definido por él mismo como autobiográfico[550], el autor nos explica cómo desde la edad de seis años, gustaba de fabular acerca de sus orígenes[551], que él desconocía, y sobre los que su abuela y su madre guardaron un impenetrable silencio hasta el

---

[543] ÉLUARD Paul, "Ailleurs, ici, partout", en *Poésie ininterrompue* II. En *Oeuvres complètes* II. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.984, p. 663. En otro poema de la misma recopilación, "Le château des pauvres" leemos en idéntico sentido: "Je peux t'enclore dans mes bras / Pour me délivrer du passé", ed. cit., p. 697.
[544] GIDE A., *Les nourritures terrestres*, ed. cit., p. 45.
[545] CLAUDEL Paul, *Le soulier de satin* . Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.995, p. 83.
[546] SARTRE J.-P., *La Nausée*, ed. cit., pp. 146-147.
[547] Ibid., p. 143.
[548] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 89.
[549] Drieu, como muchos contemporáneos, cuestiona en términos generales la importancia de la paternidad biológica y reivindica el derecho de los hijos a elegir unos padres diferentes de los que la naturaleza les depara, a los que considera con frecuencia responsables de la debilidad y pasividad de los jóvenes de su tiempo: "Mon ignoble famille, ma famille non noble, ma famille de sales petits-bourgeois, de citoyens confinés, a étouffé mon corps dans l'ouate d'une atmosphère exclusivement pacifique.", declara en *Etat civil*, ed. cit., p. 94.
[550] "Pauvre gosse dans le miroir. Tu ne me ressembles plus, pourtant tu me ressembles. C'est moi qui parle. Tu n'as plus ta voix d'enfant. Tu n'es plus qu'un souvenir d'homme, plus tard.", reflexiona Aragon en el curso de su relato autobiográfico. Cf. ARAGON Louis, *Le mentir-vrai* . Ed. Gallimard, París 1.980, p. 9.
[551] En el relato asistimos de hecho a una doble fabulación acerca del tema: las invenciones que el joven Pierre -que representa al autor- cuenta a su compañero Noël, se doblan con las que el citado Pierre relata en un primer momento al lector, y cuya autenticidad se encarga de desmentir posteriormente el hombre adulto, que actúa como narrador.

momento de su movilización[552]. La necesidad de sentirse integrado y aceptado[553]que se vislumbra tras esta actitud aragoniana, contrasta con la terrible soledad[554]por la que suelen estar rodeados -voluntariamente o no- los personajes rochelianos[555], así como los de Sartre.

Para aquellos que son incapaces de romper con su pasado por medio de la acción[556], éste puede también ser destruido, transformándolo mediante la ensoñación. Ello constituye además una forma de hacerlo presente y de llenar así de contenido -de dar forma o determinar- hasta cierto punto la vacuidad del momento actual.

> "Je me soupçonne de ne pouvoir aimer les êtres que lorsqu'ils ont glissé dans mon passé. Il se peut que de la sorte, en vieillissant, je sois envahi par l'illusion que mon coeur s'élargit, car tous ceux auxquels je pourrai penser, jeunes et vieux, seront transfigurés par les sortilèges de la mémoire. Je croirais aimer les humains parce que j'irais visiter leurs souvenirs comme des tombes dans le cimetière de ma vie morte"[557].

Hecho presente o no, el tiempo pasado[558], al igual que sucedía con los espacios, es siempre sinónimo de muerte; evocarlo es en última instancia una forma de afirmar el vacío actual. En Proust el presente es también sinónimo de vacío, pero, al contrario que Drieu, Proust vuelve su mirada al pasado, a Combray, y embelleciéndolo llega a ilusionarse por el presente y el futuro.

En Drieu la ensoñación constituye en sí misma no sólo una forma de escapar de la triste realidad presente, sino un medio para abolir el tiempo. "La rêverie provoque un état d'intemporalisation"[559], asegura Bachelard. Pero además la ensoñación posibilita una cierta creación personal a aquellos personajes incapaces de realizarla por medio de la acción. Creación ciertamente ilusoria, pero sus imágenes confieren formas claramente determinadas a la realidad a la que se aspira, es decir: definen un mundo, en principio indefinido y caótico. Así pues el soñador opera como Dios: ordenando lo confuso.

A pesar de tener conciencia de la necesidad de actuar, de crear, para liberarse de este vacío, los protagonistas de las dos primeras novelas responden con una resignación angustiada. En *L'homme couvert de femmes*

> "Il comptait sur le temps, étirant nonchalamment sa jeunesse. Il n'avait besoin pour le moment -ce moment, c'était pourtant toute cette belle jeunesse- que d'incidents qui lui fissent éprouver suffisamment la résistance et à la fois la soumission des choses"[560].

2.2.- En pos de la conquista del tiempo.

En *Une femme à sa fenêtre* encontramos, al mismo tiempo que aparece el espacio trascendente del comunismo al que nos hemos referido en el capítulo anterior, la primera tentativa de romper el estatismo temporal mediante la acción continuada. El futuro que se propone en la novela está formado a partir de las acciones del día a día; está por tanto desprovisto de toda continuidad; es, parafraseando a Poulet, un futuro continuamente discontinuo[561], hecho de instantes que se suceden pero que son independientes. "Que notre rencontre reste brève, pure, efficace, commela course du messager de Marathon"[562], le dice Boutros, el protagonista, a su amada Margot, en un intento de no prolongar el instante para no quedarse atrapado en la sociedad urbana que ella representa.La acción por la acción es la única salida para no caer en el estatismo vacío y degradador, es decir: en lo indeterminado. La vida es el momento. Vivir el instante[563], llenarlo de contenido y

---

[552] ARAGON L., Op. cit., p. 19.
[553] Los que le rodean juegan un papel imprescindible para determinar su persona.
[554] Los que le rodean acostumbran a ser un obstáculo para la determinación que el personaje busca.
[555] Lo estudiaremos a lo largo del capítulo "Los protagonistas novelísticos".
[556] Es decir: para los débiles. A lo largo del próximo capítulo hablaremos de ello.
[557] DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 200.
[558] Nos referimos a un pasado histórico que se opondrá, como veremos más adelante, a un pasado mítico.
[559] BACHELARD G., *La poétique de la rêverie*, ed. cit., p. 68.
[560] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 49.
[561] POULET G., *Etudes sur le temps humain I*, ed. cit., introducción, p. XLVI.
[562] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 144.
[563] Gide en *Les nourritures terrestres* y en *Paludes* se refiere también a la necesidad de vivir el instante en toda

determinarlo es la meta de unos personajes cuya existencia se compone de momentos que no conducen a una coherencia, a un avance, cronológicamente hablando, dando la sensación de quedarse siempre en el mismo sitio[564].

Durante los momentos de acción, el personaje se siente trasladado a una realidad que parece situarse al margen del devenir temporal cotidiano -de tipo cronológico-. El tiempo de la inmediatez es percibido como de una naturaleza diferente a la del tiempo ordinario, como si el personaje que vive en permanente acción se situara en un pequeño universo paralelo, provisto de su tiempo particular, que no es otro que la intemporalidad. Este pensamiento lo encontramos manifestado con anterioridad en el *Manifeste du futurisme* de Marinetti: "Le temps et l'espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse onmiprésente"[565]afirma. La velocidad, como la acción continuada,libera al hombre de los constreñimientos espacio-temporales.

Este orden temporal basado en la yuxtaposición de acciones concretas y momentáneas es de una gran fragilidad: cada momento construye un universo, pero al instante siguiente ha de empezarse de nuevo, y así una y otra vez. Esta forma de concebir el tiempo exige, como veremos en el capítulo siguiente, una "creación continuada"[566]por parte de los personajes, como única vía para evitar ser engullidos por un vacío que les amenaza continuamente, que reaparece regularmente en los lapsos que separan las acciones sucesivas.

Pero la acción constante que el protagonista de la novela encuentra en el comunismo y que presenta como una iniciativa novedosa para afrontar el futuro, mira de lleno hacia el pasado: "Le Parthénon ne peut me donner qu'une leçon: lui tourner le dos pour essayer de faire quelque chose d'aussi fort"[567]. La contradicción no puede ser más explícita. La reinvenciónque se propone no es tal, puesto que se basa en un modelo del pasado. Contradicciones similares se repiten a lo largo de toda la novela:

> "De cette lutte j'attends que sorte une profonde renaissance de la planète ou son plongeon pour des siècles dans la mort féconde, au-delà des limites de la mémoire d'où ressortiront plus tard des formes neuves de l'humanité"[568].

El futuro, no es una creación inédita, sino una vuelta al pasado. No a un pasado histórico, sino a un tiempo que hunde sus raíces más allá de la memoria, a un tiempo mítico.

En contraste con la sociedad que se degrada, el joven protagonista de *Une femme à sa fenêtre* proclama: "Je suis l'Esprit, la vie éternelle"[569]. El modelo de conducta que propone el personaje conserva el espíritu de los tiempos míticos; él es el depositario privilegiado de un sistema de valores que se pretende situar por encima del devenir temporal cronológico, en una posición de eterna estabilidad.

Si bien la actividad revolucionaria del personaje se presenta como una elección individual, destinada en un primer tiempo a la conquista de sí mismo, condición necesaria para poder integrarse *a posteriori* en la acción de grupo[570], el "je" empleado en la frase que acabamos de citar no se refiere únicamente a su realidad personal, sino a la de todo un grupo[571]de juventud inquieta y revolucionaria, de la que él se siente partícipemoralmente, y de la que espera ver surgir la fuerza necesaria para acabar con la decadencia que invade Francia y Europa. Como veremos en el capítulo dedicado a "Los protagonistas", ésta idea será una constante tanto en las novelas de

---

su intensidad. Unos instantes que para él están siempre repletos de gozo.

[564] Drieu creyó encontrar en el fascismo un medio para llenar de contenido el tiempo de su propia existencia: "Vivre plus vite et plus fort, cela s'appelle aujourd'hui être fasciste" escribió en *Chronique politique* . Ed. Gallimard, París 1.943, p. 192.

[565] MARINETTI F. T., "Manifeste du futurisme", en *Le Figaro*,ed. cit., p. 1.

[566] Comparable a la creación divina, tal y como la entendían los teólogos antiguos.

[567] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 153.

[568] Ibid., p. 245.

[569] Ibid., p. 192. Algo parecido escribía Drieu dos años más tarde, en su prólogo a *La vie de Mickiewicz*, de Marie CZAPSKA, ed. Plon, París 1.931: "Je ne me sens que quand je sens l'éternité".

[570] Cf. capítulo anterior, p. 124.

[571] Con el término "grupo" no nos referimos a un simple conjunto de personas, sino a una selección integrada exclusivamente por una élite de hombres excepcionales, cuyas características describimos en el capítulo siguiente.

Drieu, hasta *L'homme à cheval* (1.942), como en sus escritos políticos. En *Gilles* (1.936-38) plantea de forma concreta su proyectorevolucionario: "La dictature franc-maçonne ne pouvait être valablement renversée que par une coalition de jeunes bourgeois et de jeunes ouvriers"[572].

La ideología es una futilidad cuando se trata de salvar a toda la sociedad.

Aragon, en las novelas que constituyen el llamado "cycle du monde réel", expresa idéntica creencia, originaria de Marx y muy presente entre los intelectuales de aquella época. De hecho encontraremos esta idea claramente explícita desde finales del siglo XIX en autores como Drumont, en *La France juive*, o Barrès en *L'appel au soldat*, donde además el autor pretende oponer el instinto de los humildes a la lógica de los intelectuales[573].

No es cierto que, como se ha dicho con frecuencia, este pensamiento sea exclusivo del fascismo, ya que es un tópico común del llamado "espíritu de los años 30", y lo comparten a grandes rasgos buena parte de las diferentes ideologías[574].

Decíamos unas líneas más arriba que el futuro, que aparecía como un tiempo que se construye día a día, en una continua discontinuidad, fruto de las acciones sucesivas y concretas de cada individuo, empieza a percibirse como algo preexistente y, en consecuencia, exterior a la actividad humana. A la juventud, que Drieu llama a ser revolucionaria y a romper con el universo presente, dominado por los viejos burgueses con sus no menos viejos valores, con la noble finalidad de favorecer el "intime pouvoir créateur" del hombre "si dérouté aujourd'hui"[575], no se le reclama en el fondo sino una conducta de lo más tradicional: la imitación los modelos heredados; la única diferencia está en que en lugar de imitar a un pasado próximo (tradición familiar, padres...) se nos invita a emular a otros antepasados mucho más lejanos y ciertamente mitificados[576]. Comienza a entreverse aquí algo que el transcurrir de los años pondrá de manifiesto con toda claridad en el universo novelístico de Drieu: la finalidad de la acción, más que en crear un futuro estará en descubrirlo.

Así pensaba también Drumont, a finales del siglo XIX: "Un souvenir de civilisations disparues vous obsède à chaque instant dans ce Paris colossal"[577]. Como apunta M. Maffesoli, la gran paradoja de las revoluciones es su concepción del futuro desde el punto de vista del pasado -entiéndase de un pasado mítico-[578], lo que hace del revolucionario un conservador radical[579]. "Pour faire neuf, il faut remonter aux sources, à l'humanité en enfance" decía el pintor Gauguin en 1.895[580].

A pesar del carácter remotamente lejano de este pasado mítico o mitificado, a imitación del cual ha de forjarse el futuro, dicho tiempo pretérito raramente aparece como un lapso mal definido, como un recuerdo confuso o indeterminado, sino más bien al contrario: a lo largo del próximo capítulo iremos viendo que Drieu asocia aquellos tiempos a una serie de características muy concretas: capacidad creadora, fuerza activa, virilidad, libertad...

Y, la más importante: la recuperación de dicho tiempo mítico supone la ruptura de la linealidad

---

572 DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit p. 601.
573 Ya hemos dicho que se trata de una característica propia de la época. Cf. p. 22.
574 WINOCK M., Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France, ed. cit., p. 365.
575 DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 157.
576 Como veremos en el capítulo siguiente, Drieu tiene una visión mitificada de la Edad Media. Pero, más allá de este hecho, Drieu deforma con frecuencia la realidad histórica, utilizándola como justificación de sus gustos o convicciones. Ello se hace especialmente palpable en sus ensayos y artículos políticos. Jean - Marie Pérusat se hace amplio eco de este hecho en *Drieu la Rochelle ou le goût du malentendu* . Ed. Peter Lang, Frankfurt 1.977, pp. de 147 a 151.
Jean GUÉHENNO por su parte, se muestra especialmente crítico con este tipo de actitudes, que realizan una relectura de la historia a través del cristal, ciertamente deformante, de las propias pasiones o sueños. Cf. *Journal des années noires* . Ed. Gallimard, París 1.947, pp. 216 - 217.
577 DRUMONT Edouard, *Mon vieux Paris* . Citado por WINOCK M., Op. cit., p. 43.
578 MAFFESOLI M., *La violence totalitaire* . PUF, París 1,979, p. 94.
579 FREUND J., Le nouvel âge, éléments pour la théorie de la démocratie et de la paix . Ed. Rivière, París 1.970, p. 14.
580 Citado por RESZLER, *Mythes politiques modernes*, ed. cit., p. 133.

temporal, la destrucción de un tiempo angustioso cuya última estación es siempre la muerte[581], y su substitución por un universo estable y eterno, que garantizaría no sólo la eterna supervivencia humana, sino también su felicidad. En una de las escasas descripciones paisajísticas que jalonan *Une femme à sa fenêtre* (1.929), encontramos una imagen a nuestro juicio preciosa, de este nuevo modelo temporal que se nos propone:

> "La route (...) resserra décidément ses cercles et lança vers le ciel une spirale nerveuse. (...) La terre resserrait de plus en plus ses forces autour d'un point haut placé. Les montagnes s'enlaçaient de plus en plus étroitement, (...) Elles formaient un choeur. (...) Un cri, un sommet allait jaillir. Tous trois, ils attendaient quelque chose, un événement, une révélation. (...) Le futur, qui prenait ses racines dans ces gorges de mystère l'emportait dans leurs coeurs sur le passé qu'ils avaient laissé dans la plaine"[582].

Este espacio vertical sugiere una continuidad de carácter cíclico en constante progreso, una rotación creadora que, partiendo de un centro subterráneo, concluye en otro -aparentemente antagónico- que se eleva progresivamente hacia un infinito perfectamente estable y eterno. Pero en el fondo, el punto de llegada es idéntico al de partida, puesto que ambos extremos del devenir están unidos por una misma línea ininterrumpida[583]: partimos del hombre y llegamos al hombre; pero éste será tema de nuestro próximo capítulo.

La imagen citada nos describe además un tiempo "convergente", es decir un tiempo que, partiendo de la diversidad y de la anarquía, avanza hacia el futuro unificando la totalidad de lo real. Es la misma idea de fusión que veíamos insinuarse cuando estudiábamos el espacio del desierto en *Gilles*. Pero de todas formas se trata tan sólo, en ambas obras, de una imagen breve y puntual, que pasa prácticamente desapercibida en el conjunto de la novela, pero que sugiere de alguna forma lo que se manifestará al final de la vida de Drieu, en *Les chiens de paille*.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Esta búsqueda febril del progreso y del conocimiento, aparece a partir de *Une femme à sa fenêtre* (1.929) indisociablemente unida a la presencia de la luz solar. Un antagonismo entre luz y oscuridad[584], entre día y noche, se abre paso y se extenderá a todas las novelas rochelianas hasta el final de *L'homme à cheval* (1.942). En las primeros libros, la noche se asociará mayoritariamente a la decrepitud de los entornos urbanos, a la sexualidad, así como también a la pasividad, al reposo, a la confusión, a la indeterminación generadora de angustia.

Sin embargo *L'homme couvert de femmes* (1.924) experimenta "une nuit, dans la plus misérable chambre du monde, la parfaite fusion des larmes, du sang et des étoiles"[585]. En *Une femme à sa fenêtre* se habla también de una habitación pobre "remplie par les étoiles"[586]. Estas frases, tomadas aisladamente, podrían sugerir al lector el sentimiento romántico de la noche como tiempo de interiorización, meditación fecunda y fusión del hombre con el cosmos. Pero ello no es así. Por una parte se trata de breves pasajes que no tienen trascendencia alguna en el conjunto de las respectivas novelas. Por otro lado, hasta *Gilles* (1.936-38) todo lo que se asimila a reposo, pasividad y contemplación aparece como una tentación improductiva, asimilada a la degradación urbana, a la confusión o indeterminación negativa y contraria a la transgresión que se basa, como hemos dicho, en la acción constante.

En estrecha relación con la noche aparece el invierno, un tiempo que todos los protagonistas rochelianos, al igual que el mismo autor, detestan. Invierno en Drieu es sinónimo de petrificación. "C'était le triomphe sans conteste de tous les artifices: chambres fermées, éclats de lumières, exaspération"[587]. El invierno, como la noche, es un tiempo asociado a la debilidad, a la falta de energía. Es "La saison des veillées et des

---

[581] Así pues existe una estrecha correlación entre el tiempo y la muerte: la muerte es el tiempo.
[582] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 164.
[583] CHEVALIER J. y GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles*, ed. cit.,
[584] Cabe enmarcar este antagonismo en el seno de la corriente que se propaga en Francia y en Europa en aquellos años, de la mano de la llamada "Architecture fonctionnelle"y, muy especialmente de Le Corbusier; para todos ellos la luz natural en los habitáculos, en los centros de trabajo, en las escuelas... (La construcción de "L'école de plein air" de Suresnes marcó un hito) se convierte en una de las principales prioridades para conseguir incrementar el rendimiento humano y la calidad de vida en general.
[585] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 117.
[586] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit.,p. 183.
[587] Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 100.

légendes"[588], la estación revalorizadora del habitáculo; supone un obstáculo para la acción e incrementa por ello la angustia de los diferentes protagonistas.

La noche es asociada además, en el universo novelístico de Drieu, a la sexualidad. Ésta y la luz solar aparecen como principios antagónicos, puesto que representan tiempos opuestos: mientras hemos asociado la segunda a la trascendencia, a la liberación espacio-temporal, a la victoria sobre la realidad y la materia, la primera en cambio es el emblema mismo de la prisión de lo real y perecedero, característico de los entornos urbanos. La presencia de uno de ellos implica la desaparición automática del otro. En este punto cabe destacar el caso extremo de *Le feu follet*, en el que no existe el día, precisamente porque el libro nos presenta una sociedad prisionera de sus pulsiones más primarias. Alain, su protagonista, vive prisionero de la noche y espera para liberarse mediante el suicidio precisamente la llegada del día. En *Beloukia*, cuando ella y Hassib -cuya relación se insertaba siempre en el marco de la noche- salen a pleno sol para integrarse en sus respectivos ejércitos, se acaban sus relaciones sexuales.

Estrechamente relacionada con la noche y el invierno encontramos también el espacio de la guerra moderna, -que, como decíamos, es un auténtico doble amplificado de los entornos urbanos- en particular las trincheras, espacios de sombra y vergüenza[589]que Drieu tanto detestaba. "Les destructions de la bataille faisaient le même effet que les destructions du temps: la plupart étaient anonymes et donc abandonnées"[590]asegura el protagonista de *La Comédie de Charleroi*. El tema del anonimato, sinónimo de indeterminación del yo ante los ojos de la sociedad, preocupa enormemente a los personajes de Drieu: anonimato de los entornos urbanos que encuentra su reflejo en las sombras entre las que se arrastran los soldados en el campo de batalla moderno.

El día será el tiempo de la acción.

> "Dans tous les pays de soleil il y a ce contraste entre l'homme des champs qui, vainqueur et stupide, se dresse dans le feu de l'air et l'homme des villes dont les chairs s'amollissent à l'ombre des maisons"[591].

El día no realiza por sí solo la transgresión, pero constituye el corazón mismo de la acción, considerada por ahora como único medio transgresor. La luz solar es el elemento inspirador imprescindible para unos pocos personajes privilegiados[592], capaces de captar su mensaje. Con él querrán identificarse desde *Une femme à sa fenêtre* hasta *L'homme à cheval* (1.942) todos los protagonistas con vocación heroica.

Indisociablemente unido al día y a la luz aparece el verano: portador de la luz solar en su máxima intensidad, permite resaltar al máximo todos los contornos de lo real, todas las determinaciones. Es la estación del heroísmo, de la trascendencia y también la estación en la que tienen lugar la mayoría de los desplazamientos de los personajes a espacios supuestamente transgresores. No es casualidad pues que en *Drôle de voyage*, el importante viaje del protagonista a España se enmarque mayoritariamente en esta estación, ni que al final, sus proyectos matrimoniales se vean truncados precisamente en diciembre:

> "...les conditions atmosphériques étaient désastreuses pour cette reconstitution. (...) Les regards de Gille arrivaient gelés sur Béatrix et, sans force, mouraient sur les joues bleuies de la pauvre enfant. Des épaules maigres s'étriquaient sous un châle resserré; (...) Les jolies jambes semblaient desséchées sous les bas de laine"[593].

Luz y calidez serán así pues condiciones *sine qua non* para que un espacio sea susceptible de tener carácter trascendente. El desierto y el bosque, que en el capítulo anterior definíamos como entornos trascendentes, se describen siempre como lugares cálidos e intensamente iluminados por el sol. La luz solar ejerce un efecto transformador en los personajes:

> "Aussitôt que le soleil avait disparu, il avait perdu l'éloquence fine et sobre qu'elle avait goûtée (...)

---

[588] PLUMIENE J: et LASIERRA R., *Le complexe de droite.* Ed. Flammarion, col. Le meilleur des mondes, París 1.969, p. 134.
[589] Cf. capítulo "El espacio" pp. 143 a 146.
[590] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 61.
[591] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 146.
[592] Que, como veremos en el próximo capítulo, acostumbran a pertenecer a la burguesía. Cf. p. 304.
[593] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 254.

Soudain abominablement triste, il n'avait paru penser qu'à faire l'amour. Amour, dîner, amour, sommeil, amour"[594].

De nuevo salta a la vista que, con intensidad creciente, paralela a la que hemos analizado a propósito de los espacios, también el tiempo se erige en elemento dominador de unos personajes poco a poco transformados en marionetas.

Acceder a la trascendencia equivale a convertirse en un ser generador de luz y calor: "Midi, qui était assis sur l'horizon écrasé et tremblant était un dieu farouche dont Boutros était le prêtre, aux paroles brûlantes"[595], escribe Drieu en *Une femme à sa fenêtre*. La imagen parece a primera vista simbolizadora de progreso, pero al mismo tiempo sugiere inmovilidad más absoluta: en efecto nos parece grande la similitud entre la imagen rocheliana y la representación Upanisad del más allá como un sol inmóvil en el cenit, que simboliza el triunfo sobre el tiempo cósmico, el presente total y eterno de los místicos[596], que en última instancia es inmovilidad. Nuestro recorrido por el tiempo rocheliano nos llevará al final, a la constatación de que ésta es efectivamente la meta de los diferentes protagonistas.

La luz solar adquiere así una dimensión mítica e intemporal, tras la que de nuevo intuimos, -aunque en *Une femme à sa fenêtre* no aparezca de forma explícita en ningún momento-, el anhelo secreto y lejano de armonía y estabilidad, el fin de una existencia dividida entre la realidad y el deseo, es decir: entre la pasividad y la acción, el tiempo lineal que se degrada y el tiempo estable y eterno, la muerte y la vida, el pasado y el futuro. Pero la imagen de la luz no sugiere en absoluto -de momento- una integración de los contrarios, sino la victoria final y definitiva de un modelo humano perfectamente determinado.

Este tema, de gran importancia en el universo novelístico de Drieu, reaparece anunciado de forma más explícita aunque muy brevemente (apenas dos párrafos) en la siguiente novela, *Le feu follet*, de la mano de un personaje secundario, egiptólogo por vocación. Para él, en aquel espacio exótico "les êtres ont du soleil dans le ventre". Egipto aparece como un espacio de trascendencia: trasladarse a este entorno y sumergirse en el tiempo que allí mora, aparece en la novela como una forma de escapar del presente. Del mismo modo que en el capítulo anterior analizábamos cómo los espacios determinaban a los personajes, parece insinuarse que cada espacio comporta un tiempo diferenciado, y que ambos condicionan por completo a quienes viven en su seno.

En Egipto, nuesto personaje espera encontrar

"non pas la balance entre (...) le corporel et le spirituel, le rêve et l'action, mais le point de fusion où s'anéantissent ces vaines dissociations qui deviennent si aisément perverses. S'il étudiait les dieux anciens, ce n'était point (...) pour se dérober dans le passé, mais parce qu'il espérait nourrir de cette étude la recherche accordée aux inflexions de son époque, de cette éternelle sagesse"[597].

Por primera vez, aunque sea brevemente y pase inadvertido en el conjunto de la novela, surge de forma explícita el tema que veíamos insinuarse en la obra anterior: la necesidad de un universo estable y perenne para que el hombre pueda verse libre de su angustia presente[598]. Y, una vez más las claves para ese futuro en paz residen en un pasado remoto y mítico.

Pero, a pesar de este breve pasaje, la trama central de *Le feu follet* constituye toda ella un quejido agónico, lanzado desde la cárcel y la confusión de la noche urbana. "L'argent, résumant pour lui l'univers, (...) c'était la nuit, c'était la drogue. (...) L'ivresse dans la nuit. Et la nuit et l'ivresse, à la longue, ce n'était que sommeil"[599]. De nuevo el tiempo, como el espacio, se impone como un condicionante al hombre: la noche urbana aparece doblada por una noche interior, mucho más terrible. Ambas se asimilan a la prisión del presente y a la angustia que conlleva. Vivir en la noche es un círculo que no conduce más que al punto de partida.

"Il se sentait de plus en plus encerclé par les circonstances qu'il avait laissées se poser autour de lui. Et

[594] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 381.
[595] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 153.
[596] Cf. ELIADE M., *Images et symboles* . Ed. Gallimard, col. Tel, París 1.980, pp. 80, 86 y 87.
[597] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 92.
[598] Profundizaremos en este tema a lo largo del capítulo "El sufrimiento, la violencia y la muerte".
[599] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 37.

quel plus terrible signe que celui-ci: une logique captieuse le ramenait dans un milieu dont il avait essayé de s'arracher par toutes sortes d'éclats. Ce quarteron de toqués (...) était sa famille retrouvée"[600].

Al igual que en *L'homme couvert de femmes*, *Le feu follet* insiste en la identificación entre pasado y presente, en el seno de un estatismo que se degrada. Pero *Le feu follet* nos sugiere por vez primera la idea de una posible relación biunívoca entre el espacio y el tiempo: el espacio del espejo, al que nos referíamos en el capítulo anterior, es utilizado por el protagonista para intentar detener el tiempo, encastrando su imagen presente en aquel entorno estático, para intentar parar el progresivo ensombrecimiento de su rostro: "Il aurait voulu fixer dans cette immovilité apparente son image pour que s'y rattachât son être menacé d'une prompte dissolution"[601]. El anhelo de la inmovilidad y de destruir el tiempo a los que nos referíamos hace un momento como meta de los personajes "activos", invierte aquí el sentido de progreso que le atribuíamos: el personaje pasivo e incapaz de acción, encerrado en la inmovilidad espacio-temporal degradativa y en la ceguera de la noche aspira, no a vencer el tiempo, sino a embalsamarlo y a encerrarlo en un espacio. El lugar elegido para ello es particularmente simbólico: tradicionalmente asociado al conocimiento, a la luz y a la trascendencia[602], y por ende encarnación del dinamismo, el espejo transformado en cárcel se traduce como la muerte de la trascendencia y de la vida mismas. El gesto del personaje, constituye en sí mismo un suicidio simbólico, -anuncio del que se producirá efectivamente al final de la novela- entendido como un punto final, sin esperanza alguna de renacimiento o pervivencia.El suicidio aparece así como la única acción posible y la única liberación espacio-temporal de la que son capaces unos personajes encadenados a un espacio y a un tiempo,e incapaces de romper sus ataduras.

Las drogas y el alcohol, que hemos analizado como un intento vano de transgresión espacial, constituyen sendos elementos aceleradores del tiempo. Se trata sin embargo de un movimiento negativo, puesto que aceleran el proceso de descomposición del tiempo circular y, con él, la llegada de la muerte. Son también, por tanto, una forma de acción, aunque se trate de una acción destructiva:

"Les drogués sont des mystiques d'une époque matérialiste qui, n'ayant plus la force d'animer les choses et de les sublimer dans le sens du symbole, entreprennent sur elles un travail inverse de réduction et les usent et les rongent jusqu'à atteindre en elles un noyau de néant. On sacrifie à un symbolisme de l'ombre pour combattre un fétichisme de soleil qu'on déteste parce qu'il blesse des yeux fatigués"[603].

Tal constatación lleva al protagonista del libro a la conclusión de que "la vie et la mort sont une même chose"[604]. La aceleración temporal nos lleva de nuevo a la idea de trascender el tiempo, aunque sea penetrando en la nada. Si *L'homme couvert de femmes* revelaba la identidad entre pasado y presente, pero dejaba abierta una cierta posibilidad de futuro, en *Le feu follet* todas las puertas aparecen cerradas, puesto que los tres tiempos no son más que una dilatación hacia atrás y hacia delante de un presente que se eterniza. La misma idea, poco a poco convertida en obsesión reaparece en la siguiente novela, *Drôle de voyage* (1.933): "Le temps passe, le temps passe et ne tisse rien. Le temps défait au lieu de faire"[605]dice el narrador.

En *Drôle de voyage* por primera vez, más allá de las tenues y veladas insinuaciones que detectábamos en *L'homme couvert de femmes*, *Une femme à sa fenêtre* y en *Le feu follet*, la idea de un tiempo perenne y más estable empieza a tomar cuerpo de forma explícita, aunque todavía muy tímidamente, frente a la concepción lineal de éste. Como veremos, el relevo de la segunda forma de concebir el tiempo por la primera se producirá paulatinamente hasta ocupar por completo el primer plano de la narración, en las últimas novelas. Este cambio en la concepción temporal aparece estrechamente ligado al proceso de revalorización creciente de los espacios naturales que hemos analizado con anterioridad: es precisamente en el seno de la naturaleza, donde surge la reflexión acerca del eterno retorno: "... cette assurance d'éternel retour que prodigaient autour d'elle tant de

---

[600] Ibid., p. 35.
[601] Ibid., p. 57.
[602] "O miroir! /.../ Que de fois et pendant des heures, désolée / Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont / Comme des feuilles sous ta glace au trou profond, / Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine / Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine / J'ai de mon rêve épars connu la nudité" dice MALLARMÉ en su poema "Hérodiade".

Para el simbolismo del espejo, Ch. CHEVALIER J. y GHEERBRAT A., *Dictionnaire des symboles*, ed. cit.
[603] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 91.
[604] Ibid., p. 107.
[605] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 195.

grands arbres élancés vers le ciel, superbement indifférents à la chute de leurs premières feuilles"[606].

Estas palabras dejan translucir de nuevo la nostalgia de los tiempos míticos, y la presencia del árbol evoca el mítico "arbre cosmique"[607], que según varias mitologías antiguas permitía una conexión directa entre cielo y tierra. La escena de la corrida[608], -que tiene lugar siempre a pleno sol- analizada en el capítulo precedente, evoca asimismo esta idea de un tiempo cíclico ascendente, positivo y esperanzador.

Un pensamiento muy similar manifiesta Maurice Sachs en *Le Sabbat*:

> "Je puisais par orgueil d'homme une profonde envie de lutter contre cette verdure (...), cette beauté sans ordonnance qui me ressemblait parce que j'étais un enfant comme elle, mais à l'inverse d'elle, car moins enfant chaque saison, tandis qu'elle était si dangereusement renouvelée par son infatigable jeunesse..."[609].

Pero mientras en Sachs este tiempo con carácter cíclico no parece hacerse extensivo al hombre, en Drieu sí.

Como consecuencia primera de la concepción cíclica de la existencia, asistimos, en Drieu, a un cambio progresivo en la consideración de la muerte, que deja de ser vista como un punto final, y pasa a ser considerada un tránsito, una prueba de carácter iniciático, produciéndose paralelamente una disminución en los niveles de angustia de los personajes[610]:

> "Tout ce qui en moi est pensée, c'est-à-dire vie contractée, se rebelle contre cette idée de néant. Pour moi la mort, ce n'est pas le néant, c'est la continuation de la vie: enfer et paradis ne seront jamais séparés"[611].

De nuevo deducimos tras las palabras de Drieu un ansia secreta de destruir el tiempo, sea lineal o cíclico, y el sueño de poder encontrar un universo intemporal y eterno. A medida que transcurren los años, este tema aparece con creciente insistencia en el universo novelístico de Drieu, y al mismo tiempo, los personajes hablan cada vez más fuerte de las delicias de la "paresse", la "quiétude", la "immobilité", que tanto les repugnaban en las primeras novelas: si en *Drôle de voyage* el protagonista va a la naturaleza "a regret parce qu'elle produit une paresse rude et frustre"[612], en *Rêveuse bourgeoisie* el tono es bien distinto: "Yves vivait heureux et serait resté immobile pendant une éternité"[613]. Al final de *Gilles* Drieu va más lejos: "Il rêvait que la civilisation d'Europe enfin s'arrêtât. (...) Assez de progrès. Il n'attendait rien que de la paresse"[614].

La mayoría de los protagonistas novelísticos, hasta el final de *L'homme à cheval* (1.942), se muestran obsesionados por encontrar la manera de no pasar desapercibidos por la vida[615]. Más allá de crearse una esencia propia, se trata de dejar huella, de permanecer en el recuerdo de los demás. Ello es una forma de no morir, una forma de detener el proceso de degradación temporal al que el hombre se ve sometido y de mantener eternamente la determinación del yo. La acción creadora constituye, hasta el final de *L'homme à cheval*, el único

---

[606] Ibid., p. 99.
[607] ELIADE M., *Mythes. rêves et mystères*, ed. cit., p. 86.
[608] Cf. la cita correspondiente a la nota nº 362, del capítulo "El espacio".
[609] SACHS M., *Le Sabbat*, ed. cit., p. 250.
[610] Mircea Eliade define como una de las principales causas de la angustia que caracteriza al hombre de las sociedades europeas actuales, es su laicisación, y su identificación de la muerte con la nada. Ello no se produce, según Eliade, en ninguna otra civilización. Cf. *Mythes, rêves et mystères*, ed. cit., pp. 65-66.

Por su parte, Marie BALVET se refiere a este tema aplicado a la obra de Drieu: en ella "La renaissance à partir de la mort a effacé l'angoisse du néant. Elle permet de croire en la mort en tant que valeur essentielle pour l'homme". Cf. *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme: Drieu la Rochelle* . PUF, París 1.984, p. 102.
[611] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 60.
[612] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 122.
[613] DRIEU LA ROCHELLE P., *Rêveuse bougeoisie*, ed. cit., p. 287.
[614] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 504.
[615] Idéntico sentimiento compartía el mismo Drieu, quien desde su infancia soñaba con destacar: quiso ser un buen deportista en su niñez, un soldado ejemplar en la guerra, un buen poeta en su edad adulta, pero nunca lo consiguió. Cf. para los dos primeros temas *Etat Civil* y -el volumen titulado *Sur les écrivains* para el tercero.

medio para conseguir esta permanencia. "Peut-être un jour je mériterai d'être un chef, si je me suis d'abord dominé, brisé" leemos en *Une femme à sa fenêtre*. En *Gilles*, el protagonista afirma su deseo de buscarse como oficio "quelque chose qui trahisse toutes les étiquettes"[616]. Hacer historia, o convertirse en un modelo a imitar, será el objetivo fundamental de muchos protagonistas.

Poníamos de relieve, a lo largo de las primeras páginas del presente capítulo, el empeño de los personajes en destruir el pasado para poder construir un futuro diferente y nuevo. Para Drieu, como para los surrealistas, la historia en el sentido "historicista"[617]no es en último término más que una ficción, puesto que resulta fácilmente manipulable según los intereses o las necesidades del historiador[618]. Paul Valéry por su parte, compartía este pensamiento[619], llegando a afirmar en este sentido que:

> "L'histoire est le produit le plus dangereux que la chimie de l'intellect ait élaboré. Ses propriétés sont bien connues. Il fait rêver, il enivre les peuples, leur engendre de faux souvenirs, exagère leurs réflexes, entretient leurs vieilles plaies, les tourmente dans leur repos, les conduit au délire (...) et rend les nations amères, superbes, insupportables et vaines. L'Histoire justifie ce que l'on veut. Elle n'enseigne rigoureusement rien, car elle contient tout, et donne des exemples de tout"[620].

Pero aspirar a convertirse en punto de referencia, ¿no es acaso una forma de entrar en la historia, en esa historia que se quiere destruir? ¿No resulta la actitud de los personajes contradictoria con la filosofía que defienden? Veíamos cómo la conducta de los personajes se inspiraba en los modelos míticos o mitificados, los mismos modelos en los que, a decir de Drieu, ha de basarse el futuro. La finalidad de los personajes con vocación heroica es abolir, por medio de su actuación, la distancia abismal que separa los tiempos míticos del presente. La función del "médium" es su objetivo primordial. No se trata pues de hacer historia en el sentido historicista de la expresión, puesto que esta historia se interpreta en la obra de Drieu como un mecanismo que favorece el proceso de decadencia. Se trata, al contrario, de irrumpir en la actualidad para destruir el condicionamiento que ejercen sobre ella los hechos pasados, e iniciar una nueva historia, cuya progresión vaya en sentido opuesto a la anterior, es decir: que no sea una colección de hechos pasados interpretables y deformables a conveniencia de cada cual, sino un proceso revitalizador globalmente sentido, movido por una coalición inquebrantable de voluntades, progresivo y eternamente presente. Ello se consigue, en Drieu, tratando de acercarse a los modelos proporcionados por los tiempos míticos o mitificados.

La confección de esta nueva historia, que Drieu escribe frecuentemente con H mayúscula, está reservada, al igual que en el pensamiento de Nietzsche[621], a unos pocos elegidos: "L'Histoire se passe entre quelques personnes"[622], pone nuestro autor en boca de uno de sus personajes heroicos. Ello le lleva a confundir la historia de la humanidad con la del individuo y, por extensión, con la suya propia.

A pesar de todo Drieu se reconoce inmerso en el historicismo, y se lamenta: "toujours la manie de l'histoire. Je ne verrai jamais les choses en dehors du temps"[623]. La historia va estrechamente ligada al tiempo cronológico; destruirla constituye un paso más en la empresa de abolir este tiempo.

"En s'adonnant à l'histoire, on se laisse entraîner par la notion qui domine cet art du relatif, la notion du

---

[616] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 65.

[617] Tomamos el término "historicista" de Bachelard, quien lo define como "la tendance à définir l'homme surtout en tant qu'être historique, être conditionné et, en fin de compte, créé par l'Histoire". Cf. *Mythes, rêves et mystères*, ed. cit., p. 63.

[618] El peligro de la historia se cierne también sobre la actividad humana que Drieu considera más noble y viril: la guerra. En su ensayo *Mesure de la France* critica la interpretación historicista de la guerra porque valora ante todo la victoria; ello le parece falaz porque atribuye a la moral histórica el poder de decidir sobre la suerte de las armas. En el capítulo siguiente veremos que Drieu valora el combate en sí mismo, por su cualidad de acción. Cf. p. 298.

[619] En su Prefacio a *Regards sur le monde actuel*, argumenta y justifica con rigurosidad el carácter a su juicio ficticio y engañoso de la historia.

[620] VALÉRY Paul, *Regards sur le monde actuel* . Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.984, p. 935.

[621] "El hombre superior y experimentado es quien se encarga de escribir la historia" dice Nietzsche en *Consideraciones intempestivas* . En *Obras completas*, tomo 1º. Ed. Prestigio, Buenos Aires 1.970, p. 189.

[622] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'Agent double* . En *Histoires déplaisantes* . Ed. Gallimard, París 1.980, p. 119.

[623] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939-1.945*, ed. cit., p. 442.

> temps; notion éminemment anti-spirituelle. Car qu'est-ce qui exprime mieux l'effort humain, comme posant quelque chose d'original et de différent en face de la nature et de sa loi de décrépitude, si ce n'est ce mythe de l'âme, qui est hors du temps?"[624]

dice Drieu. Únicamente fuera del devenir temporal, el hombre puede aspirar a la estabilidad y al equilibrio. "Image mouvante de moi-même, je suis pour toi sans amour. Comme une large blessure mal fermée, tu es ma gloire morte et ma souffrance vivante"[625], escribía a este respecto Malraux. La imagen del sol inmóvil en el cenit, con un Boutros convertido en profeta a sus pies, que analizábamos en *Une femme à sa fenêtre*, responde plenamente a este planteamiento, cuya finalidad es liberar al hombre del proceso degradador que es consubstancial al tiempo cronológico en el que vive, y poder fijar entonces su imagen y por ende su ser[626], al igual que el mítico Narciso quiso hacer con la suya. Volveremos sobre él en próximos capítulos.

La guerra, a pesar de su carácter degradado, aparece como un medio excelente para la acción individualizadora del hombre y para su proyecto de destruir la historia. En este sentido, el minuto sublime durante el cual el protagonista de *La comédie de Charleroi* consigue ser un héroe, un guerrero al estilo de una Edad Media mitificada, se convierte en un momento supratemporal, un momento que de repente rompe una atonía de años (borra el pasado) y conecta por un momento al personaje con un pasado remoto. Ello hace surgir en él una esperanza de futuro, que es en realidad una esperanza de pasado mítico. La guerra es por tanto concebida como "l'immuable qui se pulvérise en éclats d'éternité"[627].

De la misma forma que hemos visto plantearse el futuro como una sucesión de momentos independientes que se yuxtaponen, idéntico procedimiento siguen los protagonistas rochelianos con respecto al pasado: de él se extrae, no su relato lineal con su correspondiente encadenamiento de causas y consecuencias, sino una serie de imágenes fijas, inconexas, sacadas de su contexto, que interesan a los personajes. De esta forma, la acción aparece como fuera del tiempo, desprovista de toda consecuencia, y permite al hombre sentirse libre de cualquier posible sentimiento de culpabilidad o de remordimiento.

Mircea Eliade justifica esta obsesión por asimilarse a antecesores míticos y nobles, como la forma que toma en el mundo contemporáneo la necesidad humana -eternamente importante aunque socialmente mal vista en aquellos momentos- de apoyarse en un pasado noble, susceptible de justificar el presente[628]. Los personajes de Sartre en cambio, se descubren arrojados al mundo sin razón de ser alguna.

Además haber sido capaz de actuar al estilo de los tiempos "où toutes les choses se créaient"[629], aunque sea un sólo momento, bastará al protagonista de *La comédie de Charleroi*, si no para justificar, por lo menos para desdramatizar un tanto el futuro personal, que se intuye en principio abocado a la degradación progresiva.

> "Je m'étais levé, levé entre les morts, entre les larves. (...) J'avais senti palpiter en moi un prisonnier, prêt à s'élancer. Prisonnier de la vie qu'on m'avait faite, que je m'étais faite. Prisonnier de la foule, du sommeil, de l'humilité. Qu'est-ce qui soudain jaillissait? Un chef. Non seulement un homme, un chef"[630].

Por tanto, si por el momento no es posible llevar a cabo una abolición temporal lo suficientemente amplia como para recuperar los modelos míticos, los personajes se conformarán con una abolición a escala reducida: tener algo "nuevo" con que llenar la memoria vacía de su propia existencia y llegar así, tal vez, a conformarse de verdad una esencia[631]propia, es decir: a determinarse definitivamente.

Esta esencia personal y reciente constituirá un primer paso en el camino hacia la recuperación de otra

---

[624] DRIEU LA ROCHELLE P., *Genève ou Moscou* . Ed. Gallimard, París 1.978, p. 176.
[625] MALRAUX A., *La tentation de l'Occident*, ed. cit., p. 160.
[626] Veremos a lo largo del próximo capítulo que en el universo novelístico de Drieu, existe siempre (salvo en las dos últimas novelas) un paralelismo entre el aspecto físico (la imagen) y la realidad interna de los personajes.
[627] PÉRURAT J. - M., *Drieu la Rochelle ou le goût du malentendu* . Ed. Peter Larg, Frankfurt 1.977, p. 21.
[628] ELIADE M., *Images et symboles*, ed. cit., p. 222.
[629] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 280.
[630] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 67.
[631] En el sentido sartriano que hemos explicado en el capítulo anterior. Véase nota 423.

Esencia, esta vez en el sentido cartesiano[632], colectiva y de carácter mítico. Esta regresión temporal (que, no lo olvidemos, se concibe como un progreso) coincide con la substitución progresiva de los entornos urbanos por los espacios naturales a la que nos hemos referido en el capítulo anterior. Incluso el suicidio, que hemos definido como la única acción de la que son capaces algunos personajesincapaces de acción, toma en ocasiones un sentido individualizador: "Je sais bien qu'on vit mieux mort que vivant dans la mémoire de ses amis. Vous ne pensiez pas à moi, eh bien, vous ne m'oublierez jamais"[633], declara el personaje principal de *Le feu follet* poco antes de suicidarse.

Especialmente interesante resulta la causalidad que los protagonistas atribuyen a la realidad bélica de su época: "l'oubli, l'ignorance dans laquelle ils sont tombés"[634]. El progreso y los nuevos descubrimientos militares[635]se entienden pues como ignorancia, olvido y, en último término regresión e indeterminación. El hombre moderno "Il est devenu scientifique parce qu'il ne pouvait plus être artiste"[636]. Para Drieu es necesario

> "rejoindre la guerre éternelle, la guerre humaine. Ils ont été vaincus par (...) Cette guerre moderne, cette guerre de fer et non de muscles, cette guerre de science et non d'art"[637].

El antagonismo entre los conceptos de arte -que es creación- y de ciencia -considerada uniformizadora, alienadora[638]y potenciadora del carácter degradador del tiempo- está presente con intermitencia y de forma más o menos velada a lo largo de toda la obra novelística de Drieu.

La guerra adquiere la categoría de arte en la medida en que permite al hombre liberarse de la pasividad y el anonimato del presente, y actuar para crearse así una esencia propia. Sólo entonces el espacio de la guerra actúa como un entorno trascendente. Trascendencia espacial que conlleva una trascendencia temporal: el arte, por su carácter creador, es un elemento dinamizador del tiempo, que permite al hombre abandonar el estancamiento y el caos de los espacios urbanos.

De *Rêveuse bourgeoisie* (1.935) hasta *L'homme à cheval* (1.942) el arte de la guerra jugará un papel de primer orden en la recuperación de la Esencia mítica. A lo largo de este intervalo novelístico la guerra ha de abandonar el suelo francés para convertirse en arte. Se traslada, como decíamos en el capítulo anterior, a espacios exóticos y repletos de connotaciones de primitivismo[639]: Marruecos (*Rêveuse bourgeoisie*), Bagdad (*Beloukia*),España (*Gilles*) y Bolivia (*L'homme à cheval*) sucesivamente. Será en el seno de estos espacios exóticos, inscritos en "otro tiempo" donde la guerra puede convertirse de nuevo en arte y permitir al hombre trascender el vacío del presente. Procedente de una sociedad en la que Dios ha muerto[640],el protagonista de *Gilles* descubre en la guerra de España el sentido religioso, hoy olvidado, del acto bélico:

> "Un blessé, sur les marches, gémissait: -Santa María. Oui, la mère de Dieu, (...) Dieu qui crée, qui souffre dans sa création, qui meurt et qui renaît. (...) Les dieux qui meurent et qui renaissent: Dionysos, Christ. Rien ne se fait que dans le sang. Il faut sans cesse mourir pour sans cesse renaître. Le Christ des cathédrales, le grand dieu blanc et viril. Un roi, fils de roi. Il trouva un fusil, alla à une meurtrière et se mit à tirer, en s'appliquant"[641].

---

[632] Al contrario que en Heidegger o Sartre, para Descartes la esencia es de origen divino y precede a la existencia.
[633] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 160.
[634] DRIEU LA ROCHELLE P., Le lieutenant des tirailleurs . En La comédie de Charleroi, ed. cit., p. 195.
[635] Nos hemos referido a ellos en la introducción y en el primer capítulo. Cf. pp. 16 y 145.
[636] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 124.
[637] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 71.
[638] Esta visión no es exclusiva de Drieu. Son muchos los intelectuales que, a principios de siglo, se quejan de la uniformización de caracteres que han conllevado los recientes progresos científicos (trabajo en cadena, medios audiovisuales de masas,...).
[639] La atracción por el exotismo y el primitivismo no es exclusiva de Drieu, ni de la literatura, sino que impregna todas las artes. Nabis, Fauves y Cubistas serán las corrientes más significativas del primitivismo pictórico.
[640] Esta es una característica muy común en la época de Drieu. "L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier" dice BRETON en *Manifestes du surréalisme*, ed. cit., p. 28. Nietzsche, que ejerció gran influencia sobre Drieu, se refiere a este tema en varias de sus obras: "Dónde se ha ido Dios?, gritó. Os lo voy a decir. Lo hemos matado nosotros y yo" Cf. *La Gaya Ciencia* . Ed. Akal, Madrid 1.980, p. 161.
[641] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 686.

Con estas palabras concluye el libro[642].

Rêveuse bourgeoisie constituye un espléndido ejemplo del carácter liberador del arte. Y ello por partida doble: dos serán los personajes que, de forma paralela, conseguirán romper la inercia de una familia que "déclinait depuis le XVIIIe s."[643] gracias a diferentes artes. En ambos casos Drieu utiliza idéntico método, que denominaremos "de contraste temporal". Por una parte la joven Geneviève parte de la constatación dolorosa de ser un doble de su padre: "Je vis ma vie complètement manquée, ramenée à son point de départ, à zéro"[644]. Pero consigue convertir su mayor vicio heredado (su predisposición al engaño) en una virtud, a partir del momento en que, con su decisión de ser actriz, es capaz de pasar a la acción y utilizarlo para construirse una identidad propia y diferenciada; de esta forma la mentira se convierte en arte, y lo que era un tiempo muerto, se torna dinámico y constructivo[645]:

> "Ton pire travers, ta pire faiblesse, ne nous les as-tu pas transmis pour que nous en fassions notre vertu? Tu mentais et l'on disait que c'était pour toi un métier de mentir. Eh bien, pour moi, ce n'est pas une image de dire cela. Mon métier est de mentir et d'être vraie -comme tu l'étais dans le moment de chaque mensonge. Toute la rage de mon métier est là: avec quelle ferveur je vis chaque rôle que je joue, avec quel effort désespéré je fuis le mensonge de toute la vie en donnant de la réalité à chaque mensonge"[646].

Otra forma de arte, la guerra, es el camino elegido por el segundo personaje, hermano del anterior, para liberarse del estatismo. Al igual que en el caso de Geneviève, el libro parte de una situación de identidad angustiosa entre el pasado (representado por el padre), el presente y el futuro (encarnados en su hijo): "Je suis un lâche comme toi, je suis ton fils. (...) Je m'étais juré de ne pas te ressembler (...) Mais c'est impossible, je suis vaincu, déjà je te ressemble"[647]. Tan sólo la guerra, que el personaje consigue convertir en arte, le permite abrir el círculo temporal en el que está inmerso, y transformarlo en espiral:

> "on peut vaincre la lâcheté. J'ai eu peur. Au premier combat, je n'existais plus, (...) Mais je me suis fait. Et depuis, j'ai été épatant, depuis. (...). J'aime commander, risquer"[648].

Esta transformación temporal corre pareja de momento, como vemos, a la determinación del personaje, tanto ante sí mismo como ante los demás.

Pero no todas las artes favorecen por igual la trascendencia: hemos analizado en la introducción cómo Drieu valoraba por encima de todo la acción, y concebía la escritura como un elemento secundario, fruto de la actividad vivida. Este pensamiento aparece perfectamente reflejado en su universo novelístico; en él, las artes que mejor valoradas son, hasta el final de *L'homme à cheval*, aquellas que se realizan mediante la acción, (la guerra y el teatro son acción) rechazando las puramente intelectuales: "Ecrire... On n'écrit que parce qu'on n'a rien de mieux à faire"[649]dice Gilles. Al principio de *L'homme à cheval* el protagonista "avait horreur des livres parce qu'il les croyait morts comme ceux qui s'y tiennent"[650].

---

[642] Nada tiene que ver esta visión del catolicismo que Drieu nos ofrece, con la organización eclesiástica oficial. Drieu se refiere aquí a lo que él denomina "Le catholicisme mâle, celui du Moyen Âge". Cf. *Gilles*, ed. cit., p. 658.

Se trata de una visión ciertamente mitificada de la religión que él opone a una iglesia anquilosada y defensora, a su entender, de la debilidad, la cobardía y, en definitiva, la decadencia.

[643] DRIEU LA ROCHELLE P., *Rêveuse bourgeoisie*, ed. cit., p. 30.

[644] Ibid., p.495.

[645] "L'art est une méditation de la vie, non de la mort." decía Sartre. Cf. "Ecrire pour son époque", en "Qu'est-ce que la littérature?", en *Erasme* nº 11-12, La Haya 1.946, pp. 454-460. Retomado por CONTAT M. y RYBALKA M., *Les écrits de Sartre*, ed. cit., pp. 670 - 676. (La cita: p. 670.)

[646] DRIEU LA ROCHELLE P., *Rêveuse bourgeoisie*, ed. cit., p. 534.

[647] Ibid., p. 440.

[648] Ibid., p. 505.

[649] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 64.

[650] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 76.

El tema de las generaciones decrecientes[651]preocupa profundamente tanto a Drieu como a sus personajes[652]. La creencia enla división del tiempo en tres edades cíclicas, oro, cobre y hierro[653],así como la convicción de hallarse en la tercera y más degradada de las tres, subyace en el universo novelístico de nuestro autor. Drieu asocia con frecuencia la guerra moderna que, como hemos visto, emblematiza la decadencia social, a términos como "ferraille" o "fer". La definición de la sociedad urbana de su tiempo que ofrece en *Gilles*, no deja lugar a dudas: "C'était vraiment un monde d'héritiers, de descendants, de dégénérés et un monde de remplaçants"[654]. Esta es una de las alusiones más dramáticas al tema de la degradación social, de toda la producción novelística de nuestro autor. Anteriormente, en *Une femme à sa fenêtre*, afirmaba: "Nous sommes à bout de souffle, rien ne renaîtra plus de nous dans les formes que nous connaissons, la force de création ne reprendra en Europe qu'après de terribles dissolutions"[655]. Y en *Drôle de voyage*: "Il y a quelque chose qui finit irrémédiablement[656]". Recuperar las "valeur[s] d'or"[657],el tiempo "où toutes les choses se créaient et non pas se fabriquaient"[658]será la finalidad de toda acción. Pero para que ello pueda tener lugar, se hace imprescindible, en el pensamiento rocheliano, un caos previo y devastador[659]. Su visión del tiempo es por tanto en última instancia optimista.

Personalidades como Marx o Hitler creían también en la división cíclica del tiempo[660]. De hecho esta idea impregna la práctica totalidad de la cultura intelectual y artística a lo largo de los siglos XIX y XX[661]. Varios de los poemas contenidos en *Les Contemplations*, de V. Hugo, en *Les fleurs du mal*, de Baudelaire[662], o la novela *A rebours* de Huysmans, así como *Dans la nuit européenne*, de Wladimir d'Ormesson, o los poemas reunidos en el volumen *Paroles* de J. Prévert constituyen sólo una ínfima muestra de ello. Pero en todos ellos la concepción cíclica del tiempo tiene un sentido antiprogresista, pesimista, rompiendo con la larga tradición que asociaba el ciclo a la idea de progreso según la cual, las tres edades retornaban, pero en forma de una espiral ascendente.

Nietzsche hace también frecuentes referencias al tema de los ciclos, y refleja a la perfección el sentido antiprogresista del ciclo temporal al que nos referíamos hace un momento. Para nuestro filósofo en cambio, el devenir aparece estático:

> "Esta vida, tal y como la has vivido y estás viviendo, la tendrás que vivir otra vez, otras infinitas veces; y no habrá en ella nada nuevo, sino que cada dolor y cada placer y cada pensamiento y suspiro y todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida te llegará de nuevo, y todo en el mismo orden de sucesión."[663].

---

[651] La expresión es de Charles BAUDOUIN, quien en *Le triomphe du héros*, ed. Plon, París 1.952, p. 34, la utiliza refiriéndose a la degradación creciente de las sucesivas generaciones a lo largo de la historia. El origen de esta creencia se remonta a antiguos mitos orientales.

[652] De un modo más explícito lo encontramos en varios de sus ensayos. De entre todos ellos, *Mesure de la France* (1.922) es a nuestro juicio la obra en la que aparece con mayor nitidez y dramatismo. Por otra parte, es podemos silenciar en este punto, una frase que nos parece emblemática del pensamiento rocheliano: "Je suis fasciste parce que j'ai mesuré les progrès de la décadence en Europe". Cf. *Le Français d'Europe.*
Ed. Balzac, París 1.944, p. 211.

[653] Hesíodo, en *Los trabajos y los días*, narra su famoso mito de las razas, que para él son cinco. En orden decreciente: oro, plata, bronce, cobre y hierro.

[654] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 551.

[655] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 162.

[656] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 273.

[657] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 301.

[658] Ibid., p. 280.

[659] Esta idea, de un caos necesario para que una nueva creación pueda surgir, a imitación del caos precosmogónico, es común en las culturas arcaicas, y resurge con fuerza en la época de Drieu. Cf. ELIADE M., *Mythes, rêves et mystères*, ed. cit., p. 104.

[660] RESZLER A., *Mythes politiques modernes*, ed. cit., p. 59.

[661] Ibid.

[662] "O douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie, / Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur / du sang que nous perdons croît et se fortifie." dice BAUDELAIRE, "Ennemi", en *Spleen et Idéal* . Contenido en *Les feurs du mal et autres poèmes* . Ed. Flammarion, París 1.964, p. 44.

[663] NIETZSCHE F., *La gaya ciencia*, ed. cit., p. 250.

Nietzsche sin embargo niega todo carácter trágico a tales repeticiones; al contrario, afirma que el amor a la vida ha de hacer imposible desear vivirla sólo una vez[664].

En cambio en la obra de Drieu el tiempo cíclico tiene, como hemos ido viendo, un sentido optimista. Este pensamiento empieza tímidamente a abrirse camino de forma explícita a partir de *Drôle de voyage* (1.933), aunque no se impondrá, como veremos más abajo, hasta el final de *Gilles* (1.936-38), coincidiendo con el proceso de regresión espacial al que nos referíamos en el capítulo anterior. Por el contrario en las primeras obras, con la salvedad conocida de *Une femme à sa fenêtre*, la concepción lineal y degradadora del tiempo no dejará margen alguno para el optimismo ni la esperanza.

Analizábamos en el capítulo anterior cómo el espacio del bosque, que se desarrolla en *Gilles*, era uno de los que simbolizaba de forma más clara el ansia de trascendencia de los personajes. La entrada en él comporta por sí misma[665]una transgresión del tiempo: en el bosque reside "la valeur d'or", "la valeur primitive avant toute altération"[666]dice Drieu. Nos referíamos también en el capítulo anterior a la simbología del árbol y a toda su carga de fuerza, orden, fidelidad, perennidad[667]y comunicación con el más allá. El bosque en Drieu es un transcendente psicológico, e implica la negación del universo por medio de la ruptura con el tiempo real, es decir con el tiempo cronológico, y la inmersión en un tiempo mítico. Perennidad, entendido como sinónimo de inmovilidad, es, una vez más, la clave de esta inversión temporal. Se trata, como hemos dicho reiteradamente, de recuperar psicológicamente un tiempo abolido, históricamente irrecuperable, un tiempo perfectamente estable y organizado, con unos valores eternos y perfectamente determinados[668], es decir: un tiempo seguro.

En *Gilles* Drieu establece un paralelismo entre el bosque y las viejas catedrales y castillos de piedra, a causa de la solidez, seguridad y perennidad de ambos espacios. Pero la translación temporal va mucho más allá:

> "La pierre construite, cela l'émouvait et le retenait comme encore si proche de la pierre dans la gangue de la terre. (...) Là, il sentait qu'était le secret, le secret perdu, le secret de la vie. (...) Il y avait l'arbre et à côté l'église. L'homme avait répondu par l'église au défi. Maintenant on ne faisait plus que des bâtiments administratifs ou des boîtes à loyer (...) qui répétaient faiblement les allures, les styles du temps de la jeunesse et de la création,"[669].

Drieu sitúa en la época de las catedrales la juventud de Francia y de la sociedad europea en su conjunto. Una juventud olvidada que llama a ser recuperada por otra juventud: la de su época degradada. Juventud nacida de la senectud y el cansancio, juventud vieja que sólo puede hacerse joven en otro espacio y en otro tiempo. Veíamos cómo el futuro estaba en el pasado. A ello cabe sumar ahora una nueva paradoja: la juventud está muchos siglos atrás. El mismo Drieu lo dirá de forma explícita en *L'homme à cheval*: "Le neuf naît de l'ancien, de l'ancien qui fut si jeune"[670].

La concepción cíclica del tiempo se impone así pues de forma definitiva al final de *Gilles* (1.936-38). Esta novela se desarrolla alternativamente entre dos espacios y dos tiempos antagónicos: la ciudad, asimilada al tiempo lineal y destructor, y los entornos naturales (allí está el campo de batalla), o países primitivos (España), asociados al tiempo cíclico con carácter ascendente o progresista[671]. Entre ambos se sitúa al principio el protagonista quien, aunque tentado con cierta frecuencia al principio por la vida fácil y pasiva que le ofrece París, es plenamente consciente de la necesidad de determinarse, y sustraerse a tanto caos y tanta decrepitud para contribuir a la llegada de un nuevo ciclo temporal que propiciará la regeneración social.

El triunfo de la concepción cíclica del tiempo coincide así con el inicio del proceso de regresión espacial al que nos hemos referido en el capítulo anterior. Sin embargo hemos visto que el anhelo de regresión

---

[664] Ibid.
[665] Recordemos que es necesaria la presencia de la luz solar para que el bosque sea un espacio trascendente. Por otra parte, tan sólo unos pocos elegidos gozan del don de captar este carácter trascendente. Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 304.
[666] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 302.
[667] Cf. nota 434 del primer capítulo.
[668] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 420.
[669] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., pp. 560-561.
[670] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 235.
[671] Este será el único tiempo que encontraremos en las novelas posteriores.

temporal ha ido desarrollándose con notable anterioridad al espacial, y que ha sido el primero quien ha desencadenado el segundo y no al revés: la búsqueda de espacios alternativos viene motivada pues por el horror que inspira en los personajes la linealidad degradadora del tiempo en el que se mueven.

En el interior del espacio español, definido por Drieu como más primitivo[672], la ubicación concreta de la batalla que consigue dar sentido finalmente a la vida del personaje, en el interior de una plaza de toros[673], es especialmente simbólica al respecto: de entrada su forma redonda evoca por sí misma el ciclo. Además se trata de un espaciocuya función propia es el toreo; una actividad que, como hemos analizadoen el capítulo anterior, pone en contacto al hombre con los tiempos míticos, ennobleciendo por ello el presente y constituyendo una promesa de "progreso" futuro. La guerra, cuyo carácter trascendente hemos estudiado, situada en este contexto se presenta como una actividad básica para el avance de los ciclos temporales.

La violencia que comporta la guerra es de gran importancia para el avance del tiempo cíclico. En realidad, en el conjunto de la producción novelística de Drieu, la transgresión temporal sólo es posible a partir de la violencia. Una violencia que tiene carácter sacrificial y, por tanto, purificador y regenerador[674]. La guerra, como en el toreo, son los dos marcos en los que ésta se desarrolla de forma privilegiada: en el toreo ve Drieu una reedición del mítico sacrificio ancestral, que explica el origen de la vida a partir del sacrificio del toro -primer ser vivo-, de cuya sangre habrían nacido plantas y animales[675].

El carácter sacrificial atribuido al toreo, como a la guerra, sitúa ambas actividades fuera del tiempo lineal, en un tiempo cíclico[676]. En este contexto, la muerte no es sino una prueba iniciática que da paso a la verdadera y eterna vida; pasamos pues, en el universo novelístico de Drieu, del horror al vacío y la angustia que comportaba la muerte, al deseo de ésta, en tanto que medio transgresor: en *Beloukia*, la protagonista reflexiona: "Il fallait décidément renoncer à l'absolu dans la vie et le chercher dans la mort. Dieu enfin vainquait et obligeait sa créature à le préférer à sa création"[677].

El alejamiento espacial entre estos entornos más primitivos y los espacios urbanos al que nos referíamos en el capítulo anterior, se dobla con un alejamiento temporal que aparentemente los hace, si cabe, aún más irreconciliables. Idéntico distanciamiento existe entre los personajes (como hemos reiterado en varias ocasiones, auténticas marionetas dominadas por el espacio y el tiempo) que habitan ambos lugares. Nos referiremos a ello en el capítulo siguiente.

En *Gilles*, aunque sigue primando todavía el culto de la acción de forma muy evidente, empezamos a detectar un pensamiento ambiguo, dividido entre ésta y la pasividad: mientras en un punto se asegura que "L'homme n'existe que que dans le combat, l'homme ne vit que s'il risque la mort. Aucune pensée, aucun sentiment n'a de réalité que s'il est éprouvé par le risque de la mort"[678], en otra parte se dice algo muy diferente: "Ne faut-il pas à la fin du compte s'appuyer sur des oeuvres pour porter plus loin la rêverie qui sinon tourne sur elle-même et devient vide et néant?"[679].

De forma paralela, en *Gilles* asistimos a un cambio en la valoración del invierno, estación denostada hasta aquí a causa de su inaptitud para la acción y de su escasa compatibilidad con la luz solar. Sin embargo Drieu afirma ahora:

---

[672] Cf. capítulo "El espacio", en especial las notas 356 y 357.
[673] Cf. capítulo "El espacio", en especial la cita correspondiente a la nota 364.
[674] Cf. capítulo "El sufrimiento, la violencia y la muerte", apdo. 4.3.
[675] Nos hemos referido a él en el capítulo anterior. Cf. p. 139.
[676] Montherlant en *Le chaos et la nuit* se refiere también al simbolismo del toreo. Pero a diferencia del pensamiento de Drieu, en esta novela el toro aparece como la imagen de la vida del hombre y de la degradación que sobre él ejerce el tiempo cronológico: vigoroso y emprendedor en su juventud, posteriormente sometido al sufrimiento y a la crueldad, dona su sangre y su cuerpo, y acaba sumido en la humillación.

Muchos años antes, en *Les Bestiaires* (1.926), este mismo autor había ofrecido sin embargo una visión del tema mucho más optimista y próxima a la de Drieu: el toreo se interpretaba allí como un combate singular entre el hombre y el animal, que obligaba al primero a luchar y a desarrollar su valor.
[677] DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., p. 214.
[678] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 125.
[679] Ibid., p. 113.

"Qui ne connaît pas la campagne l'hiver ne connaît pas la campagne et ne connaît pas la vie. (...) l'homme des villes est brusquement mis en face de l'austère réalité contre laquelle les villes sont construites et fermées. Le dur revers des saisons lui est révélé, le moment sombre et pénible des métamorphoses, la condition funèbre des renaissances. Alors il voit que la vie se nourrit de la mort, que la jeunesse sort de la méditation la plus froide et la plus désespérée"[680].

El invierno con su luz tenue y la meditación[681]que este marco favorece, son una preparación al verano, a la luz y a la acción, como la muerte lo es a la vida.

Paralelamente la convicción de la necesidad del sacrificio para posibilitar la entrada en una nueva era, se hace presente de nuevo, junto con la reivindicación, cada vez más insistente, de la necesidad de la meditación y la soledad: "Voilà ce qui lui manquait, l'hiver, et une profondeur de solitude, inconnue de lui, le solitaire"[682], asegura el protagonista de *Gilles*. Y, en *L'homme à cheval*: "Un grand soldat est toujours un grand ascète"[683].

El invierno obliga al hombre a situarse frente a lo real en toda su complejidad. La asunción de un tiempo con carácter cíclico conlleva un cambio en la mentalidad de los personajes: Hemos asistido hasta ahora a una concepción disociativa de la realidad, por la cual se separaba los conceptos a base de pares antagónicos: luz se oponía a oscuridad, verano a invierno, acción a estatismo, ciudad a naturaleza, debilidad a fuerza, presente a pasado mítico, tiempo lineal a tiempo cíclico, etcétera. A medida que la concepción cíclica del tiempo se impone, asistimos lógicamente a una relativización progresiva de todos los conceptos: a la integración de los hasta ahora contrarios irreconciliables. El "invierno" (es decir, de recogimiento y meditación personal) es ahora una preparación a la primavera (símbolo de acción). Un año después de la creación de *Gilles*, Drieu escribía esta reflexión:

"Le penseur ne s'étonne de rien. Il connaît les lois de la vie, il attend le retour des saisons et il les salue d'un regard égal. Il sait que chacune nourrit amoureusement dans le secret de son sein son contraire qui s'épanouira à la surface de la suivante. Le dur hiver couve les bontés et les douceurs du printemps, et l'été est lourd des immenses destructions de l'automne"[684].

Lo mismo sucede a propósito de otro "invierno" mucho más amplio y trágico que el que citábamos hace un momento:

"Ce n'était donc pas seulement l'hiver de la nature que Gilles voyait; c'était un autre hiver et une autre mort plus durables, portant le menace peut-être, de l'irrémédiable. Il s'agissait de l'hiver de la Société et de l'Histoire, de l'hiver d'un peuple"[685].

La conquista de las formas determinadas a la que nos referíamos más arriba como la meta suprema de los protagonistas, pasa ahora por un período previo de indeterminación.

Gilles (1.936-38) marca el final de a coexistencia de dos tiempos claramente diferenciados y antagónicos: el tiempo lineal y/o el tiempo estático, que asociábamos a los entornos urbanos y que constituían el núcleo de las primeras novelas, y el tiempo cíclico, que sólo era posible descubrir sumergiéndose en otros espacios: naturaleza, países exóticos... A partir de ahora, la dualidad temporal desaparece y el tiempo con carácter degradador pasa a concebirse como una parte del ciclo. Drieu escribía en 1.941:

"Il y a plus de moralité ou de raison chez un homme qui donne un coup de pied dans une vieille pendule que chez celui qui s'obstine à la réparer alors qu'il est sûr qu'elle mentira toujours à la lune et au soleil"[686].

---

[680] Ibid., p. 488.
[681] Nos referiremos a ella con más detalle en el próximo capítulo. Cf. p. 501.
[682] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 488.
[683] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 227.
[684] DRIEU LA ROCHELLE P., "La violence en Europe", 1.939 (supone el editor, basándose en el contexto). En *Textes retrouvés* . Ed. du Rocher, Monaco 1.992, p. 184.
[685] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 489.
[686] DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle*,ed. cit., p. 151.

En *L'homme à cheval* (1.942) asistimos a la revalorización de la noche, que cesa de oponerse a la luz para convertirse, de forma constante, en su complemento. Del mismo modo que la contemplación convierte en un complemento imprescindible para la acción, o el invierno en una etapa preparatoria para el renacer estival, la noche recupera a partir de aquí el sentido protector e intimista que tenía en el romanticismo. "Les paroles dites la nuit sont les seules qui valent des actes"[687].

Al igual que en *Gilles* y en las novelas anteriores, subsiste en *L'homme à cheval* la convicción de que la acción humana puede y debe ser determinante en el devenir temporal. Hemos visto cómo por medio de la acción se aspiraba a detener la degradación progresiva de hombres y espacios o, lo que equivale a lo mismo, a acelerarla para que se produzca con mayor prontitud el cambio de ciclo. *L'homme à cheval*, situado en un país lejano y exótico, Bolivia, constituye el único ejemplo novelesco de toda la producción rocheliana, en el que se pretende reinstaurar, en el seno de un espacio considerado propicio a causa de su exotismo y primitivismo[688], un tiempo pasado, por medio de la acción. El título mismo de la obra conlleva un cierto anacronismo: evoca otro tiempo, la época de los caballeros y de sus valores guerreros, que Drieu tanto añora en la era de la máquina que es la suya. "Je suis là pour briser les grands, éveiller les indiens et refaire l'empire inca"[689]pone en boca de su protagonista de turno. Un protagonista que irrumpe en la novela súbitamente, dirigiendo un grupo de guerreros diferenciado del resto, totalmente al margen y, pronto en contra de la estructura social establecida.

No se nos dice ni una palabra acerca de su pasado personal, pero es precisamente el pasado -un pasado intemporal y mítico, no histórico- quien le magnifica, otorgándole una dimensión mítica y una determinación que acreditan su condición de héroe: Jaime es "l'homme à cheval" y aparece como un ser poseedor de una doble identidad: además de su realidad contemporánea, él es el depositario de otra existencia harto lejana en el tiempo: la del extinguido imperio inca que ha venido a restablecer. Jaime encarna la figura del "mediador", a la que nos hemos referido hace un momento.

Un elemento nuevo, único en toda la producción rocheliana, aparece en *L'homme à cheval*, jugando un papel de gran importancia en el tema de la transgresión temporal con carácter regresivo: la máscara. "Les peuples accèdent à l'histoire et à la civilisation, au moment où ils rejettent le masque, où ils le répudient comme véhicule de panique intime ou collective" afirma Caillois. Precisamente, la presencia de este elemento en el libro constituye todo un signo de rechazo de la historia y la civilización. El objeto toma en el libro su sentido ancestral, mítico y religioso, de elemento transgresor de las limitaciones de la individualidad y de la conciencia[690]. Un personaje secundario, Conchita, baila en dos ocasiones, ante Jaime, con el rostro cubierto por una máscara, unas danzas indias cuya trepidancia dionisíaca consigue fundir, durante breves momentos, las individualidades de todos los espectadores en un único frenesí irracional y colectivo.

> "Conchita-Conception entra. Conception dans un magnifique costume de danseuse, masquée. Elle était masquée. (...) Elle dansa. Non, elle ne dansait pas. Cela n'était pas une danse; à peine était-ce de toute danse future au soleil l'embryon obscur, imprévisible dans un monde souterrain. (...) C'était une concentration sombre et obstinée, qui enfonçait l'être dans une zone indicible, indistincte entre la mort et la naissance, la colère et la résignation, la douleur et le repos."[691]

Exactamente el mismo frenesí que buscan -con gran frecuencia inútilmente- los protagonistas en la guerra[692].

La contemplación de las evoluciones de la bailarina enmascarada transporta a los personajes al mítico *caos* necesariamente previo -desde las mitologías más antiguas a las revoluciones más modernas- a toda recreación de una nueva organización social[693], al tiempo que libera a los hombres de la prisión de sus individualidades dispersas y vacías que forman la sociedad, y les permite vivir por un momento la experiencia de la fusión totalizadora, en un único pensamiento y una sóla voluntad, a la que nos referíamos en el capítulo anterior. Este requisito, que se nos presentaba como condición indispensable para liberar a la sociedad urbana,

---

[687] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 208.
[688] Cf. capítulo "El espacio" p. 174.
[689] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 120.
[690] CAILLOIS R., *Méduse et Cie* . Ed. Gallimard, París 1.979, p. 141.
[691] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 92.
[692] El escenario bélico tradicional -no el de la guerra moderna- realiza el mismo rol transgresor que la máscara.
[693] Cf. ELIADE M., *Aspects du mythe*, ed. cit. p. 69.

se hace posible aquí gracias a la transgresión temporal, y se presenta, no como un camino para alcanzarla, tal y como sucedía en *Beloukia* o en *Gilles*, sino como una consecuencia de ésta.

Junto a la máscara, la música ejerce asimismo un papel destacado en este proceso de regresión temporal. La música está presente en la obra rocheliana desde sus primeras composiciones poéticas -*Interrogation* (p. 1.917)-. En *Le voyage des Dardanelles* (1.934) Drieu hace referencia a ella muy brevemente, pero en un momento de gran contenido simbólico: ésta se hace presente, precisamente en el instante en que los hombres se deciden a abandonar la trinchera y a iniciar la ofensiva: "Un vieux clairon mythique nous arrive du fonds des âges et en sonne une. Et nous voilà partis"[694]. Simbolizando la guerra eterna e inseparable de ella aparece en Drieu la imagen del clarín[695], el instrumento que, por otra parte, señala la salida del toro al ruedo; evocador además, por la extrema agudeza de sus sonidos, de los ritmos dionisíacos..., con frecuencia presente por demás, en la épica.

Drieu sitúa a la música, junto con la guerra, -ambas aparecen casi siempre ligadas en las novelas[696]- en el origen de las organizaciones sociales:

> "Tu étais venu pour renouveler la musique et la théologie. Tu aurais mis une nouvelle forme au monde. (...) Qu'aurait fait Beethoven si Bonaparte ne lui avait montré le chemin?
> Je t'ai trahi, en te trahissant j'ai trahi la musique. La musique a besoin de grandes formes qui se lèvent sur l'horizon"[697].

Si la guerra es caos y desorden, la música simboliza el orden que ha de nacer de ese desorden, en una reedición, a nivel simbólico, del proceso de creación del universo. Nietzsche, como Schopenhauer, define la música como "el verdadero lenguaje de lo universal"[698]en la medida en que emana del corazón originario de las cosas y despierta, en el universo de la voluntad, la nostalgia del "Uno"[699].

Pero la música participa del mismo carácter relativo y ambivalente que van tomando los diferentes conceptos en las últimas novelas rochelianas: la música es orden, pero este orden matemático de sus notas contrasta y complementa al mismo tiempo su cualidad de elemento básico de los desórdenes orgiásticos: "Pendant les orgies de Jaime, je le regardais et j'improvisais des chansons qui ventaient son courage et celui des cavaliers d'Agreda"[700].

La escena tiene por otra parte un aire completamente anacrónico que refuerza, aun más si cabe, la imagen de una Bolivia primitiva, enormemente lejana, en el espacio como en el tiempo, de la localización espacio-temporal en el que se sitúan escritor y lector.

En las novelas de Drieu, la música aparece exclusivamente vinculada a los personajes heroicos: desde los acordes armónicos que acompañan la intimidad de Margot y Boutros en *Une femme à sa fenêtre* (1.929) -primera novela en que aparece- hasta las estridencias que amenizan el baile de Conchita en *L'homme à cheval* (1.942). Esta obra es precisamente la que ofrece una mayor presencia del tema. Como en el mito de Dioniso, Jaime y sus feroces soldados pasan triunfantes por doquier, acompañados siempre de su guitarrista Felipe, cuya música es imprescindible tanto en sus numerosas orgías como en la batalla, porque despierta "l'animalité que nous trainions après nous"[701]dice él mismo.

Toda una evocación mítica, de la que Drieu era perfectamente consciente, destinada a ilustrar la

---

[694] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le voyage des Dardanelles.* En La comédie de Charleroi, ed. cit., p. 171.
[695] BALVET M., Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme: Drieu la Rochelle, ed. cit., p. 86.
[696] En 1.935, a su regreso del congreso de Nuremberg, Drieu declara emocionado por la brillantez de los desfiles militares que presenció: "Je n'ai rien eu de pareil comme émotion artistique depuis les ballets russes. Tout ce peuple est enivré de musique et de danse".
[697] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 232.
[698] NIETZSCHE F., *Consideraciones intempestivas*, ed. cit., p. 121.
[699] La creencia nietzscheana en un "Uno" creador es un rasgo de juventud, procedente de Schopenhauer. Con la madurez, Nietzsche abandona esta idea y pasa a concebir el mundo como un ente sin principio ni fin, cuyo símbolo es Dioniso.
[700] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 12.
[701] Ibid., p. 43.

revolución contra el tiempo con la que él sueña. Revolución temporal que, por el momento, Drieu considera posible llevar a cabo por medio de la acción humana, y cuyo éxito permitiría el regreso a una etapa de creación, en la que el hombre tendría un papel primordial: sería un ser creador; es decir: como un dios.

Sin embargo, el final de la novela tiene un tono muy diferente. Tras la rebelión del pueblo inca en su contra:

> "Jaime avait vieilli, et je savais qu'il avait renoncé aux grandes entreprises. (...) Peut-être cet hémisphère austral est frappé d'interdit? Peut-être est-il hors de l'histoire? Peut-être n'abritera-t-il jamais qu'une vie végétative? (...) Peut-être aussi suis-je venu un siècle trop tôt. (...) Mais le temps reviendra des grandes actions, des actions impériales."[702].

Acelerar el ritmo de los ciclos se revela imposible. Definitivamente, el hombre se descubre incapaz de alterar, mediante su acción, el tiempo, al igual que lo es de modificar los espacios[703]. Del mismo modo que sucedía en nuestro anterior capítulo, de nuevo se impone concluir que la acción humana está sometida inexorablemente al devenir espacio-temporal. La figura del "mediador" que se insinuaba tras nuestro personaje, no tiene cabida en el seno de un tiempo-prisión, que no se deja trascender.

El final del libro nos presenta a un Jaime viejo y pasivo, librado a la meditación y a la contemplación, entre las ruinas adyacentes al lago Titicaca: "Jaime venait au lieu où, pendant des années, sans y être, il avait vécu. Et lui, qui était un grand vaincu, venait y contempler la victoire qu'il ne pouvait toucher. Il était là chez lui..."[704]. Mediador fracasado, el personaje es cuanto menos un visionario[705].

De la misma forma que al final de nuestro recorrido por los espacios del universo novelístico de Drieu descubríamos, bajo la apariencia de una multiplicidad de lugares inconexos, la realidad de un único espacio, observamos paralelamente la falacia del antagonismo temporal que dichos espacios parecían representar. El tiempo, como el espacio, es único en el mundo de lo real, y no parece haber posibilidad de transgredirlos sin abandonar dicho mundo.

El problema de fondo es que hasta ahora se ha pretendido medirlo todo tomando como baremo la duración y la intensidad de una vida humana; ello nos ha conducido a un callejón sin salida. En las últimas páginas de *L'homme à cheval* en cambio, el protagonista descubre por fin la inmensidad temporal así como la pequeñez y la incapacidad humana para darle forma o determinarlo. En ellas, como veremos en seguida, un hombre dejará paso a El Hombre, una vida a La Vida.

2.3.- La regeneración temporal imposible en el universo de lo real.

Tras el fracaso de la acción continuada como medio para trascender el vacío y la indeterminación que genera el tiempo cronológico, se impone de nuevo la idea del sacrificio. La habíamos encontrado un momento en *Gilles*. En las últimas páginas de *L'homme à cheval* el sacrificio constituirá la única posibilidad de restablecer una conexión entre el presente y el pasado mitificado del imperio inca.

> "Le rite, le rite. Il faut que le rite s'accomplisse de nouveau. Il faut que dans le temple des ancêtres, le héros qui roule le sang des conquérants incas et le sang des conquérants espagnols, le héros qui charrie dans ses veines un nouveau baptême et un nouveau sacrement, enchaîne sa religion à l'ancienne religion"[706], "Nous allons consacrer ton cheval par le sacrifice"[707].

El sacrificio del caballo simboliza el final de toda una forma de concebir el sentido de la existencia y el tiempo, basada en el culto al instante y al poder creador del hombre.

---

[702] Ibid., p. 225.
[703] Cf. capítulo "El espacio" p. 178 y ss.
[704] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 228.
[705] Drieu soñó siempre con ser un escritor profético. Así lo declara, entre otros lugares, en su prólogo a los *Ecrits de jeunesse*, escrito en marzo de 1.940. También en su *Journal 1.939-1.945* hace reiteradas alusiones a ello.
[706] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 235.
[707] Ibid., p. 239.

La muerte, sacralizada, es a partir de aquí y hasta la última novela, la única forma de trascender el tiempo como lo era de transgredir el espacio[708]. Una muerte definitivamente entendida, de forma explícita,como la única iniciación liberadora, susceptible de propiciar la entrada enotro espacio y en otro tiempo.

La siguiente novela, *Les chiens de paille*, se centra toda ella en la idea del sacrificio. Su protagonista, Constant, querrá tener el privilegio de crear un destino, de cambiar el curso de la historia, mediante el sacrificio global. Constant aparece en la novela rodeado por una serie de personajes activistas, cada uno de los cuales actúa motivado por una ideología política diferente: " Il faut sacrifier les autres et il faut se sacrifier soi-même"[709], dice. Sacrificio humano y sacrificio de las ideologías que es en último término un sacrificio de la acción misma como filosofía de vida, y que sería la única puerta para acceder a un nuevo universo. "Il y a toujours mort d'homme à l'origine de l'ordre culturel"[710]afirma René Girard. Drieu opina de forma similar: "Tout se résume, se résout, s'exprime, se signifie par le sacrifice. Le sacrifice est le centre de la Bible et le centre des Védas. Le sacrifice est l'essence du destin humain"[711].

Toda tentativa de trascendencia espacio-temporal, todo intento de determinarse y determinar el futuro, exige desde ahora la disolución de las formas y el paso por un período de indeterminación previa, de la misma forma que veíamos hace un momento cómo la noche era una preparación al día, el invierno al verano, la reflexión a la acción.

El sacrificio ritual se entiende pues como una violencia fundadora, antagónica de la violencia caótica e indiscriminada[712], y funciona por tanto como un dinamizador temporal: acelera la destrucción para acceder antes a una nueva realidad. "La violence devient le signifiant du désirable absolu, de l'auto-suffisance divine, de la "belle totalité""[713]. La violencia aparece pues como el medio que permitirá por fin a los personajes ver cumplido su objetivo de determinarse y ser determinadores.

La violencia constituye, en última instancia, un medio orientado hacia la conquista de la inmovilidad o, cuanto menos, hacia el menor movimiento posible[714]. *Les chiens de paille*, centrada -como decíamos hace un momento- en el tema del sacrificio, constituye por ende una de las más rotundas expresiones de ese gusto por la inmovilidad y la destrucción del tiempo que hemos visto ir tomando forma a lo largo de los años, en el universo novelístico de Drieu.

Pero a pesar de que el protagonista declara haber renunciado a la acción humana, éste se propone acceder al mundo de la inmovilidad y de la eternidad precisamente a través de una acción, al pretender erigirse en sacrificador. Acto último y definitivo que constituye al mismo tiempo, la entrada en el reino de la indeterminación y una clara y definitiva determinación del personaje.

Hemos definido el suicidio como el último acto posible en un mundo en el que no son posibles otras formas de acción. Sin embargo este acto único y último deja clara la negativa humana a la resignación pasiva. En el capítulo anterior nos referíamos al carácter de marionetas que adquirían los personajes con los años en el universo novelístico de Drieu, sometidos por completo a la dominación de los espacios. Nos referíamos asimismo a la conciencia que toman de ello los protagonistas de las dos últimas novelas. Pero a pesar de ello, su resistencia a someterse no cejará jamás.

Sin embargo el final de *Les chiens de paille* es especialmente trágico[715]en este sentido, puesto que destruye simbólicamentetoda posibilidad de salida basada en la acción: el depósito explota y todosmueren, aparentemente por azar, a causa ¡de una bomba inglesa caídacasualmente allí, en el preciso momento en que el protagonista pretendía actuar!. Constant no creará un destino, como tampoco lo harán Boutros(*Une femme à sa*

---

[708] Cf. capítulo "El espacio" p. 183 y ss.
[709] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 238.
[710] GIRARD R., *La violence et le sacré*, ed. cit., p. 355.
[711] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 221.
[712] Cf. capítulo "El sufrimiento, la violencia y la muerte" p. 607.
[713] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 208.
[714] GIRARD R., *La violence et le sacré*, ed. cit., p. 394.
[715] Hablaremos sobre el carácter trágico de las novelas rochelianas, en capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 355 y de 475 a 478.

fenêtre) ni Jaime (*L'homme à cheval*). El tiempo seguirá su curso hasta que del fondo de la degradación resurja la vida.

"Décadence veut dire renaissance"[716]leemos en *Les chiens de paille*. Totalmente abandonada la concepción lineal del tiempo, *Les chiens de paille* constituye la culminación del proceso de relativización de los conceptos y de identificación de los contrarios que apuntábamos más arriba. "Constant savait qu'il n'y a ni bien ni mal et qu'il ne peut y avoir d'hommes mauvais opposés à des hommes bons"[717].

Pero la identificación de los contrarios va más allá, y se sitúa en el corazón mismo del mundo suprarreal. No es casualidad que Drieu haya elegido, para sintetizar su pensamiento, precisamente al arte[718]: un fresco pintado por un artista del lugar, que representa un grupo integrado por diversas divinidades y otros personajes mitológicos, aparentemente dispares: "Bouddha avait à sa droite Osiris et Dionysos et à sa gauche le Christ et Athys. Il y avait en marge Orphée et Mahomet. (...) Constant était profondément satisfait et enchanté de la façon magistrale dont l'artiste avait noué les contrastes de l'humain et de l'inhumain. (...) "Ici, un parfait athéisme engendre le plus pur sentiment du divin.""[719].

El fresco, en el que están representadas las grandes religiones de la humanidad, aparece significativamente presidido por Buda, precisamente una figura cuyo pensamiento implica un auténtico canto a las potencialidades del hombre, a la capacidad de éste para liberarse de los valores materiales y del sufrimiento que éstos conllevan, y para convertirse, por la sola fuerza de su voluntad, en dios. Además Buda constituye un símbolo de la posibilidad humana de detener y vencer el tiempo, convirtiéndolo en un presente eterno[720].

Por otra parte, Atis, Dioniso, Cristo, Orfeo, Osiris... son todos ellos personajes que han participado de lo humano y lo divino, que han nacido y muerto en el mundo de lo real y que renacen, victoriosos sobre el caos, el desorden, la muerte y el tiempo.

En 1.918, Guillaume Apollinaire había utilizado ya esta imagen de reunir en un mismo plano múltiples dioses, -en su caso "tous les dieux de notre humanité"-, que eran divisados, no a través de la pintura, sino desde un avión en el que viajaban varios personajes[721].

"Les dieux de Babylone et tous les dieux d'Assur
.....
Les Sphinx les dieux d'Egypte aux têtes d'animaux
Les nomes Osiris et les dieux de la Grèce
.....
Jupiter et Apollon tous les dieux de Virgile
Et la tragique croix..."[722]

Salvando las diferencias, las imágenes de ambos autores comparten idéntico simbolismo de totalidad, de reunión de los contrarios, de intemporalidad, el sueño humano de poder acceder, un día, a lo divino.

Por otra parte, Drieu descubre finalmente en el arte de la pintura, el carácter de mediador que no había podido atribuir a un personaje humano. Estudiábamos en el capítulo anterior, cómo la pintura se revelaba, en la

---

[716] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 90.
[717] Ibid., p. 133.
[718] Cf. p. 42.
[719] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 51.
[720] ELIADE M., *Images et symboles*, ed. cit., pp. 80, 86 y 87.
[721] Drieu sentía una especial admiración por los aviadores, en la guerra, a pesar de utilizar máquinas modernas: "Elève-toi, si tu en es digne, dans l'avion. / Au sommet de la bataille, à la clef de la voûte sonore, au comble / du cri humain" leemos ya en *Interrogation* . Contenido en *Ecrits de jeunesse* . Ed. Gallimard, París 1.941, p. 15. Y en *Le lieutenant des tirailleurs*, relato contenido en *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 192: "Oui, les aviateurs sont les privilegiés du combat moderne. Comme les chevaliers du Moyen Age. (...) Un aviateur ne dépend que de soi". Drieu consideraba a los aviadores, los substitutos de la caballería (que se había quedado anticuada desde la Primera guerra mundial), porque actuaban con libertad, siguiendo su criterio, dependientes sólo de su habilidad y valor.
[722] APOLLINAIRE Guillaume, *Couleur du temps* . En *Oeuvres poétiques* . Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.983, p. 950

última novela rocheliana, como el único espacio intermedio entre dos grandes entornos irreconciliables: el de lo real y el de lo sobrenatural. Idéntica es su función con respecto al tiempo: la pintura es a la vez pasado, presente y futuro. Ella permite al fin conquistar en cierto modo el tiempo, y hacerlo prisionero de las formas, es decir: determinarlo.

El arte actúa como un punto de síntesis espacio-temporal: un mismo espacio puede haber acogido, a lo largo de la historia, multitud de tiempos sucesivos; las numerosas ruinas y monumentos que jalonan el universo novelístico de Drieu insisten sobremanera en este hecho. En el arte, en cambio, espacio y tiempo se fusionan. El tiempo se expresa en forma espacial y, el espacio se convierte en la representación de un tiempo (el momento en que fue creado el cuadro) y a su vez representa la destrucción del tiempo, (el cuadro eterniza una imagen temporal). Y éste es precisamente, el objetivo final que han ido buscando los personajes a lo largo de todo nuestro recorrido novelístico, y que hemos descubierto con anterioridad, oculto tras el burdo deseo de fijar la imagen decrépita en el espejo de *Le feu follet* (1.930-31), o tras la obsesión sacrificial de *Les chiens de paille* (1.943).

Por otra parte la pintura es a la vez realidad y creación. El artista pintor consigue por este medio establecer un punto de contacto entre el universo de lo real y el de lo suprarreal o divino. Además logra determinar lo indeterminado y, a la vez convertirse en un ser determinante, o lo que es lo mismo, en un ser creador. "...le plus esclave, s'il approfondit son esclavage, est le plus libre. Et cette espèce de liberté secrète, sans éclat, inconnue de tous est la seule qui m'intéresse et qui me tente"[723]. La meditación, el estudio de las religiones antiguas, pero sobre todo el arte, y más concretamente la pintura, constituye la forma óptima para esta profundización liberadora, única actividad que conduce el hombre a La Vida y que es por ello susceptible -en esta última etapa de la novela rocheliana- de justificar una vida.

Esta profundización liberadora implica la evolución del hombre hacia la liliputización, hacia la valorización progresiva de lo pequeño, de la noción de germen contenedor de todas las potencialidades pero todavía informe o indeterminado, como promesa de futuro, que habíamos mencionado en el capítulo anterior, y que oponíamos a la grandeza del héroe conquistador. A partir del final de *L'homme à cheval* (1.942) y hasta la última novela de Drieu, esta característica se impondrá como condición necesaria para toda transgresión: "Oh monde, c'est en toi, dans tes soudains pans d'ombre, dans les replis de tes murs, parmi les amas de tes débris et de tes immondices, que je me suis le mieux dérobé à toi"[724], leemos en *Mémoires de Dirk Raspe*.

De entre todas las novelas rochelianas, *Mémoires de Dirk Raspe* es sin duda la obra en la que el sufrimiento y la violencia alcanzan un mayor grado. Ambos tienen carácter fundacional y cobran toda su realidad y dramatismo gracias a la pintura. Dirk, el protagonista, admira a los pintores que juegan con los contrastes luz/sombra, como Delacroix, a causa de la violencia que se desprende de ellos y de la promesa que se intuye tras la lucha. Eso mismo le atrae de los cuadros, a base de colores vivos y contrastados, de Ziem y Meissonier[725].

Las escasas pero significativas referencias pictóricas que jalonan las novelas rochelianas, muestran un paralelismo entre la evolución de los gustos pictóricos que manifiestan los diferentes protagonistas y la tendencia creciente de éstos como de su autor, hacia el sincretismo, hacia el hermetismo: así mientras Gille, en *Drôle de voyage* (1.933), admira a Matisse porque su obra representa "la lumière qui se défend, vacillante et clignotante, contre le chaos qui nous reprend et qui isole encore de bien jolis frangments au milieu des flots..."[726], Dirk, en *Mémoires de Dirk Raspe* (1.944), lo critica ferozmente y siente veneración en cambio por el romántico Delacroix. El tratamiento contrastado de la luz y la sombra de su cuadro "La mujer y el loro" evoca en el joven Dirk "l'assaut de la lumière parmi les ténèbres"[727]. Fijémonos en la inversión de términos: si en Matisse la luz sobrevivía ante el ataque del caos, ahora la luz surge de ese caos. El análisis de la evolución de los gustos pictóricos a lo largo del universo novelístico de Drieu, ejemplifica a la perfección el paso de la disociación irreconciliable a la integración de los contrarios, y del tiempo cronológico al tiempo cíclico y al final, a la inmovilidad temporal, a los que nos hemos referido reiteradamente. La luz y las sombras, el espacio y

[723] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 89.
[724] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 176.
[725] Aunque en el fondo les considera a ambos artistas mediocres.
[726] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage* . Ed. cit., p. 19.
[727] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit.,p. 104.

el tiempo, la vida y la muerte, se funden en el Arte, considerado la mejor expresión posible en el universo real, de la totalidad suprarreal.

La imagen pictórica de la luz surgiendo de entre las tinieblas resume a la perfección toda la actividad desarrollada a lo largo de la novela por su protagonista.

> "Pourquoi voulais-je descendre dans la mine? Pour y voir (...) d'une part le combat de la lumière et de l'ombre et d'autre part le coeur des hommes et son énigme. Tout cela avait fort peu à voir avec la société"[728].

Tras una serie de novelas centradas en la búsqueda de la luz, entendida como símbolo de conocimiento, determinación y transgresión temporal, *Mémoires de Dirk Raspe* constituye, en su conjunto, una inmersión nocturna. Poco queda ya del carácter antitético del binomio luz/oscuridad que había marcado buena parte de la obra rocheliana. Hasta *Gilles* (1.936-38) la noche se asociaba mayoritariamente al universo urbano y constituía el marco en el que se manifestaban preferentemente las tendencias más primarias del individuo; se trataba de una noche tenebrosa que nada tenía que ver con la intimidad ni con la meditación.

Sin embargo hemos analizado cómo, a partir del epílogo de *Gilles* (1.938) la función de la noche, aun conservando su carácter tenebroso, evoluciona. Ello sucede, como hemos visto, en el contexto global de un movimiento regresivo de los protagonistas rochelianos, que comporta una valorización de los espacios naturales, la aparición de *centros* místicos, la metamorfosis de los espacios macrocósmicos en microcosmos con el consiguiente empequeñecimiento del personaje en su seno, etc. De forma paralela se produce una evolución de la temática erótica hacia temas sociales, místicos y religiosos. Hemos analizado más arriba que tanto en el epílogo de *Gilles* como en *L'homme à cheval*, y también en *Mémoires de Dirk Raspe*, la noche es ante todo una preparación al día, es un marco de génesis que ampara el desarrollo de un germen que se manifestará con el nuevo día. En *Gilles*, es durante la noche cuando Walter pasa del mundo urbano al desierto. "Les paroles dites dans la nuit sont les seules qui valent des actes"[729]dice Jaime Torrijos, en *L'homme à cheval*. En él la noche es asimismo el manto protector que facilita el éxito de la insurrección contra D. Benito, el tirano opresor de Bolivia. Será también el entorno en que tendrá lugar la danza premonitoria de Conchita y será, al final del libro, el marco en el que Jaime comprende su fracaso, sacrifica su caballo según el rito indio y opta por abandonar el poder, la ciudad, y acabar sus días meditando en el seno de la naturaleza. Por tanto, la noche, en estrecha relación con la muerte, se erige como un *centro*, el último, capaz de ofrecer todavía una esperanza de futuro.

Una bellísima escena de *Mémoires de Dirk Raspe* resume perfectamente este nuevo sentido atribuido a la noche, así como la nueva concepción espacio-temporal a la que nos hemos venido refiriendo de forma reiterada. Se trata de la inmersión del protagonista en el corazón de una tormenta nocturna:

> "Et soudain, le jour, le jour terrible et autre de l'éclair, le jour de nuit, le jour qui est le secret blafard et éblouissant de la nuit, le jour qui coule dans les veines de la nuit (...) Le jour terrible et créateur qui sculpte la nuit, fait jaillir la forme, le jour qui arrache à la nuit une vision, le jour des peintres, le jour de Rembrandt, de Delacroix! Et le jour des musiciens, le jour des artistes."[730]

Si en las primeras novelas la muerte era el tiempo, al final la muerte se convierte en la única victoria posible sobre éste. "La mort c'est (...) le triomphe de cette vie qui sommeillait dans leur vie, c'est le grand soleil qui commence à flamboyer et à tourner"[731]. Más allá del simple acto de abandonar un universo cuya reestructuración se ha revelado imposible, morir significa ahora sobrepasar las limitaciones de la propia individualidad física para fundirse con el universo y abolir así los constreñimientos espacio-temporales inherentes a la materia. La conquista del tiempo, como la del espacio, pasa de ser considerada un proyecto humano, a convertirse en una cuestión de fe, a adquirir dimensiones religiosas. El interés progresivo del autor, y de sus últimos protagonistas novelísticos, por la historia de las religiones, su apasionamiento creciente por el Tao, los Brahmasûtra, los Upanishads, lo prueban[732]. La carta que Drieu dejó, a su muerte, destinada a su

---

[728] Ibid., p. 183.
[729] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 208.
[730] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 236.
[731] Ibid., p. 172.
[732] LANSARD J., *Drieu la Rochelle ou la passion tragique de l'unité Essai sur son théâtre joué et inédit*, ed. cit., vol. 1, p. 26. Drieu estuvo releyendo sobre estos temas durante los días, e incluso las horas, previos a su

hermano Jean, es asimismo elocuente al respecto:

"Je me tue. Cela n'est défendu par aucune loi supérieure, bien au contraire. Ma mort est un sacrifice librement consenti. (...) Je ne crois ni à l'âme ni à Dieu, je crois à l'éternité d'un principe suprême et parfait dont ce monde n'est que la vaine apparence. (...) Je suis saturé des apparences et j'aspire à l'essence et au-delà de l'essence à l'indicible"[733].

Puede decirse que los protagonistas rochelianos de las tres últimas novelas, al igual que su autor, han muerto de historia[734]. Es un mal que, a tenor de lo que hemos ido analizando en las diferentes obras, conoce únicamente dos remedios: la resignación, que es mutismo y vacío, y la muerte, que es una explosión de vida y una apuesta de futuro.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

suicidio.

[733] DRIEU LA ROCHELLE P., *Dernière lettre à son frère* . En *Journal 1.939-1.945*, ed. cit., pp. 506-507.

[734] DESANTI D., "Celui qui a voulu mourir de l'histoire, Drieu la Rochelle (1.893-1.945)". En *Montherlant et le suicide* . Les cahiers du Rocher, ed. du Rocher, Monaco 1.988. p. 129.

III.- Los protagonistas novelísticos

3.1 -El problema de la autoafirmación: *yo* frente al *otro*.

"**L**a lassitude est à la fin des actes d'une vie machinale, mais elle inaugure en même temps le mouvement de la conscience. Elle l'éveille et elle provoque la suite. La suite, c'est le retour inconscient dans la chaîne, ou c'est l'éveil définitif. Au bout de l'éveil vient, avec le temps, la conséquence: suicide ou rétablissement"[735]aseguraba Camus en los años 40. Estas palabras definen a grandes rasgos, la evolución que seguirán los protagonistas novelísticos de Drieu la Rochelle, y que analizaremos a lo largo de este capítulo.

En las primeras novelas, con la excepción de *Une femme à sa fenêtre*, Drieu presenta unos protagonistas que son la imagen misma de la desorientación y el fracaso. Son personajes carentes de personalidad, perfectamente confundidos en el seno de la masa amorfa que puebla los espacios urbanos. Esta característica se inscribe en el seno de una tendencia compartida por varios escritores a principios del siglo XX. Autores como Sachs, Prévert, Sartre o Aragon nos presentan, en la mayoría de sus obras, unos protagonistas que son arquetipos de la realidad misma, auténticos antihéroes que encarnan el sentimiento de fracaso y frustración que invade las conciencias occidentales[736]. Pensemos, a título de ejemplo, en el conjunto de tipos humanos que pueblan *Le Sabbat* o los poemas de *Paroles*, en el Roquentin de *La Nausée*, o en *Aurélien*.

En el universo rocheliano sin embargo, desde la primera novela hasta la última, existirá en los protagonistas una conciencia más o menos clara de su situación: "Toute ma vie est un bleuffe, je plastronne, mais je suis un pauvre type"[737]confiesa el personaje principal de *L'homme couvert de femmes*. Mientras los personajes de otros autores contemporáneos de Drieu, como Supervielle, Breton, o Virginia Woolf se preguntan con frecuencia: "Qui suis-je?"[738], los de nuestro autor lo saben perfectamente en todo momento. El problema es otro: los personajes se descubren invadidos por un entorno que les priva de contornos propios, es decir, de determinación. Ello les produce vergüenza y sufrimiento. Veremos en adelante que, tras una primera etapa de pasividad, poco a poco surge en ellos la idea de obtener por medio de su esfuerzo personal, la diferenciación que el entorno les niega.

Independientemente de que su actitud sea pasiva o activa, todos los protagonistas, desde la primera novela hasta el final de *L'homme à cheval* (1.942), presentan una actitud nostálgica ante una heroicidad de la que, o bien se saben incapaces, o bien desean conquistar. Así *L'homme couvert de femmes* se deleita imaginándose un gran guerrero:

> "Il entreprend de grands ébats (...) sur son cheval dans un pays de hauts-plateaux. (...) Voilà pourquoi les contrées attendaient au soleil: pour qu'un hardi capitaine apparaisse, un point sur la colline, et suivi de sa troupe grossissante...."[739].

Aunque, como decíamos en el capítulo dedicado al "espacio", el estado de ensoñación sea poco frecuente en la mayoría de las novelas rochelianas, casi siempre que aparece se refiere a temas heroicos; ello pone de manifiesto la nostalgia a la que aludíamos hace un momento y, al mismo tiempo, supone un cierto alivio de la angustia que genera en los personajes la conciencia de su realidad y de su incapacidad de acción. "La rêverie est une paix première (...) une espèce de nirvana psychique (...) où l'oeuvre prend d'elle-même ses convictions sans être tourmentée par des censures"[740]dice Bachelard. Además la ensoñación transforma en cierto modo al soñador en otro ser, que es al mismo tiempo igual y diferente a él: "La rêverie en transportant le rêveur dans un autre monde fait du rêveur un autre que lui-même. Et cependant cet autre est encore lui-même, le double de lui-même"[741].

Giraudoux constata que en todos los pueblos existen héroes, históricos o ficticios, que constituyen un

---

[735] CAMUS A., *Le mythe de Sisyphe*, ed. cit., p. 29.
[736] Cf. p. 18.
[737] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 106.
[738] Por ejemplo Breton en *Nadja* o V. Woolf en *Les vagues*, se repiten varias veces esta pregunta.
[739] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 87.
[740] BACHELARD G., *La poétique de la rêverie*, ed. cit., p. 137.
[741] Ibid., p. 68.

denominador común o, lo que es lo mismo, un modelo nacional omnipresente en todas las manifestaciones de la vida (folklore, cuentos, canciones...) con el que la gente se identifica. A partir de ahí Giraudoux establece la diferencia entre dos tipos de imaginario: el germánico y el francés; el primero se nutre de héroes legendarios, cuyas hazañas inspiran a los hombres y les invitan al proselitismo. El segundo en cambio se caracteriza por su rechazo a lo fabuloso y opta por personajes reales, conscientes de su condición, humanizados y por ende desmitificados e inscritos en el espacio de la historia, que viven dedicados a acciones reales, como Juana de Arco. El francés

> "au lieu de personnifier les passions par des êtres de race spéciale, c'est-à-dire en somme d'en libérer l'humanité, il les a déchaînées et cultivées à l'intérieur des humains mêmes. De là l'aisance avec laquelle le héros grec est venu chez lui"[742].

Se trata pues de un héroe trágico:

> "C'est lui (...) qui est le prototype du français. (...) Alors que le héros légendaire entraîne son peuple vers le grossissement et le redoublement de ses instincts, (...) et par le prosélytisme le mène directement à la mêlée et au cataclysme ou au triomphe, le héros tragique est seulement l'exemple du sacrifice personnel qui porte les sentiments et les conflits des hommes à ce point ardent où ils s'éliminent et se consument eux- mêmes."[743]

A lo largo de este capítulo veremos cómo Drieu en buena parte de sus obras intenta seguir el modelo heroico germánico pero a partir de *L'homme à cheval* (escrito en 1.942, coincidiendo con el fracaso alemán en la guerra) evoluciona hacia el modelo francés: el héroe trágico. En cualquier caso, la necesidad de un modelo al que imitar es una constante a lo largo de toda la producción novelística de nuestro autor.

La conciencia de la que los propios personajes hacen gala acerca de su realidad aparece resaltada, en primer lugar por el procedimiento narrativo empleado por Drieu en una parte importante de sus novelas: la utilización de la tercera persona, y la presencia de un narrador omnisciente que actúa a modo de superconciencia, amplificando las manifestaciones de los personajes mismos, resaltando sus carencias, defectos y contradicciones y, con gran frecuencia -en las primeras novelas- ridiculizándolos[744]: "Enfin, après avoir hésité sur les couleurs du jour, il fut prêt, avec une cravate plus orgueilleuse que lui"[745]. Se crea por este procedimiento una distancia enorme entre el protagonista y el narrador; distancia que, por sí misma, contribuye no poco a empequeñecer y desacreditar todavía más, si cabe, a aquél. Además en estas novelas puede decirse que en realidad el personaje principal es el narrador, puesto que, además de situarse por encima del protagonista, sus intervenciones son comparativamente mayores que las de cualquier personaje. Y, si bien es cierto que en estas novelas Drieu cede de vez en cuando la palabra a sus personajes, generalmente por medio de diálogos, éstos o bien acostumbran a ser breves, o tratan sobre temas banales, o bien, en el caso infrecuente de que el protagonista se extienda en alguna cuestión más o menos profunda, el intercambio de pareceres no funciona: su interlocutor es casi siempre incapaz de responder y/o de entender lo que se le dice[746]. El diálogo queda así relegado a la condición de bisagra textual que une dos intervenciones del narrador omnisciente.

Veremos a lo largo del presente capítulo cómo esta situación irá disminuyendo de intensidad a medida que avanzamos en el tiempo, hasta que, en las últimas novelas, narrador y protagonista llegan a identificarse plenamente, al tiempo que el primero pasa a tener una presencia progresivamente menor, en favor del diálogo y,

---

[742] GIRAUDOUX Jean, "La France et son héros". En *Littérature* .Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.994, p. 268.

[743] Ibid., p. 270.

[744] Existe, en este punto, un importante paralelismo entre la actitud de estos narradores y la del propio Drieu respecto de sí mismo: en sus relatos autobiográficos, como *Etat civil*, su *Journal 1.939 - 1.945*, o *Récit secret*, así como en varias de sus cartas (una parte de ellas recopiladas y recientemente publicadas: *Correspondance avec André et Colette Jéramec* . Ed. Gallimard, París 1.993 y *Textes retrouvés*, ed. cit., gracias al meticuloso trabajo de Julien Hervier, y Jean José Marchand respectivamente), puede observarse con claridad su tendencia a la autocrítica y la infravaloración de su propio personaje.

[745] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 74.

[746] En *L'homme couvert de femmes* por ejemplo, la respuesta de Luc ante una larga e inusual reflexión del protagonista acerca del alma, se limita a estas palabras: "J'ai quelquefois pensé à ces choses... Mais...". Cf. ed. cit., p. 200.

por su mediación, de la polifonía.

Drieu pretende además, con el empleo de la tercera persona, distanciarse al máximo de sus novelas, en las que representa un universo cerrado, todavía muy próximo al entorno biográfico del autor -la sociedad parisina de los años 20-, y de cuya cercanía él era muy consciente[747].

A la acción del narrador y a la distancia establecida entre éste y el protagonista, se suma la que establecen con respecto a él otros personajes; los protagonistas de las primeras novelas, con la consabida excepción de *Une femme à sa fenêtre*, aparecen siempre rodeados de una serie de personajes secundarios que actúan como ecos de las valoraciones peyorativas realizadas a menudo por los propios protagonistas acerca de sí mismos y amplificadas por un narrador que, como hemos dicho, actúa a modo de superconciencia. La descalificación, la compasión y/o la burla son sus actitudes más frecuentes. Así hablan los "amigos" de Gille, en *L'homme couvert de femmes*, desde la segunda línea de la novela:

> - "Gille va venir mais (...) ce n'est pas un monsieur exact, il retardera peut-être Luc jusqu'à demain.
> .....
> - (...) Qu'en dit Luc?
> - Assez drôle
> ……...
> - Il est toujours temps de se priver en choisissant
> - Je ne sais pas s'il se prive, mais en tout cas il ne choisit jamais."[748]

Se crea de esta forma, en el interior de cada novela, un sistema de ecos cruzados que convergen en reiterar, resaltar y amplificar aquellos aspectos de la personalidad y/o de la situación de los personajes que más interesan a nuestro autor. De esta forma nos encontramos ante unos personajes indeterminados en su interior, pero que al mismo tiempo Drieu determina perfectamente desde el exterior. Se reproduce así el mismo esquema que describíamos con respecto a los espacios urbanos: perfectamente determinados en cuanto a su localización, pero albergadores de la más completa indeterminación.

Además del empequeñecimiento ya citado, Drieu consigue de entrada llamar la atención, de forma implícita, sobre un tema de gran importancia en su universo novelístico: la soledad y la incomunicación. Un tema que se verá a su vez reiterado y amplificado por el procedimiento que acabamos de explicar.

> "Gille ne pouvait jamais rester, les bras inertes, devant un humain; il lui fallait au moins simuler, comme un dévot s'acharne à sa prière les jours de sécheresse, un effort de communication. Ce frissonnement perpétuel l'entrainaît à toutes sortes de manifestations..."[749].

El terror a la soledad será una característica común a algunos protagonistas novelísticos; la presencia del tema será directamente proporcional a la despersonalización y confusión de los personajes en el seno de la masa. Como veremos, el tema irá perdiendo fuerza con el transcurso del tiempo, a medida que los diferentes protagonistas van adquiriendo un cierto dominio sobre sí mismos, hasta que, en *Les chiens de paille* (1.943), la soledad se convierte en un bien preciado de difícil consecución.

> "...vagabond ébloui de loin en loin, mais non illuminé par le désir qui soudain, devant lui, battait le briquet. Alors il se jetait sur quelque silhouette dans l'ombre, mais l'aveugle, c'était pour prendre le sens de sa propre forme en se frottant à une autre forme, plutôt que pour atteindre le point palpitant de ce qui résistait un peu sous sa main"[750],

leemos en *L'homme couvert de femmes*. No existe por tanto en la novela separación alguna entre el *yo* del protagonista y la sociedad (el *otro*). Drieu nos presenta a un personaje a la búsqueda de su propia definición; una definición que es ciertamente restrictiva: los personajes rochelianos, como el autor mismo, se definen siempre con relación al mundo exterior. Sin él, no serían capaces de tener una conciencia clara de sí mismos;

---

[747] Cf. pp. 37 a 40.
[748] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., pp. 11-12.
[749] Ibid., p. 113.
[750] Ibid., p. 60.

ésta se produce siempre por fuera y no por dentro. Así pues el *yo* depende de un "*no yo* " para poder realizarse[751]. La realidad interior del hombre, según el pensamiento rocheliano, ha de ser necesariamente completada, precisada y definida por el lugar determinado que se le puede ver ocupar en un marco exterior. Tan sólo en este contexto el ser puede adquirir una forma. El pensamiento se convierte así en una actividad determinada.

El *cogito* rocheliano se manifiesta pues contrario al *cogito* de Descartes: mientras éste se basa en la conciencia interna que el hombre adquiere de sí mismo, separado del mundo, como fundamento de todo conocimiento, Drieu necesita del mundo como mediador para intentar definir su yo interior.

Este pensamiento, lejos de constituir una peculiaridad de Drieu es, al contrario, muy común en la literatura de su época. Buscarse a partir del otro[752], con frecuencia asociado a una actitud errante, aparece comoun *leitmotiv*. Los escritores surrealistas constituyen un ejemplo de ello[753]. Lo mismo puede decirse del existencialismo sartriano[754].También otros autores como Malraux, -por ejemplo en *La tentation de L'Occident* -, en su comparación de los pensamientos oriental y occidental, busca ante todo definir y enriquecer el pensamiento occidental.

El drama al que asistimos en *L'homme couvert de femmes* es el de un personaje que se descubre inmerso en la masa social y que, aun sintiendo la necesidad de determinarse, no sabe cómo conseguirlo. No existe pues en la novela conciencia de la existencia del *otro*, es decir de la sociedad, como una realidad independiente y separada del yo. El *otro* se reduce en su conjunto a un espejo en el que el protagonista busca vanamente la acotación del *yo*. Algo similar sucede en su siguiente novela, *Blèche*:

> "Je cultivais la personne de Marie-Laure comme un égoïsme second et je m'en félicitais, car, m'assurais-je, mon égoïsme, aussi profondément emmêlé à un autre, ayant ainsi doublé ses racines, ne peut plus se dessécher"[755].

A partir del momento en que la relación con el otro requiere del protagonista algún tipo de compromiso individual, -que en última instancia es acción determinadora- éste responde invariablemente con la huida; ello se pone de manifiesto sobre todo frente a compromisos como el matrimonio (por ej. *Blèche* o *Drôle de voyage*), la participación en la estructura laboral (*Gilles, Rêveuse bourgeoisie,...*), en el poder (*Gilles, Drôle de voyage,*), etcétera. Tal incapacidad les impide toda *existencia* [756]ya que, en la obra de Drieu -sin duda influenciado por las corrientes existencialistas- *existir* equivale a lograr salir fuera de sí.

El primer problema a solucionar para que la conciliación entre el protagonista y el mundo sea posible reside en conocer, asumir y acotar el propio *yo*, estableciendo una separación clara y consciente respecto al *otro*. Se trata pues de invertir el sentido del juego de distancias que se establecen en un principio: encontrar un sitio en el interior de la sociedad y al mismo tiempo singularizarse (lo que conlleva una cierta forma de distanciamiento, pero que en esta ocasión va del protagonista hacia el exterior). Pero en las primeras novelas, los personajes no encuentran la forma de llevarlo a cabo: "La coquetterie faisait de son esprit une méduse (...) modifiant sa forme au moindre contact"[757], leemos en *L'homme couvert de femmes*. A pesar de que, en la breve ensoñación a la que nos referíamos más arriba[758], la figura mitificada del héroe épico se insinúa por un instante como un posible ejemplo diferenciador a seguir, éste aparece inalcanzable, inimitable e incluso impensable para tan insignificante

---

751 "C'était chez les autres que je découvrais mon secret et c'étaient eux qui m'ouvraient la source des fortes satisfactions..." nos cuenta Drieu en *Etat civil* . Cf. cita nº 92 de la Introducción.

752 Michel Raimond habla de un "désir de s'affirmer dans un affrontement violent avec le monde". Cf. *Le roman depuis la Révolution*, ed. cit., p. 193.

753 "Le domaine où se produit le merveilleux surréaliste est cette frontière instable du subjectif et de l'objectif, ce tissu perméable qui sépare et met en contact le *moi* et le monde, *moi* et autrui; sur cette frange se produisent des échanges, dont beaucoup demeurent secrets, à demi-conscients, troublants" afirma Pierre Albouy en *Mythes et mythologies dans la littérature française* . Ed. A. Colin, París 1.985, p. 122.

754 Cf. la definición de los conceptos de "ser" y "existir", citada en el capítulo "El espacio", nota nº 423.

755 DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 119.

756 Utilizamos esta palabra en el sentido existencialista que le da Sartre en *L'être et le néant*, donde opone los conceptos de ser y existir. Véase notas nº 281 y 423 del capítulo "El espacio".

757 DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 63.

758 Cf. nota nº 739 de este capítulo.

protagonista. Sus expectativas se limitarán a buscar modelos más asequibles y cercanos, entre los más relevantes socialmente de quienes le rodean, aun a pesar de ser plenamente consciente del carácter puramente aparente de tal relieve, y de la insignificancia profunda que oculta. El protagonista se mueve por ello sin verdadero entusiasmo, con poca convicción. La fuerza de su deseo es escasa. Girard denomina e esta situación "deseo de vanidad"[759].

Incapaz por todo ello de centrarse en un único modelo concreto al que imitar, el personaje adopta una actitud errática, intentando encarnar al máximo aquellos valores más aplaudidos en cada una de las situaciones en las que se encuentra. Esta multiplicidad de modelos o "mediadores"[760]diferentes que se suceden substituyendo a los anteriores, ligados al presente más inmediato, sin pasado y sin constituir proyecto alguno de futuro, incrementa la fragmentación del yo del protagonista o, lo que es lo mismo, la descomposición de su personalidad.

Esta actitud utilitaria, adaptativa y limitadora, de definir el yo en relación a otro(s) o, lo que es lo mismo, a un patrón preestablecido, radicalmente opuesta a la autoafirmación, es una de las actitudes que Nietzsche, como Drieu, más critica de la sociedad occidental de su tiempo. El la define como una moral de esclavos:

> "Mientras que toda moral noble nace de un triunfante sí dicho a sí mismo, la moral de los esclavos dice no, ya de antemano, a un "fuera", a un "otro", a un "no yo"; (...) para surgir, la moral de los esclavos necesita siempre primero de un mundo opuesto y externo, necesita, hablando fisiológicamente, de estímulos exteriores para poder en absoluto actuar, -su acción es, de raíz, reacción"[761].

Esta "moral de esclavos" es uno de los principales rasgos que motivan el tratamiento peyorativo que, como exponíamos hace un momento, los demás personajes infligen a estos protagonistas:

> "-c'est un type, dans le fond, qui ne tient à rien.
> -Alors, il en souffre?
> -Mais non. Il a l'air triste, comme ça, de loin en loin, mais c'est une tristesse très vague, dont il s'accommode, qui va avec un bon petit égoïsme, bien organisé"[762],

se dice acerca de Gille, en la novela antes citada.

Por otra parte,

> "Une paresse comme une croissance qui n'en finissait pas, une ignorance crasse, une indifférence sordide, une distraction éperdue faisaient que Gille retombait avant d'arriver au "point où le monde commence," songeait-il, "étrange et immense, là où se marque une distinction qui est décisive, entre notre âme et une autre âme""[763].

La pereza, la ausencia de voluntad, será uno de los aspectos que Drieu más criticará a sus protagonistas no heroicos, como a la sociedad de su tiempo, como a sí mismo[764]. La carencia de "voluntad de poder"[765]es para Drieu, como para Nietzsche, un síntoma de decadencia y muerte: "La vida es voluntad de poder"[766], escribe el filósofo.

El grado de conciencia de los personajes sobre su propia realidad será apreciablemente mayor en

---

[759] Refiriéndose a Stendhal, pero perfectamente aplicable a Drieu, René Girard escribe: "Le véritable critère du désir spontané est l'intensité de ce désir. Les désirs les plus forts sont les désirs passionnés. Les désirs de vanité sont les reflets ternis des désirs authéntiques". Cf. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., p. 27.
[760] Cf. notas nº 260 y 261 del capítulo "Criterios metodológicos".
[761] NIETZSCHE F., *La genealogía de la moral* . Alianza ed., Madrid 1.993, p. 43.
[762] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 44.
[763] Ibid., pp. 59-60.
[764] Cf. p. 37.
[765] Tomamos la expresión de Nietzsche, no en el sentido de desear obtener el poder o la dominación sobre otros, sino como deseo de autoafirmación, que él le da en *Humain, trop humain* . Ed. Dënoël, París 1.975, tomo 1.
[766] NIETZSCHE F., *Así habló Zaratustra*, ed. cit., p. 106.

Blèche.

> "Je fais profession d'écrivain catholique. J'ai choisi de me rattacher à la religion en un temps où il n'y a plus de religion. Pourquoi donc? Il me semble que je me détraquerais tout si j'essayais de faire autrement. (...) Mais ne puis-je me passer d'ordre? ou du moins quitter l'ordre que je connais pour me jeter à l'aventure et en gagner un autre? Aussitôt que je m'écarte, je m'épouvante"[767]. Y más adelante: "De révolte en révolte, j'aboutis à la dernière station de tout chemin de croix, à la résignation, au renoncement"[768]

De alguna forma se produce aquí un primer nivel de acotación del personaje por sí mismo: éste manifiesta plena conciencia de su opción que, aunque impuesta, es aceptada con resignación. Necesitado de un modelo a seguir, el personaje elige el catolicismo porque es la única opción que encuentra. Aunque ésta no le inspire convicción ni entusiasmo, resulta un recurso relativamente cómodo para intentar aparentar una cierta definición sin excesivo esfuerzo.

Drieu ve en esta ocasión a su personaje principal como una tendencia de su propio carácter que le disgusta, pero que juzga dominada, y se atreve a utilizar la primera persona. Es un procedimiento excepcional en sus primeras novelas, y contribuye notablemente a dotar de independencia y personalidad al protagonista. Sin embargo la escasez de diálogos quita expresividad, vida y también verosimilitud a la novela; Drieu no consigue en ella crear un universo novelístico lo suficientemente expresivo[769].

Junto con este incremento de nitidez en la autodefinición del personaje principal, un elemento nuevo y de capital importancia hace su aparición en esta novela: el descubrimiento de la existencia del otro y la toma de conciencia sobre su realidad particular y diferenciada, con respecto a él:

> "L'émoi que j'avais éprouvé (...) à l'apparition sur les limites de ma vie d'un voleur, (...) n'avait fait que rendre sensible à mon imagination ce besoin inconnu jusque-là de ma nature: pouvoir faire entrer en moi autre chose que moi-même, accueillir l'âme de mon prochain"[770].

Una vez iniciada la acotación del yo, y tomada conciencia de la existencia del otro, surge inmediatamente el problema de establecer unas vías de relación entre ambos. Esta relación entre el *yo* (el ser en su intimidad) y el *otro* (la sociedad) será siempre conflictiva en el universo novelístico de Drieu. Ambos aparecen disociados y encontrar la forma de conciliarlos será su primera y principal tarea: se tratará de trascender el yo en beneficio de la globalidad social, pero sin que ello implique -hasta *Les chiens de paille* (1.943)- perder los propios contornos. "Un homme a deux moi: l'un étroit, superficiel, qui l'isole du monde; l'autre souterrain, radical, qui le réunit au monde" leemos en *Une femme à sa fenêtre*[771]. Pero como iremos viendo, hasta *Gilles* la mayoría de protagonistas se centrarán exclusivamente en la formalización del primero de ambos "yo".

En estrecha interdependencia con el nivel de determinación de los protagonistas, aparece desde la primera novela hasta la última, el tema de la virilidad. Su incidencia es especialmente significativa en los protagonistas con problemas de definición y relación de las primeras novelas. En ellos esta cuestión constituye una importante fuente de conflicto y de angustia adicionales.

Si bien es cierto que no existen, en el universo novelístico de Drieu, protagonistas con problemas de homosexualidad, observamos que la virilidad nunca aparece como un atributo innato de los personajes masculinos, sino que se presenta como una cualidad que debe conquistarse o, en todo caso, demostrarse, y que en los personajes no heroicos es cuestionado constantemente, tanto por el mismo personaje como por los que le

---

[767] DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 95.
[768] Ibid., p. 104.
[769] Julien Hervier se refiere a estas cuestiones en su prólogo a la novela, y critica además la forma elegida por Drieu (el análisis psicológico al estilo de Mauriac) por su inadecuación al fondo: la disolución de los valores tradicionales en el protagonista, y la destrucción de su universo intelectual y moral. Idéntico pensamiento comparte Frédéric Grover en su obra *Drieu la Rochelle and the Fiction of Testimony* . University of California Press 1.958, p. 254.
[770] Ibid., p. 195.
[771] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 125.

rodean. "Je suis trop viril pour m'attarder au gynécée et perpétrer ces inversions de la sensibilité que comportent l'intimité constante avec les femmes et les enfants"[772], leemos en *Blèche*. El título de su primera novela,*L'homme couvert de femmes*, es muy significativo al respecto. En ella nos encontramos ante un protagonista que se libra a todo un juego de apariencias para ocultar sus profundas dudas al respecto:

> "Il a la manie de jouer son petit jeu de coquetterie, et c'est tout. Il n'a jamais eu de collage, à ce qu'on m'a dit. Quand il en a une, il ne pense qu'à la plaquer (...) Il parle des femmes d'une façon atroce[773]. C'en est gênant"[774].

En *Le feu follet* se reproduce este juego de apariencias que oculta la profunda frustración del personaje en este aspecto: "Je me drogue parce que je fais mal l'amour"[775]. Por otra parte, es curioso observar que las tres primeras novelas de Drieu, llevan por título, ya sea un nombre de mujer (*Blèche*) ya sea la palabra "femme(s)".

La conquista de la virilidad corre pareja al heroísmo y al valor -que se demuestran generalmente en la guerra- y, en general, al grado de determinación del personaje. En las páginas que siguen veremos que los protagonistas heroicos destacan además de por su fuerza, su valor y su calidad de líderes, por su mayor masculinidad.

La presencia del tema de la virilidad en tanto que fuente de conflicto, es harto frecuente en las novelas de otros contemporáneos de Drieu, como Gide en *La porte étroite*, o en *Corydon*, ensayo que refleja su propio conflicto en este terreno y en el que intenta justificar históricamente la homosexualidad. Sachs en *Le Sabbat*, además de narrar los problemas del protagonista ("je souhaitais passionnément d'être fille, (...) Bien mieux! je refusais de m'endormir avant que Suze ne m'eût juré que je me réveillerais changé de sexe"[776]leemos), presenta el tema como un problema general de la sociedad de su tiempo. También Aragon en *Aurélien* entre otros, se refiere a ello. Drieu, por su parte, habla de una sociedad "efféminée"[777]. En un relato titulado *Le souper de réveillon*, pone en boca de uno de sus personajes estas duras palabras: "De mon temps (...) il y avait encore quelques hommes. Ils m'ont aimée; mais ils ont été tués à la guerre. Maintenant il n'y a que des pédérastes (...) des drogués, des eunuques"[778]. Drieu ve en la decadencia de la sexualidad un resumen de todas las decadencias de su época[779].

Sin pretender entrar en la polémica, a nuestro juicio tan estéril como discutible, insinuada por algún estudioso de la obra rocheliana, acerca de supuestas tendencias homosexuales reprimidas que supuestamente revelaría el psicoanálisis de la biografía de Drieu, sí quisiéramos resaltar la preocupación obsesiva que se hace patente, tanto en él como en sus personajes, por esta cuestión. En su ensayo *Notes pour comprendre le siècle*, escrito en 1.941, -Drieu le puso al principio el significativo título de *La Révolution du corps* - explica con detalle su pensamiento al respecto.

Une femme à sa fenêtre supone un nuevo paso cualitativo en el proceso de autodefinición del protagonista; ello comporta por una parte su ruptura total con el caótico mundo urbano y por otra el establecimiento de un modelo conductual concreto: el comunismo. En esta novela Drieu pone en escena, por primera vez en su universo novelístico, un modelo de protagonista heroico. Se trata, lo veremos en seguida, de un héroe épico. Ello se inscribe también, al igual que los modelos antiheroicos que hemos analizado, en el seno de una corriente propia de su época: A principios del siglo XX, de forma paralela a la proliferación de protagonistas que son arquetipos de la realidad, se retoma con gran fuerza el arquetipo del héroe épico. Son numerosos los estudios sobre las vidas de héroes que se publican en aquel momento: sobre Napoleón, Luís XIV, Cesar... Existe, en última instancia, una gran seducción por las seguridades simples que el héroe épico encarna. En literatura, los protagonistas de obras como *Jean-Christophe* de R. Rolland, *Vol de nuit* o *Terre des hommes*

---

[772] DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 146.
[773] Estas actitudes del protagonista novelístico se corresponden punto por punto con las de Drieu, según cuenta él mismo en su *Journal 1.939-1.945* y Dominique DESANTI en *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié*, ed. cit.
[774] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 44.
[775] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 92.
[776] SACHS M., *Le Sabbat*, ed. cit., p. 21.
[777] Stendhal utiliza con frecuencia la misma expresión en sus obras.
[778] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le souper de réveillon* . En *Histoires déplaisantes*, ed. cit., p. 140.
[779] Cf. SAINT-YGNAN J. - L.., *Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence* . Nouvelles éd. latines, París 1.984, p. 155.

de Saint-Exupéry, o *L'Espoir* de Malraux, responden al modelo del héroe épico, y comparten la característica común de "la rêverie d'excellence, le désir secret d'être Dieu"[780]. Por otra parte, se suceden las ediciones de novelas policíacas, de cow-boys, relatos heroicos de todo tipo, sin olvidar el furor que causó el modelo americano del self-made man. Este movimiento se analiza a la vez como una reacción de evasión ante un presente desalentador, y como la esperanza de un nuevo "Mesías" capaz de poner orden en la sociedad y dotarla de un modelo claramente determinado a seguir.

En *Une femme à sa fenêtre* aparece por primera vez en escena el tema de las ideologías y el de la pertenencia a grupos sociales compactos y diferenciados como instrumento útil, en primer lugar para crearse aparentemente una identidad. El comunismo ofrece al protagonista de la novela, ante todo

> "une préservation de soi-même dans un univers clos, bien organisé, sans contradictions. Le bien est le bien, le mal est le mal. bref, un milieu matriciel au sein duquel il n'y a point de danger de se dissoudre, et encore une fois de se retrouver, sans identité"[781].

En un segundo tiempo, el comunismo ha de servir como vehículo para conciliar su yo superficial con su yo profundo, y ello le ha de permitir en teoría reconciliarse con el mundo y llevar a cabo una revolución social[782]. Revolución que ha de comportar una regeneración de la energía y de la fuerza colectivas. "J'aime la vie, je vais où est la vie, où il y a des hommes"[783]. En el fondo, el personaje representa, más que una actitud militante, un ideal humanista.

De todas formas, en *Une femme à sa fenêtre*, aunque la acción se desarrolle de acuerdo con una ideología, ésta queda siempre como telón de fondo, siendo la acción lo más importante: "Je crois que les communistes sont aussi pourris (...) que les capitalistes; mais du moins il leur reste une étincelle de virilité et de santé. Tel est le prestige qui m'a gagné au communisme."[784] Así pues la ideología es sólo una excusa para aglutinar voluntades y poder llevar a cabo la revuelta de forma organizada. "Point n'est besoin de chercher des motifs idéologiques à l'origine du combat" afirmaba Drieu en 1.927[785]. La fidelidad a un principio de acción constituye la esencia[786]misma de los personajes rochelianos con vocación heroica. En ellos la vida, en lugar de imponerse bajo la forma de un "estado" adquiere su verdadero significado cuando se vive a base de una pluralidad de actos que se suceden. "Nos actes s'attachent à nous comme sa lueur au phosphore. Ils nous consumment, il est vrai, mais ils font notre splendeur"[787]decía Gide.

Drieu retoma en esta novela la narración en tercera persona, probablemente consciente de la proximidad entre el pensamiento político y la visión de la sociedad entre él y su personaje. Por ello se esforzaría probablemente en distanciarse al máximo, por lo menos formalmente.

La actitud de ruptura social del protagonista, aparece justificada y reforzada, no por la intromisión de un narrador, como sucedía en *L'homme couvert de femmes*, ni tampoco a base de argumentos retóricos o filosóficos, sino mediante lo que denominaremos redoblamiento por contraste, es decir: el establecimiento de un personaje antagónico, que será el depositario de todos los vicios, males y limitaciones que tanto el propio protagonista como su autor achacan a la sociedad y de los que quieren alejarse. A la sed de trascendencia de Boutros, se opone la superficialidad de Rico: "cet esprit (...) ne mettait au jour que des coquetteries et des badineries"[788]. Este es además débil e inconstante: "La lassitude le retirait vite de partout"[789].Paralelamente su profesión -diplomático- le sitúa de entrada en las antípodas del heroísmo, porque le encierra en lo social, en el

---

[780] Ibid., p. 734.
[781] REY H.F., "Drieu et son mystère". En *Magazine littéraire*:*Drieu la Rochelle*, ed. cit., p. 44.
[782] En este aspecto, se observa claramente el pensamiento del autor, tras las palabras de su personaje. "Derrière toutes ces petites questions politiques ou sociales qui tombent en désuétude, on voit apparaître une grande interrogation sur les fondements de tout, de nos moeurs, de notre esprit, enfin de notre civilisation" dice Drieu en *Mesure de la France*, ed. cit., p. 98.
[783] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 126.
[784] Ibid., p. 245.
[785] DRIEU LA ROCHELLE P., *La suite dans les idées* . Ed. Au Sens Pareil, París 1.927, p. 109
[786] En el sentido sartriano al que nos hemos referido en el capítulo "El tiempo" p. 200.
[787] GIDE A., *Les nourritures terrestres*, ed. cit., p. 23.
[788] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 108
[789] Ibid., p. 108.

mundo de la simulación, los formalismos, la ambigüedad, lo aparente y en definitiva lo indeterminado, en contraste con la sinceridad "brutal", la sencillez y la determinación que caracterizan al héroe.

En oposición a Rico, Boutros es además: "plus mâle que beau, plus souple qu'élégant, plus grave que fin, plus fier que noble"[790]. Vemos reaparecer aquí el tema de la virilidad que, como decíamos hace un momento, aparecerá obsesivamente a lo largo de toda su obra. Mientras en los protagonistas de las dos primeras novelas, débiles y despersonalizados, la virilidad necesitaba ser demostrada, en los personajes cuya heroicidad aparece totalmente desarrollada desde el principio, como en *Une femme à sa fenêtre* y -lo veremos más adelante- en *L'homme à cheval*, la virilidad es igualmente indiscutida desde el principio. Drieu no se cansa de recordárnoslo: en ambos la virilidad se manifiesta en todo momento por su brutalidad, su fuerza, su firmeza de carácter: "Il avait une voix mâle, polie, assez raffinée"[791]leemos en *Une femme à sa fenêtre*. En todo caso, adjetivos como "mâle" y "viril", acompañan una y otra vez a los más variados substantivos: por ejemplo: el olor de los pies de *L'homme à cheval* y la sudor de sus caballeros de Agreda son un "mâle fumet"[792], etcétera.

A pesar de que la novela se narra en tercera persona, este antagonismo genera un diálogo entre los personajes que, a diferencia de lo que sucedía en *L'homme couvert de femmes*, no funciona ya tanto como mera bisagra textual; el protagonista utiliza aquí este medio para desvelar directamente su intimidad, y ello da al relato mayor verosimilitud y vida propia. En *L'homme couvert de femmes* era el narrador omnisciente quien se encargaba de desvelar unas intimidades del personaje principal que por lógica debía ignorar. En *Une femme à sa fenêtre* en cambio, dicho narrador pasa de vez en cuando a un segundo plano, facilitando una cierta emergencia de la voz del protagonista. Además Drieu acostumbra a situarle ante unos interlocutores que le entienden y/o aprenden de él; incluso empieza a esbozarse en esta novela un tímido debate de ideas entre personajes antagónicos, aunque de forma muy puntual.

En el universo novelístico de Drieu existe siempre una correspondencia entre el aspecto físico de los personajes y su carácter o su realidad moral, de modo que ésta -abstracta e informe- se determina en aquél. En el capítulo dedicado al "Tiempo" hablábamos de la mentalidad disociativa que caracteriza a los personajes hasta *Gilles* (1.936-38) así como del culto a la luz, al sol, que es considerado tiempo de trascendencia y de ascesis. Hacíamos asimismo referencia, a propósito de *Une femme à sa fenêtre*, a la imagen del dios Sol "dont Boutros était le prêtre, aux paroles brûlantes"[793]. Pues bien, en consonancia con esta "queste" de la luminosidad, el físico del protagonista del libro posee atribuciones concretas y directamente apreciables que le emparientan con el sol: de entrada se nos habla de sus "yeux brûlants. (...) Il y avait de la noblesse dans les paupières bien découpées"[794]. Con idéntica característica son descritos con frecuencia los viejos héroes mitológicos; a imitación de éstos, el personaje principal de *Une femme à sa fenêtre*, así como el de *L'homme à cheval* -ambos en relación estrecha con el sol- aspiran, tal como demostrábamos en el capítulo "El Tiempo", a convertirse en mediadores, es decir: a acceder a un rango suprahumano.

El héroe rocheliano, perfectamente determinado, debe luchar siempre contra un adversario múltiple, diverso y mal delimitado: la sociedad urbana, la gerontocracia, la democracia... Un adversario del que paradójicamente él mismo procede:

> "Si l'on veut voir resurgir un être plus réel qu'un fantôme verbal dans la bouche des orateurs, moins inerte que la masse qui est sous nos yeux et qui se vautre sans angoisse sous la domination du jour: tout ce qu'on peut imaginer c'est (...) que les masses fouettées réagissent et se rejettent dans les bras de certains bourgeois qui par sagesse s'écarteraient de leur classe dévoyée"[795],

afirma Drieu en su ensayo *Mesure de la France*.

La preferencia por el enemigo múltiple y multiforme frente a lo singular y definido fue asimismo frecuente en el romanticismo. Víctor Hugo lo utiliza con gran éxito -Recordemos si no la famosa "pieuvre" de *Les travailleurs de la mer*, o la pintura de varios grupos sociales en *Les Misérables*-. Sin embargo en Drieu,

---

[790] Ibid., p. 62.
[791] ibid., p. 22.
[792] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., pp. 42 y 60.
[793] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 153.
[794] ibid., p. 27.
[795] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mesure de la France*, ed. cit., p. 109.

como en *La Nausée* de Sartre o *La Peste* de Camus, el adversario aparece especialmente gigantizado y fagocitando toda vocación humanizadora y heroica.

Cabe destacar el hecho de que la totalidad de los protagonistas rochelianos, heroicos o no, pertenece a la burguesía. Esta es según Drieu, la única clase susceptible de generar seres heroicos. Todos sus protagonistas novelísticos (como él mismo) poseen en principio la potencialidad de desarrollar una conducta heroica, aunque sólo unos pocos elegidos serán capaces de hacerla efectiva.

> "Il y a une poignée d'hommes à qui incombe le salut de l'espèce. (...) Parmi la foule affalée, on est effrayé de les voir si peu qui dressent des silhouettes de grandeur au-dessus du niveau du néant"[796].

La idea de que la capacidad de heroísmo está latente en todos los hombres estaba muy difundida entre sus contemporáneos. D. H. Lawrence por ejemplo, afirma en *Le serpent à plumes* (escrita en 1.926) por boca de su protagonista D. Ramón Carrasco, que todos los hombres poseen dentro de sí un ápice de poder divino aletargado que sólo los espíritus superiores serán capaces de desarrollar[797]. Unos "espíritus superiores" cuya virtud es -recordémoslo- innata.

El Drieu de los años 30 estaba convencido de que si las revoluciones anteriores habían fracasado, era porque se habían hecho desde abajo, desde el pueblo, el cual

> "Par la vertu tragique de son essence il ne peut se donner une élite de chefs: ou bien ces chefs ont une culture, et alors ils deviennent des bourgeois; ou bien ils n'en ont pas, et ils sont insuffisants et ne peuvent supplanter effectivement les chefs bourgeois"[798].

En eso consistía, según él, la *fatalidad* que las había hecho fracasar. Tal *fatalidad* desaparecería en cambio si la revolución era llevada a cabo por la "élite" guerrera, dejando para el vulgo la misión más primaria de la producción y los servicios: "Nous devons considérer que la fatalité persistente du manuel se présente comme une difficulté décisive (...) pour le prolétariat (...) de faire à lui seul une révolution"[799]. Boutros pertenece a este grupo restringido de guerreros que tienen todo para salir victoriosos de su empresa: cualidades innatas, formación física y cultural suficientes, voluntad de determinación, etcétera.

Además el héroe rocheliano estará dotado, hasta el final de *L'homme à cheval* (1.942), de una cualidad singular: la de no equivocarse jamás: "Il n'y a que les médiocres qui se trompent"[800], leemos en *Une femme à sa fenêtre*.

Estudiábamos, en las páginas anteriores, cómo las diferentes novelas suponían una gradación creciente en el proceso de individualización de los personajes y en sus relaciones con el resto de la sociedad. *Une femme à sa fenêtre* era, decíamos, la primera novela en la que Drieu opta por la acción revolucionaria. Sin embargo esta acción, en un primer tiempo, no va dirigida hacia fuera[801] (la sociedad) sino hacia sí mismo. Solo una vez obtenida la victoria sobre el propio *yo*, se puede aspirar a "exportar" la experiencia, de la misma forma que la transgresión espacial se presentaba primeramente como una empresa individual, para poder *a posteriori*, hacerse extensiva a una colectividad de elegidos[802].

La acción revolucionaria consistirá por tanto, en un primer momento, en una lucha contra sí mismo. "Je m'aperçois que ce héros est déchiré, menacé; qu'il mène non sans humiliation la lutte contre lui-même"[803], pone Drieu en boca de uno de los personajes. Y, unas páginas más abajo, en boca del protagonista: "Il est plus facile de faire une révolution dans la rue que dans les coeurs. J'ai bien de la peine à la faire dans mon coeur, à moi tout

---

[796] Ibid., p. 156.
[797] LAWRENCE D.H., *Le serpent à plumes* . Ed. Stock, París 1.971, p. 471.
[798] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mesure de la France*, ed. cit., p. 108.
[799] DRIEU LA ROCHELLE P., *Socialisme fasciste*, ed. cit., p. 33.
[800] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 176.
[801] Queremos decir que la acción no se contempla en una primera etapa como algo colectivo, sino limitado a la propia persona, con el fin de determinarse.
[802] Cf. capítulo "El espacio" pp. 123-124.
[803] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 179.

seul; je ne pourrais pas la faire dans le vôtre"[804]. El sistema de ecos cruzados al que nos referíamos anteriormente, contribuye a dar relieve y a mantener en el primer plano de la narración, esta "gesta" del personaje. Malraux, en *La condition humaine* y en *Les conquérants* nos presenta idéntico modelo de héroe, en el que el mayor enemigo no es externo, sino que está dentro del personaje. Volveremos sobre este tema más adelante.

Conseguir una existencia[805]auténticamente personal requiere una concentración decidida y voluntaria de las propias fuerzas. El personaje parte de una pluralidad anárquica de experiencias sensibles, y accede a la existencia a medida que va siendo capaz de conferirles una unidad. Entre el "yo múltiple" del que se parte y el "yo unitario"[806]que es el punto de llegada transcurre un tiempo dilatado, a lo largo del cual se va estableciendo una oposición creciente entre ambos.

Ramón Fernández, amigo de Drieu, sigue idéntica trayectoria en su obra; él denomina ambos extremos del proceso con los términos "le moi et la personnalité, le moi étant l'état brut, incoordonné de nos sentiments, la personnalité jouant le rôle de fonction unificatrice"[807]. La personalidad no es por tanto un don innato, sino el fruto de un esfuerzo duro y sostenido[808]que lleva al hombre a profundizar en su yo, considerado en sus determinaciones concretas. Ramón Fernández afirmaba a este respecto: "Je crois en la nécessité d'une intense concentration si nous voulons vraiment atteindre notre être qui ne nous est pas donné, que nous devons gagner à la sueur de notre front"[809]. Estas palabras evocan a todas luces las de Sartre[810].

Esfuerzo es así pues la clave de todo progreso tanto en Drieu como en Fernández o en Sartre entre otros; un esfuerzo que se dirige en un primer tiempo contra sí mismo, pero que se traduce a medio plazo en una lucha en favor de la colectividad:

> "Il y a encore en moi beaucoup de vanité et beaucoup d'égoïsme. Pourtant je sais qu'on ne peut trouver de valeur à la vie que dans la mesure où l'on se renonce au profit d'une entreprise universelle"[811].

Esta misma idea, de sacrificar el yo en beneficio de la colectividad, la encontramos ya en *Les déracinés*, de Barrès, escrita en 1.897: "L'individu vaut dans la mesure où il se sacrifie à la communauté"[812]. Sin embargo, existe una diferencia clave entre ambos: mientras en este último el sacrificio se orienta en defensa del estado, y de la estructura social establecida, en Drieu se pretende precisamente lo contrario: destruir el sistema vigente y substituirlo por otro.

El egoísmo aparece pues, en el universo novelístico de Drieu, como una de las principales marcas de los personajes sin identidad que pueblan las dos primeras novelas[813], así como del universo urbano en general y, por ende, es antagónica del heroísmo. El egoísmo caracteriza a quienes buscan sus modelos en el interior de una sociedad cuyos integrantes son en el fondo idénticos, idénticamente débiles, aunque se esfuercen en crear

---

[804] Ibid., p. 190.
[805] Utilizamos la palabra en el sentido que le da Sartre. Cf. notas 281 y 423 del cap. "El espacio".
[806] Tomamos y traducimos las expresiones "moi multiple" y "moi unifié" de POULET G., *La pensée indéterminée*, vol 3, ed. cit., p. 134.
[807] FERNANDEZ Ramon, *Messages* . Ed. Bernard Grasset, París 1.981, p. 110.
[808] Recordemos que según el pensamiento rocheliano sólo una clase social -la burguesía- puede ser capaz de desarrollarlo.
[809] FERNANDEZ Ramon, *Messages*, ed. cit., p. 57.
[810] Si bien tanto Drieu como Sartre están convencidos de la necesidad que tiene el hombre de construir su propia "esencia" a partir de la "existencia", existe una importante diferencia entre ambos autores: los personajes sartrianos se crean constantemente por sus decisiones actuales. Su vida, su futuro, es un proceso de determinación constante, es decir: el hombre se determina en su presente de forma constante, pero su futuro nunca está fijado de una vez por todas; al contrario, será permanentemente indeterminado. Los personajes de Drieu en cambio, no pueden aceptar esto. Ellos buscan determinarse de forma duradera, aspiran a fijarse en su determinación algún día.
[811] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 178. Nueve años antes, Drieu escribía en su relato autobiográfico *Etat civil* : "Vers seize ans (...) j'avais découvert une joie virile: plier, rompre mon esprit". Cf. ed. cit., p. 106.
[812] BARRÈS M., *Les déracinés* . Union Grale. d'éditions, col. "10/18", París 1.986, p. 36.
[813] Cf. citas 755 y 762 del presente capítulo.

diferencias que no van más allá de la simple apariencia. Además, puesto que existe siempre una correspondencia entre lo moral y el aspecto físico, el egoísmo puede verse y palparse: "Les Français se reconnaissent à leur air serré, à l'autérité mesquine de leur costume"[814].

Este antagonismo entre egoísmo y heroísmo era una convicción generalizada en la época de Drieu. Un cartel electoral del partido fascista italiano rezaba en 1.934: "Le principe du fascisme c'est l'héroïsme; celui de la bourgeoisie, c'est l'égoïsme"[815]. Hemos visto cómo Boutros, en *Une femme à sa fenêtre*, vive obsesionado por renunciar a su *yo* particular en beneficio de la empresa universal que supone para él el comunismo. Lo mismo les sucede, como iremos viendo, al resto de personajes con aspiraciones heroicas de todo el universo novelístico de Drieu.

La abolición del "egoísmo" empieza por la renuncia a los orígenes. Nos hemos referido a ella en nuestro capítulo anterior. En *Une femme à sa fenêtre* el proceso es especialmente dramático: el protagonista pertenece a una clase social acomodada, que él ha abandonado voluntariamente: "vers dix-huit ans le luxe l'avait fasciné"[816], pero "pour exister, il faut être l'ennemi des siens"[817], porque sólo así el hombre puede neutralizar la atracción alienadora de la sociedad, de la facilidad, y hacerse a sí mismo. "Ce tourment difficilement surmonté mais enfin tenu sous joug, cette paix conquise. Cela faisait une majesté..."[818]. Si bien, como veíamos en el capítulo "El tiempo", la actitud de rechazo de los orígenes es generalizada en Drieu, como en otros contemporáneos suyos, *Une femme à sa fenêtre* es de las pocas novelas en las que el autor presenta este hecho con una enorme dosis de humanidad, poniendo al descubierto una lucha titánica de su protagonista consigo mismo, entre la atracción por la facilidad y el amor por una parte, y su deber por otra. Drieu nos presenta pues el heroísmo como un destino trágico[819], que tiene un importante paralelismo con los héroes de las tragedias racinianas, siempre divididos, en la encrucijada de dos caminos antagónicos. Más adelante, especialmente en nuestro análisis de *L'homme à cheval*, volveremos sobre el tema.

En esta lucha, la hiperactividad se perfila al mismo tiempo como un medio para construir el futuro a partir de las acciones discontinuas del día a día[820], y como un refugio susceptible de evitar los probables riesgosy la angustia que conllevaría la reflexión y la meditación. Lejos de constituir una forma de autoconocimiento, constituye un medio ideal para vivir de forma constante en el exterior de sí mismo. Ello revierte lógicamente en una escasez de los momentos de ensoñación, de interiorización y en consecuencia de verdadera creación propia; como dice Bachelard:

> "La vie active, la vie animée par la fonction du réel est une vie morcelée, morcelante hors de nous et en nous. Elle nous rejette à l'extérieur de toute chose. (...) L'homme est une surface pour l'homme"[821].

En esta lucha titánica contra sí mismo el dinero constituye, Junto a los orígenes, otro de los mayores obstáculos para la desalienación del héroe[822]. El tema del dinero juega un importante papel a lo largo y ancho del universo rocheliano. En todas las novelas sin excepción se hace referencia a él, aunque su importancia decrece con el tiempo y a medidaque los personajes adquieren una mayor definición, como veremos.

En 1.922 Drieu se quejaba abiertamente de la substitución de las viejas clases sociales por categorías económicas en la sociedad de su tiempo[823]. En 1.927 escribía en un artículo: "Je hais de toutes mes forces ce règne de l'argent, je souhaite de toutes mes forces qu'on dépasse la forme capitaliste"[824]. Si bien esta contundente declaración del autor se refleja en sus novelas, lo hace en general de forma más atenuada. De todas ellas *Une*

---

[814] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 13.
[815] Citado por RESZLER A., *Mythes politiques modernes*, ed. cit., p. 204.
[816] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 47.
[817] Ibid., p. 87.
[818] Ibid., p. 70.
[819] "Les chefs qui portent en eux la fatalité du chef sont extrêmement rares" escribe Drieu en su ensayo *Avec Doriot* . Ed. Gallimard, París 1.937, p. 209.
[820] Cf. capítulo "El tiempo" pp. 209 a 213.
[821] BACHELARD G., *La poétique de la rêverie*, ed. cit., p. 140.
[822] Cf. RESZLER A., *Mythes politiques modernes*, ed. cit., p. 167.
[823] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mesure de la France*, ed. cit., pp. 94-95.
[824] DRIEU LA ROCHELLE P., "Troisième lettre aux surréalistes", en *Les derniers jours*, 8 juillet 1.927. Retomada en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 83.

femme à sa fenêtre y *Le feu follet* son las obras en las que encontramos un tratamiento más radicalmente negativo del tema: "Toutes ces choses c'étaient de l'argent (...) Il avait rejeté le tout"[825]cuenta el narrador, refiriéndose a las comodidades burguesas. Y, más adelante, el propio protagonista insiste (de nuevo los ecos cruzados...): "Je veux détruire l'argent"[826]. Existe por tanto una estrecha relación entre el dinero y la prisión de los espacios urbanos; la dominación de aquél aparece como una de las principales causas de la uniformidad urbana[827]. Fuera de estos entornos su presencia será muy reducida, y su importancia prácticamente nula.

> En *Le feu follet*, novela en la que Drieu expone con gran dramatismo la angustia que comporta la prisión del espacio urbano y del tiempo lineal, el dinero adquiere casi el rango de personaje, y juega un papel aparentemente determinante en el desenlace final de la obra. El dinero constituye una especie de sustituto urbano del heroísmo: "Il y a des hommes d'argent, (...) voilà les vrais hommes"[828]. A falta de modelos verdaderamente superiores a los que imitar, los "hommes d'argent" ejercen esta función ante el sujeto protagonista. Sin embargo la proximidad entre ambos es muy grande. Esta substitución no conducirá a la trascendencia espacio-temporal a la que se aspiraba en *Une femme à sa fenêtre* por medio del comunismo, sino que, como veremos en el capítulo siguiente, será fuente de dolorosos conflictos.

Por otra parte, mientras el heroísmo y la posibilidad de convertirse en líder eran definidos como fruto del empeño personal y del sacrificio, el dinero raramente aparece en las novelas como fruto del esfuerzo o de la actividad laboral; en ocasiones incluso al contrario:

> "Les hommes, quelles brutes! Toutes pareilles, attachées non pas à la vie mais à leurs besognes. Et quelles besognes! L'Egyptologie, la religion, la littérature. Mais il y a les hommes d'argent"[829].

El trabajo, en el sentido laboral, se concibe como una prisión dentro de la prisión urbana; el dinero por el contrario, se opone a él y constituye un elemento aparentemente liberador.

> "Tu ne t'es pas plié à l'époque (...) Tu n'as pas accepté la nouvelle loi du travail forcé, et tu es resté suspendu à la tradition de l'argent qui tombe du ciel, mais cela fait de toi un songe-creux"[830], le recrimina un personaje.

Efectivamente en este aspecto, común a la mayoría de protagonistas no activos, y que constituye un reflejo del pensamiento del mismo Drieu[831], los personajes rochelianos parecen vivir todavía en el sigloXIX[832]. "Ce que tu appelles l'argent, c'est le contraire de l'argent, c'est un prétexte à rêverie"[833], se dice en *Le feu follet*. A pesar de que, como decíamos en el capítulo dedicado al "Espacio" esta novela nos presenta un protagonista

---

[825] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 48.
[826] Ibid., p. 189.
[827] René Girard teoriza cómo la antigua nobleza pierde su cualidad noble, moralmente hablando, a partir del momento en que, viéndose materialmente impotente ante una burguesía cada vez más adinerada y por ende poderosa, decide imitarla y se lanza al trabajo, los negocios, la especulación... De esta forma, la muerte del Antiguo Régimen acaba de separar en Francia la nobleza espiritual de la nobleza como clase social; ésta evoluciona hacia la vanidad: nobleza y burguesía se convierten en iguales; y los esfuerzos de la primera por diferenciarse de la segunda y los de ésta por imitar los usos y costumbres de aquélla, son puramente formales y ocultan una identidad profunda. Cf. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit pp. 125-128.
[828] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 158.
[829] Ibid., p. 158.
[830] Ibid., p. 83.
[831] En su vida privada, Drieu rehusó siempre dedicarse a un oficio, en el sentido de acudir a un lugar de trabajo fijo, con un horario, una tarea y un sueldo concretos: "Aragon, Drieu, Malraux: (...) Tous trois ont horreur de ce qu'autour d'eux (...) on révère: le Travail à heure et lieux fixes, et tâches définies. (...) Tous trois, Aragon, Drieu, Malraux se jureront -et le diront- de rejeter ce Travail-vertu, ce Travail honoré par la famille, chéri par la patrie. Pas de profession à échelons, salaire, avenir planifié. Plutôt l'incertitude et l'errance". Cf. DESANTI D., *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié*, ed. cit., p. 73.
[832] "Son erreur est de rechercher une valeur authentique sous une forme périmée, une forme qui faisait partie de tout un ordre disparu" escribe, refiriéndose al protagonista de *Le feu follet* F. GROVER en su artículo "Le feu follet, un roman qui fait encore peur". En *Magazine littéraire*, ed. cit., p. 31.
[833] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 82.

incapaz de ensoñación alguna, el dinero ejerce sobreél una fascinación capaz de sustraerle por un momento a la monotonía,al aburrimiento[834]y al desánimo de la cotidianeidad, y esbozar cierta ilusión pasajera:

> "Aux parois nues qui enfermaient son âme, il ne vit plus soudain, des rares fétiches qui les ornaient, que celui qui résumait tous les autres: l'argent. Il tira de son portefeuille le chèque de Lydia, il s'assit à sa table et le posa devant lui à plat. Il s'absorba tout entier dans la contemplation de ce rectangle de papier, chargé de puissance. Alain (...) ne pensait qu'à l'argent. Il en était séparé par un abîme à peu près infranchissable que creusaient sa paresse, sa volonté secrète et à peu près immuable de ne jamais le chercher par le travail"[835].

De hecho raramente encontraremos en las novelas de Drieu protagonistas que desempeñen algún trabajo regular. Y cuando esto sucede, son muy pocas las líneas que Drieu emplea en describirlo o las escenas que se refieren a él o a actividades derivadas del mismo. A grandes rasgos se puede decir que, salvo en *Blèche* y en *Mémoires de Dirk Raspe*, éstos parecen estar siempre de vacaciones o en la guerra[836]. Tanto en sus novelas como en sus ensayos, Drieu critica con dureza la organización del trabajo tal y como se realiza en su época, y la juzga negativa y contraria a la libertad y a la vida:

> "La fabrication en séries, le renoncement au travail des mains qui sont les outils de l'esprit, l'abandon aux machines du pouvoir de l'homme sur la matière manifestent (...) le fléchissement de notre pouvoir créateur"[837].

Este pensamiento no es exclusivo de Drieu; otros contemporáneos suyos presentan en sus novelas razonamientos similares; como Malraux en *La voie royale* [838]o Montherlant en *Les célibataires*[839].

El trabajo ha perdido su sentido religioso que lo hacía sinónimo de libertad, de creación personal[840], de "génesis" como diría Bachelard[841].Si antaño era un elemento que contribuía a la determinación del ser humano, ahora se trata ahora de un "travail forcé" que indetermina al hombre y que aparece como un fenómeno exclusivo del universo urbano y participa del tiempo degradador que allí reina: "... la découverte (...) du secret des hommes, de leur amour dévorant et désespéré du travail qui, peu à peu, les attire à travers la solitude vers la mort"[842]leemos en *Blèche*, y en *Gilles*: "Il s'en allait l'année où son traîtement devenait sa seule ressource, (...) Il jouissait amèrement de sa liberté."[843]

La "moral de esclavos" a la que nos hemos referido más arriba, a propósito de *L'homme couvert de femmes* y de *Blèche*, reaparece en *Le feu follet*, así como la conciencia extraordinariamente nítida del protagonista acerca de su situación "On n'a rien que si on le veut. Je ne peux pas vouloir, je ne peux pas même désirer"[844], reconoce. Esta incapacidad de desear resulta particularmente dramática en un contexto como el de las novelas rochelianas, en el que prima -lo iremos viendo a lo largo de este capítulo- el culto al deseo bajo todas sus formas.

---

[834] Se trata de un aburrimiento que conlleva desesperación y angustia. Lejos de un simple estado de ánimo, se trata de una cuestión ontológica y dramática. El aburrimiento es en Drieu una fuerza inmovilizadora y pasiva que actúa sobre el hombre como un ácido: corroe poco a poco su voluntad y le despoja progresivamente de toda capacidad de resistencia y/o de respuesta.

[835] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., pp. 35-36.

[836] Idéntica actitud adoptarán los personajes novelísticos de Julien Gacq, autor cuya obra es mayoritariamente posterior a Drieu, aunque su primera novela, *Au château d'Argol*, fue escrita en 1.938. Ignoramos si Drieu conoció la obra o a su autor, pero en ninguno de sus escritos hemos encontrado referencia alguna a ellos. Ello parece significativo si tenemos en cuenta que Drieu gustaba de hacer anotaciones y comentarios acerca de los escritores contemporáneos.

[837] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mesure de la France*, ed. cit., p. 114.

[838] El personaje de Claude Vanec no consigue adaptarse a tener que vender coches para obtener el dinero que necesita.

[839] Los personajes de M. de Coëtquidan y M. de Coantré responden a este pensamiento anacrónico.

[840] Cf. ELIADE M., *Méphistophélès et l'androgyne*, ed. cit., p. 213.

[841] "Le travail est (...) une Genèse. Il recrée imaginativement, par les images matérielles qui l'animent, la matière même qui s'oppose à ses efforts". Cf. *La terre et les rêveries de la volonté*,ed. cit., p. 31.

[842] DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 138.

[843] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit.,pp. 498-499.

[844] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 150.

Al igual que en *L'homme couvert de femmes* o en *Une femme à sa fenêtre*, la actitud del protagonista aparece resaltada por contraste, por medio de otro personaje secundario. Pero por vez primera apreciamos un importante cambio de tono en las relaciones entre los antagonistas: ya no se trata ahora simplemente de organizar un conjunto de ecos cruzados para empequeñecer al protagonista, sino que empieza a abrirse camino la idea, de inspiración nietzscheana, aunque apenas insinuada en la novela, de la necesidad ineludible de actuar. El camino hacia la revuelta empieza a abrirse paso desde ahora, en oposición a la resignación que había caracterizado las dos primeras novelas. A la constatación repleta de estatismo del protagonista: "Pour être le même, j'ai toujours été le même", sigue la respuesta posibilista de otro personaje: "Tu as commencé d'être celui que tu es aujourd'hui; tu peux finir d'être celui-là et être encore toi-même, mais d'une autre façon. Je connais en toi plusieurs désirs"[845]. En esta ocasión el tono del personaje responde más a una actitud positiva y esperanzada de infundir ánimo, que a la actitud crítica que hemos visto mantener habitualmente a los personajes que rodean al protagonista.

Aunque raramente encontraremos la figura del doble[846]en los protagonistas no activos, el personaje secundario al que nos acabamos de referir (Dubourg) funciona de hecho como un doble positivo del protagonista: partiendo de la misma realidad que él, Dubourg ha comprendido la necesidad que tiene el hombre de crearse una esencia propia -en el sentido existencialista- para intentar salir de la indeterminación urbana. Pero a pesar de todo, la prisión urbana se cierne irremediablemente sobre todos los personajes: "Mais Dubourg aussitôt devait reconnaître qu'il ne pouvait aller loin dans cette direction. (...) A travers la déchéance d'Alain, il apercevait sa défaite"[847]. En el lado opuesto, la novela introduce otro doble: Milou, un alcohólico que es fiel reflejo del protagonista, pero marcado por un mayor grado de negatividad. El mismo protagonista le reconoce como su *alter ego*:

> "«Tiens, un camarade. Debout, devant le bar, comme moi, seul. Mon semblable, mon frère. Il m'écoute.» Milou était un bon garçon, avec de ces refus qui, en limitant la faiblesse, l'accusent: il n'acceptait pas toujours l'argent qu'on lui offrait, il y gagnait l'idée de son honnêteté, déplorable illusion qui lui voilait ses pires faiblesses. Il n'avait ni métier ni famille, mais de vagues camarades çà et là"[848].

Aunque éstos son los dos redoblamientos más destacados del protagonista, no son los únicos: existe en la novela una nube de personajes secundarios, acuciados por idéntica problemática y mostrando idéntica actitud que el personaje principal, pero que no juegan papel alguno por sí mismos, sino que parecen estar ahí a modo de espejos, rodeando al personaje principal, resaltando su prisión, su angustia y su indeterminación; son dobles empeorados que parecen tener un rol premonitorio, constituir ejemplos vivientes de lo que puede ser el futuro para el protagonista si no emprende el camino de la acción singularizadora.

Una vez más la narración se realiza en tercera persona, por medio de un narrador omnisciente. Éste pone más que nunca el acento en la explicación de los sentimientos, deseos, pensamientos y frustraciones del protagonista, e intercala con cierta frecuencia digresiones propias, "olvidado" en ocasiones el relato de los hechos objetivos[849]. Los diálogos, de contenido banal en su mayoría, recuperan la función de simple bisagra textual que detectábamos en la primera novela, *L'homme couvert de femmes*. Drieu se esfuerza en poner de relieve, también por medio de la forma, la pintura de un mundo cerrado, asfixiante y clautrofóbico del que el protagonista novelístico no sabe escapar.

Al igual que en las novelas anteriores, existe también en *Le feu follet* una correspondencia perfecta entre el aspecto físico y la realidad moral de los personajes. Mientras el protagonista heroico de la novela anterior, *Une femme à sa fenêtre*, era fuerte, atlético, con ojos de fuego..., el personaje débil y pasivo que retrata

---

[845] Ibid., p. 82.
[846] Nos referimos al doble encarnado por un personaje concreto. Los protagonistas no heroicos de las primeras novelas, indeterminados en el seno de la sociedad, tienen a ésta en su conjunto como doble.
[847] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit.,pp. 97-98.
[848] Ibid., pp. 160-161.
[849] Citemos, por poner un ejemplo, un pasaje en el que el protagonista, Alain, mantiene una conversación con otro personaje, Dubourg, acerca del momento y los motivos por los que el primero cayó en la droga. Pero de repente el narrador corta el hilo del diálogo e inserta una larga reflexión que empieza así: "Physiologie et psychologie ont la même racine mystérieuse: les idées sont aussi nécessaires que les passions, et les passions que les mouvements du sang." Etc. Cf. ed. cit., pp. 90 y 91.

Le feu follet es todo lo contrario: "La drogue lui avait ramené son ombre sur le visage, sur les mains. Il se sentait du noir dans les yeux"[850]. El resto de su cuerpo no anuncia mejores augurios: "Ce corps d'Alain, (...) c'était un fantôme. (...) Il avait des muscles mais qu'il soulevât un poids aurait paru incroyable. (...) Les cheveux abondants semblaient postiches"[851].

Le feu follet es la primera novela con protagonista pasivo en la que se manifiesta explícitamente una conciencia clara de la urgente necesidad de actuar. Encontrar la forma de llevarlo a cabo será la cuestión fundamental del libro. La novela insiste reiteradamente en la total carencia de ideas y en la incapacidad para pensar y para desear de su protagonista: "Il n'avait pas d'idées, il en manquait attrocement. Son esprit était une pauvre carcasse récurée par les vautours qui planaient sur les grandes villes creuses"[852]. Incapaz de todo deseo y de toda creación, sólo queda el recurso a las actitudes "reactivas"[853], es decir: a la imitación de conductas preestablecidas o a vivir condicionado por éstas: "Alain aurait vouluplaire à tous, (...) "Dans cette maison, je me trouve exactement sur le terrain où j'aurais voulu vivre, sur lequel j'aurais dû triompher""[854].Sin embargo, el descubrimiento de la calidad de dobles por parte de los modelos conductuales que le rodean, lleva a la desesperación al personaje, desde ahora total y definitivamente desorientado. Sin modelos que seguir, incapaz de acción y privado asimismo del descanso psíquico que permite la ensoñación, ("La rêverie est une paix première (...) une espèce de nirvana psychique (...) où l'oeuvre prend d'elle-même ses convictions sans être tourmentée par des censures."[855], citábamos en el capítulo "El tiempo") nos encontramos con un personaje sometido auna tensión insoportable, cuyo desenlace final -el suicidio- se adivina como la única y última acción posible;

> "Le suicide, c'est la ressource des hommes dont le ressort a été rongé par la rouille, la rouille du quotidien. Ils sont nés pour l'action, mais ils ont retardé l'action; alors l'action revient sur eux en retour de bâton. Le suicide c'est un acte, l'acte de ceux qui n'ont pu en accomplir d'autres"[856].

Volveremos sobre este tema en el capítulo "El sufrimiento, la violencia y la muerte".

La moral del "Tu debes" en lugar de la del "yo quiero"[857]es la que impide toda acción. Y esta es precisamente la moral que impera en la sociedad decadente en la que se desarrolla la novela, tomada a partir de la realidad del momento[858], y contra la que Drieu, como los surrealistas, como Nietzsche antes que ellos, se revelan. La culpa de la incapacidad para querer o desear se achaca así pues fundamentalmente a la civilización occidental: "La volonté individuelle est le mythe d'un autre âge; une race usée par la civilisation ne peut croire dans la volonté"[859]. De esta forma la carencia de voluntad se inscribe en el seno de una causalidad que sobrepasa las responsabilidades individuales: se asocia al espacio y al tiempo degradador que, como hemos visto en los dos capítulos precedentes, someten al hombre. Los personajes son ante todo víctimas. "Ils n'avaient pas l'habitude de vouloir, ils avaient l'habitude d'être voulu"[860]dice el protagonista acerca de los soldados en *Le voyage des Dardanelles*.

De todas formas, aunque *Le feu follet* presenta un protagonista todavía pasivo y reactivo, se ha abierto la puerta que deja entrever en la acción una posible salida que, efectivamente, se desarrollará de modo paulatino en las novelas posteriores. *Le feu follet* constituye una exploración de las diferentes posibilidades que ofrecen los espacios urbanos[861], como si su autor quisiera dejar bien claro que en su interior no es posible acción

---

[850] Ibid., p. 84.
[851] Ibid., p. 16.
[852] Ibid., p. 113.
[853] La palabra es de Nietzsche. Véase nota nº 761 de este capítulo.
[854] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 143.
[855] BACHELARD G., *La poétique de la rêverie*, ed. cit., p. 137.
[856] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 159.
[857] Ambas expresiones son de Nietzsche; las encontramos a lo largo de *Así habló Zaratustra*, ed. cit.
[858] Cf. Introducción, apdo. "Une época de convulsiones".
[859] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 48.
[860] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le voyage des Dardanelles* . En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 137.
[861] Encarnadas en toda una serie de personajes secundarios, con diferentes profesiones, idiosincrasias y estilos de vida, a los que el protagonista visita antes de optar por el suicidio, como buscando algún resquicio del que asirse para poder mantener la esperanza.

alguna[862]ni modelo válido al que imitar. A partir de aquí empezará la búsqueda de otros entornos.

En estrecha interdependencia con lo anterior, el problema de la soledad al que nos habíamos referido ya a propósito de las tres primeras novelas, alcanza aquí un elevado grado de dramatismo, y llega a convertirse en una obsesión. Encontraremos una y otra vez a lo largo de la novela referencias a ello: "Je ne connais que moi. La vie c'est moi. Après ça, c'est la mort. Moi, ce n'est rien, et la mort, c'est deux fois rien"[863]. Y más adelante: "Les amis, c'est comme les femmes, ils me laissent partir"[864]. La falta de acotación del yo y de dominio sobre sí mismo, se plantean como las causas principales de la soledad: "Je n'ai pas aimé les gens, je n'ai jamais pu les aimer que de loin; c'est pourquoi, pour prendre le recul nécessaire, je les ai toujours quittés, ou je les ai amenés à me quitter"[865], reconoce el propio protagonista.

> "Une des plus sûres raisons du désastre d'Alain, c'était de n'avoir pas admis franchement qui il était, (...) -Si tu criais à pleins poumons ce que tu es, il me semble que tu cesserais aussitôt de l'être. Il n'y a de toi à un autre toi que la distance d'un pas"[866],

leemos en la novela. El primer paso para conseguir realmente dominar el yo y trascenderlo o, lo que es lo mismo, dejar de "ser" -en la indeterminación- y empezar a "existir"[867]de forma personalizada, consiste pues, no sólo en ser interiormente consciente de la propia realidad, sino además en ser capaz de formularla abiertamente ante todos. Esto constituye ya de hecho un primer nivel de singularización y contrasta con la actitud de disimulo que encontramos en los personajes de las dos primeras novelas.

Pero más allá de este hecho, en Drieu las palabras, el relato, transmiten siempre algo que ha dejado de existir[868]. Al describirse a sí mismo, o al pensarse, el individuo establece una enorme distancia respecto del propio yo, deja de ser aquél que está describiendo y pasa a ser otro. En el lugar del yo, las palabras instauran una especie de "no yo"; al hablar, el hablante se substituye por su propio fantasma.

La destrucción del ser por el lenguaje no se limita sólo a la persona que habla, sino que se hace extensiva a todo aquello sobre lo que se habla, es decir, afecta a todo aquello que es transpuesto en palabras o en pensamientos. A la inversa del Logos cristiano, la palabra es para Drieu un elemento esencialmente destructor. Un pensamiento similar al respecto encontramos en Sartre[869], y en los principios surrealistas.

> "Le langage est donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste. Dans la mesure où il lui est indispensable de se faire comprendre, il arrive tant bien que mal à s'exprimer et à assurer par là l'accomplissement de quelques fonctions prises parmi les plus grossières"[870]decía Breton.
>
> Maurice Blanchot, por su parte afirmaba:
>
> "Quand je parle, je nie l'existence de ce que je dis, mais je nie aussi l'existence de celui qui le dit: ma parole, si elle révèle l'être dans son inexistence, affirme de cette révélation qu'elle se fait à partir de l'inexistence de celui qui la fait, de son pouvoir de s'éloigner de soi, d'être autre que son être"[871].

---

[862] Salvo el suicidio, que es una forma de acción, única y última.
[863] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 127.
[864] Ibid., p. 162.
[865] Ibid., p. 164.
[866] Ibid., p. 94.
[867] Por supuesto utilizamos los conceptos de "ser" y "existir" en el sentido que les da Sartre en *L'être et le néant* y que hemos explicado en el capítulo "El espacio", nota nº 423.
[868] En la introducción nos referíamos a la visión rocheliana del lenguaje como simple ilustrador de la acción, que le precede siempre y que constituye el núcleo de la vida. Hablábamos también de la preferencia que, de entre los diferentes géneros literarios, Drieu manifestaba por la poesía, a causa de su poder aproximador del lenguaje a la acción.
[869] "La conscience est un être pour lequel il est dans son être question de son être en tant que cet être implique un être autre que lui" leemos en *L'être et le néant*, ed. cit., p. 29.
[870] BRETON A., *Manifestes du surréalisme*, ed. cit., p. 44.
[871] BLANCHOT Maurice, *L'écriture du désastre* . Citado por POULET G., *La pensée indéterminée*, vol. III, ed. cit., p. 189.

Pero mientras en Blanchot esta constatación le lleva a descubrirse como una eterna ausencia, y alimenta un largo proceso de reflexión cuya meta es el descubrimiento de la verdad última del ser, en Drieu en cambio, la constatación del carácter destructor del lenguaje invita a la acción frenética.

De alguna forma, aunque a grandes rasgos *Le feu follet* reproduzca las situaciones de indiferenciación personal, soledad y desorientación de novelas anteriores (con la excepción de *Une femme à sa fenêtre*), una ruta clara hacia la solución del conflicto aparece trazada en la novela. Todo converge en perfilar la obra como el final de las actitudes resignadas y de la incapacidad de desear, y el primer paso hacia la búsqueda de la autorrealización a través de la acción y del hallazgo de un modelo concreto y claro al que imitar (un "mediador"), para alcanzar el objetivo deseado: la autoafirmación y, en última instancia, la libertad.

L'homme couvert de femmes se volcaba hacia la sociedad en busca de la propia identidad. *Blèche* y *Une femme à sa fenêtre* optaban por el aislamiento radical, *Le feu follet* en cambio es una novela cargada de humanidad en la que se plantea con gran dramatismo las contradicciones entre el carácter social de la naturaleza humana y una coyuntura que parece exigir al hombre la renuncia a su aspecto social para poder realizarse.

Hemos estudiado cómo en *Drôle de voyage* se abandona por primera vez, no sólo el espacio urbano sino también el espacio nacional -Francia- y se recurre a otros lugares pretendidamente más primitivos, -España primero y Marruecos al final de la novela- en la búsqueda de la transgresión espacio-temporal[872]. Como el título mismo da a entender, el viaje no ofrecerá por sí mismo la solución, pero sí que constituirá en el conjunto de la producción novelística de Drieu, un paso más en el camino del autoconocimiento y de la acción. Si *Le feu follet* se cerraba con una única y última acción -el suicidio-, dos años después, *Drôle de voyage* concluye con otra acción, pero esta vez dejando una puerta abierta a la esperanza, aunque sea de forma implícita: el final coincide con el anuncio de un viaje a Marruecos.

Una de las grandes diferencias que separan *Drôle de voyage* (1.933) de las novelas anteriores con protagonistas pasivos, es la notable individualización del personaje principal a la que asistimos: mayor capacidad de reflexión, así como un más alto grado de autoconocimiento y autoaceptación de sí mismo, lo cual revierte en una mayor apertura de éste hacia cuestiones sociales, y a un más elevado grado de inconformismo. Pero no obstante son todavía muchos los aspectos que le emparientan con los personajes de las novelas precedentes.

La falta de autoestima subsiste aunque adquiere un nuevo tono: "Faible, pendant des années il s'était fait une force de sa faiblesse même"[873]. Además, a diferencia de novelas anteriores, este tema pasa a ocupar un segundo plano. A ello contribuyen fundamentalmente dos elementos: por una parte, a pesar de la plena conciencia del personaje acerca de su realidad, las expresiones de autocompasión disminuyen, al tiempo que aparecen los primeros gestos indicadores de cierta disposición del personaje a "ser otro", como iremos viendo.

Además tanto el narrador como el resto de los personajes se refieren con menor insistencia a las carencias del protagonista. *Drôle de voyage* marca en este sentido un punto de inflexión: la actuación del narrador, que hemos visto desarrollarse en las primeras novelas como superconciencia del protagonista, criticando sus carencias y empequeñeciéndole, con frecuencia ayudado por una multitud de personajes secundarios, pierde intensidad aquí. Al contrario, empieza a perfilarse una especie de "reconciliación" entre narrador y protagonista, en el sentido de que el pensamiento de ambos se muestra en progresiva coincidencia y juntos desarrollan una creciente actitud crítica contra la sociedad urbana. De esta forma, serán ahora los personajes simbolizadores de ésta quienes, de forma progresiva, serán desacreditados y ridiculizados, fundamentalmente por medio del mismo sistema de ecos cruzados que antes era utilizado casi exclusivamente contra los protagonistas.

Al mismo tiempo la presencia del narrador va perdiendo peso de forma apreciable a partir de esta novela, dejando hablar cada vez más a los personajes en primera persona, en forma de diálogos. Éstos no dan lugar todavía lugar en *Drôle de voyage* a un verdadero debate de ideas porque, si bien los protagonistas van personalizándose cada vez más, la mayoría de los interlocutores son seres despersonalizados y carentes de ideas propias, incapaces de entender y/o rebatir los planteamientos que les son formulados. Sirva como ejemplo este sugerente pasaje, en el que el protagonista pregunta:

---

[872] Cf. capítulos "El espacio" y "El tiempo" pp. 135, 136 y 227.
[873] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit.,p. 132.

"-Que pensez-vous du mariage, Monsieur Hope?

-Oh, je n'ai aucune idée là-dessus ni sur rien. Vous savez nous autres peintres...

-Comment? Pourquoi les artistes n'auraient-ils pas d'idées? Vous croyez que la garantie du talent est la sottise? Et les vraies idées sont fines.

- Je ne sais pas, je ne sais pas.

(...)

-Est-ce que vous êtes cubiste?

-Je ne sais pas ce que cela veut dire."[874]

En *Drôle de voyage* asistimos pues al desarrollo de una actitud hasta ahora poco frecuente en los personajes pasivos: la observación crítica y distante de la sociedad y la manifestación de un pensamiento propio, diferenciado y coherente, que le distancian de ella sin comportar una ruptura.

"Ce qui manque le plus à notre époque, c'est la liberté de penser. Nous sommes encore en plein XIXe s., nous sommes encore dans les théories. (...) Elles éclatèrent d'abord de toute la vie et toute la verdeur dont l'humanité avait encore d'assez grandes réserves. Mais aujourd'hui l'humanité est bien plus fatiguée, et ces vieilles théories sont devenues les chaînes qui l'accablent. On ne pense plus, mais on se réfère aux vieilles théories. (...) On adopte une de ces théories et on essaie de mettre toutes ses pensées d'accord avec elle; mais c'est impossible, car la vie est plus large qu'aucune théorie. (...) Pourtant personne ne songe à être un homme, à penser librement, à avouer délibérément ses contradictions et à en former son système vivant et personnel"[875].

Estas palabras, que demuestran ya un grado de madurez y de visión de conjunto notables por parte del protagonista, van precedidas por una significativa intervención del narrador: "Tout à coup, Gille eut envie, beaucoup plus que de choquer et de provoquer (...),de parler librement"[876]. Salta a la vista el efecto acreditativo que este breve preludio ejerce sobre las reflexiones del protagonista y que, más allá de la justeza de sus aseveraciones, transmiten un mensaje subliminal positivo acerca del personaje. ¡Cuan lejos estamos en *Drôle de voyage*, de aquellos protagonistas adaptativos, necesitados de la aprobación de los otros, mendigando casi ser tenidos en cuenta!

La idea que aparecía brevemente en *Le feu follet* (1.930-31) en forma de consejo, formulada por un personaje secundario y dirigida al protagonista, se lleva a la práctica aquí. El proceso para empezar a determinarse ante los demás y a "ser otro" se inicia a partir del momento en que el personaje principal es capaz de tomar la palabra y verbalizar sin ambages su pensamiento tanto acerca de sí mismo como de la realidad que le envuelve.

Por otra parte, empiezan a esbozarse aquí con cierta nitidez las claves del pensamiento político que se irán desarrollando en las novelas posteriores. Algunas de ellas las encontrábamos ya en *Une femme à sa fenêtre* (1.929), como el tema de las ideologías, al que nos hemos referido anteriormente. Pero el enfoque es ahora distinto: esta novela se centraba en la conquista de sí mismo por medio de la huida y de la acción constantes; pero veíamos cómo este sistema, bajo un aparente fortalecimiento del yo, en realidad ponía al hombre en la superficie de sí mismo, al tiempo que le condenaba a una soledad total. En cambio *Drôle de voyage* (1.933) expone por primera vez, aunque muy brevemente, la cuestión de las propias contradicciones y la necesidad de conciliarlas y aprender a convivir con ellas. El proceso de humanización de los protagonistas salta a la vista y, al mismo tiempo, apreciamos los primeros síntomas -aún extraordinariamente tímidos- de una futura actitud tendente a la conciliación de los contrarios.

A pesar de este progreso en la emancipación del personaje, detectamos una todavía nada desdeñable influencia de su medio de procedencia. La persistencia del culto al dinero constituye una muestra de ello, aunque también en este tema se aprecie un cambio de tono: "L'argent doit tout donner, l'amour et le reste"[877], leemos. Pero la frase es tan sólo una conjetura que el personaje realiza mientras contempla a otros con cierto

[874] Ibid., p. 156.
[875] Ibid., pp. 272-273.
[876] Ibid., p. 272.
[877] Ibid., p. 23.

distanciamiento.

> "Il y avait en lui un complexe d'infériorité fortement noué, où entrait (...) le sentiment qu'il avait pris enfant, assez pauvre, dans un collège de petits riches: habituellement il se sentait un intrus dans une maison riche"[878].

El enfoque que se da al tema exculpa en cierto grado al personaje: éste es presentado implícitamente como víctima de una incorrecta educación por parte de esa sociedad cansada y sin ideas a la que nos referíamos hace un momento[879].

Por otra parte, subsiste en él todavía un elevado grado de egoísmo; nos hemos referido al tema con anterioridad[880]y hemos visto cómo Drieu lo consideraba emblemático de la sociedad urbana y decrépita; "J'entrerai dans sa vie et je m'y reposerai. Je serai chez moi et tout sera à moi"[881]piensa el protagonista ante la perspectiva de su boda con una joven rica. Idea que posteriormente es amplificada por la intervención de un personaje secundario, siguiendo el sistema tradicional de Drieu: " -Je vais (...) épouser Béatrix. -Pauvre petite. -Ah, tant pis, je ne veux pas crever.

-Qu'elle crève plutôt. Oui, je te comprends, c'est la lutte pour la vie, il te faut une gorgée de sang chaud. Va, chacal."[882].

A pesar de la dureza casi cruel de estas palabras, la reflexión que sigue, realizada por el protagonista, rompe totalmente su efecto desacreditador: "-Le chacal est la plus triste des bêtes". ¿Autocompasión? ¿Realismo?, probablemente ambas cosas, pero la trayectoria global de la novela, que hemos ido analizando, nos lleva a inclinarnos por la preeminencia creciente de la primera posibilidad.

Paralelamente a la disminución de la dependencia social, el miedo y la autocompasión, es decir: a medida que pasamos de una situación en la que el protagonista se aborrecía a sí mismo y se situaba en un nivel de inferioridad respecto a los otros, a otra en la que la autoestima crece y las distancias psicológicas entre ambos se van reduciendo -aunque a nivel consciente el protagonista cree que aumentan-, toman auge en la novela el sentimiento del odio, el rencor y el cinismo en dichos protagonistas. El párrafo citado anteriormente es una prueba de ello. Esta nueva actitud será reiterada una y otra vez por múltiples voces, entre ellas la del narrador: "Elle sentait pour la première fois quelle cruauté était le revers de sa peur"[883]. Si bien es verdad que en cierto modo existe en estas posturas un atisbo de acción (a fin ¿Realismo crítico? Sin d de cuentas la reacción es también una forma de acción), ésta es una acción reactiva, y por tanto negativa e inútil, en el sentido de que no se apoya en la libre creatividad del personaje, sino que sus actitudes siguen yendo a remolque de la realidad social que le envuelve y le domina todavía.

A pesar de que la novela no opta todavía por la acción -en el sentido "positivo" del término-, se nos presenta en ella a un personaje que, aunque pasivo, es capaz al final de tomar -por lo menos a nivel teórico- una decisión al margen de las reglas preestablecidas socialmente. El personaje consigue así esbozarse una existencia propia.

> "Le stoïcisme et moi, nous ne voulons plus jouer la comédie du bonheur, cette représentation désespérée, sordidement persévérante de tous les soirs. Nous aimons mieux les camaraderies furibondes de quelques mois, suivies d'amères et pures solitudes"[884], dice Gille poco antes de partir hacia Marruecos.

---

[878] Ibid., p. 133.
[879] Esta característica del personaje, está tomada de la biografía del propio Drieu, quien sufrió idéntica situación (sus abuelos maternos se empeñaron en costearle un colegio de élite) y desarrolló idéntico complejo. En *Etat civil* habla con cierto detalle del tema. Por su parte, Marie BALVET y Hubert STÉRIN en *Le roman familial de Drieu la Rochelle*, ed. cit. analizan este tema. También en su novela *Rêveuse bourgeoisie*, reproduce con gran exactitud este hecho de su vida privada.
[880] Cf. supra, pp. 309-310.
[881] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 146.
[882] Ibid., p. 223.
[883] Ibid., p. 155.
[884] Ibid., p. 314.

La actitud ante la soledad evoluciona paralelamente a lo largo de la novela: mientras al principio Drieu nos presenta a un Gille sumido "dans la vérité atroce de la solitude (...) et la vie courante n'obtenait de lui que des gestes chétifs"[885], en la misma línea que *Le feu follet* o *L'homme couvert de femmes*, poco a poco parece insinuarse, si no todavía una nueva forma de vivir la soledad, (para ello habrá que esperar a *Gilles*[886]) sí por lo menos una nueva actitud ante ella, el descubrimiento de una nueva dimensión de la soledad que permitiría dejar de concebirla como un termómetro medidor de la insignificancia de los personajes, o de su egoísmo como sucedía en *Blèche*.

> "Il faut être bien puissant pour atteindre de façon permanente à une solitude qui ne se confonde plus jamais avec l'égotisme, qui s'ouvre au contraire de plus en plus à l'universel"[887].

Este "universal" se encuentra, como hemos estudiado en los capítulos dedicados al "Espacio" y al "Tiempo", en la recuperación de un pasado mitificado. La contemplación del espectáculo de los toros, al que también nos hemos referido en los capítulos citados, evoca en el protagonista este pasado:

> "Ici, on regarde le meurtre d'un animal, (...) Mais alors que dans les mornes abattoirs, l'homme avachi par son ancien et définitif triomphe en répète sans joie le geste, ici il vient se rafraîchir d'un rêve et il se représente ce geste dans sa première vivacité, quand il y allait de la vie de se tailler un beefsteack dans le flanc d'un buffle."[888]

Cuando el hombre se entrega de lleno a los actos más elementales de la vida,

> "C'est à ces moments-là que les dieux (...) s'assouvissent à jamais sur ces créatures humaines qu'ils ont tirées de leur ventre et qui les gratifient de l'aveu délirant qu'elles sont passionnées de vivre"[889].

Pero paralelamente, la fascinación de los personajes rochelianos por el espectáculo de los toros puede leerse en clave psicoanalítica: Jung resalta en varias de sus obras, la asimilación totémica que tiene lugar en los niños, del padre a los animales grandes y fuertes como el toro, animal que es asimismo emblematizador de la libido masculina[890]. La muerte propiciada a este animal se asociaría pues, subconscientemente, a la de la figura paterna y al triunfo final de sus hijos sobre él[891], amen de permitirles reafirmar su propia virilidad. La fascinación que muchos protagonistas manifiestan por el espectáculo de los toros estaría así relacionada con una característica común a la totalidad de los protagonistas rochelianos, a la que nos hemos referido más arriba: la búsqueda del verdadero concepto de virilidad y por ende la duda acerca de la suya propia. Algo de esto parece insinuarse en *Drôle de voyage*:

> "Gille goûtait surtout la parade sexuelle que font les banderilleros, en se cambrant au milieu de la place dans un costume ajusté de telle manière et de couleur si délicieuse que tout regard sur un corps ainsi moulé, devient un enlacement et une caresse"[892].

Hemos visto con anterioridad que esta problemática en torno a la virilidad no era exclusiva de los personajes de Drieu; tampoco lo es su asociación con el toreo: la encontraremos presente con gran frecuencia en las novelas de contemporáneos suyos, como Hemingway en *Muerte en la tarde*, Montherlant en *Les Bestiaires* y en *Le Chaos et la Nuit*, o Barrès en *Du sang, de la volupté et de la mort*.

En estrecha relación con este tema, no podemos pasar por alto la presencia de la figura del doble, de gran importancia al igual que sucedía en *Le feu follet*;sin embargo no encontraremos ahora el efecto asfixiante que producía la proliferación de dobles en torno al protagonista, que actuaban a modo de espejos, encerrando al

---

[885] Ibid., p. 14.
[886] Nos hemos referido al tema en el capítulo "El espacio" p. 172.
[887] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 79.
[888] Ibid., p. 123.
[889] Ibid., p. 124.
[890] Cf. JUNG C.-G., *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* . Georg éd., Génève 1.989, p. 308.
[891] Esta situación tiene mucho en común con la llamada "Teoría de la Horda", que explican Darwin y Atkinson. Cf. infra, p. 403.
[892] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 123.

personaje en medio de múltiples reflejos de sí mismo y creando un ambiente de angustia[893]extrema. En *Drôle de voyage* el doble aparece más concretizado y delimitado; pero curiosamente se trata de un personaje homosexual.

"Au fond, s'écria Gille, (...) vous êtes venu m'expliquer que je ressemble à vous autres, pédérastes. -Oh. -Oui, je suis rongé comme vous par un désir sans fin. -Les êtres de désir sont les mêmes, dans tous les...[894] pays"[895].

Ya sea camuflado bajo una escena taurina o no, el tema de la virilidad reaparece una y otra vez a lo largo de las novelas, siempre inseparablemente unido al grado de personalidad del personaje.

El "ser de deseo" aparece como antagónico de otro ser, que definiremos como el "ser de voluntad". El primero está atado a su entorno social, limitado a los goces primarios que allí existen y a la imitación, escasamente entusiasta, de sus conductas. El segundo en cambio se cree más libre y creador, y actúa con un grado de entusiasmo mucho mayor; es decir: tiene un "verdadero deseo"[896]. De hecho estas dos expresiones definen respectivamente la realidad y la ambición de los protagonistas del universo novelístico rocheliano: "Je ne rêverai plus, j'aimerai; je ne désirerai plus, je posséderai; je ne me plaindrai plus, je créerai tout ce qui me manque"[897], sueña el protagonista de *Drôle de voyage*. Las resonancias nietzscheanas del tema son evidentes[898]:

> "Todo lo sensible en mí sufre y se encuentra en prisiones: pero mi querer viene siempre a mí como mi liberador y portador de alegría. El querer hace libres; ésta es la verdadera doctrina acerca de la voluntad y la libertad -así lo enseña Zaratustra. ¡No-querer-ya no-estimar-ya no-crear-ya! ¡Ay, que este gran cansancio permanezca siempre alejado de mí![899].

Pero una gran diferencia separa a ambos autores: mientras el ideal de hombre nietzscheano se ama a sí mismo, el protagonista de *Drôle de voyage* sigue deseando, como los de las novelas anteriores, ser *otro*.

En la novela, junto a este pensamiento se plantea una cuestión importante: la finalidad de la creación humana. Una vez lograda la creación de algo, su creador se descubre en la misma situación que antes:

> "Sculpteur, il a formé une figure où il a mis tous les caractères qui pour lui sont décisifs. Il n'y a plus aucune distance entre lui et les choses; les choses qu'il a refaites à sa manière sont devenues lui-même; (...) Mais quand cette fusion est faite, il ne peut plus remuer, il n'a plus qu'à mourir"[900].

Realizar una serie de creaciones no sirve pues para liberar al hombre de su prisión. Al contrario: su acción le rodea de dobles (de espejos), que desdibujan su figura e incrementan su angustia, reproduciéndose así la dramática imagen que analizábamos en *Le feu follet*. Este hecho es especialmente evidente en las relaciones amorosas: en las novelas rochelianas, la mayoría de las mujeres aparecen como elementos que los protagonistas encerrados en el universo urbano intentan utilizar para determinarse exteriormente: "Je veux te prendre, te vaincre, que tu dépendes de moi au bout d'une corde, au fond d'un puits"[901]. El amor es en Drieu un juego de

---

[893] Cf. capítulo "El sufrimiento, la violencia y la muerte" pp. 571-572.
[894] Resulta interesante la colocación de los puntos suspensivos, como si Drieu quisiera dejar constancia de su duda o su disgusto con la palabra que sigue: "pays". Hemos hablado en la introducción acerca de la visión crítica del autor para con los nacionalismos que él calificaba de "estrechos", así como de su apuesta por una Europa unida. También en esta misma novela, Drieu pone en boca del protagonista su propio pensamiento: "L'Europe sera unifiée par la force et le travail", cf. p. 157.
[895] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 300.
[896] Cf. nota nº 759 de este capítulo.
[897] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 243.
[898] Cabe remarcar sin embargo una diferencia importante entre el pensamiento nietzscheano y el de Drieu: el pensamiento de Nietzsche implica un movimiento incesante hacia la posesión de una verdad no definible, que se sitúa más allá de toda verdad determinada y que, precisamente por ello está inmerso en proceso de superación constante y sin fin. Para él pasar de lo indeterminado a lo determinado sería limitarse, volver la espalda a la única vía de libertad que tiene el hombre. Drieu en cambio, hasta *L'homme à cheval*, tiene un objetivo a largo plazo, un modelo de sociedad determinado, que iremos definiendo.
[899] NIETZSCHE F., *Así habló Zaratustra* . Alianza ed., Madrid 1.992, p. 133.
[900] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 243.
[901] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 162.

fuerzas en el cada uno intenta utilizar al otro en beneficio de su propia determinación.

Idéntico pensamiento es compartido por escritores como Sartre quien, en *L'être et le néant* se refiere al amor como una apropiación del otro, pero la persona que ama no desea "posséder l'aimé comme on possède une chose: Il réclame un type spécial d'appropriation, la possession d'une liberté comme liberté."[902] De esta forma el yo de ella acaba por confundirse con el de él, con lo cual el amante pierde de hecho al ser amado y se descubre de nuevo en soledad[903], acompañado tan sólo de su doble. Idéntica visión del amor encontramos en la obra literaria de Malraux, quien asegura que el hombre o la mujer que ansían ser amados, "veulent faire perdre à un autre être, en leur faveur"[904].

En la época de Drieu[905], encontramos un pensamiento misógino en otros muchísimos contemporáneos suyos, como Prévert en varios de los poemas que integran el volumen titulado *Paroles*, M. Sachs en *Le Sabbat*. Montherlant, en la tetralogía que lleva por título *Les jeunes filles*, escrita entre 1.936 y 1.939, muestra asimismo su total desprecio por la mujer y por el sentimentalismo, bajo todas sus manifestaciones; hombres y mujeres aparecen allí como rivales irreconciliables. El matrimonio Dandillot es un buen ejemplo de ello. El amor no existe en el libro, tan sólo la sensualidad: "Tu as joui, j'ai joui, le cercle est bouclé". Cesar Pavese, por su parte, afirmaba que "Les femmes sont un peuple ennemi, comme le peuple allemand"[906]. El sentimiento persistirá y se intensificará en las generaciones siguientes. Justine y Livie, personajes de Durrell, constituyen un buen ejemplo de ello.

En última instancia el talante misógino de los protagonistas novelísticos no puede ser desvinculado de una actitud real de parte de la sociedad, motivada por la desorientación que produjo entre los hombres el vertiginoso proceso de emancipación que experimentó la vida de las mujeres desde finales del siglo XIX. Jung explica[907]cómo el tradicional equilibrio entre *Animus* y *Anima* del hombre se ha roto desde entonces: el terreno de proyección del *Anima* ha cambiado porque la mujer se ha masculinizado: el trabajo, la formación, las costumbres de ambos sexos, son cada vez más uniformes. Poco queda ya por tanto en la mujer del siglo XX, de la *dama* singular que cantaba la lírica medieval, o de la mujer maternal y protectora que adoraban los románticos. Este será siempre el ideal femenino soñado por Drieu, pero en la realidad

> "Tout se passe comme si, dans nos sociétés, les valeurs féminines étaient transférées sur des symboles dont la femme s'est dépossédée, la femme ne symbolisant plus la féminité"[908].

Drieu divide en dos grandes grupos a los personajes femeninos de sus novelas. La inmensa mayoría se reúne bajo el denominador común de "les filles" (prostitutas y, en general, muchachas de carácter débil, dependientes y sin situación social ni responsabilidades familiares), que opone a "les femmes" (un grupo muy minoritario, integrado por mujeres situadas, con personalidad definida y autónoma, y que acostumbran a ejercer un rol maternal hacia el protagonista de turno). Nosotros nos referiremos a ambos grupos con los términos de "mujeres negativas" y "positivas" respectivamente.

El primero de estos dos grupos de personajes femeninos emblematiza el exponente máximo de la decadencia general que rodea a los protagonistas. En este colectivo resume Drieu todas las taras y defectos de la sociedad: "La femme est restée pour moi, tout ce dont je me suis arraché, tout ce dont je ne veux plus. La femme, pour moi, c'est l'argent, le luxe, la douceur, la paix"[909], leemos en *Une femme à sa fenêtre*. Al igual que la sociedaden su conjunto, pero en un grado superlativo, ellas encarnan la antítesis misma del principio de la vida. "ces catins (...) étaient vieillies de la première bouffée d'air qu'elles avaient respirée en entrant dans la ville"[910].Los protagonistas reconocen con frecuencia a estas mujeres negativas como dobles empeorados de sí mismos. Especial mención merece por su importancia, el protagonismo otorgado por Drieu a burdeles y

---

[902] SARTRE J.-P., *L'être et le néant*, ed. cit., p. 434.
[903] Ibid., p. 444.
[904] MALRAUX A., *La tentation de l'Occident*, ed. cit., p. 57.
[905] En 1.909 Marinetti escribía en el punto 9 de su "Manifeste du futurisme": "Nous voulons glorifier la guerre (...) et le mépris de la femme". Cf. *Le Figaro*, 20 février 1.909, p. 1.
[906] PAVESE Cesar, *Le métier de vivre* . Ed. Gallimard, París 1.952, p. 157.
[907] Cf. JUNG C.G., *Problèmes de l'âme moderne* . Ed. Buchet-Chastel, París 1.988, cap. XII.
[908] DURAND G., Figures mythiques et visages de l'oeuvre, ed. cit., p. 299.
[909] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., pp. 185-186.
[910] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 118.

prostitutas, los cuales pululan por doquier a lo largo de su obra. En ellasdescubren los protagonistas el reflejo más fiel de sí mismos: "des femmes perdues pour un homme perdu"[911]reconoce el personaje principalde *Gilles*. Precisamente por ello este grupo de personajes femeninos son víctimas, en sus novelas, del tratamiento más denigrante y agresivo.

En uno de sus ensayos llega incluso a atribuir a la época a su juicio degradada en la que vive, el sexo femenino: "cette époque est femme, abîme de jouissance anxieuse et énervée"[912]dice.

Malraux en *La tentation de l'Occident* se refiere a esta identificación del hombre con la mujer, así como a la pretensión común a varios escritores -entre ellos Drieu- de conocer su pensamiento y sus sentimientos, y se muestra irónico hacia ella. Por medio de un personaje oriental, venido a Europa para conocer nuestra civilización, dice:

> "L'homme et la femme appartiennent à des espèces différentes. Que penseriez-vous de l'auteur qui viendrait vous exposer les sentiments de l'oiseau? Qu'il vous propose une déformation des siens. C'est ce que nous pensons de l'écrivain qui nous parle de ceux des femmes. (...) Dans la mesure où vous voulez la comprendre, vous vous identifiez à elle."[913]

La agresividad contra este grupo de mujeres que hemos denominado negativas, se ejerce desde las descripciones mismas que los protagonistas masculinos realizan de ellas. Es frecuente, en este sentido, la omisión o las escasas referencias a sus rostros y, en general, a sus cabezas, como si el autor quisiera hacer hincapié en la carencia de toda dimensión intelectual en estos personajes simbólicos[914]. En cambio asistimos a la descripción minuciosísima de las diferentes partes de sus cuerpos, como si se tratara de una disección: "Je rêvais de jeunes filles sans tête, peut-être même sans bras et sans jambes - des troncs. Oh, les femmes-troncs! (...) Aucun piment sentimental, ni regret, ni espoir,..."[915] dice Gille en *Drôle de voyage*. Pero sin duda el tema alcanza su mayor grado de sadismo en la primera novela de Drieu, *L'homme couvert de femmes*. En ella otro Gille contempla y describe uno a uno los miembros de una prostituta

> "étalés sur le lit: ce coeur, ce foie, ces poumons, ces petits reins. Mais peut-être sont-ils déjà avariés, (...) est-ce que cette femme avait une tête? (...) Du reste cette tête Gille la trancha quand d'abord il la baisa au cou, les lèvres retroussées, avec ses dents, pour marquer la limite supérieure de ses caresses"[916].

Los términos empleados en la descripción no dejan dudas acerca de la enorme agresividad que se vierte sobre estos personajes, que simbolizan como decíamos hace un momento, toda la decadencia social que impregna de principio a fin el universo novelístico de Drieu.

Deformidades de todo tipo jalonan asimismo las descripciones de este tipo de mujeres: "Ce petit visage et ce gros corps, cela m'entraîne vers le comique"[917]leemos en *L'homme couvert de femmes* a propósito deuna de ellas. "Mains courtes, doigts longs (...) Les fesses étaient trop basses et les chevilles inachevées"[918]dice de otra. En *Blèche*, el personaje que da título a la obra es "un peu voûtée"[919]. Pero es sobre todo en*Le feu follet* donde, junto con la primera novela, más abundan este tipo de descripciones. El tratamiento ciertamente cruel que se

---

[911] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 29.
[912] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le jeune européen*, ed. cit., p. 80.
[913] MALRAUX A., *La tentation de l'Occident*, ed. cit., p. 62.
[914] Drieu se refiere con frecuencia en sus novelas como en sus ensayos, a la incapacidad de pensamiento autónomo y de creación original por parte del sexo femenino: "Les femmes n'ont point de curiosité, elles n'ont que de la passion" leemos en *Blèche*, ed. cit., p. 37.
[915] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 31.
[916] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 79.
Cabe destacar que este comportamiento aparece curiosamente invertido en las descripciones del escaso número de mujeres que denominaremos *positivas* de las novelas rochelianas: en ellas el rostro acapara la atención descriptiva, mientras el resto de sus cuerpos aparece simplemente esbozado. Así sucede, por citar un ejemplo, en la descripción de Beloukia en la novela que lleva el mismo título.
[917] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 21.
[918] Ibid., p. 162.
[919] DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed cit., p. 130.

dispensa a las mujeres negativas en estas dos novelas encierra niveles de agresividad y violencia particularmente elevados.

En *Le feu follet* asistimos a un largo desfile de tipos femeninos que resultan esperpénticos y que crean en la novela una atmósfera nauseabunda no exenta de cierto grado de terror: Lydie tiene un rostro "qui paraissait anonyme (...) et stupide (...) Sa peau, c'était le cuir d'une malle de luxe, qui avait beaucoup voyage, fort et sali. Ses seins étaient des emblèmes oubliés"[920]. Su boca "sentait la nuit amère"[921], Eva Canning es "Une statue à la dérive"[922]. Tototo es globalmente un "laideron envenimé"[923], Mlle. Farnoux es "une petite fille entre quarante et soixante ans, chauve et portant sur son crâne exsangue une perruque noire. Née de vieillards, si chétive, si pauvre de substance..."[924] etcétera.

En otro orden de cosas, cabe destacar aquí la importancia simbólica de los nombres escogidos por Drieu: muchos de los nombres femeninos presentes, sobre todo en las primeras novelas, son representativos, a nivel simbólico, de la realidad y la función de estos personajes en el universo novelístico.

Las resonancias bíblicas del personaje de Eva, la mujer que hace recaer a Alain en la droga, son evidentes. Tototo nos hace pensar en "toto"[925],lo que a su vez trae a nuestra memoria *La metamorfosis* de Kafka, una obra escrita en 1.915, que Drieu conocía, y en la que Gregorio Samsa, su protagonista, sufre un proceso regresivo que le metamorfosea en insecto, y muere víctima de la repugnancia y la violencia de su familia. Ambos libros nos ofrecen en el fondo idéntica visión de una sociedad agónica y en plena descomposición, que devora a sus propios miembros sin que exista aparentemente posibilidad alguna de salida.

De gran relevancia es asimismo la convergencia simbólica entre Lydie y el nombre del barco americano que la trae a Francia primero y con el que regresa a su país más tarde, el *Léviathan*: por una parte "Léviathan" es el nombre de un monstruo procedente de la mitología fenicia, que la Biblia presenta como símbolo de la desmesura y el caos del poder pagano[926]. Pero además "Léviathan" era el antiguo Vaterland (= "patria") alemán, que los americanos rebautizaron posteriormente. Ello aporta una nueva dimensión al simbolismo demoníaco del nombre, que pasa a simbolizar el triunfo del monstruo industrial sobre las naciones[927]. Lydie por su parte, evoca el nombre de la rica región de Asia Menor pionera, parece, en la acuñación de monedas y cuyas hijas se ganaban la dote por la prostitución. La americana Lydie está por tanto plenamente asociada también a la aureola de capitalismo y materialismo en crisis que envuelve a aquel país[928]. Su descripción lo confirma: rostro anónimo, personaje rico pero vacío y constantemente agitado, que teme al amor y a los sentimientos... Además la relación entre ella y Alain viene marcada y limitada exclusivamente por el dinero. Un dinero que servirá al protagonista para proseguir un tiempo más con su existencia de auténtico muerto viviente,prisionero como ella de la droga, y en general de la degradación delespacio urbano. En *Gilles*, la compañera del protagonista es "une poule" que se llama Pauline (la proximidad fónica de ambos términos es significativa).

En *Mémoires de Dirk Raspe* aparece con insistencia el nombre de Sybil, la criada de la familia Heywood con la que Dirk tuvo su primera relación, y que pasa a convertirse en un nombre genérico con el que designa a las prostitutas como colectivo. Salta a la vista la homonimia del nombre escogido por Drieu con las Sibylles, las famosas sacerdotisas de la mitología griega poseedoras del don de profecía. Efectivamente, las Sybil rochelianas constituyen una profecía viviente del nivel de degradación al que según Drieu la sociedad parecía inevitablemente abocada: Sybil "représentait toute la vie du dehors"[929]dice Dirk. Todas las "Sybil" son descritas como seres extremadamente sucios, malolientes, podridos, miserables moral y económicamente, dominados por el odio y el resentimiento,pero extremadamente débiles y vulnerables en el fondo. Sirva como

---

[920] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 16.
[921] Ibid., 19.
[922] Ibid., p. 106.
[923] Ibid., p. 128.
[924] Ibid., p. 24.
[925] Según el diccionario *Petit Robert*, este término en argot militar significa "piojo".
[926] *Sagrada Biblia*, Isaias 27, 1. También Job 40, 20-28 y 41.
[927] Cf. GROVER F., "*Le feu follet* : un roman qui fait encore peur." En *Magazine littéraire: Drieu la Rochelle*, ed. cit., p. 30.
[928] Ibid.
[929] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 47.

modeloesta descripción de una prostituta callejera:

> "je ne vis d'abord qu'un petit boa maigre de plumes rouges. C'était (...) une créature issue de la pourriture. (...) la bouche était une plaie par où suppurait une vie, c'était une déchirure par où ressortaient la haine et la négation qui avaient gâté et carié l'âme et les dents."[930]

La boca constituye para Drieu una parte especialmente simbólica del rostro humano. Todos los personajes novelísticos que nuestro autor quiere presentarnos como "positivos" se caracterizan por la blancura de sus dientes y la justeza de sus palabras. En cambio toda la miseria y la agresividad sociales, representadas en el grupo femenino que nos ocupa, parecen concentrarse de forma especial en este órgano, que es asimilado entonces al abismo: "prostituée, bouche d'égout. Oh! ces aveux que je leur ai arrachés à toutes, à toutes. Elles n'ont pas le sens de la noblesse du visage."[931], leemos ya en su primera novela. El tema permanecerá invariable a lo largo de todo su universo novelístico. Esta característica no es exclusiva de los personajes femeninos, sino que abarca al conjunto de una sociedad urbana que Drieu representa dedicada mayoritariamente, además del sexo, a la bebida y a la comida; "Dans l'air blond de la véranda (...) se détachaient les gueules congestionnées, voraces, démuselées de Ferid et Staalbaum"[932].

3.2 -La autoafirmación por la acción guerrera en el seno del grupo: el modelo heroico. La ambición de la totalidad.

Los relatos de *La comédie de Charleroi*, como anteriormente *Une femme à sa fenêtre* proponen de nuevo la acción continuada, sin límite, para que la actividad creadora no suponga caer en una prisión mayor que aquella en la que se vive. Este modo de vida permite experimentar con la mayor intensidad los diferentes momentos de lo concreto[933].

El medio idóneo para llevar a cabo la acción no es ya la actividad solitaria, sino la guerra. -Nos hemos referido parcialmente a ella en nuestros capítulos "El espacio" y "El tiempo"-.

> "... toute cette bataille (...) Je tenais dans mes mains la victoire et la liberté. (...) La victoire des hommes. Contre quoi? Contre rien; au-delà de tout. (...) Pourquoi nous battions-nous? Pour nous battre"[934].

El tema de la guerra eterna[935]está presente en Drieu desde sus primeros escritos: numerosos artículos[936]y poemas, -particularmente el conjunto reunido bajo el título común de *Interrogation* -, en el relato autobiográfico *Etat civil*, en ensayos políticos como *Le jeune européen*, etcétera. En su universo novelístico asistiremos en adelante a la definición y al desarrollo progresivos de este modelo guerrero, basado en una Edad Media idealizada[937]; "Mais où sont les drapeaux d'antan? Et les clairons? Et le colonel?"[938] se pregunta Drieu en

---

[930] Ibid., p. 108.
[931] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 162.
[932] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 68.
[933] Cf. capítulo "El tiempo" p. 209.
[934] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 68.
[935] Desde su más tierna infancia, Drieu se alimentó de lecturas (en *Etat civil* Drieu hace referencia a las que más le impresionaron), imágenes (en especial los dos primeros álbumes de imágenes que tuvo: uno dedicado a los soldados del Primer Imperio, y el otro a Napoleón), historias contadas (al cocinero de sus abuelos maternos le encantaba explicar, y magnificar, sus experiencias guerreras que el joven Drieu escuchaba con pasión y admiración. También su abuela materna le hablaba con frecuencia de las gestas del emperador), que favorecieron el desarrollo de este pensamiento.

Paralelamente el pensamiento de Nietzsche (al que Drieu admiró durante una parte importante de su vida. Recordemos que nuestro autor había leído ya *Así habló Zaratustra* a los 14 años) influyó sin duda a Drieu en este aspecto: "Debéis amar la paz como medio para nuevas guerras. Y la paz corta más que la larga." predica el filósofo. Cf. *Así habló Zaratustra*, ed. cit., p. 80.
[936] Entre ellos citaremos "L'instinct de la guerre", en *Nouvelles littéraires*, 25 noviembre 1.933.
[937] Cf. MARTIN DU GARD Maurice, "Drieu comptait sur le sport pour refaire une France et sur le patriotisme pour refaire une Europe". En *Rivarol*, nº 10, 23 mars 1.951. En este artículo, Martin du Gard se refiere a la visión inocente y mitificada que Drieu tenía de la Edad Media, una época feliz en la que, en opinión de nuestro

La comédie de Charleroi. La guerra eterna, al estilo "de antaño" es una ilusión que Drieu mantendrá hasta su muerte, a pesar del resultado insatisfactorio de las experiencias vividas. "Par moments j'étais le patriote qui avait lu des livres et des journaux. Mais à d'autres moments, j'étais cela que j'avais commencé à connaître à la caserne. Un zéro, une nullité,"[939], leemos en el relato antes citado y, más adelante: "Les hommes (...) n'ont pas voulu dépasser cette guerre, rejoindre la guerre éternelle"[940].

La guerra, tal y como Drieu la entiende, permite más que ninguna otra actividad vivir con intensidad y plenitud cada instante. Si el espacio urbano de *Le feu follet* impedía "engager toute sa pensée dans chacun de ses gestes"[941], la experiencia bélica permite al protagonista de *La comédie de Charleroi*, al igual que la acción revolucionaria al de *Une femme àsa fenêtre*, ver realizado este deseo: "J'ai senti à ce moment l'unité de la vie.Même geste pour manger et pour aimer, pour agir et pour penser, pour vivre et pour mourir. La vie c'est un seul jet."[942] Como dice M.Arland, "*La comédie de Charleroi* n'est pas une peinture de la guerre; c'est le récit des rapports d'un homme avec la guerre"[943].

La acción por la acción permite a los personajes satisfacer su ansia de vivir en lo hiperconcreto, su avidez de sensaciones intensas, constantes y diversas. "Toute émotion est d'une *présence* [944]infinie"[945]aseguraba Gide. La sensación constituye un punto de partida que permite al hombre, no sólo abolir la distancia que le separa del objeto deseado[946], sino palparlo, invadirlo, establecer entre ambos una corriente que les une profundamente y les identifica.

De hecho en ambas novelas la conquista del propio yo que se pretende a través de la acción es en realidad, como decíamos al principio de este capítulo, una huida de sí mismo: la acción constante aleja por el momento los conflictos, dudas, indecisiones y los dilemas interiores que con toda probabilidad conllevaría la meditación. De alguna forma la filosofía de la acción por la acción evita que, de momento, los personajes rochelianos adquieran carácter trágico[947]. "J'étais là-dedans, perdu, me perdant, ivre de perdition. Oubliée ma personne bourgeoise"[948]. Pero a partir del momento en que acaba la acción, los personajes descubren el carácter trágico de su existencia. En los largos períodos de espera inactiva que se producen en la guerra moderna, o una vez restablecida la paz, descubren con asombro el profundo cambio que se produce en ellos; se descubren dobles: una vida intercalada en otra vida (la del hombre urbano) "Qui étais-je. Que suis-je devenu?"[949] se plantea[950]Breton en el relato *Le chien de l'écriture*.

El personaje rocheliano consigue en la guerra, durante los momentos de acción intensa, ser lo que le hacen sus sensaciones. Es por eso por lo que considera la actividad bélica un medio idóneo para conocerse a sí mismo: "Tout d'un coup je me connaissais, je connaissais ma vie. C'était donc moi ce fort, ce libre, ce héros"[951]. Se trata sin embargo de un conocimiento aparente, exterior, ficticio. El yo aparece determinado únicamente con

---

autor literario, el sufrimiento físico garantizaba la igualdad entre pobres y ricos.

[938] DRIEU LA ROCHELLE P., La *comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 75.

[939] Ibid., p. 45.

[940] Ibid., p. 71.

[941] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 127.

[942] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 69.

[943] ARLAND Marcel, *Nouveaux essais critiques* . Ed. Gallimard, París 1.952, p. 267.

[944] La cursiva es del autor.

[945] GIDE A., *Les nourritures terrestres*, ed. cit., p. 23.

[946] En el caso del personaje rocheliano transgredir el espacio urbano y el tiempo cronológico a él ligado, y encontrar un modelo a seguir que le parezca válido.

[947] Entendemos el concepto de "carácter trágico" en el sentido que le da Racine en sus tragedias, en las que lo trágico viene dado por las luchas internas, la necesidad de la elección y con ella la exigencia de la renuncia, las incertidumbres y sufrimientos que ello conlleva en el personaje trágico. Cf. GOLDMANN Lucien, *Le dieu caché* . Ed. Gallimard, col. "Tel", París 1.983, cap. IV: "La vision tragique: l'homme".

[948] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le voyage des Dardanelles* . En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 142.

[949] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le chien de l'écriture* . En ibid., p. 124.

[950] Si situamos esta cita en el contexto del libro veremos que, a pesar de la apariencia, no se trata de una pregunta, como las que decíamos al principio de este capítulo que se formulaban los personajes de Breton entre otros. Se trata en realidad de una lamentación, de una reflexión crítica; pero Breton es perfectamente consciente de su realidad.

[951] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 67.

relación a los otros. Es además un conocimiento momentáneo, desprovisto de toda duración y coherencia, constantemente realizado y en el mismo momento destruido, y condenado así a un eterno reinicio, como Sísifo con la roca.

Para que este conocimiento aparente y superficial de sí mismo sea completo, se hace imprescindible por tanto la presencia de la colectividad: "Je veux voir beaucoup d'hommes. Que chacun me fasse connaître un côté de moi"[952]. A diferencia *de Une femme à sa fenêtre*, ya no se trata de aislarse y luchar en soledad. Tampoco se vive en dependencia total de la opinión ajena como *Le feu follet*. La anhelada reconciliación distanciada, a la que nos hemos referido con anterioridad, parece reforzarse ostensiblemente.

> "C'est délicieux d'être un homme et de se moquer de la société. On lui appartient corps et âme: on ne peut rien sans elle. Et pourtant quand on a un peu de vie, on parvient à dérober quelque chose à ses folles exigences. Bienheureux péché, bienfaisante trahison"[953].

La guerra constituye el marco ideal para restablecer una relación ordenada entre el individuo y la colectividad. La guerra tal y como Drieu la entiende, tiene carácter revolucionario, y supone el fin de la soledad y la angustia y el comienzo de una especie de comunidad entre el grupo de guerreros movidos por un mismo y noble objetivo: cambiar el modelo social presente. Así lo veía también Camus en *L'homme révolté*: "La révolte (...) tire l'individu de sa solitude. Elle est un lieu commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur. Je me révolte, donc nous sommes"[954]. Aunque el pensamiento de Camus y su concepción de la guerra son muy diferentes de los de Drieu, -Camus se refiere en esta frase a la revuelta como actitud propia de ciertos hombres frente a la absurdidad de la existencia, aun a pesar de conocer de antemano el carácter igualmente absurdo de tal revuelta- ambos creen sin embargo en la eficacia de ésta para combatir la terrible soledad en la que se descubre inmerso el hombre, así como su angustia y su sufrimiento.

Cabe recordar que esta concepción de la guerra responde a un problema filosófico y de época. Nos hemos referido en la introducción a la situación de crisis, descomposición, angustia y violencia profundas de aquel momento histórico. Sublevarse ante tal realidad, buscar una luz entre las tinieblas, será un objetivo común a la mayoría de intelectuales del momento, independientemente de su credo político o de los métodos seguidos[955]. La conciencia de que toda solución ha de comportar un cierto grado de violencia temporal es algo igualmente general. Además cabe recordar que la guerra estaba muy presente en aquellos años en los que, aún imborrado el horrible recuerdo de la Primera guerra mundial, se gestaba poco a poco otra peor.

La guerra, tal y como Drieu la entiende, establece entre los hombres una relación de noble compañerismo y mutua confianza, lo cual no implica en absoluto igualdad social. Al contrario: el campo de batalla aparece desde ahora como el espacio ideal no sólo para descubrir o construirse una identidad propia y diferenciada del resto del grupo, sino también para promocionar la propia persona y situarla por encima de la comunidad:

> "... j'en avais assez, je voulais être colonel. J'avais été colonel pendant une demi-heure; mais me voilà dans le trou retombant sous la coupe du capitaine Etienne. Ça non. Dans la prochaine guerre-révolution: colonel ou déserteur"[956].

Esta idea de convertirse en un jefe obsesionará a muchos protagonistas novelísticos -que han encontrado al fin un modelo a imitar-, como al mismo autor[957]. El concepto de "chef" tal y como Drieu lo

---

[952] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le voyage des Dardanelles* . En ibid., p. 150.
[953] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le lieutenant des tirailleurs* . En ibid., p. 207.
[954] CAMUS A., *L'homme révolté* . Ed. Gallimard, París 1.993, p. 38.
[955] Camus en *L'homme révolté* diferencia entre dos grandes formas de encauzar la protesta: la revolución -que lleva al terror, al crimen masivo y nihilista, llevada a cabo por los países del norte- y la revuelta -más moderada, violenta pero sin desembocar en el terror que es negación de la vida-, propia de los países mediterráneos. Véase el final de este capítulo.
[956] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 80.
[957] Una lectura atenta de la biografía de nuestro escritor -*Etat civil*, *Fragment de Mémoires*, *Récit secret* y el recientemente publicado *Journal* entre otros- nos permite descubrir esta preocupación obsesiva en la vida del propio escritor; una vida cuyo balance final los críticos coinciden en definir de forma unánime -amen del mismo Drieu- como la historia de una voluntad de heroísmo frustrada: Marcel Arland, uno de sus amigos, escribe sobre

entiende, va mucho más lejos de una simple función directiva: chef es sinónimo de héroe, de conductor de masas, de hombre carismático... "caudillo" sería su traducción más acertada. A lo largo de sucesivas novelas iremos viendo cómo Drieu perfila esta figura.

En el espacio de la guerra asistimos de hecho al nacimiento de una nueva organización humana en la que las clases sociales, basadas en la riqueza monetaria, cuya legitimidad era denunciada en *Une femme à sa fenêtre*, se substituyen por otras jerarquías: las que marcan el valor y el esfuerzo personal; diferencias mucho más justificadas, a juicio de Drieu, que las propiciadas por el dinero y el origen social[958]. La finalidad de la guerra no es pues la de conquistar tierras, países o derechos, sino un orden.

Fuera de la guerra, el heroísmo no se concibe en el universo rocheliano: todos los héroes de sus novelas lo son en primer lugar por sus cualidades guerreras. El resto de sus aptitudes es secundario y viene como por añadidura, a modo de elementos colaterales y por ende dependientes de ella, que no podrían existir aisladamente.

Por otra parte los relatos que integran *La comédie de Charleroi* profundizan en el tema de la soledad. En *Drôle de voyage*, novela escrita el mismo año que los relatos, asistíamos al descubrimiento de una nueva dimensión de la soledad -una dimensión que denominaremos "fecunda"- y al reconocimiento de su importancia y su valor. Pero esta experiencia singular estaba reservada a los más fuertes y el protagonista se mostraba incapaz de vivirla. Esta misma situación se reproduce en uno de los relatos de *La comédie de Charleroi*, pero el autor insiste aquí más en la necesidad imprescindible de la soledad fecunda para todo aquél que aspire a distanciarse de la masa urbana:

> "Le rêve de ma vie, c'est un fait très précis comme tous les rêves; c'est donc une certaine vie. Être. Pour être, ne pas être connu. Être, terriblement, irrémédiablement. Pour cela être inconnu. Si je suis entré dans ma vraie vie, dans mon rêve, c'est justement que je suis entré dans ma solitude. Ma solitude est active, c'est d'être perdu et roulé dans la foule des peuples. A jamais ignoré, à jamais oublié. (...) Je frissonne d'horreur quand je pense à la gloire, à son illusion destructive. Plus de famille, plus de souci de métier ni d'argent, plus d'avenir. Si j'ai le courage d'être, inconnu, je serai terriblement"[959].

La soledad así entendida no es sinónimo de aislamiento ni de insignificancia, sino que es una consecuencia de la voluntad de crearse una existencia propia. Ser autor de su soledad, permite al personaje

---

él en *La grâce d'écrire* . Ed. Gallimard, París 1.955, p. 167:

"Trop peu sûr de lui (...) trop inconstant, trop exigeant (...) trop lucide pour ne s'en point torturer (...) irrésolu de nature, (...) Il est de ces hommes qu'une intime misère pousse à revêtir les apparences de l'énergie, mais les seules apparences. L'homme de l'appel, sans doute, du sursaut, du coup de tête; non de la foi, de la rigueur et de la conquête inflexible. Toute résistence le désarçonne."

Y más adelante concluye:

"Il n'est pas et ne sera jamais un homme d'action, un chef: il manque de foi et ne peut se donner complètement à une cause. Mais il porte le regret, la hantise de l'action et de l'autorité"

La totalidad del capítulo dedicado a Drieu nos ofrece una, a nuestro juicio, bella e interesante descripción de la personalidad y el pensamiento rochelianos.

Pascal ORY, en *Les collaborateurs*, ed. cit., p. 208, se refiere, en una muy afortunada síntesis, a su preocupación por afirmar "son tempérament de chef au sein d'un groupe, à condition que ce groupe soit déjà celui d'un autre". Así fue, según narran las diversas biografías, la realidad de nuestro autor, realidad que arranca desde su infancia, marcada por una debilidad física que le acomplejó de forma importante e hizo inviables una parte de sus aspiraciones. Posteriormente su frustración al no conseguir alcanzar en la guerra el alto grado militar con el que siempre soñó -sólo llegó a ser sargento-, sus reiteradas bajas por lesiones y enfermedad a lo largo de toda la contienda. Y, en tiempos de paz, su postura militante en favor de una revolución social, en contraste con su cómoda y pasiva vida urbana de perfecto burgués, su afición a los burdeles, sus constantes indecisiones, entre otros elementos, abortan toda esperanza de heroísmo, -al igual que les sucede a la mayoría de sus protagonistas novelísticos-. La realidad propinó un duro golpe a un Drieu convencido, a pesar de todo, de pertenecer a la élite de los dirigentes, de los líderes, de los héroes.

[958] Drieu escribía en *Interrogation* : "Ayant laissé derrière nous les villes aux subtils partages, nous avons mis au monde une égalité: tous les hommes ensemble cheminant vers l'ennemi...". Cf. ed. cit., p. 28.

[959] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le voyage des Dardanelles* . En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., pp. 150-151.

descubrir "un être qui s'ouvre en lui"[960]. Pero por el momento se trata tan sólo de una ensoñación pasajera, con un peso escaso en el desarrollo del relato. Aunque prefigura una actitud y una concepción del heroísmo a cuyo desarrollo completo asistiremos a partir de *L'homme à cheval* (1.942).

Sin embargo una contradicción parece desprenderse de las palabras de Drieu. ¿Cómo conciliar la voluntad de convertirse en "chef" de la que hablábamos hace un momento, con el anonimato? Ambas posturas resultan perfectamente compatibles si tenemos en cuenta que el autor refiere sus modelos de conducta a dos espacios antagónicos; el universo de la guerra, o universo de acción, se nos presentaba como un medio aparentemente de transgresión espacio-temporal, en el que el esfuerzo y la eficacia constituían la clave del éxito, y eran precisamente éstos los que determinaban el acceso a una responsabilidad mayor. Podríamos decir por tanto que la gloria así alcanzada era una gloria "natural", humana y sobre todo liberadora. Por el contrario, y siguiendo el pensamiento de Drieu, que hemos expuesto ya, la gradación social vigente en el entorno urbano es antinatural, inhumana y, lo más importante, constituye un notable reforzamiento de la prisión ya de por sí angustiosa. Mientras en *Une femme à sa fenêtre* se optaba por la huida, ahora, una vez conseguido un equilibrio entre el yo y la sociedad, el anonimato voluntario se plantea en el entorno urbano al mismo tiempo como una forma de distanciamiento y como una necesidad previa para que sea posible concentrar las fuerzas necesarias que han de permitir al individuo pasar del yo disperso al yo unitario[961].

Pero el deseo de anonimato es sólo pasajero y no tiene nada que ver con la humildad en el sentido cristiano[962], sino al contrario: precisamente el anonimato se entiende como un paso previo para un mayor engrandecimiento del personaje; así sigue la cita 225:

> "Mais qui serais-je? Je ne serai pas quelqu'un; je serai, simplement. Un homme, l'Homme qui est au milieu du monde -sans qu'il y ait de dieux pour le regarder. (...) Plus tard, socialement je serai aussi. Peu à peu j'accumule tellement d'être que ma présence secrète au milieu des hommes se fait sentir"[963].

Estas palabras, al mismo tiempo repletas de resonancias bíblicas[964]y de nietzscheanismo, ponen de manifiesto una vez más la obsesión de los protagonistas rochelianos por convertirse en seres creadores, es decir por ser como Dios, que hemos estudiado anteriormente y que apuntábamos como típica de su época.

Nos hemos referido con anterioridad a la relación estrecha existente entre el heroísmo y la virilidad. En *La comédie de Charleroi* se insiste una vez más en la misma idea: "Je me rappelle ma fierté. J'étais un homme. Mon sang avait coulé"[965]dice el protagonista refiriéndose a su participación en la guerra. Pero más allá de esta correspondencia, la originalidad de este relato reside en el hecho de que la descripción de la actividad guerrera misma se realiza utilizando términos propios del acto sexual:

> "Qu'est-ce qui soudain jaillissait? Un chef. Non seulement un homme, un chef. Non seulement un homme qui se donne, mais un homme qui prend. Un chef, c'est un homme à son plein; l'homme qui donne et qui prend dans la même éjaculation"[966].

En *Beloukia*, volvemos a encontrar una expresión de tono similar:

> "...avant la charge il sentait ses jambes presser en même temps le flanc des chevaux et la jambe des camarades de l'escadron. Alors, quels regards d'amour ils échangeaient, et comme ils risquaient leur vie les uns pour les autres."[967]

---

[960] BACHELARD G., *La poétique de la rêverie*, ed. cit., p. 148.
[961] Cf. supra, pp. 306-308.
[962] Precisamente Drieu se mostró siempre fuertemente crítico con la "virtud" cristiana de la humildad, que él consideraba una muestra de debilidad, impotencia y fariseísmo.
[963] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le voyage des Dardanelles* . En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., pp. 150-151.
[964] Evocan el proceso seguido por Jesús a lo largo de su vida terrenal: desde la infancia anónima que narran los evangelios apócrifos, hasta su revelación como ser divino a partir del doceavo año (Lucas II, 41-49) y su triunfo final sobre el dolor y la muerte.
[965] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 93.
[966] Ibid., pp. 67-68.
[967] DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., p. 80.

En un artículo publicado al año siguiente, en 1.936, Drieu habla, refiriéndose a la guerra de España, de "sensation masculine et féminine, sensation de chasseur et sensation de la proie"[968]. Ocho años más tarde Drieu reconocía en su *Journal* lo sospechoso que podía resultar, en este sentido, su extremado amor por la guerra y la fuerza[969], en cuyo seno se sentía protegido y seguro: "Mes ennemis ont très bien senti, c'était assez visible, le caractère féminin, inverti de mon amour de la force"[970].

Más allá de las dudas que esta última cita deja translucir acerca de su propia identidad y virilidad, esta identificación que Drieu establece entre la guerra y la sexualidad podría dar lugar a otros múltiples análisis e interpretaciones, sobre todo en el campo del psicoanálisis, que -como hemos apuntado anteriormente- no son objeto de nuestro trabajo. A pesar de ello quisiéramos llamar la atención acerca de la forma en que Drieu entiende el concepto de plenitud: "l'homme qui donne et qui prend dans la même éjaculation". Por supuesto la frase puede entenderse a muchos niveles; sin embargo parece insinuarse aquí una cuestión que reaparecerá de forma explícita al final de su producción novelística, en *Les chiens de paille*: nos referimos al tema del andrógino. De él hablaremos con detalle al final de este capítulo.

Fuera de los momentos en los que el protagonista desarrolla un cierto heroísmo o cuanto menos una notable actividad guerrera, las referencias a la plenitud y sobre todo a la virilidad cambian ostensiblemente de tono: "militaire depuis longtemps, ne connaissant guère que le bordel, j'avais le sentiment de mon infériorité comme amant"[971]. En tiempos de paz, las dudas acerca de la propia identidad que habíamos estudiado en novelas anteriores se reproducen nuevamente.

Y es que, en el fondo, *La comédie de Charleroi*, como su mismo título indica, no es más que eso: la historia de una comedia, y además mala:

> "On se bat pour exprimer quelque chose, pour représenter quelque chose, pour donner une représentation. Regardez les abeilles. Pourquoi vivent-elles? pour figurer. Mais cette représentation-ci était ratée."[972].

Poníamos de relieve, en la introducción, el gusto de Drieu por el teatro, después de la poesía, principalmente por su fuerza expresiva y por su carácter eminentemente activo: "action exaspérée, (...) sacrifice au moment"[973]. Pero Drieu se refiere también a la degradación sufrida por el arte teatral a partir del momento en que la "plebe"[974]moderna invade los lugares del espectáculo "dont elle n'attend qu'une rigolade ou unepleurnicherie sans conséquences"[975].

Drieu, y sus protagonistas novelísticos, entienden la guerra como una representación de la verdadera vida; pero la guerra moderna, la guerra de trincheras, al igual que sucede con el teatro, es una versión degradada de la verdadera guerra tal y como Drieu la entiende. Y, como en el caso del teatro, la principal razón de ello reside en la entrada en su seno de las masas, de la sociedad moderna. Es una guerra sin guerreros, hecha por civiles, por soldados improvisados, muchachos inexpertos movilizados[976]por una ley que Drieu censura. Incluso el protagonista mismo se siente partícipe de esta sociedad moderna, urbana y débil, a pesar de sus breves y

---

[968] DRIEU LA ROCHELLE P., "Retour au front pendant la guerre d'Espagne". En *Cahier de l'Herne: Drieu la Rochelle*, ed. cit., pp. 84 a 87.

[969] Cabe resaltar, dejando de lado las posibles connotaciones de tipo sexual a las que se refiere Drieu, la elevada valoración que se atribuía a la fuerza en aquella época, particularmente en los ambientes ligados al nazismo. "L'unique droit des peuples est celui de la force, comme l'unique devoir des peuples est celui d'être fort" proclamaba Alphonse de Châteaubriant en un discurso pronunciado en París el 14 de noviembre de 1.942. Citado por ORY P., *Les collaborateurs*, ed. cit., p. 166.

[970] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939-1.945*, ed. cit., p. 393.

[971] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le voyage des Dardanelles* . En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 145.

[972] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi* . En ibid., p. 78.

[973] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 19 novembre 1.939, p. 115.

[974] Nos referimos a la organización jerárquica de la sociedad moderna, basada en categorías económicas que no implican formación humana ni cultural alguna.

[975] DRIEU LA ROCHELLE P., *Genève ou Moscou*, ed. cit., p. 300.

[976] La Primera guerra mundial introduce por vez primera el sistema de movilización civil como base para el reclutamiento de efectivos militares. Hasta entonces, las tropas que iban a la guerra estaban integradas por profesionales del oficio. Drieu no admitirá nunca la efectividad de este nuevo sistema.

deliciosos instantes de heroísmo: "J'entrais dans la guerre comme un civil, (...) Je ne m'étais jamais battu, pas même avec mes poings. Je n'avais jamais soulevé un fardeau"[977]reconoce; y, hacia el final de la novela, la dureza para consigo mismo se hace aun mayor:

> "Je ne suis pas ici en tant que patriote, mais en tant que bourgeois raffiné, avide d'expériences. Je viens vers le peuple par un romantisme transposé, méconnaissable, un romantisme taciturne et dandy"[978].

Si el heroísmo de verdad -el heroísmo guerrero- no es posible, Drieu como otros contemporáneos, encuentra una salida en una nueva figura humana, especie de sucedáneo urbano del héroe, que hizo furor en aquellos comienzos de siglo: el dandi[979]: a falta de poder jugar un papel singular y singularizador en el seno de la élite guerrera o revolucionaria, romperá con la sociedad desde su interior, diferenciando su personalidad: culto a la belleza, exquisitez, impecable elegancia, deporte, anglomanía...[980] El dandismo permite en cierta forma ser líder. Marcar, si no las directrices de la acción revolucionaria, sí al menos las del "bon ton" que luego imitará el resto de la sociedad. Establecer, si no una disciplina militar, sí al menos lo que podríamos denominar una disciplina de clan[981]que evite su degradación física y psicológica. Mostrarse ante el vulgo como modelo de virilidad, si no a través de la fuerza y el valor guerreros, sí por la seducción y el dominio de sí; de ahí el esfuerzo que analizábamos en el protagonista de *Drôle de voyage*. Crear, si no un nuevo orden social, sí al menos una nueva estética, unas nuevas jerarquías y un nuevo sistema de valores o una nueva moral y, lo más importante, crearse en cierta forma a sí mismo, y por ende elevarse, como los grandes héroes guerreros, por encima del resto de los hombres. De esta forma es posible también conseguir una cierta coherencia personal, una cierta unificación del yo. Camus tiene un pensamiento muy similar al de Drieu en este tema:

> "Le dandysme est une forme dégradée de l'ascèse. Le dandy crée sa propre unité par des moyens esthétiques. Mais c'est une esthétique de la singularité et de la négation. (...) Il ne se maintient que dans le défi. (...) Le dandy se ressemble, se forge une unité, par la force même du refus. Dissipé en tant que personne privée de règle, il sera cohérent en tant que personnage. Mais un personnage suppose un public; (...) Il joue sa vie, faute de pouvoir la vivre. Il la joue jusqu'à la mort, sauf aux instants où il est seul et sans miroir. Etre seul pour le dandy revient à n'être rien"[982].

Sin embargo una diferencia fundamental se establece entre ambos tipos humanos; si bien el objetivo es común -la singularización y la excelencia-, el guerrero cree adoptar para conseguirlo un modelo (un mediador) enormemente alejado de su entorno real[983]: la figura mitificada del héroe épico. Es lo que René Girard define como "mediación externa"[984].El dandi en cambio toma sus mediadores dentro de la sociedad misma en la que se mueve, es decir: están mucho más cercanos a él, -Girard lo define como "mediación interna"[985]- y ello comporta el desarrollode una situación de conflicto, como veremos a lo largo del próximo capítulo.

Guerrero y dandi comparten por otra parte en Drieu un mismo culto a la juventud[986], un mismo rechazo del llamado progreso histórico, que ellos interpretan como una regresión, una misma añoranza de una sociedad mítica. El carácter activo del héroe contrasta sin embargo con el gran desencanto secreto y pasivo del que es víctima su pálido reflejo urbano.

---

977 DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., pp. 42-43.
978 DRIEU LA ROCHELLE P., *Le voyage des Dardanelles* . En ibid., p. 160.
979 Es difícil, si no imposible, establecer una definición de tan impreciso vocablo. Podríamos encontrar tipos sociales asimilables al concepto global de dandismo a lo largo de toda la historia, cada uno con sus peculiaridades específicas. Sin embargo, el término *dandi* no se acuñó hasta principios del s. XIX, en Gran Bretaña, para calificar a un tipo social muy concreto. Tipo social cuya actualidad se prolonga en el siglo XX, con nuevas particularidades acordes con la época. Es a este concepto de dandismo, también vago, pero tal vez un poco menos, que hacemos referencia aquí y que Emilien Carassus explica con claridad en su libro *Le mythe du dandy* .
980 CARASSUS E., *Le mythe du dandy* . Ed. A. Colin, París 1.971, Cap. 1,2,3.
981 Rigidez de horarios para cada actividad, autoimposición de una conducta ejemplar, etc.
982 CAMUS A., *L'homme révolté*, ed. cit., pp. 75-76.
983 En el capítulo 4.3 veremos que en realidad el modelo no está tan alejado.
984 Cf. nota nº 260 del capítulo "Criterios metodológicos".
985 Cf. nota nº 261 del capítulo "Criterios metodológicos".
986 Cf. pp. 15-16.

Desencanto que es un primer paso hacia la pendiente fácil de las tendencias suicidas, que acecharon, desde su más tierna infancia, *-Etat civil* nos lo cuenta con detalle- a Drieu, como a muchos de sus protagonistas novelísticos (lo veremos en un próximo capítulo) y a otros muchos escritores contemporáneos[987].

En los relatos de *La comédie de Charleroi* asistimos por una parte al relato de la ilusión de una salida posible a la esclavitud social a través del espacio guerrero; por otra, a la constatación de la imposibilidad de generar este espacio debido a la ausencia de guerreros en el campo de batalla y su substitución por inexpertos muchachos sin formación militar alguna, que Drieu constató personalmente a lo largo de la Primera guerra mundial. Al final, el retorno al punto de partida: a la ciudad, y con ella a la inactividad, la degradación y sobre todo la pereza o, lo que es lo mismo, la carencia de voluntad que ha caracterizado en mayor o menor medida la mayoría de las novelas anteriores:

> "Au sortir de la guerre, privé de ma solde, j'avais été bien content de trouver du jour au lendemain cette situation secretario particular de una mujer rica où j'avais le temps d'en chercher une autre. Hélas paresseux, (...) je m'y éternisais"[988].

El carácter ridículo de esta farsa bélica hecha por aficionados incapaces de iniciativa alguna[989], se nos presenta aderezado y resaltado mediante una multiplicidad de detalles que dan un aire tan patético como cómico a la situación; empezando por el atuendo mismo de los contendientes: el equipaje pesado e impropio del guerrero auténtico, que anuncia ya de entrada, a juicio del autor, el fracaso bélico. "Fagotés en bureaucrates, en tartarins avec amas autour de nous d'ustensiles et de gros draps. Nous n'étions pas habillés en hommes. Nous ne pouvions pas vaincre"[990]. A ello se une el famoso pantalón rojo de las tropas francesas que a decir de Drieu convertía a los soldados en blancos perfectos: "Cette armée qui déployait partout ses rubans bleu et rouge rappelait les tableaux de bataille peints vers 1.850. Archaïque, ahurie, prise en flagrant délit d'incurie et de jactance"[991].

Por supuesto en esta mala comedia guerrera no pueden desarrollarse la serie de cualidades humanas que Drieu relacionaba directamente con la guerra, que valoraba enormemente y a las que dedicará grandes elogios en *Gilles*; las más importantes: el compañerismo y la amistad viril: "Et j'ai des compagnons... Non, n'exagérons rien, j'entends leurs voix geignardes. Ce ne sont pas des compagnons"[992].

En este estado de cosas, el protagonista reflexiona:

> "On supporte la médiocrité en tant que masse, mais dans le détail, à chaque humiliation de détail, on se met en colère. Et la colère manque de vous faire tomber dans le jeu. De là à vouloir devenir général, ministre, dictateur, faire une révolution pour les tenir tous sous sa botte, il n'a qu'un pas. Un pas que je me suis bien gardé de faire. Je te comprends Trotsky -et toi Moussolini- mais je ne vous approuve pas"[993].

Este pensamiento carece de toda consecuencia en la novela, pero prefigura en parte lo que acontecerá en *L'homme à cheval*. Por otra parte la idea de la conveniencia de un dictador para enderezar una sociedad a todas luces decadente y a la deriva no es nueva; Drieu la insinuaba ya en *Le feu follet*[994], aunque muy de pasada,

---

[987] Cf. COLLECTIF, *Montherlant et le suicide*. Ed. du Rocher, Mónaco 1.988.
[988] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 29.
[989] "Cette guerre de bureaux. Cette guerre de journaux. Cette guerre de généraux et non de chefs(...) Cette guerre faite par tout le monde, sauf par ceux qui la faisaient" pone Drieu en boca del protagonista de *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 71.
[990] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 72.
[991] Ibid., p. 37. Drieu se refiere a este tema, que ha vivido personalmente, de forma reiterada en sus ensayos. *En Mesure de la France* dedica palabras especialmente duras al tema, con motivo de la evocación de un desfile, el 14 de julio de 1.914, en el que se vio obligado a participar: "J'ai dû défiler en pantalon rouge, avec des épaulettes grotesques, au milieu d'un tas de paysans alcooliques et souffreteux..." Cf. ed. cit., p. 126.
[992] *Le voyage des Dardanelles* . En La comédie de Charleroi, ed. cit., p. 150.
[993] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 85.
[994] "Une race usée par la civilisation (...). Peut-être se réfugiera-t-elle dans la contrainte: les tyrannies montantes du communisme et du fascisme se promettent de flageller les drogués" leemos en *Le feu follet*, ed. cit., p. 48. Anteriormente, en el capítulo "El espacio" nos habíamos referido ya a esta misma cita, en nuestro análisis sobre

en un tono hipotético, desprovistode la virulencia que encontramos aquí y sin incidencia alguna en el desarrollode la novela.

Sin embargo en *La comédie de Charleroi* el tema de la guerra y del liderazgo contiene una componente que es única en el conjunto de las narraciones de ficción rochelianas: la tentación, por leve y momentánea que sea, de envilecer el carácter noble y casi religioso que él mismo ha otorgado a la actividad bélica convirtiéndola en venganza; de esta forma la guerra dejaría de ser una afirmación para convertirse en negación de otro(s); es la tentación de lo que denominaremos, siguiendo a Nietzsche, una conducta reactiva, una conducta de débiles y esclavos[995]al estilo de las que hemos estudiado en los empequeñecidos protagonistas de novelas anteriores, totalmente contraria a la libertad y a la grandeza que caracterizan su ideal de "chef". Pero la tentación es inmediatamente rechazada por un protagonista que, como hemos dicho, ha logrado ya crearse una cierta identidad y una voluntad propias y diferenciadas.

Si bien es cierto que en *La comédie de Charleroi* el personaje principal no consigue todavía convertirse en guerrero y liberarse así totalmente de la prisión urbana, el camino está a todas luces preparado para que, en la novela siguiente, pueda producirse este importante paso.

Además, pese a la imposibilidad de recrear el universo guerrero mitificado con el que sueña el personaje, el último relato se cierra con un cierto optimismo:

> "Je fonde tour à tour un espoir triste et un peu honteux sur la fatigue de l'humanité, et un autre, plus fier, ô jeunes hommes, sur la floraison suffisante de votre virilité dans le sport, dans les périls salubres du grand sport."[996].

BIBLIOTECA VIRTUAL

Para Drieu el "grand sport" por excelencia es la guerra, pero en su defecto es necesario practicar los otros. Aunque curiosamente no se refiere con gran frecuencia al tema del deporte en sus novelas, sí lo hace en cambio, y con insistencia, en sus ensayos. En tiempo de paz el deporte substituye a la guerra como medio de virilización. Ya en 1.916, Drieu proponía la "restauration du corps[997]par le sport et par la guerre"[998]. Dieciocho años más tarde insiste: "Espérons que le sport suffira à nous maintenir assez belliqueux pour demeurer révolutionnaires"[999]. El escritor mantendrá este pensamiento durante toda su vida.

Montherlant en *Les Olympiques*, escrito en 1.924, se manifiesta en un sentido similar al de Drieu; esta bella obra en la que se entremezclan prosa y verso, supone un canto a las virtudes del deporte como substituto de la guerra, para mantener permanentemente en forma tanto el cuerpo como el espíritu. Esta visión del deporte evoca multitud de modelos heroicos míticos en los que las aptitudes guerreras y deportivas aparecen como sinónimas. El mito de Maratón subyace en estos escritos, como sucedía en la larga lista de lecturas épicas que deleitaban a Drieu cuando era niño[1000], lecturas que le invitaban a soñar y a olvidar la debilidad de su propio cuerpo[1001].

La disociación entre la guerra y el deporte ha sido provocada, en opinión de Drieu, por la irrupción en aquélla de las máquinas de destrucción masiva a las que aludíamos más arriba. "Par la machine l'homme s'éloigne de plus en plus de son corps et de la nature"[1002].

Nuestro escritor aplica su idea de la interrelación entre el heroísmo y el deporte tanto a sus novelas -

---

los espacios lejanos y/o exóticos.

[995] Hemos explicado más arriba estos conceptos. contenidos en el tratado primero *de La genealogía de la moral*, de Nietzsche.

[996] DRIEU LA ROCHELLE P., *La fin d'une guerre* . En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 244.

[997] El interés por la higiene y el cuidado del cuerpo fue inculcado a Drieu por su tía materna, mujer culta y extraordinariamente progresista en sus costumbres. Cf. DESANTI D., *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié*, ed. cit.

[998] DRIEU LA ROCHELLE P., *Interrogation* . En *Ecrits de jeunesse*, ed. cit., p. 35.

[999] DRIEU LA ROCHELLE P., *Socialisme fasciste*, ed. cit., p. 153.

[1000] Marbot, Coignet y Bourgogne figuraban entre sus autores favoritos, sin olvidar su pasión por los relatos napoleónicos. Cf. *Etat civil*, ed. cit. pp. 50 y 55.

[1001] Cf. p. 37.

[1002] DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle*,ed. cit., p. 80.

todos sus héroes de verdad son guerreros o revolucionarios ágiles, atléticos y fuertes- como a la vida real. En *Chronique politique* hace un análisis de algunos líderes de su época y relaciona sus cualidades físicas con los resultados de sus tareas o de sus ideas. Así constata que Léon Blum es miope, delgaducho y viejo; Marx es sedentario y enfermizo[1003]. En *Gilles*, todos los radicales[1004]son gordos, incluido su jefe, Chanteau[1005]-personaje inspirado en Edouard Herriot-. Los judíos aparecen, en varias novelas como enclenques y sedentarios[1006]; los franceses por lo general descuidan en su opinión el deporte y el cuidado de sus cuerpos, lo cual les predispone de entrada a ser un pueblo perdedor, dice[1007]. En cambio, nuestro autor alaba el interés del pueblo británico y de sus autoridades[1008]por la higiene y el deporte; los germánicos -la raza aria, el pueblo elegido, según él para salvar a la sociedad del caos- destacan por sus cuerpos atléticos, altos, fuertes y disciplinados. Curiosamente, el propio Hitler era una excepción: Drieu quedó un tanto desilusionado cuando pudo comprobar su pequeña estatura, aunque ello no le hizo modificar su opinión sobre él hasta poco antes de su derrota en la segunda guerra mundial.

La identificación entre el deporte y la guerra en la obra rocheliana, nos lleva a percibir un aspecto nuevo de ésta, además de constituir un medio favorable al autoconocimiento, a la supresión del tiempo lineal y al desarrollo de la fuerza generadora de una nueva organización social. Hemos analizado más arriba cómo Drieu concibe la guerra como una actividad limitada a un grupo de seres excepcionales, perfectamente conocedores de sus mecanismos, una actividad que debe desarrollarse según unas reglas muy concretas (cuerpo a cuerpo, dando ocasión de defenderse al enemigo...) y en un espacio definido (el campo de batalla) que la hacen comparable a los torneos medievales.

Por otra parte si observamos con atención sus comentarios acerca de los diversos aspectos de la contienda: estrategias de cada bando, desarrollo de una batalla, actitudes de los soldados y sus mandos, etcétera, descubrimos que las consecuencias reales que puede conllevar la victoria o la derrota, no ocupan sino un plano muy secundario, cuando no desaparecen por completo. ("J'adorai les allemands qui m'arrivaient dans le dos"[1009]dice por ejemplo el protagonista de *La comédie de Charleroi* tras criticar la estrategia francesa.) Ello es lógico, teniendo en cuenta por una parte el hecho de que lo que él valora de la guerra es su carácter de acción, y por otra el pensamiento europeísta de nuestro autor, su desprecio por los nacionalismos estrechos y por las querellas entre hermanos[1010].

De hecho la concepción rocheliana de la guerra tiene todas las características de un juego de competición[1011]. En el fondo, su animadversión hacia la guerra moderna podría explicarse en base a que, en la sociedad de su época -y en la nuestra-, la realidad ha contaminado el espacio del juego, y éste se ha corrompido. Entonces la guerra se ha alejado del torneo, del duelo, y se ha convertido en un vehículo de destrucción masiva,

---

[1003] DRIEU LA ROCHELLE P., *Chronique politique 1.934-42,* ed. cit., pp. 41 y 54 repectivamente. Drieu no comparte las actitudes ni el pensamiento de ninguno de ellos. En *Socialisme fasciste*, ed. cit., pp. de 10 a 30, Drieu explica con detalle las razones que le llevan a considerar incoherentes y caducadas las teorías de Marx.

[1004] Drieu los considera falsos revolucionarios: muy habladores pero incapaces de actuar. En varios de sus artículos de *Emmancipation nationale* encontramos descripciones de radicales y socialistas que rayan la crueldad.

[1005] "...étalant largement son ventre, s'avançait (...) Forte charpente du visage et du corps, gondolée, effondrée sous la graisse". Cf. *Gilles*, ed. cit., p. 559.

[1006] Drieu les considerará seres urbanos por naturaleza, egoístas, ocupados en el dinero y en sus propias ambiciones. En definitiva: la antítesis del héroe. "Ce que je reproche avant tout aux juifs, c'est d'être des bourgeois qui embourgeoisent tout ce qu'ils touchent" leemos en *Chronique politique*, ed. cit., p. 105. Y en *Les chiens de paille* : "Le juif est le type parfait du décadent". Cf. ed. cit., p. 115.

[1007] En *Chronique politique* Drieu se refiere en varias ocasiones a este tema. Cf. también el artículo "Le corps des Français". En *Le Figaro*, 7 - 4 - 1.936, p. 1.

[1008] Drieu, profundo conocedor de Gran Bretaña por sus estacias frecuentes en aquel país desde la infancia, admiraba la idiosincrasia de sus gentes. Cf. DESANTI D. *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié*, ed. cit., p. 56.

[1009] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 94.

[1010] Cf. infra y el capítulo "El sufrimiento, la violencia y la muerte", pp. 408-410, 491-492 y 597-600.

[1011] Utilizamos esta palabra en el sentido que le atribuye R. Caillois en *Les jeux et les hommes*, quien, tras distinguir varios tipos de juego, define uno de ellos como sinónimo del término griego "Agon", "competición". Lo utiliza pues en el sentido de ejercicio de competición noble y altruista, con la única finalidad de resaltar los méritos propios, sin consecuencias en el terreno de lo real y lo material. Cf. *Les jeux et les hommes* . Ed. Gallimard, col "Idées", París 1.985, p. 50.

dando lugar a masacres civiles indiscriminadas:

> "Transposé dans la réalité, *l'agon* n'a plus pour but que le succès. Les règles d'une rivalité courtoise sont oubliées et méprisées. Elles apparaissent comme de simples conventions gênantes et hypocrites"[1012].

Así el "juego" de la guerra, antiguamente disciplinador del instinto, vía iniciática para la formación de los futuros héroes, que les permitía conocer y poner a prueba todas sus potencialidades se torna, al entrar en el campo de la realidad, un elemento activador de los instintos más mezquinos e innobles y generador de destrucción desproporcionada e inútil. Lejos de dar satisfacción a los vencedores, les produce sentimiento de angustia e incluso de culpabilidad, como sucedió efectivamente en la sociedad francesa tras la primera guerra mundial. Idéntica contaminación que la guerra, ha sufrido su sucedáneo, el deporte: nuestro literato criticaba duramente la práctica profesional de éste, es decir el deporte como espectáculo o como oficio, porque según él, este uso trunca su función educativa y disciplinadora del espíritu:

> "Le sport mal compris, contaminé par l'argent, réduit à des simulacres de cirques entre professionnels pour nourrir le cauchemar des foules inertes, (...) sont des perversions de l'instinct de lutte, du goût antique et sain pour la destruction et le sacrifice."[1013]

El juego de la guerra, en el universo novelístico de Drieu, ¿pretende así pues configurar una nueva realidad, tal y como los diferentes protagonistas aseguran, o se trata simplemente de huir del presente y de crear el marco adecuado para eternizar esta huida? Conceptos como el de "guerra eterna" o "acción por la acción" resultan cuanto menos sospechosos al respecto.

Si nos atenemos a los relatos de *La comédie de Charleroi* y a la novela escrita un año después, *Rêveuse bourgeoisie*, se vería confirmada la segunda posibilidad. Pero, considerando el conjunto de la producción descubriremos la evolución de la segunda a la primera, cuya culminación tiene lugar en *L'homme à cheval*.

Si el último relato de *La comédie de Charleroi* concluía con la imposibilidad de generar un espacio diferenciado a través de la guerra, en *Rêveuse bourgeoisie* asistiremos a un proceso aparentemente contrario. Nos hemos referido ya al carácter a grandes rasgos autobiográfico de esta novela[1014],y hemos estudiado asimismo la transgresión que comportala guerra para uno de los protagonistas[1015]. Una guerra que no se situará ya en el espacio de la "civilización" decadente de Europa, sino en el entorno exótico y primitivo de Marruecos[1016]. Pero aun así cabe no perder de vista el hecho significativo de que tal transgresión no comporta la creación de un nuevo espacio real, sino la muerte.

> "Je vais crever. Mais j'ai vécu. Heureusement que je suis parti, l'an dernier; sans ça je n'aurais rien connu. (...) J'aurai vécu... une vie de chien admirable. Je n'étais pas fait pour Paris. Mes livres avaient raison; c'est ailleurs"[1017].

En aquel espacio primitivo la guerra parece recuperar pues su fuerza transgresora. Pero, a pesar de todo, parece que vivir de forma permanente en aquel entorno sigue sin ser posible. La muerte se perfila como la única forma de consolidar y fijar la victoria obtenida sobre el espacio y sobre el tiempo. Pero éste será tema de otro capítulo.

En *Rêveuse bourgeoisie* encontramos recopilada la evolución en la psicología de los protagonistas que

---

[1012] CAILLOIS R., *Les jeux et les hommes*, ed. cit., p. 120.
[1013] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mesure de la France*, ed. cit., p. 114.
[1014] Cf. nota nº 408 del capítulo "El espacio".
[1015] Cf. capítulo "El espacio" p. 147.
[1016] El personaje en cuestión se alista voluntario en Les chasseurs d'Afrique. Drieu en su vida real, que se aburría inactivo en los cuarteles con gran frecuencia durante la Primera guerra mundial, había pensado en varias ocasiones también enrolarse en algún regimiento de tiradores en Marruecos, aunque al final desiste de su idea. En *Rêveuse bourgeoisie* en cambio, el autor hace llevar a cabo este alistamiento a Yves le Pesnel, (personaje con el que el autor se identifica) tras suspender (igual que el mismo Drieu) el examen de final de carrera en la facultad de ciencias políticas. Cf. GROVER F., *Drieu la Rochelle (1.893 - 1.945)*, ed. cit., p. 19.
[1017] DRIEU LA ROCHELLE P., *Rêveuse bourgeoisie*, ed. cit., pp. 503-504.

hemos ido estudiando a lo largo de las diferentes novelas, concentrada en la historia de una familia y sus dos hijos. Cabe resaltar el carácter único de la novela en este aspecto: decíamos en otro capítulo que Drieu no acostumbraba a profundizar en el pasado de sus personajes, y que en ocasiones éste ni tan sólo es mencionado (*L'homme à cheval*). *Rêveuse bourgeoise* parece constituir la excepción; en ella Drieu retoma aparentemente el estilo clásico[1018]de narración en el que se cuenta, siguiendo un orden cronológico y a primera vista cuidando la verosimilitud, la historia de un matrimonio y la suerte de sus dos hijos. Algunos críticos, como Frédéric Grover, opinan que este estilo ordenado y veraz que Drieu adopta en la novela no es sino una falsa apariencia. Efectivamente, el brusco cambio de narrador que se produce en la cuarta y última parte del libro (Las tres primeras están narradas en tercera persona por un narrador omnisciente, mientras que la cuarta y última es relatada sin aviso ni transición, ni justificación previos, en primera persona por su hermana Geneviève) resulta tan extraño como sorprendente. ¿Qué efecto ha querido provocar Drieu con este repentino e inesperado cambio de tono? Para F. Grover -opinión que compartimos- este hecho

> "nous apprend que toute cette réalité apparemment si solide, des trois premières parties est la reconstitution imaginaire d'un enfant. Le roman ici vient rejoindre ironiquement la réalité. Par ce passage cavalier à un autre degré de fiction, l'auteur semble nous dire: "Après tout, c'est moi qui imagine ce qu'a pu être l'existence de mes parents et de mes grands-parents. Le roman "objectif" est lui aussi une illusion.""[1019].

Por nuestra parte, nos habíamos referido en la introducción al profundo desconocimiento y sobre todo desinterés que el mismo Drieu declara tener sobre lo que él denominaba "ma préhistoire", y que toda la información que poseía al respecto se limitaba a lo que otros le habían contado. Además consideramos interesante destacar que: en primer lugar el personaje de Yves, que representa al autor, muere en la guerra[1020]en el libro, lo cual no se corresponde con la realidad. Tras esa muerte, el autor pasa a identificarse con Geneviève, hermana de Yves en la novela, que es quien toma la palabra en la última parte del libro, pero que en la realidad nunca existió. Drieu necesita pues contar su supuesta autobiografía[1021]a través de dos personajes diferentes (¡uno de ellos femenino!) porque ha matado al primero en la guerra, antes de acabar la novela.

Ciertamente nosotros consideramos que este cambio de sexo no está exento de simbolismo: decíamos hace un momento que Drieu hubiera deseado morir en la guerra. Por otra parte *en La comédie de Charleroi*, Drieu pone igualmente en boca del protagonista su deseo de morir en plena acción heroica:

> "La vie c'est un seul jet. Je voulais vivre et mourir en même temps. Je ne pouvais pas vouloir vivre, sans vouloir mourir. Je ne pouvais pas demander à vivre en plein, d'un seul coup, sans demander à mourir, sans accepter l'épuisement."[1022].

La supervivencia es presentada como algo profundamente negativo: el regreso a la prisión urbana, a la pasividad y al descontento consigo mismo. Este desenlace mortal, a su juicio "ideal" lo realiza en su personaje de ficción, Yves. A partir de aquí la representación del autor tras el personaje de Geneviève puede entenderse como un símbolo del sentimiento rocheliano de sobrevivirse a sí mismo en el espacio urbano, identificado como espacio de débiles, de incapaces, de abúlicos y, en definitiva -siguiendo el pensamiento de Drieu- de hombres no viriles. Recordemos los problemas de identidad que caracterizan a todos sus protagonistas no activos. El hecho de que sea una mujer quien le represente refuerza nuestra teoría, puesto que Drieu siempre ha afirmado el carácter inferior de la mujer, su naturaleza pasiva, su función destinada a las actividades más primarias, su incapacidad para desarrollar ideas propias y, sobre todo, su ineptitud para acceder al liderazgo o formar parte del universo guerrero. "Les femmes sont dans la société jusqu'au cou. Et la société a été faite pour elles"[1023]leemos

---

[1018] Nos referimos al tipo de narración en el que se sigue un orden de tipo bergsoniano.
[1019] GROVER Frédéric J., *Drieu la Rochelle (1.893 - 1.945)*, ed. cit., p. 162
[1020] En su vida privada, Drieu nos cuenta que deseó en más de una ocasión morir en la guerra, tanto en sus breves momentos de heroísmo, como en sus largos períodos de aburrimiento, aunque por razones diferentes en ambas situaciones, que serán objeto de estudio en el capítulo dedicado al "sufrimiento, la violencia y la muerte". Cf. BASTIER Jean, *Pierre Drieu la Rochelle, soldat de la Grande Guerre 1.914-1.918*, ed. cit., p. 25. También DRIEU LA ROCHELLE P., *Récit secret*, ed. cit., pp. 483.484.
[1021] Recordemos que ya nos hemos referido al dudoso carácter autobiográfico de *Rêveuse bourgeoisie* en la nota nº 408 del capítulo "El espacio"
[1022] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 70.
[1023] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 402.

en *Gilles*.

El paso de la tercera a la primera persona da más fuerza al relato y contribuye a personalizar a la nueva protagonista; pero al mismo tiempo, este "je" femenino, a cuya probable identificación profunda con el autor acabamos de referirnos, la aleja de él en el aspecto meramente formal.

El dilema entre la acción y la pasividad sigue constituyendo el gran tema de fondo de *Rêveuse bourgeoisie*. La novela se abre con la presentación de Camille, un protagonista débil, atrapado en la sensualidad y el deseo, carente de toda identidad y de toda voluntad: "A peine était-il en présence de quelqu'un qu'aussitôt il tombait sous son influence et ne voyait plus que par ses yeux"[1024]. Además "Il n'avait nullement l'imagination tournée vers l'action"[1025]. A primera vista el personaje evoca al protagonista de*Le feu follet*. Una diferencia substancial sin embargo los separa y ratifica en cierta forma el proceso de personalización progresivo que habíamos anunciado y que hemos ido demostrando hasta ahora: nos encontramos ante un personaje que, si bien es incapaz de acción real, la substituye por la ensoñación. La imaginación y la ensoñación juegan aquí un papel de gran importancia; permiten al personaje, en cierto modo, ser creador: creador de espacios metafóricos e irreales,pero que abren una puerta al mismotiempo a la huida -y por ende a la liberación de la angustia que genera su situación real- y a la ilusión.Pero sobre todo,la ensoñación permite en ciertomodo a Camille determinarse, unificar su yo, aunque sea de forma ilusoria.

Decíamos al principio de este capítulo que la ensoñación permite al hombre en cierto modo transformarse en otro[1026], desdoblarse, y que ello posibilita una disminución del nivel de angustia que soportan. Si en las primeras novelas nos encontrábamos frente a personajes incapaces tanto de acción como de ensoñación, y ello daba lugar a un nivel de angustia insoportable, no sucede lo mismo en *Rêveuse bourgeoisie*: su protagonista principal vive prácticamente sumido en una ensoñación constante. Asistimos por vez primera a la confusión entre ambos planos.

> "Il aimait imaginer une affaire nouvelle, la lancer dans l'imagination des autres. L'atmosphère de désir, d'espoir, d'indétermination qui est autour d'une entreprise à ses débuts, lui convenait à merveille. (...) Il courait chez l'un, chez l'autre. Il savait les gens qu'il fallait rapprocher, (...) Il rédigeait d'une façon ingénieuse et précise les papiers nécessaires pour mettre la chose en train. Et puis il s'arrêtait là. A partir de ce moment, il n'existait plus. On n'avait plus devant soi qu'un être timide et incroyablement lâche. (...) Camille était incapable de se maintenir dans l'affaire qu'il avait lancée, de s'y introduire seulement. Car, en réalité, il n'y avait jamais été. Il l'avait fait sortir du rêve, mais il n'avait eu de prise sur elle que dans le rêve"[1027].

Hemos analizado cómo los protagonistas no heroicos de las primeras novelas, incapaces de desarrollar una personalidad propia, se libraban al juego de las apariencias; pero manifestaban en todo momento una conciencia clara de ello. El Camille de *Rêveuse bourgeoisie* en cambio, confunde ambos planos: "L'air de quelque chose équivalait toujours à la réalité de cette chose"[1028]. Se crea de esta forma un distanciamiento psicológico enorme entre el protagonista y la sociedad real que le rodea. Distanciamiento que en este caso no tiene el carácter positivo que le hemos atribuido en otras novelas, sino al contrario: volvemos a encontrar el tipo de personaje impotente, empequeñecido y ridiculizado que hemos visto en *Le feu follet* o en *L'homme couvert de femmes*. No podía ser de otro modo en la obra de un autor que "aimait les choses qu'on rêve, mais seulement dans les choses qu'on voit"[1029]. A pesar de ello la ensoñación constituye en sí mismauna cierta forma de acción, aunque poco tenga que ver con la acción tal ycomo Drieu la entiende[1030].

Drieu utiliza, para producir y potenciar este efecto empequeñecedor del protagonista en cuestión, idénticos recursos que en aquellas novelas: voces críticas que rodean al personaje y que constituyen una serie de ecos cruzados que amplifican sus carencias, etcétera. La gran diferencia reside en el paso de un protagonista único de aquellas obras anteriores, que cerraba toda perspectiva a las novelas, a un modelo de protagonistas

---

[1024] DRIEU LA ROCHELLE P., *Rêveuse bourgeoisie*, ed. cit., p. 65.
[1025] Ibid., p. 331.
[1026] Cf. nota nº 741.
[1027] DRIEU LA ROCHELLE P., *Rêveuse bourgeoisie*, ed. cit., pp. 135-136.
[1028] Ibid., p. 154.
[1029] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 47.
[1030] Cf. pp. 37-38 y 55.

múltiples -también nuevo en el universo novelístico de Drieu- cuyos integrantes ocupan el primer plano de modo sucesivo, con una fórmula de continuidad (el relevo generacional), reforzando así en el lector la doble y aparentemente contradictoria sensación de paso del tiempo cronológico y su carácter progresivamente degradador sobre el individuo por una parte, toda vez que la posibilidad de triunfo sobre él en manos de la juventud, por otra. *Rêveuse bourgeoisie*, al igual que *Une femme à sa fenêtre* o *Gilles* son por tanto novelas en las que existe una perspectiva de futuro para los protagonistas y para la sociedad, al contrario de lo que sucedía en *L'homme couvert de femmes*,*Blèche* o *Le feu follet*. Ello contradice en parte la afirmación deReszler, quien en un análisis tal vez demasiado somero afirma que las novelasde Drieu carecen de perspectiva, de futuro[1031].

El tema del dinero tiene nuevamente aquí, al igual que en novelas anteriores, una importante presencia; sin embargo *en Rêveuse bourgeoisie* adquiere una dimensión nueva; dos concepciones antagónicas del mismo se ponen de manifiesto: por una parte asistimos a la visión de éste no en sentido monetario, sino en tanto que premio a un proceso creativo; por primera vez en el universo novelístico de Drieu, el origen del dinero está en el arte: el anciano M. Ligneul, arquitecto por vocación, (es decir, creador de formas)

> "avait travaillé avec acharnement toute sa vie pour se constituer une fortune. Mais il n'y avait jamais vu que le moyen d'asseoir une bonne réputation, d'en assurer la jouissance. Si la réputation s'en allait, l'argent qui restait avait perdu son usage principal."[1032]

El dinero es pues aquí un medio para determinarse ante la sociedad, un símbolo del triunfo de la voluntad y la fuerza creadoras de un hombre. Así entendido el dinero no es sino una consecuencia visible de la nobleza interna de quien lo genera. Y es dicha nobleza y no su consecuencia lo que diferencia al viejo M. Ligneul de su entorno.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Junto a esta nueva concepción, reencontramos en la novela la tradicional visión del mismo, como metal alienador y envilecedor que, bajo una apariencia liberadora, constituye una prisión dentro de la prisión urbana, tal y como lo hemos analizado a propósito de *Le feu follet*, entre otras novelas: "L'argent lui apparaissait comme une chose toute proche et très lointaine qui dépendait uniquement de la chance et non pas de l'effort."[1033], cuenta el narrador de *Rêveuse bourgeoisie*, refiriéndose al joven Camille, protagonista principal de las tres primeras partes del libro. A lo largo de la novela asistiremos a la substitución progresiva de la primera concepción del dinero por la segunda.

No obstante a pesar de esta importante diferencia, ambas concepciones del dinero tienen en común un aspecto fundamental: en los dos casos constituye un mediador que ha de conducir a un objetivo idéntico: la singularización social. Subsiste pues la necesidad de remitirse a la mirada del *otro* para que éste adquiera todo su valor.

Estrechamente vinculados a esta duplicidad del simbolismo pecuniario aparecen dos espacios, presentados como antagónicos: el entorno natural -marítimo- en el que reside el viejo M. Ligneul, oponiéndose al espacio urbano que emblematiza la ciudad de París. El mar aparece como símbolo de fuerza y virilidad, al igual que el campo de batalla: "Camille avait l'orgueil de son enfance assez rude et virile parmi les enfants des pêcheurs et les petits Anglais, nombreux sur cette côte"[1034]. Es la primera vez que asistimos en el universo novelístico de Drieu, a este tipo de interrelación entre los entornos marinos y el dinero: no es casualidad que el protagonista tome su decisión de convertirse en hombre de negocios (en hombre creador, en cierto modo) precisamente en las playas normandas donde reside el ejemplar M. Ligneul. Como estudiábamos en nuestro capítulo primero, el espacio determina a quienes viven en su seno. En consecuencia, toda alteración espacial se traduce en una variación paralela en el comportamiento. Los entornos marinos de Normandía primero y de Bretaña después, se convertirán en el *centro* al que Camille acudirá una y otra vez en busca de dinero como medio con el que convertirse en un hombre creador de riqueza. En la misma línea que los protagonistas de las dos novelas anteriores, Drieu nos presenta así pues a un personaje ansioso de acción creadora: la frase "Il rêvait de gagner de l'argent à Paris par ses propres moyens"[1035]se repite como un eco cansino a lo largo de toda la primera parte de la novela.

[1031] RESZLER, *Mythes politiques modernes*, ed. cit., 138.
[1032] DRIEU LA ROCHELLE P., *Revêuse bourgeoisie*, ed. cit., p. 331.
[1033] Ibid., p. 63.
[1034] Ibid., p. 38.
[1035] Ibid., La frase se repite casi invariable en las pp. 64, 67, 84, etcétera.

Pero el traslado al espacio urbano supone de forma invariable el fracaso en su proyecto. "Ce qui a été fatal c'est que grâce à l'argent de votre père, il a pu jouer l'homme d'affaires. Ayant de l'argent, votre argent, il ne pouvait devenir qu'une proie"[1036]. Que el dinero tenga connotaciones creadoras o destructivas depende así pues exclusivamente del entorno en el que se sitúa. De nuevo el espacio urbano se presenta una y otra vez como un abismo que engulle todo y a todos de forma progresiva.

La liberación del hombre urbano sólo parece posible previa renuncia al dinero, entendido en su sentido monetario. Así, es precisamente la valoración del dinero y su actitud ante él, la mayor causa de la identidad que existe en un primer momento entre padre e hijos:

> "L'argent était pour nous le paradis où se trouvaient tous les biens qui nous manquaient: la paix, le bonheur, la dignité. L'argent, ce mot résonnait à nos oreilles du matin au soir comme une chose merveilleuse et inaccessible."[1037].

La evolución de los dos jóvenes hijos del protagonista principal parecía destinada a ser un calco del destino de su progenitor; el dinero aparece como la causa primera del estancamiento temporal que amenaza con producirse. Yves constata que, al igual que su padre,

> "Aussitôt que je vois de l'argent, j'étends la main et dans mes doigts il glisse, glisse. Et je n'ai absolument aucune idée d'où il vient, où il va, et des conséquences. C'est pour ça que je veux partir pour l'Afrique"[1038].

Al final, la renuncia al dinero posibilita el triunfo de ambos personajes sobre la degradación progresiva, mediante la opción guerrera del personaje masculino y la dedicación teatral de ella: "Il te faut dans la vie l'argent ou la force"[1039]dice un personaje secundario. Junto a *Une femme à sa fenêtre*, *Rêveuse bourgeoisie* es, hasta este momento, de las pocas novelas rochelianas en la que se narra la conquista exitosa de la fuerza, de la voluntad de poder, y que, a grandes rasgos, puede decirse que tiene un final feliz.

La novela, escrita en 1.935, lanza el mensaje[1040]de que es posible vencer la degradación social, luchar con éxito desde el interior de la sociedad misma para regenerarla. Es el mismo mensaje que encontrábamos de modo explícito en *Une femme à sa fenêtre*. Pero iremos viendo a lo largo del presente capítulo cómo, a medida que pasan los años, esta visión optimista evoluciona hacia un pesimismo creciente[1041].

Existe una tendencia bastante generalizada entre los críticos que se ocupan de la obra rocheliana, a considerar a los protagonistas de sus novelas, en especial los no heroicos, como reflejos biográficos del autor. A ello ha contribuido no poco el mismo Drieu con sus reiteradas afirmaciones acerca de su pretendida incapacidad para crear, en sus obras, una historia que no sea la suya propia[1042]. Ello ha alimentado la creación de una imagen un tanto engañosa y degradada de la realidad de Drieu. Nosotros nos inclinamos a ver en ellos la pintura del pobre concepto que Drieu tenía de sí mismo en un determinado período de su vida.. Concepto perfectamente explicable en un hombre que veneraba la acción y el gesto creador por encima de todo, pero que no pudo o no supo formar parte de ellos[1043]y que tuvo que conformarse con un heroísmo de salón[1044]inútil y sobre todo intranscendente.

La siguiente novela, *Beloukia* (1.935), tiene en común *con Rêveuse bourgeoisie* el tema de la guerra como actividad liberadora y dignificadora, en contraste con la vida vegetativa propia de los tiempos de paz. Sin

---

[1036] Ibid., p. 315.
[1037] Ibid., p. 399.
[1038] Ibid., p. 481.
[1039] Ibid., p. 520.
[1040] De acuerdo con el pensamiento del autor en aquella época.
[1041] Esta evolución del universo novelístico se produce de forma paralela a la creciente decepción del autor con el fascismo, en especial el alemán.
[1042] Cf. pp. 47-48.
[1043] Cf. pp. 37-38.
[1044] Dominique DESANTI en su libro *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié*, ed. cit., describe con apasionamiento y aportando gran lujo de detalles, este aspecto "dandi" de Drieu en su vida real.

embargo el hecho de situar la acción en un espacio exótico, lejano y repleto de connotaciones de primitivismo, la ciudad de Bagdad, implica de entrada notables diferencias con respecto a la novela que le precede. Por primera vez, como exponíamos en el capítulo "El espacio", el entorno urbano no es más que un telón de fondo, escasamente influyente en la conducta de los personajes y en el desarrollo de la acción en general. Por primera vez también los espacios de la ciudad y la guerra no aparecen como antagónicos y excluyentes, sino que el conflicto bélico se sitúa en el interior mismo del espacio urbano. Se trata además de una guerra civil, tema hasta ahora inédito en la obra novelística de Drieu.

En lo concerniente a la forma, la novela está narrada en tercera persona, por un narrador omnisciente; además los diálogos no abundan en ella. Todo esto contribuye a fomentar la impresión de lejanía e irrealidad que el emplazamiento espacial de la acción había sugerido ya.

En el marco de la guerra civil al que nos referíamos hace un momento, el tema de la traición ocupa el centro de la novela y constituye uno de los principales motivos de la angustia de los personajes. El tema no aparece tratado de forma unívoca, es decir: siguiendo el esquema de uno o varios traidores y una o múltiples víctimas, sino que se proyecta en varias direcciones: cada personaje es a la vez traidor y víctima al mismo tiempo, produciendo en el lector la sensación de un rosario de traiciones recíprocas que aporta un ambiente de gran tensión a la novela: traición del protagonista a sus compañeros de armas, a su amada, a sí mismo. Traición de la amada a su marido e hijos, a su país, a su amante. Traición mutua entre dos antiguos amigos Felsan y Hassib). A todo este enmarañamiento de traiciones se suma con frecuencia el carácter involuntario o indeseado de las mismas; los personajes se ven atrapados en un dilema cuyas salidas implican inevitablemente la traición a alguien o a algo, y se presentan además plenamente conscientes de la situación y de su calidad de traidores: Hassib, el protagonista

> "Pour lui poète, elle Beloukia
> était la plus belle image de la vie. (...) ami de la beauté, ne devait-il pas se sacrifier pour que vécût le plus longtemps possible la plus belle figure que
> puissent voir les hommes? (...) Sa passion politique lui paraissait misérable et pourtant vivante, irréductible. Il ne pouvait trahir les conjurés, révéler le complot à Beloukia. (...) Hassib, (...) sentait en lui la fatalité de ses deux passions. Il voulait que vive Beloukia, il voulait que meure Mansour. Ainsi il était aussi divisé que Beloukia: elle avait son passé[1045], Mansour, ses fils, le souci de sa gloire; et lui, il avait son passé[1046], Beloukia et sa fidélité au prétendant"[1047].

La tensión se convierte así en dramatismo. A partir de esta novela el tema reaparecerá con gran frecuencia en el universo novelístico de Drieu[1048], lo cual constituye por sí sólo una prueba de su importancia.

Varios estudiosos de su obra han puesto de relieve la coincidencia entre la presencia de este tema en su universo novelístico y la adscripción de su autor al fascismo, tras desesperar de las posibilidades revolucionarias del comunismo en Francia[1049], al que define como "la tentation de notre faiblesse"[1050], refiriéndose a la debilidad de Francia como nación, y particularmente de su gobierno.

Pero más allá de este hecho, como dice F. Grover, a nuestro juicio con gran acierto, "Drieu est incapable d'adhérer à quoi que ce soit sans être aussitôt attiré par son contraire. Il se découvre donc toujours une âme d'agent double, traitre à toutes les causes"[1051]. Por supuesto, considerando el momento histórico de Drieu en su conjunto, tal actitud no constituye en última instancia sino una manifestación más de la desorientación colectiva de aquellos tiempos[1052], que refleja tanto el propio Drieu como sus personajes, permanentemente irrealizados, felices sólo en la brevedad de los momentos irracionales de frenesí guerrero o amoroso, sin que ello

---

[1045] El placer, la facilidad, la comodidad.
[1046] Era un buen guerrero, lo cual en Drieu está reñido con la mujer y la vida de pareja.
[1047] DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., p. 98.
[1048] Tan sólo unos meses después de escribir *Beloukia*, Drieu insiste con fuerza y dramatismo en el tema de la traición en su relato *L'agent double*.
[1049] Cf. p. 38.
[1050] DRIEU LA ROCHELLE P., *Avec Doriot* . Ed. Gallimard, París 1.937, p. 20.
[1051] GROVER F., "Pierre Drieu la Rochelle. Une biographie". En *Magazine littéraire: Drieu la Rochelle*, nº cit., p. 17.
[1052] Cf. apdo. "Una época de convulsiones" en la Introducción.

implique, por sí solo, la consideración de sus protagonistas novelísticos como dobles del escritor.

Junto al tema de la traición reaparece el tema de la soledad, así como el cuestionamiento por vez primera el valor de la amistad, un tema omnipresente a lo largo de la obra rocheliana, tanto novelística como poética, teatral o ensayística, y cuyas virtudes e importancia capital Drieu no se cansará de ensalzar. En *Drôle de voyage* asistíamos a un tímido y breve elogio de la soledad y del anonimato como medios óptimos para autorrealizarse en el universo urbano. En cambio el compañerismo viril y la amistad eran inseparables de la actividad y del espacio guerreros. Pero esta división que realizábamos entre espacio urbano y/o tiempo de paz y entorno guerrero y/o tiempo de guerra, se desdibuja en *Beloukia* donde, como hemos apuntado más arriba, ambos espacios coinciden; ello es posible porque Bagdad -lugar exótico- carece de las connotaciones negativas que Drieu atribuye a los espacios urbanos de la Europa "civilizada".

Por ello sorprende, en una primera lectura, la dureza de un diálogo como el que sigue:

> -"J'ai un ami qui...
> - Comment? l'interrompit l'autre. Vous avez un ami? Non, nul doute que non. Mais que serait-ce qu'un ami? Un égal. Or, l'égalité n'existe pas. Un supérieur? Pouvez-vous supporter un supérieur? Un inférieur! Appelez-vous ami votre esclave?"[1053]

A pesar de que en la novela estas palabras no aparecen en boca del protagonista, sino como el vago recuerdo de un diálogo mantenido con un personaje que tan sólo aparece citado a propósito de esta cuestión, consideramos su presencia importante, puesto que desvelan el verdadero y secreto funcionamiento de la sociedad, como veremos a lo largo del próximo capítulo. Drieu profundiza más en este tema en *Les chiens de paille*, de cuyo protagonista cuenta que

> "Il était passé dans la vie absolument inaperçu: ses amis n'avaient pas connu sa famille et ne s'étaient pas connus entre eux. Non par calcul, mais par instinct il avait empêché leur conjuration et ces rares amis l'avaient perdu tôt ou tard. "Un ami ne peut pas vivre plus longtemps qu'un chien""[1054].

La soledad y el aislamiento se radicalizan al tiempo que empiezan a recobrar el carácter amargo que les atribuíamos en las primeras novelas, aunque una enorme distancia las separa de éstas: si antes eran involuntarias, ahora se plantean como una necesidad, como el precio doloroso pero ineludible a pagar por la conquista del *yo* y sobre todo por su supervivencia. A partir de *Beloukia* (1.935) empiezan a percibirse pues los primeros síntomas explícitos de una evolución del universo novelístico hacia la soledad y el aislamiento entendidos cada vez más como una "fatalidad" que el personaje descubre, invencible, desconocida y ajena a su voluntad. Volveremos sobre este tema más adelante en este mismo capítulo, en el curso de nuestro análisis de las novelas posteriores.

Por otra parte, en *Beloukia* encontramos de nuevo la presencia de dos actividades humanas cuya importancia capital hemos estudiado con anterioridad, y que Drieu en sus ensayos consideraba complementarias en el hombre que él denominaba "completo"[1055]: la guerra y el arte en sus diversas manifestaciones; hemos visto que en última instancia éste era considerada una manifestación de aquélla. Pero hasta ahora nunca ambas actividades habían sido encarnadas por un mismo personaje. La novedad de *Beloukia* reside en el hecho de que por primera vez Drieu dota a un mismo protagonista novelístico de ambas cualidades: Hassib es al mismo tiempo poeta, guitarrista y soldado. Aparentemente convergen pues en él la acción y la palabra[1056]; dos actividades acerca de las que habíamos comentado más arriba la naturaleza antagónica e inconciliable en el conjunto de la obra rocheliana.

Pero se trata sólo de una apariencia. Este hombre completo al que Drieu se refiere en sus ensayos, nunca aparece representado en su universo novelístico. A pesar de que Hassib, el protagonista de *Beloukia*, posee las tres cualidades antes citadas, éstas nunca se desarrollan de forma simultánea. La novela nos muestra sucesivamente la predominancia de una u otra de estas facetas y las consecuencias que de ello se derivan. En

---

[1053] DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., p. 87.
[1054] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 26.
[1055] Cf. nota nº 105 de la Introducción.
[1056] En *L'homme à cheval* volveremos a encontrar un personaje dotado de similares aptitudes, aunque con notables diferencias que analizaremos en su momento.

tiempo de paz, con el que se abre la narración, el protagonista -antiguo soldado- vive dedicado a la poesía:

> "Lui, qui avait été mené jusque-là dans la vie par le soif d'absolu, qui avait tout brisé autour de lui ou en lui plutôt que d'admettre qu'un de ses désirs majeurs s'arrêtât en route (...) soudain c'était un autre homme. Un homme qui ne refusait plus, qui acceptait l'ambigu du sort"[1057].

Mediante el procedimiento de ecos cruzados que ya conocemos, el narrador y todos los personajes que rodean al protagonista así como él mismo convergen en ofrecer una imagen más que ridiculizada, patética del mismo. "Quel petit homme je suis"[1058]piensa de sí mismo. En algunas escenas, particularmente crueles, Drieu llega a presentarlo más como un animal que como un hombre:

> "Comme un fauve trop maigre pour une proie trop grosse, Hassib suivit à distance l'opulente caravane à travers les déserts. (...) Il passait des heures, accroupi dans l'ombre, seul au monde, sans amis, sans famille, sans enfants, à regarder ces feux autour desquels s'agitaient doucement toutes les apparences du bonheur, dans la chaleur, la lumière et le bruit."[1059].

> Más adelante,

> "Hassib devait passer ses jours enfermé dans un réduit où il pouvait à peine s'allonger et qui ne prenait d'air que par une étroite meurtrière. Beloukia en avait seule la clé et dans le jour n'ouvrait qu'à de rares instants pour le bourrer de nourritures et de boissons"[1060].

> Incluso Drieu pone en boca de la propia Beloukia:

> "Ainsi donc les poètes sont des idiots. (...) Il voudrait être à la place de Mansour. Mais Mansour n'est pas si bête et ne voudrait pas être à sa place, si cruellement enviable qu'elle lui paraisse quand il dort, ces nuits-ci, sur la selle de son cheval"[1061].

Como en las anteriores novelas, esta debilidad del personaje encuentra su repercusión en el terreno de la sexualidad: "Quelle différence y a-t-il entre un homme comme moi et un eunuque? L'un vit au harem, l'autre souhaite d'y vivre."[1062]. La frase es aparentemente contradictoria en boca de un personaje que se ha pasado una buena parte de la novela relatando sus bellas experiencias amorosas con Beloukia. Sin embargo, en el universo novelístico de Drieu, incluso el amor tiene como componente esencial la acción y la fuerza: "Voilà la force dont se fait l'étreinte de Mansour sur Beloukia.Et moi jesuis seul au monde, je n'ai que ma bouche pour la baiser et lui murmurer..."[1063].Mientras Mansour se asocia a la acción determinadora, Hassib se dedica tan sólo al lenguaje que, como hemos visto, niega al individuo.

A lo largo de todo el universo novelístico de Drieu el amor se concibe como una especie de premio al éxito guerrero. "Quand la société s'éloigne de la guerre, toute passion et singulièrement tout amour, meurt bientôt"[1064]dice Drieu. Los ecos cornelianos de esta concepción no ofrecen lugar a dudas[1065]. La existencia del amor, como la de la virilidad, al margen de la acción resulta imposible. En las primeras novelas, enlas que los protagonistas no encuentran la forma de determinarse ante el resto de la sociedad, no existe el amor; éste es substituido por el instinto; un sinnúmero de escenas de "amor físico" pueblan estas obras, en las que el instinto

---

[1057] DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., p. 83.
[1058] Ibid., p. 131.
[1059] Ibid., p. 59.
[1060] Ibid., p. 54.
[1061] Ibid., pp. 206-207.
[1062] Ibid., p. 54.
[1063] Ibid., p. 122.
[1064] DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle*,ed. cit., p. 86.
[1065] Drieu conocía bien el pensamiento y la obra cornelianos. De él dice, junto con Poussin, Flaubert y Barbey, que desde niño "m'ont paru mes inévitables conseillers". Drieu admiraba en Corneille, como en Poussin, "un art robuste, liant les expressions de l'âme aux amples mouvements de la nature et attendant tout effet d'acuité non pas de la recherche de l'acuité même, mais de ces lentes vibrations qui sourdent à la longue de larges formes simples, posées avec confiance dans toute leur puissance d'infinie suggestion". Cf. *Sur les écrivains*, ed. cit., pp. 26 y 27.

sexual se convierte en una especie de manía insaciable e insatisfactoria que le lleva sin cesar de una mujer a otra. Esta erotomanía es en sí misma el signo de un amor impotente. Pero lejos de ver en ellas erotismoo libertinaje, podemos afirmar con Saint-Ygnan que "trahissent la rechercheinquiète d'une vérité"[1066]: reforzar su propia determinación.

Hablábamos hace un momento del rosario de traiciones que jalonan *Beloukia*. En general asistimos por primera vez en el universo novelístico de Drieu, a la pintura de un espacio caracterizado por la desconfianza y el enfrentamiento generalizado entre los diferentes personajes, propio de una situación real de guerra civil, pero sorprendente en un autor que, como hemos visto anteriormente, concibe la guerra como un entorno potenciador de aspectos humanos de gran importancia para él: la autenticidad, el valor, el compañerismo y la amistad "viril". Podríamos pensar tal vez que Drieu pretende simplemente reflejar en *Beloukia* los despropósitos de la guerra moderna. Si bien adivinamos, subyacente en la novela, la realidad de su momento histórico, el marco elegido no parece ser el más coherente: estudiábamos en el capítulo dedicado al "Espacio" la tendencia por parte de varios protagonistas rochelianos a buscar entornos lejanos y exóticos una posibilidad de potenciar con éxito un nuevo modelo social, una vez agotada la fe en las posibilidades del suelo patrio y/o de los países que se autodenominan "civilizados". Asimismo era precisamente en estos entornos diferentes y -a decir de Drieu- más primitivos donde era posible todavía desarrollar el modelo bélico propuesto por el autor a través de sus personajes: la guerra eterna, concebida como una especie de juego[1067]con gran parecido a los torneos medievales. Resulta curioso que Drieu elija precisamente este espacio para introducir en su universo novelístico el tema de la traición y, tras él, el tema de los hermanos enemigos, aun a pesar de que en el conjunto de la novela, la virtud guerrera acabe triunfando ostensiblemente y este asunto quede relegado a un nivel secundario.

En Drieu, el enfrentamiento fratricida no es una fatalidad de una familia en particular, sino que se generaliza a toda la sociedad. A partir de esta novela volveremos a encontrarlo con frecuencia, pero siempre se desarrollará en el espacio de la Europa "tecnificada" que Drieu tanto criticaba.

El tema de los hermanos enemigos[1068]trae a nuestro pensamiento la teoría de la horda, brillantemente sintetizada a nuestro juicio por Roland Barthes -a propósito de su análisis sobre las tragedias racinianas- a partir de las hipótesis efectuadas por Darwin y Atkinson acerca de las formas de organización social de las primitivas hordas salvajes. Barthes compara las relaciones familiares de las tragedias racinianas con las de estas hordas, en las que todo el grupo y sus bienes estaban subyugados al dominio del más fuerte de sus integrantes, que actuaba como padre y poseía bienes y mujeres. Los hijos, desposeídos de todo e incapaces de enfrentarse individualmente a la fuerza paterna, acaban por asociarse y matarlo[1069]. Ello desencadena inmediatamente una larga serie de sangrientas luchas fratricidas para sucederle, hasta que consiguen acordar un pacto[1070]: cada cual renunciaba a la conquista de madre y hermanas. Así habría nacido el tabú del incesto.

El paralelismo entre este relato y la situación que se describe en la novela es evidente: la revuelta de los partidarios del príncipe Abdul (simboliza la figura del hijo joven) contra el califa (el viejo padre) que ostenta el poder y, en el interior del grupo sublevado, una sorda lucha entre algunos de sus miembros: de entre ellos Felsan es el prototipo del hijo débil y mediocre actuando movido por el odio, la envidia y el resentimiento:

> "Felsan était un de ces médiocres qui se jettent dans la fanatisme politique pour y trouver une revanche des résultats misérables que dans l'ordinaire des travaux produit l'excessive médiocrité de leurs tempéraments. (...) Felsan était toujours traînant autour de quelque personnage, épiant sa défaillance et prêt à ameuter la foule de ses rancunes vers cette fissure"[1071].

Estamos ante un modelo típico del hombre que Nietzsche considera dominado por las "fuerzas reactivas", -y que hemos descrito con anterioridad- y se perfila en apariencia antagónico del protagonista.

La presencia del tema de los hermanos enemigos en el universo novelístico de Drieu no es nuevo. Lo

---

[1066] SAINT-YGNAN J.-L., Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence, ed cit., p. 159.
[1067] Cf. supra, pp. 375-377.
[1068] El tema de Caín cobra gran actualidad a lo largo del siglo XIX y sobre todo en el XX, gracias en parte al psicoanálisis.
[1069] La interpretación del toreo que hemos apuntado más arriba coincide plenamente con este relato.
[1070] BARTHES R., *Sur Racine* . Ed. du Seuil, París 1.963, p. 20.
[1071] DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., pp. 84 y 86.

habíamos visto insinuarse ya simbolizado en el toreo[1072]. Además este tema no constituye originalidad alguna por parte de Drieu. Contemporáneos suyos como Camus en *L'homme révolté*, se hacen eco del tema. Pero trascendiendo el terreno literario, la realidad histórica europea de principios de siglo[1073]constituye el mejor modelo.Hemos estudiado cómo la primera actitud de todos los protagonistas de Drieu, heroicos o no, era su rechazo y su afán destructivo hacia todo lo relacionado con lo viejo: el gobierno, la estructura social y sus valores, la aristocracia tradicional, -el padre en definitiva-: "Le monde démocratique était un monde d'usurpation"[1074]leemos en *Gilles*. A partir de*Beloukia* (1.935) encontraremos en varias novelas una serie de personajes,casi siempre antiheroicos -simbolizadores de la juventud- que se enzarzarán en una tenaz lucha fratricida para usurparse unos a otros la herencia del padrecaído, pero también para demostrar la superioridad de cada uno sobre losdemás. En estas novelas, como en la realidad, la lucha fratricida se vestirá mayoritariamente de defensa ideológica, oposición parlamentaria, revuelta, etc.

Si profundizamos un poco en el carácter de los personajes de *Beloukia* nos encontramos de nuevo con la figura del doble, como habíamos detectado a propósito de *Le feu folle* t o de *Drôle de voyage*. Sin embargo el significado y la función de la figura del doble varían apreciablemente en esta novela: si con anterioridad Drieu se servía de la proliferación de éstos para transmitir una mayor sensación de prisión y angustia o bien para poner al descubierto los aspectos más denigrantes del protagonista, o a modo de premonición sobre su destino, ahora Drieu sitúa a su personaje principal entre dos dobles muy concretos, uno negativo (Felsan y su carácter "reactivo") y otro positivo: Mansour, modelo del hombre fuerte y triunfador, marido de Beloukia,

> "était la force même dans tous les domaines. Sa vigueur était celle d'un jeune éléphant; sa volonté ne fléchissait jamais. (...) Il poursuivait quelques idées simples avec une ténacité qui à la fin consternait ses adversaires"[1075].

A lo largo de la novela asistimos a la evolución del protagonista desde el primer modelo hacia el segundo. Por tanto la figura del doble adquiere un carácter dinamizador del que carecía en las novelas anteriores. Su presencia constituye ahora el motor de la narración.

El carácter antagónico de los dos dobles entre los que se sitúa el protagonista no se desdibuja en ningún momento; a pesar de que un mismo individuo evoluciona desde el uno hacia el otro, ello no implica toma de conciencia alguna acerca de la integración de los contrarios o la relatividad de los conceptos. La mentalidad del protagonista sigue mostrando un carácter eminentemente disociativo. Habrá que esperar hasta *L'homme à cheval* (1.942) para apreciar un cambio de actitud al respecto.

De forma mucho más clara que *Rêveuse bourgeiosie*, *Beloukia* puede interpretarse como una alegoría a través de la que Drieu pretende mostrarnos las desgracias de la vida pasiva y de la falta de voluntad determinadora, frente a las virtudes de la acción guerrera o revolucionaria, intrínsecamente unida a la voluntad de poder. Esta aparece como la única forma para mantener en óptimas condiciones el cuerpo y el espíritu. De hecho la novela entera constituye la historia de una conquista de sí mismo: partiendo de un personaje que "avait horreur de la moindre contrainte et du moindre effort, il aimait mieux se priver des belles choses que de prendre le temps qu'il faut pour les conquérir"[1076], nos encontramos al final del libro con el hecho de que su naturaleza heroica resurge gracias a un enorme esfuerzo personal: "Rien n'est impossible au passionné[1077], à l'audacieux."[1078]. Ello comporta el regreso al universo de la guerra, una vez asimilada, al igual que sucedía en *Une femme à sa fenêtre*, la dolorosa incompatibilidad entre el amor y la estabilidad que comporta, y la acción, potenciadora de la autorrealización y de la grandeza que le sigue.

Sin embargo una importante evolución parece haberse producido entre ambos libros: si en el primero se optaba por la huida (el viaje) como la mejor garantía para evitar ser engullido por la sociedad, en *Beloukia* nos encontramos ante un personaje que hace frente a los obstáculos y es capaz de desarrollar la fuerza suficiente

---

[1072] Cf. supra, p. 337.
[1073] Cf. apartado "Una época de convulsiones" en la Intoducción.
[1074] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 114.
[1075] DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., p. 28.
[1076] Ibid., p. 78.
[1077] Notemos que para Drieu, como para René Girard, el término "pasión" se identifica a "voluntad". Cf. para el segundo autor *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., p. 26.
[1078] DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., p. 121.

para vencerlos sin necesidad de abandonar el espacio urbano. Tal diferencia no obstante puede considerarse tan sólo aparente, dadas las características peculiares del lugar en el que se desarrolla la acción. Por tanto, lejos de encontrarnos ante una maduración del personaje, detectamos simplemente una reiteración de las situaciones y conductas anteriores. De hecho el tema de la huida permanecerá, como iremos viendo, permanentemente presente a lo largo del universo novelístico de Drieu[1079].

Al igual que el protagonista de *Une femme à sa fenêtre*, el de *Beloukia* es también un héroe con un destino trágico, condenado a vivir eternamente disociado, dedicado a una pasión[1080]única y excluyente (la acción realizadora o el amor paralizante), sin poder alcanzar jamás un equilibrio entre las diferentes facetas de la vida[1081]. En ambas novelas encontramos, expresado en todo su dramatismo, el tema de la pasión exclusiva[1082].Entre las múltiples posibilidades, el personaje heroico elige siempre la acción, que es una pasión activa y prospectiva, encaminada a trascender la experiencia de lo actual y crear un futuro.

Gilles es a nuestro juicio una de las narraciones rochelianas en las que se refleja de forma más cruda, la situación social francesa y europea del momento; "Toute ma génération s'y retrouvera, de gré ou de force."[1083] escribía Drieu al respecto. "c'est en lui qu'il flagelle sanspitié l'époque"[1084]dirá por su parte Frédéric Grover. Efectivamente,el tono amargamente satírico que Drieu utiliza aquí no tiene precedente en su universo novelístico. Este no se refiere ya únicamente al protagonista, sino que se hace extensivo a la mayoría de los tipos humanos que pueblan la novela. Destacaremos además el carácter simbólico de muchos de los personajes que en ella aparecen, pues tras ellos se ocultan nombres y situaciones reales de aquella época[1085], que Drieu conoció.

"La France n'était plus qu'une vaste académie, une assemblée de vieillards débiles et pervers"[1086]. Frente a esta situación "Notre seul but, c'est la révolte de l'homme contre tout l'ensemble de sa condition"[1087], preconiza un personaje secundario llamado Caël[1088], líder del grupo "Révolution". Drieu lo presenta como uno

---

[1079] El tema de la huida tiene también una importante presencia en la biografía del escritor. *Etat civil* nos cuenta varios detalles al respecto. Marie BALVET por su parte, dedica cierta atención al tema en su *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme* : *Drieu la Rochelle*, ed. cit.

[1080] "Les passions sont magnifiques, (...) elles sont la substance du monde", escribía Drieu en 1.927. Cf. *Le jeune européen*, ed. cit., p. 53.

[1081] Camus define así la figura del sublevado: "Le révolté veut être tout, s'identifier totalement à ce bien dont il a soudain pris conscience et dont il veut qu'il soit, dans sa personne, reconnu et salué - ou rien, c'est-à-dire se trouver définitivement déchu par la force qui le domine. À la limite il accepte la déchéance dernière qui est la mort, s'il doit être privé de cette consécration exclusive qu'il appellera, par exemple, sa liberté." Cf. *L'homme révolté*, ed. cit., p. 29.

[1082] Montherlant consideraba la pasión como el alimento de la vida; en *Le cardinal d'Espagne* (1.966) asegura: "Il y a deux mondes, le monde de la passion et le monde du rien: c'est tout". Cf. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.968, p. 211.

[1083] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939-1.945*, ed. cit., 5 décembre 1.939, p. 123.

[1084] GROVER F., Drieu la Rochelle (1.893 - 1.945), ed. cit., p. 163.

[1085] *Gilles* es sin duda la novela en la que Drieu nos ofrece una más clara y completa visión de la sociedad de su tiempo, con sus sentimientos, ilusiones y frustraciones. Gaëtan Picon, en su libro *Panorama de la nouvelle littérature*, éd. Gallimard 1.960, p. 72, considera que *Gilles* es en este aspecto una de las novelas más importantes del siglo.

Aunque no sea objeto de este trabajo analizar las correspondencias entre la realidad y la novela, citaremos, entre los personajes importantes de aquella época que aparecen reflejados en la obra a Gaston Bergery (con el nombre de Clérences), el comunista Lorin (que aparece con el mismo nombre), Breton (con el nombre de Caël), así como los diversos partidos vinculados a la extrema izquierda del momento. En especial, la jornada histórica del 6 de febrero de 1.934, aparece reflejada con profusión de detalles.

Por su parte, F. Grover escribe al respecto: "La première partie du roman, "La Permission", c'est l'envers de la guerre; la seconde "L'Élysée", est l'envers de l'aventure surréaliste: dans la mesure où ils ont voulu se mêler de politique ces poètes que Drieu admirait tant par ailleurs jouent ici un rôle assez grotesque; la troisième partie "L'Apocalypse", c'est l'envers de la politique de la Troisième République, les illusions perdues d'une génération ardente mais impuissante à se réaliser". Cf. *Drieu la Rochelle (1.893 - 1.945)*, ed. cit., p. 164.

[1086] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 574.

[1087] Ibid., p. 337.

[1088] El personaje de Caël y su grupo "Révolution" es una caricaturización de Breton y el grupo surrealista. Cf. GROVER F., *Drieu la Rochelle (1.893-1.945)*, ed. cit., p. 308.

de los numerosos grupúsculos que proliferan en el París de la novela, en lucha contra el poder establecido toda vez que permanente y estérilmente enfrentados entre sí, integrados por una suma de individualidades revoltosas, cuya característica más destacada es la debilidad:

> "Ces petits intellectuels étaient les dernières gouttes de sperme arrachées à ces vieillards avares qui refermaient, sur leurs agonies rentières, les rares portes encore battantes"[1089].

La lucha contra el poder establecido que les une a todos oculta, bajo una apariencia de comunidad ideológica, la enorme debilidad y desorientación de cada uno que les aboca a una cadena incontrolada de hostilidades: todos contra el poder (el padre a nivel simbólico) del que desean ocupar el puesto, y todos contra todos porque cada uno envidia y/o teme el posible triunfo de su "igual" convertido de pronto en rival. Así, al carácter compacto y al pensamiento unitario que caracterizaba al grupo guerrero, se opone el babelismo de estos grupúsculos urbanos; y es que "Les êtres faibles ne peuvent jamais voir au-delà de l'image du monde et de la société que leur offre leur famille" [1090]dice Drieu. La frase posee un claro trasfondo nietzscheano: en la *Genealogía de la moral* se nos describe cómo el "individuo soberano", el hombre capaz de "responder de sí como futuro", es decir: de adquirir una responsabilidad, ha de ser capaz de olvidar una multitud de automatismos aprendidos, de costumbres o hábitos que han derivado con el tiempo en la calificación automática e irreflexiva de determinados comportamientos como "buenos", en oposición a otros "malos", y que han dado lugar a una ética[1091]. Los seres débiles, incapaces de romper con el pasado, incapaces de crear nada, no pueden sino reproducir una y otra vez, cada vez con peor calidad, los modelos aprendidos.

El personaje de Paul Morel encarna en la novela un caso extremo, patológico, de esta debilidad general:

> "La déchéance de son père lui avait donné l'idée de la sienne. L'esprit de persécution s'était installé chez Paul. C'est pourquoi il s'était précipité dans les bras de Galant et de Caël avec tant d'ardeur; leur amitié venant inopinément lui offrir la perspective d'un possible rachat"[1092].

El odio de Paul (y con él de todos los débiles) a la sociedad paterna se convierte en odio a la sociedad en su conjunto, incapaz como es de comprender o de imaginar otras posibilidades de organización social. Ello le lleva a inscribirse en el grupo revolucionario y destructivo de Caël, y a conspirar para derrocar a su progenitor[1093], que es precisamente el presidente de la República.

El ambiente homicida que invade la obra tiene pues como causa principal la debilidad. Una debilidad cuya raíz ha de buscarse, decíamos hace un momento, en la incapacidad de estos personajes para olvidar. Olvidar el pasado histórico para poder construirse una identidad propia y diferente, a partir de otro pasado mucho más lejano, de carácter mítico. En nuestro capítulo dedicado al "Tiempo" estudiábamos cómo las actitudes de rechazo de muchos personajes hacia sus ascendientes o la ausencia de éstos se entendían como gestos previos necesarios para tan elevado fin. En los personajes débiles a los que acabamos de referirnos, la memoria se convierte en un lastre insuperable que les hace aparecer totalmente despersonalizados, sin identidad, como pálidas sombras apenas animadas de un pasado moribundo, sobreviviendo en un espacio y en un tiempo no menos agónicos. En la misma época, otros muchos autores se hacen eco de esta visión social en sus obras, como M. Sachs en *Le Sabbat*, o Sartre en *La Nausée* o en *Les mots*[1094]. Jacques Prévert recoge asimismo esta situación en variosde sus poemas contenidos en *Paroles*; de entre ellos "La crosse en l'air" nos parece particularmente representativo.

Junto a la debilidad, el egoísmo y el ansia de usurpación envidiosa constituyen la segunda gran característica de estas organizaciones urbanas, en oposición a la nobleza y el carácter comunitario que Drieu atribuía a los integrantes del universo guerrero: en el interior de "Révolution" cada cual intenta utilizar al

---

[1089] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 487.
[1090] Ibid., p. 343.
[1091] Cf. NIETZSCHE F., *Genealogía de la moral*, ed. cit., p. 67.
[1092] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 343.
[1093] Este intento de asesinato simbólico contra la figura paterna no está exento de paralelismos con la vida real del momento: recuérdese si no el atentado de Cadoudal contra Bonaparte o el de Bastien Thiry contra de Gaulle, símbolos evidentes ambos de la figura paterna, ostentadora de la fuerza y el poder.
[1094] "L'agressivité nationale et l'esprit de revanche faisaient de tous les enfants des vengeurs" Cf. SARTRE J.P., *Les Mots* . Ed. Gallimard, col "Folio", París 1.972, p. 100.

compañero en beneficio de su propia ambición. "Ce pays se mourait d'avarice"[1095]dice el narrador. De nuevo es Paul Morel, enfermo y desorientado, quien emblematiza este estado de cosas:

> "Il ressemblait à tant de jeunes hommes de nos jours qu'on dit cultivés: n'ayant jamais appris à penser, il était incapable de suivre un raisonnement ou d'en interrompre un autre par de justes dissociations d'idées. Cependant son incurable capacité de mordre à la réalité lui donnait l'illusion d'être un esprit rare"[1096], y más adelante: "Tu vois très bien la faiblesse de Paul, comment elle s'explique par l'atmosphère où il a été élevé."[1097]. "Allons-nous laisser passer une occasion comme celle que nous offre ce garçon? (...) On choisit ses cobayes"[1098].

El personaje de Paul Morel encarnará pues todas las carencias de una sociedad, al mismo tiempo culpable y víctima de su situación caótica; de entre todos, él será la víctima entre las víctimas: "une victime et une victime révoltée"[1099]pone Drieu en boca de un personaje secundario.

En *Gilles*, como en *Beloukia*, encontramos de nuevo el tema de los hermanos enemigos, la traición y el cuestionamiento de la amistad subyacen en un momento de la novela.

> "Il avait satisfait dans les tranchées (...) un besoin poignant qu'il devait bien appeler la passion de l'amitié. Ce n'était point seulement l'instinct de conservation pressé par les circonstances jusqu'à devenir un réflexe de réciprocité, (...) non, il avait risqué sa vie avec plus de ferveur pour celui-ci que pour celui-là. (...) Le sentiment qui les avait unis se voyait impuissant devant la médiocrité des conditions que la paix telle qu'elle était comprise en France leur faisait, (...) En fait, l'amitié ne durait pas."[1100].

De todas formas tampoco en *Gilles* se dedica mucho espacio a este tema, que pasa así casi desapercibido, más aún que en la novela anterior. Además se circunscribe exclusivamente al universo urbano, lo cual deja todavía una puerta abierta a su posible desarrollo en el seno de otro espacio, como el de la guerra. Sin embargo iremos viendo cómo en las novelas posteriores, esta puerta se torna paulatinamente angosta hasta desaparecer.

En anteriores novelas, como *Beloukia* o *Rêveuse bourgeoisie* entre otras, los protagonistas ocupaban siempre el primer plano de la narración, destacando negativa o positivamente sobre un fondo confuso y desdibujado formado por la masa urbana. En *Gilles* en cambio, es la situación contraria la que acapara el primer término durante largos pasajes de la primera y segunda parte del libro. La forma en que Drieu hace entrar al protagonista en escena en las primeras páginas de la novela -bajándose de un tren confundido entre una multitud, sin rasgo diferenciador alguno-, es reveladora en este sentido.

Esta cesión temporal del protagonismo a la sociedad que le rodea, tiene a nuestro juicio un efecto doble: por una parte intensifica la visión de la sociedad urbana como una masa amorfa y acéfala que Drieu nos había proporcionado ya desde la primera novela. El entresijo de personajes secundarios que se agitan en el interior del espacio urbano aparece en esta novela más que nunca deshumanizado, patéticas sombras de sí mismos, auténticos muertos vivientes que transmiten al lector una angustiosa sensación de etapa final, de inminente desintegración general y total. Pero el desdibujamiento que por momentos sufre el personaje principal unido al carácter ácido de sus comentarios referidos a sus contemporáneos, contribuyen no poco a crear una distancia desde el principio entre ambos, aun a pesar de la "tentación" que el entorno parisino ejerce sobre él[1101].

A medida que avanzamos en la narración, la frecuencia y longitud de estos pasajes en los que el protagonista queda relegado a un segundo término va disminuyendo, al tiempo que asistimos a la definición y diferenciación progresivas del personaje principal, que poco a poco va ocupando el centro de la narración. Para completar el encuadre del protagonista y siguiendo idéntico procedimiento que en varias novelas anteriores,

---

[1095] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 494.
[1096] Ibid., p. 344.
[1097] Ibid., p. 357.
[1098] Ibid., p. 358.
[1099] Ibid., p. 405.
[1100] Ibid., p. 527.
[1101] Cf. infra, pp. 420 y ss.

como *Le feu follet* o *Beloukia*, observamos que en *Gilles* las diferentes etapas por las que éste va pasando aparecen siempre "avaladas" por otros personajes secundarios[1102], que encarnan las realidades extremas entre las que se mueve el personaje: así en el universo urbano, encontramos las figuras de Caël, Paul Morel y los demás integrantes del grupo Révolution, emblematizando el que sería con toda probabilidad el destino del protagonista,caso de optar por la permanencia en la dinámica de aquel entorno. En el otro extremo -positivo-, el espacio de la guerra española, con el que concluye la novela, encontramos personalidades más fuertes que la suya y que actúan como modelos plenamente heroicos, dignos de ser imitados; es el caso de guerreros como Pedro Sarón o Manuel Ortiz.

Estas técnicas contribuyen a crear en el lector una sensación de proceso -busca dar una sensación de continuidad que en realidad no existe, puesto que la narración se compone de una yuxtaposición de momentos puntuales- que se corresponde perfectamente con lo que su autor pretende relatar por medio de esta novela: la historia de la formación de un carácter[1103]. Además este proceso de maduración no se produce de forma gradual e ininterrumpida, sino a saltos discontinuos y reiterados entre los que se intercalan momentos de regresión, como iremos viendo.

Al igual que en las novelas anteriores -salvo *Blèche* - un narrador omnisciente se encarga de la narración en tercera persona. Pero dicho narrador pone el acento básicamente en la explicación de los aspectos más subjetivos del protagonista[1104]: sus sensaciones, pensamientos, reflexiones, deseos, frustraciones y sentimientos jalonan y rompen con frecuencia el hilo narrativo. A ello se suma la presencia creciente del diálogo como medio para expresar el pensamiento de forma directa, y el progresivo enriquecimiento de su contenido, que tiende cada vez más hacia el debate filosófico[1105], como iremos viendo en las siguientes novelas.

Este procedimiento contribuye a personalizar al protagonista -a pesar del artificio que supone la narración de pensamientos íntimos por un personaje exterior a la novela-, y a darle profundidad: las sucesivas reflexiones que expone directa o indirectamente, ponen al descubierto la evolución de su personalidad, las diversas etapas que se suceden en esa "historia de la formación de un carácter" a la que nos referíamos hace un momento. La narración de los hechos objetivos en cambio avanza un poco a saltos y queda siempre en un segundo plano.

Por otra parte esta forma narrativa libera un tanto al texto de la tiranía del tiempo cronológico y tiende a acercar la forma al pensamiento que se desarrolla en la novela: la voluntad de romper con un espacio y un tiempo en progresiva degradación.

La psicología del protagonista no difiere ostensiblemente de la de otros tipos anteriormente estudiados: también *Rêveuse bourgeoisie* podía considerarse la historia de la formación de un carácter. Pero *Gilles* representa un paso más en el proceso de confección de un personaje "soberano" al que venimos asistiendo a lo largo de todo el universo novelístico de Drieu: a la profundidad que alcanza el personaje, se suma el hecho importante de que Gilles es el primer protagonista novelístico literalmente cortado de sus orígenes: su ignorancia acerca de la identidad de sus padres biológicos, su educación, abren las puertas a la posibilidad de hacer de él un "hombre nuevo". Hemos analizado en las páginas anteriores cómo la figura del padre actúa en el universo novelístico de Drieu como un elemento alienador y a la vez castrador hacia un(os) hijo(s) débiles, desorientados, y que dudan angustiosamente de su virilidad al constatarse incapaces de ponerla de manifiesto a través de la acción guerrera tal y como Drieu la entiende, y que es simbolizadora -recordémoslo- de la virilidad por excelencia. El autor pretende ahora crear un personaje totalmente libre de estos efectos perniciosos de la figura paterna.

> "Je voulais faire de toi un homme libre. Non pas un homme sans racines, certes, bien au contraire. Mais un homme attaché seulement par l'essentiel, par des liens purs et forts (...) Les parents immédiats, cela

---

[1102] Se produce en *Gilles* un notable incremento en el número de éstos.
[1103] Cf. GROVER F., *Drieu la Rochelle (1.893-1.945)*, ed. cit., p. 164.
[1104] Habíamos detectado este procedimiento con anterioridad, en *Le feu follet* ; pero en *Gilles* alcanza un desarrollo y una riqueza incomparablemente mayores: en la primera de las novelas citadas, la casi totalidad de pensamientos y reflexiones giraban en torno de un tema-obsesión único: la imposibilidad de escapar de la prisión urbana, y además no se percibía prácticamente maduración alguna. En la segunda en cambio, abarca múltiples aspectos de una vida que se va formando.
[1105] Las conversaciones entre Gilles y su viejo tutor Carentan constituyen un buen ejemplo de ello.

fait une figuration accidentelle, trompeuse."[1106], pone Drieu en boca de Carentan, tutor de Gilles y depositario del secreto de los orígenes del joven.

De hecho, Carentan quiere hacer con pequeño Gilles una experiencia de creación de una especie de superhombre nietzscheano[1107]: el hombre nuevo, libre y sin condicionantes desde la infancia, afirmándose y creando nuevos valores en cada acción. "Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí."[1108], dice Nietzsche.

Pero liberarse de los orígenes biológicos no basta:

"Sa pensée, qui avait été primesautière pendant l'adolescence, bientôt accablée par les études diverses, était devenue hésitante, timide, inerte. Loin des livres, depuis trois ans, elle s'était déliée et musclée."[1109]

El contacto con la sociedad resulta tan esclavizante como la memoria. Y el sistema educativo en vigor, considerado tan obsoleto[1110]como los dirigentes (otra figura del padre) que lo mantienen, constituye el medio ideal para asegurar la esclavitud de las generaciones que nacen. La construcción de un hombre libre y soberano es incompatible con la vida en sociedad[1111].

A lo largo de las dos primeras partes de la novela Drieu nos presenta a un Gilles débil, que necesita la imposición de unos valores sólidos y claros a los que poder agarrarse, a los que ser fiel, y que le permitan fortalecerse y determinarse. "Il méditait sur son expérience de la guerre et voyait qu'elle lui composait une figure de la vie."[1112]. Pero esta figura y este modelo de conducta fácil y bien delimitado se ha desvanecido tras la conclusión del enfrentamiento bélico. Será a partir de entonces cuando asistiremos al verdadero proceso de maduración del personaje. Un personaje que se presenta al principio situado entre la realidad urbana y las teorías repletas de nietzscheanismo que ha aprendido de su tutor. Ambas posturas representan dos modelos de vida opuestos, excluyentes e irreconciliables. Entre ellas oscila el personaje:

"Et lui [Gilles qui s'était enivré de cette prodigieuse récurrence de la nature et du passé, qui avait longtemps serré sur son coeur le rêve soudainement, incroyablement réalisé des enfants fidèles aux origines[1113], des enfants qui jouent aux sauvages et aux soldats, il (...) avait faim des femmes, et alors aussi de paix, de jouissance, de facilité, de luxe, de tout ce qu'il haïssait"[1114].

[1106] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 153.
[1107] Carentan ve la oportunidad de materializar en el pequeño Gilles lo que Nietzsche define como 3ª y última transformación del espíritu, necesaria para llegar a convertirse en superhombre: "Tres transformaciones del espíritu os menciono: cómo el espíritu se convierte en camello, y el camello en león, y el león, por fin, en niño". Cf. NIETZSCHE F., *Así habló Zaratustra*, ed. cit., pp. 49 - 55.
[1108] NIETZSCHE F., *Así habló Zaratustra*, ed. cit., p. 51.
[1109] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 65.
[1110] Las críticas contra el sistema educativo son generales en la época de Drieu. Antes que él, otros autores se han referido a ello en sus novelas. Entre ellos Anatole France en *La vie en fleur*:"...ces cuistres, ennemis de la nature; (...) Ne perds pas un moment pour rattraper, quand tu es libre, le temps que tu perds au collège" Cf. ed. cit., p. 78. Barrès en *Les déracinés*, quien dice: "Le lycéen reçoit de la collectivité où il figure un ensemble de défauts (...) Cet enfant (...) ne connaissant jamais une minute de solitude ni d'affection sans méfiance, ne songe même pas à tenir comme un élément, dans aucune des raisons qui le déterminent à agir, son contentement intime. Il se préoccupe uniquement de donner aux autres une opinion avantageuse de lui. (...) Les lycéens développent monstrueusement, à ce régime et sous le système pédagogique des places, une seule chose, leur vanité. Ils se préparent une capacité d'être envieux et humiliés (...) en même temps qu'ils deviennent capables de tout supporter pour une distinction. (...) Ces vastes lycées aux dehors de caserne et de couvent abritent une collectivité (...) de serfs qui rusent et luttent, plutôt que d'hommes libres qui s'organisent conformément à une règle". Cf. Ed. cit., p. 12.
[1111] Nos referimos a la sociedad urbana.
[1112] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 65.
[1113] Se refiere a unos orígenes de carácter ancestral y mítico.
[1114] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit.,p. 30.

El antagonismo entre dos realidades se redobla, al principio del libro, con la división interior entre su conciencia y su deseo.

Esta división interna explica en parte el hecho, al que nos referíamos hace un momento, de la ausencia de una progresión uniforme y continuada en el proceso de maduración del personaje, que se mueve a base de saltos discontinuos y repetidos. Pero por otra parte este conflicto entre la voluntad de singularización y la atracción del caos urbano, -y por ende indeterminado-, humaniza enormemente al protagonista.

A pesar de la conciencia que manifiesta el personaje, su actitud en cada momento viene determinada, de la primera a la última página del libro, por el espacio en el que se halla contenido más que por su voluntad individual. El personaje funciona como una auténtica marioneta a manos de los diversos espacios que recorre[1115]. Así en el entorno parisino participa en la actividad de los grupúsculos aun a pesar de estar convencido de su ineficacia y de su carácter patético: "Il se joignait à ces destructeurs par désespoir, parce qu'il ne voyait autour de lui un peu de force que dans la destruction"[1116]. El nihilismo de estas palabras es tan sólo aparente,y oculta todo un proyecto de recreación; pero este tema será objeto deun próximo capítulo, dedicado a "El sufrimiento, la violencia y la muerte".

Pero de manera progresiva se establece un contraste entre esta sumisión de la conducta a los diferentes espacios y el desarrollo de una lucidez creciente e hipercrítica en el protagonista que, en el interior del entorno urbano, da lugar a un divorcio igualmente progresivo entre sus actos y su conciencia de la realidad interior y social. Será precisamente esta conciencia la que, como veremos más abajo, permitirá iniciar el proceso, lento pero progresivo, de maduración del personaje. Una maduración que empieza en el espacio urbano, con el descubrimiento y la asunción de la propia realidad; el protagonista de *Gilles*, como los de las primeras novelas, se descubre un ser insignificante:

> "Il se considérait comme infiniment petit, et comme infiniment coupable[1117]parce qu'infiniment petit. (...) Comme elle avait raison de rejeter une âme si petite et si grelottante au milieu des espaces vides que faisait son absence de force"[1118].

Y, como es típico de Drieu, las características físicas se corresponden siempre con las morales; Gilles en la ciudad, cambia pues de fisionomía:ya hemos estudiado como su voz y su gesto se vuelven más afeminados[1119], su postura menos erguida, y las dudas acerca de la propia virilidad que veíamos surgir en novelas anteriores, reaparecen: "Plus il faisait l'amour avec les filles (...) plus fréquemment revenait un soupçon d'infantilisme, voire d'impuissance"[1120].

Una reacción consecuencia de este descubrimiento es la huida. Aunque el tema de la huida y de la búsqueda de espacios alternativos, como única forma de crearse una personalidad y de diferenciarse, había aparecido ya en la mayoría de las novelas anteriores, en *Gilles* experimenta una evolución espectacular: al principio de la novela detectamos efectivamente en la guerra un pretexto para la huida y el refugio, igual que en novelas anteriores: "Il avait éclaté en sanglots, criant: -Je ne peux pas, je ne peux pas. (...) Au même moment la résolution de Gilles avait été prise, il retournerait au front". Pero a medida que avanzamos en el texto, el tema pasa de ser enfocado como una salida fácil y más o menos rápida, a convertirse en una cuestión filosófica de gran trascendencia:

> "Il se demandait si les fins de l'homme sont des fins sociales. Ou plutôt il rêvait d'une société qui laisserait beaucoup de liberté à l'homme; non pas (...) la liberté de faire du bruit; non, une autre liberté (...) la liberté de se taire et de contempler"[1121].

Pero "La contemplation ne peut être pleine et créative qu'appuyée sur des gestes et sur des actes qui

---

[1115] Cf. en especial el capítulo "El espacio" pp. 149 y 190.
[1116] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit.,p. 267.
[1117] La noción de "culpa" que encontramos aquí no hace referencia al concepto cristiano, sino simplemente a la responsabilidad que tiene el hombre de sus propios actos.
[1118] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 398.
[1119] Cf. capítulo "El espacio" p. 154.
[1120] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 203.
[1121] Ibid., p. 502.

engagent toute la société."[1122] El personaje, como su autor[1123], no puede aceptar refugiarse en la mera contemplación o en la ensoñación, y perpetuar así su huida continuada ante las realidades de la vida[1124]. Pero por otra parte constatamos que la acción por sí sola ya no le basta para determinarse. Junto a ella empieza a adquirir importancia la reflexión. Al lado de la determinación externa del personaje, se abre paso poco a poco un proceso de determinación interna.

Lejos de la guerra y del modelo de conducta activa perfectamente trazado y delimitado que ésta supone, y que es exterior al personaje, éste mira hacia dentro y descubre y acepta su pequeñez, como hemos visto hace un momento. Ello sin menoscabo de la gran distancia creada entre el yo y la sociedad[1125]. Un proceso de mistificación creciente se inicia en este punto, y comporta en el protagonista un alejamiento notablemente más intenso, no sólo de la sociedad, sino también de todos los elementos que con ella se identifican. Abandonar lo social dejará de implicar poco a poco la huida constante, puesto que el personaje será progresivamente más capaz de llevar a cabo su renuncia al mundo urbano sin necesidad de un desplazamiento físico. Por tanto si, como decíamos hace un momento, el viaje al principio del libro se interpretaba como una huida fácil, a medida que avanza la narración se plantea como la derivación lógica de una opción de vida; un espacio que la favorece e intensifica, pero que ya no es imprescindible.

"Il sentait en lui un penchant infini à l'immobilité, à la contemplation, au silence. (...) Il souhaitait de se promener pendant des années dans les villes et dans les forêts, de n'être nulle part et d'être partout"[1126].

El alejamiento social al que nos hemos referido reiteradamente se pone de manifiesto, entre otros, en uno de los temas que más obsesivamente ha ido apareciendo a lo largo del universo novelístico: el dinero. Hemos estudiado cómo en las primeras novelas constituía un tema omnipresente, cuya carencia preocupaba y acomplejaba a los protagonistas. A medida que avanzábamos en el universo novelístico, la importancia de éste se relativizaba y se asociaba exclusivamente al mundo urbano, mientras que la trascendencia temporal aparecía ligada a la renuncia a su posesión (*Rêveuse bourgeoisie*). *Gilles* continúa en idéntica línea, pero progresivamente asistimos a lo largo de la novela a una sublimación de éste y de su función, en el interior mismo del espacio urbano, que se intensificará en las novelas sucesivas. Al principio del libro la preocupación monetaria continua en la misma línea de las primeras novelas: "Le désir, la convoitise étaient en lui. De tout. Et de rien. Il fallait trouver de l'argent. Le seul moyen était d'en demander à ceux qui en avaient"[1127]. Pero la finalidad de éste empieza a alejarse pronto, en elinterior mismo del espacio urbano, de su función tradicional: "Cet ambitieux ne l'était pas des objets ordinaires de l'ambition. Ce Cupide ne voyait dans l'argent qu'un moyen de rendre ces objets inutiles"[1128]. Y más adelante: "J'ai horreur des choses de mauvaise qualité; je ne voudrais avoir que très peu de choses, mais qu'elles soient exquises" advierte Gilles a su prometida. A lo que el narrador añade: "Il se croyait déjà maître, non seulementde son âme, mais de son argent"[1129]. Ambas frases son reveladorasporque marcan un punto de inflexión importante en la concepción deldinero: en *Rêveuse bourgeoisie* descubríamos que en un entorno natural éstepodía convertirse en un elemento fecundo, fruto de la acción creadora, pero que al ser trasladado al espacio urbano recuperaba inmediatamente sucarácter negativo, estrechamente ligado a la degradación del tiempo lineal.

Ahora es precisamente en pleno espacio urbano donde el dinero deja de constituir un elemento negativo, para transformarse en un medio singularizador que potencia, no ya la prisión de lo social, sino un relativo distanciamiento de él y también del tiempo cronológico: el dinero permite rodearse de arte en el corazón mismo de un mundo "devenu scientifique parce qu'il ne pouvait plus être artiste"[1130].

[1122] Ibid., p. 503.
[1123] "Et le rêve et l'action" leemos en el primer poema de *Interrogation*, escrito en su juventud. Drieu reconoce en *Etat Civil* su gusto innato por la ensoñación y la pasividad; sin embargo el pensamiento que le ha inculcado su abuela materna, y que él mantendrá toda su vida, le orienta hacia la acción y hacia el compromiso: "Je le dis bien haut pour engager mon avenir, j'abhorre cette disposition innée; je prétends que, à force d'étude et d'artifice, je la bannirai de ma nature". Cf. ed. cit., p. 110. Drieu se debatirá siempre entre ambas actitudes.
[1124] BALVET M., Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme: Drieu la Rochelle, ed. cit., p. 78.
[1125] Cf. supra, pp. 415-416.
[1126] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 110.
[1127] Ibid., p. 43.
[1128] Ibid., p. 110.
[1129] Ibid., p. 301.
[1130] Ibid., p. 124.

Ya nos hemos referido al carácter liberador del arte[1131]; lo bello, las creaciones extraordinarias del hombre, perduran inmóviles a través del tiempo, y quedan por tanto fuera de la linealidad temporal. El gusto por el arte responde pues, en última instancia, a una sed de eternidad que adquiere su mayor intensidad en *Mémoires de Dirk Raspe*, pero que detectamos en *Gilles* de forma incipiente: Gilles "qui ne connaissait aucun intérieur élégant, mais qui avait l'oeil affiné par la peinture et qui entrait chez tous les décorateurs pour tromper une faim qu'il ne pouvait encore assouvir que chez les tailleurs et chemisiers..."[1132]. La elegancia en la novela es una forma del arte, es un valor que perdura en el tiempo y, por ende, es una forma de trascenderlo. La elegancia es también una de las principales características del dandi, el héroe de salón substituto del verdadero heroísmo (el guerrero) al que nos referíamos a propósito de *Drôle de voyage*. Pero si en esta novela la elegancia se valoraba sólo en función de los "otros" (moda, convenciones sociales...), en *Gilles* empieza a tomar un sentido más artístico, es decir: creador.

A medida que avanza la novela, el dinero desaparece paulatinamente de ella: poco antes de su entrada en la guerra española, el protagonista decide que

> "Il n'allait plus avoir d'argent, plus d'argent du tout, mais c'était justement ce qu'il voulait. C'était une tentation qui l'appelait depuis longtemps. (...) Il envisageait la pauvreté comme un état pour lui redevenu mystérieux, épouvantable et enivrant. (...) Déjà son habillement se modifiait et atteignait enfin une véritable élégance, sous un léger débraillé. (...) La pauvreté lui paraissait aujourd'hui une condition de la solitude comme autrefois la richesse. (...) Il trouvait une volupté sans égale au fait d'avoir disparu, d'être inconnu."[1133]

El dinero desaparece también prácticamente en las dos novelas siguientes: *L'homme à cheval* y *Les chiens de paille*. Tan sólo en su última narración, *Mémoires de Dirk Raspe*, volveremos a encontrar este tema, aunque, como veremos, será objeto de un tratamiento muy diferente.

En la tercera y última parte, la entrada en escena del espacio del desierto[1134]coincide con un avance significativo en el procesode maduración y de unificación del personaje principal, al tiempo que sigue aumentando su distanciamiento de la sociedad urbana.

> "Gilles avait été attiré par une zone encore plus profonde parmi les zones infinies et diaprées de la solitude: il était parti dans le désert. De la grande ville au désert, passage facile, logique; du sable humain au sable."[1135]

La frase deja claro lo que enunciábamos más arriba: el paso de un espacio a otro no se confunde ya con un gesto de huida, sino que se plantea como una derivación lógica de su proceso evolutivo.

Estudiábamos en el capítulo dedicado al "Espacio" cómo este entorno hacía posible por un momento una cierta unificación del personaje, y le permitía alcanzar la tercera dimensión, hasta ahora prácticamente ausente de las novelas: la profundidad. Libre de las diversas formas objetivas que pueblan superficialmente los otros espacios, el personaje era allí capaz por un instante de vivir lo real desde el interior de su ser, es decir: de proceder a una percepción de lo real totalmente interiorizada. Para llegar a ella, ha sido necesaria la conjunción de dos condiciones imprescindibles: la soledad y la pasividad. Hemos asistido, en el transcurso de las novelas, al paso de una soledad vacía y angustiosa a una visión fecunda y activa de la misma. En cuanto a la pasividad, detectamos una evolución similar. Nos hemos referido a la tendencia innata hacia este estado en los protagonistas de novelas anteriores. Pero en *Gilles* también la pasividad se torna fecunda y activa. en las primeras páginas de la tercera parte -"L'Apocalypse"- el personaje define la pasividad que le invade[1136]como una "Paresse puissante"[1137].

[1131] Cf. capítulo "El tiempo" p. 267 y ss.
[1132] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 70.
[1133] Ibid., p. 499.
[1134] Cf. capítulo "El espacio" pp. 165-167.
[1135] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 502.
[1136] Sin embargo a pesar de la tentación progresivamente creciente de la pasividad y la soledad, el gusto de la acción que habíamos visto presidir sus escritos anteriores persiste todavía en esta novela.
[1137] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 502.

Gilles en la guerra a "lu Pascal avec un dégoût passionné. Dégoût pour ces mots si vrais, mais si impuissants devant une vérité d'un tout autre degré. Qu'est-ce que des mots à côté de la sensation? Ah! nous avons vécu."[1138], leemos en las primeras páginas del libro. En ellas, como en las novelas precedentes, la "sensación" se identifica con la vida y además se confunde con "acción"; y la acción más noble por excelencia -la guerra- es la más importante productora de sensaciones intensas, cuyocarácter era igualmente noble y "superior", en oposición a la pobreza delas sensaciones producidas por las actividades urbanas.

Pero a medida que avanza la novela, esta sensación, que denominaremos "positiva" no se confunde ya exclusivamente con la acción, sino que también el ascetismo y la contemplación constituyen fuentes de sensaciones "positivas". Al contrario de lo que pueda parecer, estas actividades se conciben y valoran más como sensaciones que como actitudes potenciadoras del pensamiento abstracto. El ascetismo y la meditación se revelan ahora como medios que permite al personaje por encima de todo sentir[1139]: sentir la vida, sentir los espacios, sentirse a sí mismo; incluso el acto de pensar aparece descrito en la novela como una sensación: en el desierto "Il écoutait, il regardait, il apercevait ses pensées qui se levaient une à une dans leur vérité charnelle, liées à une ligne et à une couleur"[1140]. Esta pasividad activa en la que se sumerge por momentos el personaje, le conduce a una profundidad que es en principio indeterminada, pero que él determina inmediatamente al vivirla como una sensación. Además, el personaje parte en todo momento de realidades determinadas. Decíamos más arriba que no existe desnivel entre lo real y la conciencia de los personajes rochelianos.

En nuestro primer capítulo, "El espacio", estudiábamos cómo las novelas de Drieu estaban construidas a base de una sucesión de espacios y tiempos yuxtapuestos, aparentemente inconexos, a modo de instantáneas, que daban lugar la presentación de una realidad fragmentada y momentánea, que rompía en cierta forma la linealidad temporal. Pues bien, transponer el pensamiento abstracto al nivel de la sensación concreta y ligada al momento, es una forma más de romper el proceso lineal, la continuidad, la duración; es una forma de fragmentar el devenir temporal y convertirlo en una sucesión de flases instantáneos, intensos pero desprovistos de toda continuidad.

Pero sentir el pensamiento constituye también una forma de autoafirmarse, de determinarse, no ya sólo a los ojos del *otro*, sino también ante la propia mirada; la relación del yo con el exterior constituía el gran problema de los protagonistas de las primeras novelas: hemos analizado a lo largo de este capítulo, el proceso de singularización creciente que han experimentando los protagonistas de novela en novela. Pero hasta *Beloukia* (1.935) todos vivían casi exclusivamente volcados hacia el exterior: preocupados por encontrar la manera de delimitar un espacio propio, de diferenciar su yo del *otro* que les rodea, de elevarse por encima de los demás y convertirse en líder... Pero siempre se trataba de construirse una identidad en relación con el exterior: definirse por oposición a o por identidad con.

Gilles inaugura un tipo de personaje progresivamente menos preocupado por definirse en relación con el exterior, y más centrado en sí mismo. No ya en el sentido egoísta que comentábamos a propósito de las primeras novelas, sino como resultado de un largo proceso de autodescubrimiento, individualización y, en definitiva: maduración.

De hecho el protagonista mantiene a lo largo de toda la novela un significativo distanciamiento con respecto a las diversas realidades sociales que le envuelven. Esto mismo había sucedido ya en la tercera novela de Drieu, *Une femme à sa fenêtre*, pero una gran diferencia separa ambas obras: en *Une femme à sa fenêtre* este alejamiento se conseguía por medio de la huida constante y la renuncia a lo social se presentaba extremadamente dolorosa y comportaba una enorme tensión constante y un gran despliegue de energías en el joven protagonista. En *Gilles* el retiro al que se somete con frecuencia paulatinamente mayor el personaje responde cada vez menos -a medida que avanzamos en la novela- a una autoimposición basada en la razón pero opuesta a la inclinación natural, sino que el personaje, un hombre adulto y dotado ya de una experiencia de vida, va adquiriendo la madurez suficiente para integrar su pensamiento y su voluntad, es decir: va avanzando hacia la unificación de su yo.

"Pas seulement le raisonnement, mais l'élan de la foi; pas seulement le ciel, mais la terre; pas seulement

---

[1138] Ibid., p. 30.
[1139] En el mismo sentido, Gide proclama: "Toute connaissance que n'a pas précédée une sensation m'est inutile". Cf. *Les nourritures terrestres*, ed. cit., p. 32.
[1140] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 502.

la ville, mais la campagne; pas seulement l'âme, mais le corps. Enfin tout. La France avait perdu le sens du tout"[1141].

La mentalidad disociativa que había imperado hasta ahora, empieza a ceder terreno en favor de una actitud integradora de los contrarios. El camino hacia la unificación del yo, empieza poco a poco a esbozarse en el universo novelístico de Drieu.

Con *Gilles* se inaugura un tipo de personaje que por primera vez en el universo novelístico de Drieu se mantiene, parafraseando a Romain Rolland[1142]un poco "au-dessus de la mêlée". Gilles

"se tairait et se contenterait de contempler, de méditer. (...) Il écouterait, il regarderait les hommes. Il était leur témoin le plus actuel et le plus inactuel, le plus présent et le plus absent. Il les regardait vivre avec un oeil aigu (...) et soudain il prenait du champ et ne les apercevait plus que comme une grande masse unique..."[1143].

Este cambio de actitud, que se verá reforzado y profundizado en *Les chiens de paille*, contribuye lógicamente a engrandecer su figura, a situarle por encima del conjunto de las actividades sociales.

Pero esta singularización creciente del personaje no se contradice con un hecho importante: en el universo novelístico de Drieu, en correspondencia con el pensamiento del propio autor, la conciencia no está nunca separada de la realidad percibida. Lo real y la conciencia se sitúan en el mismo plano, sin que exista desnivel alguno entre su hábitat mental y el universo externo con el cual dicha conciencia le pone en relación.

El distanciamiento de la sociedad, del *otro*, supone un primer grado de alejamiento, al que sucede otro de carácter mayor: el personaje es progresivamente capaz de situarse fuera de sí mismo y razonar como su propia conciencia crítica[1144]. No es ya necesaria la voz en off de un narrador irónico y despiadado, o la de un grupo de personajes secundarios que le ridiculicen como en *Le feu follet*; de forma progresiva nos encontramos ante un Gilles que se conoce, se acepta, y razona y juzga a partir de un realismo y de una visión extraordinariamente lúcida y ponderada de su entorno primero y de sí mismo después. Ello le aporta un aire de superioridad y clarividencia; frases como la que sigue eran muy infrecuentes en novelas anteriores:

"Pour nous qui sommes revenus, sinon flambants de la guerre, du moins liés à jamais à une idée de la vie forte, il ne s'est rien passé. Parce que nous n'étions plus qu'une poignée d'hommes jeunes et que nous avons été aussitôt perdus dans la masse des âmes blettes. (...) Sentant notre immédiate défaite nous nous sommes jetés dans la soûlerie, la loufoquerie et toutes sortes de petits jeux. Mais la bassesse a fini par atteindre la limite du possible (...) Alors pour nous c'est la minute qui passe et qui sans doute ne reviendra pas. Hier, tout était impossible, demain tout le sera de nouveau, mais il y a aujourd'hui"[1145].

Pero al mismo tiempo que crece su conciencia aumenta también su decepción y pesimismo. Pesimismo por ejemplo en lo tocante a su relación con los otros: a la imposibilidad de la amistad[1146], pero sobre todo en lo referente a la capacidad de la sociedad para autorregenerarse. A la breve llama de esperanza surgida con la revuelta del 6 de febrero de 1.936[1147], en la que sorprendido ve como

---

[1141] Ibid., p. 560.

[1142] Queremos resaltar que Drieu nada tiene que ver con el pensamiento pacifista del escritor ni con su obra. De hecho Drieu no sentía simpatía alguna por él: "... Romain Rolland (...) je n'ai jamais pu le supporter à cause de son mauvais style. Le style, c'est l'homme, il y avait donc quelque chose de vulgaire en lui, d'appris, de mal appris. Toujours les Normaliens." Cf. *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 18 janvier 1.945, p. 442.

[1143] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 111.

[1144] La idea coincide con lo que Sartre denomina "Présence à soi": la conciencia que el hombre es capaz de tomar de sí mismo, distanciándose de sí. De esta forma por medio del distanciamiento se consigue una mayor presencia en sí mismo. Cf. *L'être et le néant*, ed. cit., p. 145.

[1145] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 602.

[1146] Cf. supra, p. 414, y nota nº 330 del capítulo "El espacio".

[1147] Dominique Desanti, en su libro *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié*, ed. cit., comenta ampliamente las numerosas coincidencias entre la actitud del personaje novelístico en aquella circunstancia y la de su autor. Cf. p. 289 y ss.

> "Des visages sautèrent vers lui, ardents, ensanglantés, des corps bondirent animés d'une soudaine frénésie (...) Des mains l'empoignaient rudement. Des yeux l'interrogeaient avec une exigence passionnée. "Venez avec nous." Sa jeunesse était revenue et rejoignait cette jeunesse. (...) En un instant il fut transfiguré"[1148],

sigue una enorme tristeza al constatar que nada ha cambiado[1149].

Paralelamente a la intensificación de la "paresse puissante" a la que nos referíamos hace un momento, la ensoñación y la meditación incrementan también de forma progresiva su presencia en la novela. Nos hemos referido anteriormente a la ensoñación como un espacio metafórico que permitía al personaje huir de la realidad angustiosa y, en cierta forma, crear una nueva y original[1150]; sin embargo este concepto aparecía siempre ligado a la inactividad y a la incapacidad de acción. Su presencia estaba frecuentemente ligada a un sentimiento de culpa por este motivo. "Je ne renonce pas à rêver ma vie mais je prétends aussi vivre mes rêves"[1151]leemos en *L'homme couvert de femmes*, la primera novela de Drieu. Es toda una declaración de intenciones que en el contexto en que es formulada suena a pura utopía. Ensoñación y realidad aparecerán hasta el Epílogo de *Gilles* (1.938) como dos espacios claramente antagónicos e inconciliables, separados por una distancia enorme e infranqueable.

Pero en *Gilles* también este concepto experimenta una importante evolución: al principio de la novela los estados de ensoñación se caracterizan, como en las obras anteriores, por su asociación indiscutible a la inactividad y por su distancia respecto del punto en el que se hallan los protagonistas. Pero ambas ideas se desdibujan paulatinamente a medida que avanza la narración:

> "N'était-il pas un paresseux? Après tout il était sensible aux oeuvres chez les autres. Ne faut-il pas à la fin du compte s'appuyer sur des oeuvres pour porter plus loin la rêverie qui sinon tourne sur elle-même et devient vide et néant?"[1152]

leemos en la primera parte de la novela. El desdibujamiento irá *in crescendo* hasta que al final, asistiremos a la unificación del espacio de la ensoñación con el de la realidad; pero no se tratará de la realidad urbana, sino de la que tiene lugar en España: un espacio extranjero, exótico y "más primitivo" a decir de Drieu[1153].

Cuando Gilles llega a este universo, "Son intérêt pour les autres individus était mort avec son intérêt pour son propre individu"[1154]. La revolución interior a la que nos referíamos hace un momento, incapaz de volcarse hacia el exterior en el espacio urbano, parecía abocada a convertirse en vacío y fuente de amarga soledad. Drieu presenta a un Gilles (que se hace llamar Walter) claramente personalizado, pero al mismo tiempo absolutamente distanciado de la realidad que le envuelve: "Il n'avait pas besoin d'être dans cette idiote guerre"[1155]apostilla el narrador. Su función misma: el periodismo, contribuye a potenciar esta idea. Pero paulatinamente su actitud se verá modificada; el espacio de la guerra ejercerá, como estudiábamos en el capítulo primero, una influencia determinante en esta evolución. Allí "Toute sa conscience ressortait comme la lune là-bas qui montait. Mille pensées lui venaient, mille souvenirs, mille aperçus. C'était cela, il était lui-même, il redevenait lui-même plus que jamais"[1156].

Allí por fin la ensoñación y en general su pensamiento se convierten en acción:

[1148] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 595.
[1149] Existe una total identificación en este punto entre el autor y su personaje: "En ce mois de février, le 6 et le 9, pour moi, je puis dire que j'ai connu tous les hommes qui dans cette ville méritent le nom d'hommes et sont dignes d'amitié. (...) C'étaient des hommes qui d'un même geste spontané offraient leur sang et prenaient celui d'autrui" escribía Drieu en su artículo de "L'Air de février", en *NRF*, París, marzo 1.934. Pero "Ils n'étaient pas assez nombreux" debe reconocer con amargura en 1.940 en sus *Notes pour comprendre le siècle*, ed. cit., p. 172.
[1150] Véase capítulo "El Espacio" pp. 123-124.
[1151] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 169.
[1152] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 113.
[1153] Cf. capítulo "El espacio" p. 135.
[1154] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 646.
[1155] Ibid., p. 684.
[1156] Ibid., p. 686.

"Il vivait une idée. Il en épousait avec une curiosité meurtrie, mais toujours voluptueuse, les détours et les plis tels que les faisait la résistance de la matière humaine où elle essayait de s'imprimer. Sa solitude était celle de l'idée. Son idée. Était-ce la sienne ou celle des autres? Il lui donnait, chaque jour, plus de sa vie et elle le lui rendait au centuple. Il était probablement dans le monde l'un des esprits qui donnaient à cette idée l'haleine essentielle. Lui qui avait autrefois tant rêvé pour rien, semblait-il, il comprenait maintenant qu'il avait ainsi préparé son épanouissement militant d'aujourd'hui. (...) Il était sur le chemin de Jeanne d'Arc, catholique et guerrière."[1157]

La realización de la ensoñación, del pensamiento, da lugar a una simbiosis ideal que supone el final en este aspecto, de la mentalidad disociativa que ha caracterizado las novelas anteriores.

A la reconciliación consigo mismo le sigue la reconciliación con los otros: en este espacio guerrero el protagonista redescubre "le miracle de pouvoir enfin s'aimer dans les autres et de pouvoir aimer les autres en soi-même"[1158]. La conciliación del *yo* con el *otro* se realiza definitivamente,y al mismo tiempo que la unificación de los espacios de la realidad y de la ensoñación[1159].

Cabe destacar que la realización de las ensoñaciones ha tenido lugar coincidiendo con el momento de mayor dominio de sí por parte del protagonista. El Gilles que Drieu nos presenta en estas últimas páginas del libro, es un tipo humano mucho más maduro, tanto en la edad como en su psicología, que los de las primeras novelas y que el Gilles que aparece descrito en las dos primeras partes de nuestra obra.

Aunque en España se trata nuevamente de una guerra civil, como en el Bagdad de *Beloukia*, en esta ocasión la visión que de ella se ofrece carece de las connotaciones de traición y lucha fratricida que detectábamos en la anterior novela. Si bien es cierto que, como apuntábamos unas páginas más arriba, la idea de traición planea también sobre esta novela, en esta ocasión su presencia se hace menos llamativa que en *Beloukia*, y se centra en un conjunto de escenas muy limitado, correspondientes todas ellas a los anteriormente citados grupúsculos urbanos. Además en *Gilles*, a diferencia de la novela precedente, Drieu no pone el acento en este tema, ni en los dilemas y sentimientos angustia y culpabilidad que producía. Drieu se preocupa más de pintar una visión general casi apocalíptica del conjunto social parisino. El tema de la traición posee por tanto en sí mismo un peso relativamente escaso en el conjunto de la narración, y está totalmente ausente del espacio guerrero.

Drieu presenta además esta guerra civil vista desde el exterior, haciendo recaer el acento menos en su carácter de lucha intestina, entre hermanos y en contra de la figura paterna que simboliza el gobierno, que como un saludable ejercicio que sirve al protagonista para insistir en las virtudes de esta actividad, que ya habían sido detalladas en novelas anteriores, así como en la esperanza que suponen para la sociedad en su conjunto esos países "diferentes" en los que todavía perviven la fuerza, el valor y la nobleza. Pero en esta ocasión, y eso es lo más importante, la guerra deja de ser un mero refugio para el personaje que huye de la realidad que le envuelve, para convertirse -lo hemos apuntado ya- en un punto de llegada, en el broche final a toda una larga maduración previa.

Tan importante paso se hace posible en el seno del fascismo: Gilles participa en la guerra española en el lado franquista. El fascismo le proporciona por fin un espacio y un modelo en el que sentirse a gusto. Un espacio que se erige en la antítesis de la intimidad, como los entornos urbanos de novelas anteriores, pero que le permite trascenderse, aunque sea a costa de lanzarse a una trepidancia dionisíaca[1160]y de despersonalizarse. En efecto, tras un largo período en el que asistimos a la construcción de una personalidad y a la individualización creciente del personaje, ésta culmina precisamente en el hecho contrario: la fusión con el grupo y por ende la despersonalización. Pero el antagonismo no es tal si tenemos en cuenta la concepción del heroísmo que impera en la novela como en la época; a ella nos referiremos enseguida, a propósito *de L'homme à cheval*.

[1157] Ibid., p. 676.
[1158] Ibid.,p. 670.
[1159] Cabe destacar que a medida que se avanza en el proceso de singularización del personaje, se produce una pérdida paralela de influencia de los espacios urbanos. cuando esta reconciliación se produce, los entornos urbanos han desaparecido totalmente de la novela. Cf. capítulo "El Espacio" p. 150.
[1160] Cf. capítulo "El Tiempo" pp. 209-211.

Lo dicho en el párrafo anterior no implica, a nuestro entender, que el personaje deba ser identificado con la ideología fascista[1161]: "... cette absurdité prétentieuse: l'idéologie"[1162]leemos en la novela. El narrador por su parte, se preocupa de dejar claro que Gilles

> "connaissait mal le fascisme italien et n'avait que des idées obscures sur le mouvement hitlérien. Cependant, en gros, il pensait que fascisme et communisme allaient dans la même direction, direction qui lui plaisait. Le communisme était impossible (...) Restait le fascisme. (...) Gilles entrevit que, sans le savoir, instinctivement, il avait poussé vers le fascisme"[1163].

La única ideología de Gilles defiende es la del coraje, como hará también el personaje principal de *L'Espoir*, de Malraux[1164]. La opción de Gilles por el bando fascista se produce como consecuencia de la decepción previa sufrida con los grupúsculos comunistas que hemos visto agitarse inútilmente en el espacio parisino. El fascismo de Gilles no es pues una ideología en el sentido político del término[1165], sino

> "la crispation de l'homme européen autour de l'idée de vertu virile qu'il sent menacée par le cours inévitable des choses vers la paix définitive"[1166], "Le mouvement qui va le plus franchement, le plus radicalement dans le sens de la restauration du corps -santé, dignité, plénitude, héroïsme-, dans le sens de la défense de l'homme contre la grande ville et contre la machine"[1167].

Estas frases escritas por Drieu en la época en que compuso *Gilles* expresan tanto su propio pensamiento como el de su personaje, con quien mantiene grandes coincidencias[1168]en este aspecto.

La evolución a la que hemos asistido a lo largo del universo novelístico de Drieu en el tema de las relaciones entre el *yo* de los protagonistas y el *otro* (la sociedad), va indisociablemente unida a la evolución de un nombre propio, Gille(s), a lo largo de toda la producción novelística de Drieu. Desde sus primeros escritos -dos grupos de poemas reunidos posteriormente bajo los nombres de *Interrogation* y *Fond de cantine* -, detectamos una importante exaltación del *yo* lírico en los héroes de Charleroi y de los Dardanelos respectivamente. Unos años más tarde, concluida ya la Gran Guerra y de regreso a la sociedad civil, la singularidad y la grandeza del *yo* se desdibujan progresivamente. El primer ejemplo nos lo proporciona *Etat Civil*, en 1.921. En esta obra, de carácter autobiográfico, observamos como Drieu empieza hablando en primera persona y de repente cambia a la tercera dándose el sobrenombre de "Cogle". Paul Renard establece la hipótesis de que "Cogle" es probablemente un derivado de "coglione", palabra italiana que significa "cojón", y que Drieu utilizaría seguramente por escarnio a su propia biografía[1169]. Finalmente, en 1.924, los relatos en primera persona dejan paso a la tercera. *Plainte contre Inconnu*, que aún no es una novela de verdad, sino un conjunto de relatos, presenta por primera vez un protagonistaautónomo y coherente. Será el primero de una larga lista de "Gille"[1170].

Le seguirán los "Gille" de *L'homme couvert de femmes* (1.924),de *Gille*[1171],de *Drôle de voyage* (1.933),

---

[1161] Así lo hacen por ejemplo Marie BALVET en su libro Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme: Drieu la Rochelle, ed. cit., o Jean Marie PÉRUSAT en, Drieu la Rochelle ou le goût du malentendu, ed. cit.

[1162] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 159.

[1163] Ibid., p. 578.

[1164] La gran diferencia que les separa es, entre otras, que mientras los personajes de Malraux luchan con una ilusión de futuro, Gilles lo hace con desánimo y sin esperanza alguna en el plano social.

[1165] Como tampoco lo era el comunismo de Boutros en *Une femme à sa fenêtre* .

[1166] DRIEU LA ROCHELLE P., *Socialisme fasciste*, ed. cit., p. 179.

[1167] DRIEU LA ROCHELLE P., *Chronique politique*, ed. cit., p. 50

[1168] Aunque no es el objetivo de este trabajo analizarlas, sí queremos reseñar la coincidencia entre la evolución política de Drieu (ver introducción) y la de Gilles. Además cabe recordar que la novela fue escrita al poco tiempo de que el autor hiciera pública su adscripción al fascismo. Este es el principal argumento que lleva a ver en *Gilles* una apología de la ideología fascista. ¿Habrá que recordar lo que Drieu pensaba acerca de las ideologías (véase introducción) y que su personaje reproduce con evidente fidelidad?

[1169] RENARD Paul, "Dans l'atroce et vivante réalité". Ds *Cahier de l'Herne. Drieu la Rochelle*, nº 42, ed. de l'Herne, París 1.982, p. 155.

[1170] Por otra parte resulta curiosamente coincidente la definición que da el diccionario *Robert* de la palabra "Gille": "bouffon de foire, naïf", y "faire gille" = "s'enfuir". Como en el caso de "Coglio", la intención peyorativa hacia el personaje y hacia sí mismo resulta evidente.

[1171] Breve obra de teatro escrita por Drieu en 1.931, todavía inédita hoy. Las críticas demoledoras que recibió en

y del *Journal d'un homme trompé* (1.934). A partir de aquí y tras un descanso de tres años, Drieu retoma por una vez el nombre, en esta ocasión añadiéndole una "s": *Gilles* (1.936-38). Finalmente, en *Mémoires de Dirk Raspe* (1.944), su última novela, reaparece un momento el nombre aplicado, no a un personaje sino a una iglesia: el reverendo Heywood, es el párroco de la iglesia de "Saint Giles". De nuevo una variación ortográfica, la última: pasamos de "Gilles" a "Giles". Ningún nombre mejor que "Gille": "je"-"il", para emblematizar el conflicto entre el *yo* y el *otro*. "Gille" implica una identificación entre el *yo* del escritor y su personaje, aunque biográficamente la identidad no sea completa. Así pues "Gille" es un espejo del *yo*. J.-M. Pérusat[1172]destaca el hecho de que la identificación del autor con su primer "Gille", el de *L'homme couvert de femmes* (1.925), es tal que el personaje carece incluso de apellido:

> -Gille comment?
> -Gille, cela suffit.[1173]

No será hasta 1.933, en *Drôle de voyage*, cuando Drieu, al añadirle el apellido "Gambier", dota al personaje de cierta personalidad e independencia. La aparición de *Gilles*, escrito durante la guerra civil española y publicado en 1.939, supone un cambio cualitativo importante. Pasamos de "je"-"il" a "je"-"ils". Pérusat lo interpreta como el fin del aislamiento del autor-protagonista. En efecto, hemos analizado cómo Gilles consigue no sólo trascender la prisión del yo, sino su abolición en el seno del grupo gracias a su fusión espacial y espiritual con sus compañeros en la guerra, especialmente durante la terrible batalla de la plaza de toros extremeña. En el seno de aquel *continente* circular[1174]Gilles es rehabilitado, en último término, gracias a su opción por el fascismo. En definitiva asistimos, en el seno de este espacio, a una inversión del "caos", que deja de asimilarse al abismo, para convertirse ahora en germen de un nuevo "cosmos", de una nueva sociedad. En aquellos momentos sublimes, Gilles toma el seudónimo de Walter, lo que dignifica con toda evidencia al personaje, toda vez que lo hace más irreal. El protagonista conservará este nombre hasta su regreso a Francia. Sólo una vez, durante su estancia en España, reaparece su nombre auténtico, coincidiendo con el momento en que asesina a Van der Brook. Este es el único crimen de *Gilles* y el primero de los dos que encontraremos a lo largo de todo el universo novelístico de Drieu. Como advierte Pérusat, el personaje adquiere una nueva "mancha"[1175]. Ello hace necesario su nuevo y momentáneo empequeñecimiento, y constituye una breve pero brusca irrupción de lo real, en medio de un decorado "idílico". Parece como si Drieu quisiera remarcar la distancia entre su protagonista y este universo primario y regenerador, al que como hemos visto, asiste un poco como espectador, y en el que consigue trascenderse al fin. Una trascendencia que, como hemos dicho ya[1176], no viene dada por la acción del personaje, sino por el espacio que se cierra sobre él, obligándole a participar en una acción que, en principio, el personaje no deseaba.

"Vivre, c'est d'abord se compromettre"[1177]pone Drieu en boca de Gilles. Comprometerse significa adquirir una responsabilidad. Analizábamos en las páginas anteriores cómo para ser capaz de responsabilizarse, el hombre debía previamente ser capaz de "olvidar" una multiplicidad de automatismos y juicios aprendidos y crear su propio sistema de valores, es decir crearse a sí mismo. Sólo entonces tendríamos a un hombre dueño de su propio yo y, en consecuencia, capaz de comprometerse o responsabilizarse con garantías de éxito. Pues bien, a medida que hemos ido avanzando en la novela, hemos asistido a un importante progreso en la construcción de este modelo humano. Aunque el protagonista sigue necesitado de un modelo al que imitar, su triunfo sobre la tentación del mundo urbano y su alejamiento de éste tanto físico como -lo que es mucho más importante- psicológico constituye un paso importante. Lo mismo diremos de su conversión en guerrero: no se trata ya de un medio de huida, sino de una convicción. Su pensamiento avanza pues hacia la liberación de la realidad urbana para centrarse exclusivamente en un modelo claro y lejano: el héroe épico. El terreno está ahora preparado para la segunda fase: sólo tras la conquista del yo es viable lanzarse a la del otro, la de la sociedad. Esto es lo que Drieu intentará desarrollar en su siguiente novela: *L'homme à cheval*.

Gilles concluía con la realización final de las ensoñaciones de su protagonista. *L'homme à cheval* comienza en este mismo punto. Drieu intenta desarrollar, por primera vez en su universo novelístico, un ejemplo

---

su momento por parte de críticos importantes como Jouvet, propiciaron que nunca llegara a estrenarse.
[1172] PERUSAT Jean-Marie, Drieu la Rochelle ou le goût du malentendu, ed. cit., p. 103.
[1173] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 11.
[1174] Cf. capítulo "El Espacio" pp. 149-150.
[1175] PERUSAT J.-M., Drieu la Rochelle ou le goût du malentendu, ed. cit., p. 107.
[1176] Cf. capítulo "El Espacio" pp. 149-150.
[1177] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 113.

concreto de un modelo social cuyas líneas maestras habían sido ya expuestas en novelas anteriores y, con particular contundencia en *Gilles*. En este sentido podemos considerar pues *L'homme à cheval* como la segunda parte del proceso conciliador entre pensamiento y acción que se ha iniciado al final de la anterior novela.

El protagonista, Jaime Torrijos, es presentado en la obra como un hombre que ya ha alcanzado el heroísmo en un lapso anterior al tiempo de la novela. Este se abre pues como la continuación de aquél, coincidiendo con el momento en el que el personaje, que aparentemente ha vencido ya al "enemigo interno", está preparado para vencer a su enemigo supuestamente externo: la figura del tirano, encarnada en la persona de D. Benito. Al contrario que en *Gilles*, nada se nos dice acerca de los orígenes de Jaime, ni de su educación, ni del proceso que le ha llevado a su situación actual. Este aspecto había constituido el centro de atención en buena parte de las novelas anteriores. Ahora parece que Drieu quiere centrar toda la atención en los actos que un verdadero héroe puede y debe acometer. Al mismo tiempo, esta laguna sobre sus orígenes rodea al personaje de un halo de misterio y curiosidad que contribuyen a engrandecer su figura. La pertenencia de éste al espacio lejano, exótico y "primitivo" de Bolivia, así como la situación de la novela en un tiempo anterior al tumultuoso y decadente siglo XX[1178]que se nos ha ido describiendo hasta aquí, nos lleva a imaginar, siguiendo el ya conocido pensamiento de Drieu al respecto, que las condiciones en las que se ha desarrollado el héroe han sido más favorables que las del espacio "civilizado".

Todo en la figura de Jaime converge en ofrecer de él la imagen de un hombre superior, indiscutiblemente grande entre los grandes; su figura, vista desde el exterior, aparece perfectamente determinada. Drieu realiza la narración en primera persona, por primera vez desde *Blèche* (1.928). Pero no es Jaime -el hombre de acción- quien toma la palabra directamente, sino su fiel amigo y humilde servidor Felipe -el hombre de pensamiento, como veremos-, quien hace la función de juglar en la novela[1179]. El narrador está pues dentro de la narración y su rol en ella justifica su conocimiento de los hechos que explica, viéndose así incrementada la verosimilitud de la novela y al mismo tiempo la grandeza del héroe, Jaime Torrijos.

Al igual que en la novela anterior, *Gilles*, la narración trasciende el simple relato cronológico: diálogos, ensoñaciones, reflexiones, digresiones, monólogos interiores... la jalonan[1180]y le confieren profundidad; además la utilización de la primera persona contribuye a una mayor determinación de los personajes y por otra parte acerca el tiempo del relato al tiempo de lectura: a pesar de que la narración se realiza en pasado, este procedimiento permite mostrar el pensamiento relativamente cerca del momento de su gestación, rompiendo la simple ordenación cronológica de los hechos, acercando el lenguaje a la idea y dando en general una apariencia menos rígida y más "artística"[1181]. A partir de *Gilles* Drieu va consiguiendo cada vez más acercar la forma de sus novelas al proyecto de ruptura con el tiempo cronológico que ha puesto en boca de diferentes protagonistas, y cuya culminación realizará, como veremos, en *Mémoires de Dirk Raspe*.

Desde la primera línea de la novela, Felipe nos presenta a Jaime como un guerrero

> "admiré et aimé des officiers et des soldats parce qu'il y avait dans son corps une force et une audace extraordinaires. (...) Le pouvoir qu'exerçait sur les hommes et les femmes le corps valeureux de Jaime me frappa et m'intéressa"[1182].

Una vez más la coincidencia entre los aspectos físico y moral es total. La posesión de la fuerza es la primera y más importante de las cualidades heroicas, tal y como sucedía en la épica medieval. La juventud, el valor y la inteligencia se suman a ello para presentar a Jaime como la promesa del "hombre nuevo" al que Drieu

---

[1178] La acción de *L'homme à cheval* se desarrolla hacia 1.870.

[1179] Como explicaremos más adelante, Felipe es poeta y guitarrista. El se encarga, entre otros menesteres, de poner música a las hazañas de Jaime y de sus Caballeros de Agréda.

[1180] Pondremos como ejemplo la reflexión que realiza Felipe tras la escena del fusilamiento de Manuelito, por su intento de traición, en presencia de su amante Camilla: "Je pensais à Camilla dans sa chambre et je faisais mes reflexions. D'abord toutes mes recherches sur le complot n'avaient servi à rien, et mon idée de protéger Jaime était une vanité. (...) Je le regardais dormir; et reposant mes yeux sur le feu, je voyais dans les flammes qui se tordaient les surprenantes et enlaçantes circonflexions du destin..." Cf. ed. cit., p. 142.

[1181] Tomamos la palabra de BAQUERO GOYANES M., quien en su obra *Estructuras de la novela actual* . Ed. Planeta, Barcelona 1.970, p. 141, define el tipo de novela que se estructura básicamente a partir de digresiones, como un modelo de "organización artística".

[1182] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., pp. 11-12.

se ha referido en múltiples ocasiones, y su personalidad encaja de lleno en la figura de un héroe fundador -es decir creador de un nuevo modelo de sociedad, con una organización interna diferente y un sistema de valores igualmente nuevo- tal y como Drieu la concibe, y que define así:

> "C'est un type d'homme qui rejette la culture[1183], qui se raidit au milieu de sa dépravation sexuelle et alcoolique et qui rêve de donner au monde une discipline physique aux effets radicaux. C'est un homme qui ne croit pas aux idées et donc pas aux doctrines. C'est un homme qui ne croit que dans les actes et qui enchaîne ses actes selon un mythe très sommaire."[1184]

En opinión de Drieu la causa primera del proceso creciente de decadencia en el que se halla sumida la sociedad de la Europa occidental[1185]es el racionalismo. Esta corriente de pensamiento, contra la que se declaraba también Nietzsche[1186], empezó a producirse, según Drieu, en la segunda mitad del siglo XVIII y su filosofía "de las Luces"[1187]. Estas "luces" conllevaban ya un exceso de racionalismo que las convertirá en verdaderas oscuridades, culpables del desequilibrio progresivo entre cuerpo e intelecto[1188]: mientras el primero, olvidado, pierde progresivamente su fuerza y su salud, el segundo se cuida en exceso y se convierte en un "Principe de démesure, d'intolérance, de frénésie impérative"[1189].

La crítica contra el racionalismo será de hecho una constante de la época; "Jamais peut-être en aucun temps comme le nôtre, l'attaque contre la raison n'a été plus vive"[1190]asegura Camus. Breton, en su primer *Manifeste du surréalisme*, critica con dureza los límites de la razón:

> "Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience. Les fins logiques, par contre, nous échappent. Inutile d'ajouter que l'expérience même s'est vu assigner des limites. Elle tourne dans une cage d'où il est de plus en plus difficile de la faire sortir. Elle s'appuie, elle aussi, sur l'utilité immédiate, et elle est gardée par le bon sens. Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer (...) de superstition, de chimère."[1191].

Una oposición se deduce de estas palabras entre la razón y la lógica, otorgándose a ésta razones que la primera es incapaz de dilucidar. La lógica se alía de esta forma con lo irracional.

Drieu opina que a los franceses el racionalismo les ha hecho perder el sentido trágico de la existencia, sumiéndoles en una especie de optimismo irreflexivo y cómodo, alterado tan sólo por la ambición del triunfo personal en el aspecto profesional:

> "Un peuple qui n'a que le sens du confort ne se prépare à rien de ce qui est la vie, la vraie vie (...) La vie ne peut pas être tranquille et confortable depuis la naissance jusqu'à la mort - ou bien elle ressemblerait

---

[1183] Hemos visto en la introducción cómo el antiintelectualismo es una característica de la época, cuya presencia hemos ido detectando en varias novelas anteriores, como *Une femme à sa fenêtre*, *Beloukia* o *Gilles* . Jaime "avait horreur des livres parce qu'il les croyait morts comme ceux qui s'y tiennent". Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 76.

[1184] Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle*, ed. cit., pp. 159-160.

[1185] Cabe destacar que, cuando Drieu se refiere al occidente europeo, excluye de éste, de modo implícito, países como España, Portugal y Grecia. En las numerosas combinaciones posibles que imagina en su *Journal* acerca de las posibles coaliciones entre los países de Europa, jamás veremos aparecer los países citados. Julien Hervier analiza con detenimiento la ausencia de España en su concepción de Europa en su artículo "Drieu, l'Espagne, la guerre et la mort", ed. cit.

[1186] Nietzsche es para Drieu aquél que "Jette un anathème écrasant et bientôt définitif sur tout le rationalisme". Cf. *Notes pour comprendre le siècle*, ed. cit., p. 43.

[1187] En *Notes pour comprendre le siècle*, encontramos desarrollado este pensamiento de Drieu.

[1188] Cf. p. 52.

Cabe resaltar que, en *Notes pour comprendre le siècle*, Drieu se refiere a Paul Claudel y a Guillaume Apollinaire como ejemplos de escritores contemporáneos, en cuyos personajes él aprecia una reconciliación entre cuerpo y alma. Cf., ed. cit., pp. 115 a 118.

[1189] DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle*,ed. cit., p. 62.

[1190] CAMUS A., *Le mythe de Sisyphe*, ed. cit., p. 41.

[1191] BRETON A., *Manifestes du surréalisme*, ed. cit., p. 20.

à la mort".[1192]

En *L'homme à cheval* su protagonista se muestra libre de tan nefasta influencia. Drieu retoma en esta novela el tema del caudillo ("Le chef"), que Drieu había tratado ya, aunque someramente, en *Une femme à sa fenêtre* y más a fondo en dos obras de teatro: *Le Chef*, escrita en 1.933 y *Charlotte Corday*, compuesta en 1.940, dos años antes que nuestra novela. Pero a partir de *Charlotte Corday* (1.942) y, por supuesto en *L'homme à cheval* (escrito el mismo año), evidenciamos una profunda evolución en la concepción del héroe por parte de Drieu. La cita anterior, de 1.942,[1193] lo define como un hombre que no cree en las ideas ni en las ideologías, sino sólo en la acción, mientras que trece años antes, en *Une femme à sa fenêtre*, en *Le chef*,y también en *Gilles*, la acción se desarrollaba en el seno de una ideología; aunque ésta quedase siempre como telón de fondo, siendo la acción lo más importante, necesitaba apoyarse en su estructura.

Sin ideología precisa, el proyecto que Drieu nos presenta en esta obra encuentra su justificación en los planos ético y sobre todo estético. Del mismo modo que sucedía en novelas anteriores, la acción revolucionaria de Jaime se justifica globalmente en el novela en base a criterios éticos (devolver la grandeza perdida y la libertad al pueblo inca, instaurar la justicia, etcétera): "Je suis là pour briser les grands, éveiller les indiens et refaire l'empire inca"[1194],declara. Pero junto a estos principios,los criterios estéticosadquieren un peso notable. Hemos visto que Drieu se había referido ya en novelas anteriores a la importancia de la belleza, pero ésta por sí misma no justificaba la acción. Eso es precisamente lo que encontramos en *L'homme à cheval*: "Moi, qui étais amant de la beauté, je me suis rué vers cette forme, qui était la beauté vivante. Soudain, la musique, la théologie étaient une seule figure qui marchait dans le monde"[1195], declara un personaje secundario a propósito del protagonista. Incluso la víctima de éste, el tirano D. Benito, reconoce: "Je comprends votre idée de me remplacer par ce chevalier: il est beau et je suis laid".[1196]Y, en las últimas páginas del libro: "L'image de ton dieu ne peut être que ce qui te paraît le plus beau au monde"[1197].

Al mismo tiempo que la figura de Jaime, y en contraste con su grandeza, aparece otro personaje, el poeta y guitarrista Felipe, que se perfila desde el primer momento como el *alter ego* del primero. "Il oppose au héros qui agit le poète qui l'inspire; de l'un comme de l'autre, il montre les limites et l'échec"[1198]. La presencia de dobles,la hemos analizado reiteradamenteen novelas anteriores, pero en *L'homme à cheval* aparece tratada de modo diferente: no se trata ya de presentar modelos de conducta extremos y antagónicos entre los cuales se mueve el personaje y al que sirven de modelo, ya sea positivo o negativo. El protagonista de *L'homme à cheval*, en tanto que individuo soberano, no necesita ya, aparentemente, de modelos humanos en los que apoyarse o a los que compararse, de la misma forma que no necesita apoyarse en estructuras preestablecidas. Su único punto de referencia lo constituye un pasado remoto y mitificado: el viejo imperio inca, de cuyo espíritu se considera depositario.

Una dualidad de personajes muy similar encontramos con anterioridad en *Le chef*, obra de teatro escrita en 1.933, poco antes de que Drieu se declarase fascista. Los protagonistas, Michel -un intelectual- y Jean -un antiguo guerrero convertido a revolucionario-, encarnan un tándem similar al del par Jaime-Felipe:Jean responde perfectamente al modelo del héroe rocheliano[1199],tanto por su aspecto físico -guapo, fuerte, viril.- como por su personalidad -es un líder carismático, noble, activo,... Es el hombre de una situación-, mientras que Michel se presenta como su antítesis: idealista, vive fuera de la realidad, soñador, es un ideólogo. Tales diferencias, junto con los celos, les harán irreconciliables. Jean lo resume así: "- (...) Mais il ne s'agit pas entre nous d'une

---

[1192] DRIEU LA ROCHELLE P., *Chronique politique*, ed. cit., p. 256.
[1193] En esta época Drieu había sufrido una gran decepción por el comportamiento del fascismo alemán.
[1194] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 120.
[1195] Ibid., p. 230.
[1196] Ibid., p. 13.
[1197] Ibid., p. 239.
[1198] ARLAND Marcel, *La grâce d'écrire*, ed. cit., p. 168.
[1199] Drieu se ha referido en varios de sus ensayos a las características que, según él, debe reunir la figura del héroe. Especialmente en el conjunto de artículos publicados entre 1.936 y 1.937 en *Emancipation nationale*, y reunidos en el volumen titulado *Avec Doriot*, Drieu nos ofrece con detalle su concepción del héroe.

Unos años más tarde, en su libro *Le Français d'Europe*, ed. cit., pp. 225 y ss. Drieu afirma encontrar muchas de sus características en el personaje de Ferrante, el protagonista de *La reine morte* de Montherlant.

Por otra parte Brasillach, antes de la segunda guerra mundial plasma en su retrato de Degrelle los rasgos que Drieu atribuye a la figura del líder. Cf. ORY P., *Les collaborateurs*, ed. cit., p. 165.

différence d'idées. J'ai les mêmes idées que toi. Seulement toi, tu les caresses, moi je les épouse."[1200]. En *L'homme à cheval* sin embargo, -lo iremos viendo- las diferencias entre ambos no son enfocadas como un motivo de antagonismo, sino de complementariedad.

En *Beloukia* Drieu había presentado un tipo humano polifacético: el guerrero-poeta-guitarrista aunque, como estudiamos en su momento, la coexistencia armónica de las tres facetas se revelaba imposible, puesto que el personaje aparecía consagrado a una pasión exclusiva que se oponía al resto. En *L'homme à cheval* reaparecen los tres temas, encarnados en dos personajes diferentes, pero en realidad ambos funcionan -lo iremos viendo- como dos partes indisociables e imprescindibles para la consecución del objetivo recreador que se propone. Y es que "Les hommes d'action ne sont importants que lorsqu'ils sont suffisamment hommes de pensée, et les hommes de pensée ne valent qu'à cause de l'embryon d'homme d'action qu'ils portent en eux"[1201]. Así, aunque aparentemente el protagonista viva dedicado a una pasión exclusiva, como en *Beloukia* o como en *Le Chef*, se muestra ahora plenamente consciente del carácter parcial e insuficiente de la misma, y de la necesidad de completarla y equilibrarla por medio del pensamiento para que su proyecto refundador pueda triunfar. La mentalidad disociativa a la que nos hemos referido con anterioridad y que habíamos visto empezar a desdibujarse en *Gilles*, prosigue su evolución hacia la conciliación de los contrarios, que se producirá al final de la obra y, sobre todo en la siguiente novela: *Les chiens de paille*.

Estrechamente relacionado con la conciliación entre pensamiento y acción y también con la estética, surge en la novela la imagen del Centauro, la simbiosis entre el hombre y el animal:

> "Hommes et chevaux, au comble de l'esprit animal, formaient des centaures qui s'élançaient dans une ruée semi-divine vers notre clocher -dont les cloches auraient dû sonner. O magnifique rangée de poitrails qui s'avançaient vers nous, qui montaient vers nous! O crinières! O queues! O écume! O long cri perdu! Mystère d'humanité qui se donne pour rien à rien! O beauté qui te suffis frénétiquement à toi-même!"[1202].

El centauro simboliza en la novela la síntesis entre el instinto y la razón[1203]que ha de caracterizar a todo guerrero. Drieu se haido refiriendo reiteradamente a este tema en obras anteriores: la idea hecha acción a la que nos referíamos a propósito del epílogo de *Gilles*, sintetiza su pensamiento al respecto. La imagen del centauro lo representa con claridad. Además esta fusión del instinto y la razón constituye en sí misma la belleza. Una belleza que no es ya, como en anteriores novelas, un resultado de la acción, sino la acción misma.

Pero la presencia literaria del centauro no es original de Drieu: desde mediados del siglo XIX y hasta principios del XX el tema reaparece con frecuencia en la literatura[1204]. Leconte de l'Isle en su poema*Khirôn* [1205] presenta, mucho antes que nuestro autor, idéntica imagen del centauro como simbiosis de fuerza e intelecto.

El estilo narrativo y el tono que Drieu utiliza en el párrafo que reproducíamos unas líneas más arriba, evocan con toda claridad la poesía épica medieval, la época que Drieu tanto admiró y mitificó, como hemos ido viendo. Un tono que por otra parte nos recuerda al que empleaba con frecuencia en sus primeros poemas de juventud, y que había estado prácticamente ausente, hasta ahora, de su obra novelística.

Nos hemos referido, en el capítulo dedicado al "Tiempo", a la dimensión mítica que toma el protagonista de la novela, cuyo pasado personal se ignora, pero que es magnificado por sus referencias constantes a un pasado de carácter mítico; aparece como el depositario de otra existencia harto lejana en el tiempo: la del imperio Inca que ha venido a restablecer. Jaime encarna así la figura del mediador. Pues bien la asimilación del protagonista a la figura del centauro, contribuye a realzar su dimensión mítica, ajena al devenir

---

[1200] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le chef.* Ed. Gallimard, París 1.944, acte IV, scène 4, p. 268.
[1201] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 194.
[1202] Ibid., p. 53.
[1203] A imitación del mítico Quirón. Por otra parte, uno de los personajes, el guitarrista Felipe, se refiere en una ocasión de forma explícita al mítico centauro, con el que sueña identificarse, a pesar de sus escasas dotes guerreras: "Mes fesses s'étant accoutumées à leur perpétuelle contusion, (...) Je pouvais m'imaginer comme ce Centaure Chiron qui fit l'éducation, la lyre au poing, d'Hercule" (se refiere a Jaime Torrijos) Cf. *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 42.
[1204] ALBOUY Pierre, Mythes et mythologies dans la littérature française, ed. cit., p. 90.
[1205] en Poèmes antiques .

temporal cronológico, y su carácter mediador: Jaime, como el centauro, representa un puente entre una dimensión intemporal, mítica y pretendidamente superior, y la realidad decadente del hombre de su época. En ambos se produce además la fusión de toda la escala que va desde el puro instinto hasta la sabiduría suprahumana. El personaje se acerca más de esta forma al ideal del hombre total, -"l'homme totalitaire"[1206]dice Drieu-, con el que ha soñado a lo largo de su universo novelístico. En 1.940 Drieu definía la figura de este tipo humano como aquél que "cherche cette seule liberté qui est puissance et plénitude dans la discipline de ses passions et le renoncement gradué de l'une à l'autre, jusqu'à un sommet évanescent. Il n'y a de liberté que là"[1207].

Sin embargo la nueva forma de libertad, o de liberación, se fundamenta en la fuerza, en la coacción, en la represión de toda originalidad y de toda iniciativa individual[1208], en la uniformización de las costumbres, todo en provecho de una supuesta liberación global que, prometiendo servir a todos, esclaviza a cada uno. El ejemplo de *L'homme à cheval* lo demuestra claramente, como veremos en seguida. Y es que, en el fondo, esta forma de entender el heroísmo y el liderazgo más que un modelo político constituye una religión[1209]; lo hemos analizado ya a propósito de Boutros en *Une femme à sa fenêtre*, lo iremos estudiando en los casos de Jaime (*L'homme à cheval*), y de Constant (*Les chiens de paille*).

Si bien en el conjunto de la novela la figura de Jaime destaca con nitidez de entre el resto de los personajes, cabe resaltar el hecho de que, a diferencia de los héroes épicos medievales que Drieu tanto admiraba, los éxitos guerreros de nuestro protagonista no se presentan en ningún momento como méritos personales, sino como el fruto de una acción de grupo en la que él juega básicamente un rol de modelo, así como de director y coordinador. En la descripción de la gran batalla que ha de dar el poder a Jaime, el narrador apenas se refiere a él en particular, sino al regimiento en su conjunto:

> "Les cavaliers d'Agréda s'avançaient au trot (...) Les cavaliers d'Agréda se mirent au galop. Ah! Agréda comme tu étais beau (...) J'avais souvent vu manoeuvrer et parader Agréda, et voilà que je le voyais dans sa destination, dans le résumé magnifiquement succinct de ses vantardises et de ses vanités, de son orgueil et de son amour"[1210].

Por tanto Jaime, el mediador, el modelo a imitar, no sería nada sin su grupo de imitadores situados -por supuesto- a gran distancia de su grandeza personal.

Si bien Drieu, a lo largo de sus novelas y ensayos, ha insistido sobremanera en la necesidad de la acción de grupo, en la conveniencia de éste para vencer el poder de los entornos urbanos, nunca antes habíamos encontrado esta idea tan claramente ejemplificada en un personaje. En novelas anteriores, cuando nos encontrábamos ante un protagonista heroico, éste se caracterizaba básicamente -hasta el final de *Gilles* (1.936-38)- por su soledad y por su carácter tanto más individualizado y diferenciado cuanto mayor era su grado de heroísmo. En las últimas páginas del Epílogo de *Gilles* habíamos asistido en cambio a la fusión del yo con el otro, y descubríamos que era precisamente éste el factor determinante para poder acceder al heroísmo con posibilidades de éxito y de duración.

La figura del héroe se colectiviza pues, al mismo tiempo que el enemigo de éste se magnifica y se multiplica: la lucha, lo hemos apuntado con anterioridad, no se produce entre dos individuos concretos, frente a frente, sino ante un oponente formado por una pluralidad anónima y situada a distancia. Esta colectivización del heroísmo es una característica de la época, y la encontraremos reflejada en muchos autores, como Malraux en su novela *L'Espoir*.

Emerson escribía ya a mediados del siglo XIX en uno de sus discursos: "Si Napoléon est la France,

---

[1206] DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle*,ed. cit., p. 164.
[1207] Ibid., p. 164.
[1208] Este modelo coincide con el que proponen las dos grandes corrientes ideológicas del momento: fascismos y comunismo. René Rémond explica que, las primeras medidas tomadas por los diversos regímenes dictatoriales europeos del momento, tendían básicamente a suprimir todo aquello susceptible de diferenciar a las personas: agrupaciones profesionales, sindicatos, partidos... Cf. RÉMOND R., *Introduction à l'histoire de notre temps 3. Le XXe s. De 1.914 à nos jours*, ed. cit., p. 110.
[1209] Drieu escribía nueve años antes, en su ensayo político *Socialisme fasciste* : "Les masses passives ne peuvent que s'abandonner à des dieux vivants". Cf. p. 127.
[1210] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 52.

c'est parce que les gens qu'il gouverne sont de petits Napoléons"[1211]. El grupo se identifica con su líder carismático, como una parte del todo[1212]. Es una época en crisis en todos los aspectos, también en el de la existencia de grandes hombres capaces de cambiar el curso de la historia. El héroe deja así paso a un *salvador colectivo*, integrado con frecuencia por colectividades definidas de forma imprecisa, como *la raza*, *el proletariado*, *el partido*, determinada élite (por ej. guerrera), y otras, según sea el punto de vista. Sus miembros integrarán el *centro*, no de una nueva sociedad, sino de un nuevo universo. De esta forma, desde mediados del siglo XIX, asistiremos a la degradación del heroísmo en simple activismo[1213]. Cabe puntualizar que el concepto de "salvador colectivo" poco tiene que ver con el heroísmo colectivo mítico, emblematizado por Los Argonautas que escoltaban a Jasón en busca del Vellocino de Oro. En el ejemplo mítico, no existe en absoluto disolución de las individualidades en el seno del grupo, sino al contrario: el prestigio y la importancia de éste se constituye gracias la suma de una pluralidad de individualidades prestigiosas que, conservando todas sus peculiaridades y de forma libre, unifican esfuerzos en pro de una empresa común. En *L'homme à cheval* en cambio, en el interior de la acción guerrera, y en consonancia con la concepción del héroe de nuestro siglo, se ataca a la raíz misma del antiguo concepto de héroe: su individualidad, su singularidad, y también su libertad.

El culto a la libertad individual -uno de los valores emblemáticos del héroe antiguo- se devaluará pues notablemente en las novelas rochelianas, en consonancia con la época, constreñido en favor de la voluntad de la mayoría y de la disciplina del grupo. "On vit en France dans une époque troublée où tout est fait pour humilier l'homme individuel" asegura Pierre Sipriot[1214].

En *Une femme à sa fenêtre*, en *Rêveuse bourgeoisie*, o en *Beloukia* por poner algunos ejemplos, hemos visto cómo el acceso al heroísmo -cuyo máximo grado es el liderazgo- implicaba un total sacrificio de la propia libertad, en favor de la construcción de una personalidad propia y diferenciada. Una vez lograda la plena liberación y determinación del personaje heroico, era posible "exportar" a la colectividad esta experiencia revolucionaria. Sólo entonces el yo perfectamente reconocido y delimitado ante los ojos del *otro*, puede reconciliarse con él. En *L'homme à cheval* Drieu lo expresa de forma rotunda a propósito de Jaime Torrijos: "Conchita était avec son corps livré à tous, l'image du destin d'un soldat et d'un chef: Jaime, livré à la Bolivie comme la Conchita aux boliviens, ne pouvait avoir honte du corps de Conchita"[1215].

Nietzsche destaca como característica de este héroe contemporáneo, mutilado en uno de los más elementales derechos del hombre: la libertad, "la ilusión de lo arbitrario, incluso en este bien, [el "Tú debes"] el más sagrado, para que realice, a costa de su amor, la conquista de la libertad"[1216]. La frase es importante porque pone de relieve una cuestión de primer orden en la concepción del heroísmo, tanto en literatura como en la vida real de aquel momento: la confusión, en la persona del héroe, de la libertad[1217]con el libre albedrío[1218]. En *L'homme à cheval* observamos con toda claridad la evolución de la primera hacia el segundo que se produce en la persona de Jaime. Una vez finalizada la acción guerrera y obtenido el poder, el desdibujamiento del héroe en el seno del grupo al que hemos aludido, desaparece. La figura triunfante de Jaime, reaparece perfectamente determinada y acapara el primer plano. Este empieza siendo un gobernante ejemplarmente justo y sencillo: "Il recevait une quantité incroyable de solliciteurs qui accouraient du fond des provinces, car le bruit s'était vite répandu de sa simplicité et de sa bonté."[1219]. Pero con el ejercicio del poder "...Tout se gâtait. L'expression de Jaime et de Conception accentuait mon sentiment. Ils manifestaient un plaisir trop complaisant à répandre autour d'eux l'humiliation[1220]. Et comme, à mesure qu'ils avançaient et qu'ils assouvissaient leur volonté d'enfants

---

[1211] Cuan diferente es esta visión del célebre emperador, de la que nos ofrecía sólo algunos años antes Carlyle, quien veía en Napoleón -como en todos los grandes héroes de la historia- seres singulares, encargados de una misión sobrenatural.

[1212] Drieu atribuye en parte el mal funcionamiento de los regímenes de Musolini y Stalin, a un supuesto resquebrajamiento de la unión entre el líder y sus seguidores. Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *Le Français d'Europe*, ed. cit., p. 338.

[1213] Cf. RESZLER A., *Mythes politiques modernes*, ed. cit., p. 205.

[1214] SIPRIOT P., "Raccourci biographique", en COLLECTIF, *Montherlant et le suicide*, ed. cit., p. 30.

[1215] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 114.

[1216] NIETZSCHE F., *Así habló Zaratustra*, ed. cit., p. 31.

[1217] Entendida en el sentido de voluntad gobernada por la razón, que le da Nietzsche en *Humain, trop humain* .

[1218] Utilizamos esta expresión en el sentido de voluntad no gobernada por la razón, sino por el apetito o el capricho.

[1219] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 78.

[1220] En *Avec Doriot*, publicado en 1.937, Drieu establecía como un elemento importante en las relaciones entre

sauvages, ils sentaient l'hostilité renaître autour d'eux, ils montraient de plus en plus de défi et de mépris"[1221]. Poco a poco hemos ido pasando de unos protagonistas corroídos por el "deseo" de ser otro, a un tipo prisionero de su "orgullo" personal, libre de todo modelo humano a imitar. R. Girard escribe al respecto:

> "À la limite extrême du dénouement intérieur l'orgueil doit parvenir à se saisir lui-même dans la lumière orgueilleuse d'un Moi pur. Passer de la vanité à l'orgueil c'est passer du comparable à l'incomparable, de la division à l'unité, de l'angoisse masochiste au "dédain souverain""[1222].

El nuevo héroe, esclavo de su situación, aspira a reivindicar su libertad. Jaime en *L'homme à cheval*, Constant en *Les chiens de paille*, y antes que ellos Boutros en *Une femme à sa fenêtre*, aspiran a "se libérer de toute attache et de toute crainte pour conquérir ou s'arroger le droit de créer des valeurs nouvelles, pour inventer ou réinventer une autre morale"[1223]. De esta forma la libertad se convierte en libre albedrío. Como dice M. Eliade, sólo la trascendencia de la condición humana, y el acceso al conocimiento que ello comporta, proporciona a los *elegidos* -ya sean líderes o jefes religiosos de todos los tiempos- la libertad[1224].

Será precisamente a partir del momento en que este libre albedrío empieza a realizarse, cuando se produce un punto de inflexión en la novela, y asistimos a la destrucción paulatina de todos los logros revolucionarios.

En este proceso adquiere gran importancia la figura de otro personaje: Felipe. Un tipo que contrasta con la dimensión totalizadora que descubríamos en el protagonista: si el primero lograba fundir instinto y razón, y se asimilaba al centauro, el segundo aparece como su caricatura; montado en su mula, siempre en el escenario de la batalla, pero al margen de la acción:

> "Quand le combat commença, (...) J'étais toujours juché sur ma mule, je n'avais pas de sabre, seulement un pistolet. (...) Ma mule enragée se chargea par ses cabrioles de m'y assurer un rôle singulier. Tant et si bien qu'elle et moi, nous heurtant aux ennemis et aux amis, nous finîmes par culbuter"[1225]

Y, más adelante reflexiona: "La fatalité m'avait ramené (...) à ma disposition contemplative"[1226].

Pero más allá de esta imagen burlesca del personaje, que le confiere una apariencia torpe y bufonesca, la figura de Felipe, aunque incapaz de acción, se perfila en seguida como la de un hombre con gran profundidad de pensamiento; y es precisamente la intervención previa de este pensamiento la que ha hecho posible la acción del protagonista: "Mon amour pour Jaime était fait d'action. L'aimer, ç'avait été le faire"[1227], afirma Felipe. Pero, una vez concluido este proceso inicial "J'étais comme un dieu à qui sa création échappe de plus en plus"[1228]. A partir de entonces el rol de este "creador" inicial quedará reducido a un segundo plano, mientras que el "creado" se convierte a su vez en "creador". Llegados a este punto, "Je n'étais destiné qu'à voir"[1229]se lamenta Felipe. Y precisamente por ello será el único capaz de captar toda una serie de signos premonitorios que van apareciendo a lo largo de la obra y que anuncian y justifican al mismo tiempo su apasionante final. Me atrevería a afirmar que una de las principales funciones del personaje consiste en hilvanar y dar unidad y coherencia a todos ellos.

La primera de estas situaciones premonitorias la encontramos apenas iniciada la narración; Felipe narra la preparación del plan de ataque: "Jaime se mit à dessiner avec un crayon si brutal que le papier crevait et que la future action apparaissait comme une chiure de mouche"[1230]. A esta premonición global y sorprendente con que se abre la novela, le sigue otra de no menos importante, que viene de la mano de un personaje secundario:

---

el líder auténtico y sus súbditos, que "personne ne soit diminué, ni celui qui commande, ni celui qui obéit". Cf. Ed. cit., p. 16.

[1221] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 96.

[1222] GIRARD R. Mensonge romantique et vérité romanesque, ed. cit., p. 273.

[1223] VUILLEMIN A. *Le dictateur ou le dieu truqué*, ed. cit., p. 69.

[1224] Cf. ELIADE M. *Mythes, rêves et mystères*, ed. cit., p. 138 y *Méphistophélès et l'androgyne*, ed. cit., p. 60.

[1225] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., pp. 44-45.

[1226] Ibid., p. 52.

[1227] Ibid., p. 106.

[1228] Ibid., p. 187.

[1229] Ibid., p. 187.

[1230] Ibid., p. 37.

una bailarina, Conchita, cuyas danzas al ritmo de una música fúnebre parecen repletas de simbolismo[1231]. Al final de la novela, en el momento en que Jaime, vencido, da muerte a su caballo, los soldados que le acompañan retomarán este mismo cántico. Estas doble premonición irá haciéndose realidad una vez concluida la acción guerrera propiamente dicha. Toda una serie de elementos justificarán el fatal desenlace.

A la belleza, majestuosidad y nobleza de los caballeros de Agréda en acción pone punto final un crimen a traición, por la espalda: el protagonista mata al viejo tirano D. Benito.

> "A partir de ce moment je craignis Jaime. (...) D. Benito (...) s'assit dans une stalle sur le côté de l'autel. Nous pouvions nous approcher de lui en nous protégeant de l'ombre plus épaisse (...) Ce fut un étrange voyage que nous fîmes là dans l'ombre, sous l'oeil d'un Dieu qui, du reste, en avait vu bien d'autres. (...) Ce que j'avais passionnément désiré, c'était tout ce que nous avions vécu jusqu'à ce moment, et non pas ce que nous visions après"[1232].

Si el buen guerrero, tal y como lo ha ido describiendo Drieu, lucha frente a frente con su oponente, en combate justo y limpio, este crimen tan poco heroico supone una gruesa mancha en la figura de Jaime que, lógicamente, no puede quedar impune, si el autor es coherente consigo mismo. El acceso de Jaime al poder, a la grandeza material, a la mayor de las determinaciones, coincide pues con una disminución (la primera de toda una serie) paralela en su grandeza moral.

En anteriores novelas Drieu se había referido al efecto debilitador y en general negativo que ejerce el tiempo de paz en el hombre heroico y, a fin de evitarlo, hemos visto a Drieu defender la guerra eterna o, en su defecto, el deporte desinteresado, sin móviles económicos ni profesionales. *L'homme à cheval* se sitúa de entrada, como hemos dicho, en un espacio primitivo y repleto de potencialidades, y en el seno de una nueva organización social creada por la acción revolucionaria y que quiere tender a imitar un pasado remoto y mitificado. Sin embargo una de las peores taras de la sociedad urbana se reproduce allí. Y no es la única, como veremos en seguida.

Con el paso de los años, dice la novela

> "Jaime n'était plus le même. Quelque chose s'était passé. (...) Jaime avait vieilli, je ne lui avais jamais vu ce visage altéré, engravé et surtout dans l'oeil cet éclair de conscience fiévreuse et méchante. Quelque chose lui était venu du regard de D. Benito."[1233]

El paso del tiempo comporta pues la vuelta al padre, a D. Benito, la figura antagónica de Jaime que ahora se descubre como un nuevo doble. Como dice Blondin, "A partir d'un certain moment, -d'un certain âge- tous les chemins conduisent au père, mort ou vivant"[1234]. La asimilación al viejo padre supondrá la reproducción de los antiguos problemas entre la figura del gobernante y sus súbditos:

> "Je tue, je souffre et je voudrais mourir. (...) Comment cela a-t-il pu arriver? Tout ce que j'ai fait au gouvernement a été d'améliorer le sort de ces pauvres gens. Est-ce cela qui les a tentés? Je suis contraint de les réprimer. (...) Maintenant ils me haïront toujours. Tout mon rêve est par terre de m'appuyer sur eux"[1235].

Pero el dramatismo es todavía mayor: "Mes cavaliers d'Agréda sont des Indiens, bourreaux de leurs frères"[1236].

El contexto espacio-temporal de Bolivia, alejado de la decadencia europea, había permitido a Drieu recuperar por un momento, al principio de la novela, un tema de gran importancia para él, y del que en las dos últimas novelas se había cuestionado la viabilidad; nos referimos a la amistad y la lealtad entre los hombres. La batalla, dice el narrador "C'était un de ces moments où les hommes sont vraiment des amis et fondus dans un

---

[1231] Cf. capítulo "El tiempo" pp. 254-256.
[1232] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 62.
[1233] Ibid., p. 89.
[1234] Citado por PLUMIENE J. et LASIERRA R., *Le complexe de droite*, ed. cit., p. 89.
[1235] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 148.
[1236] Ibid., p. 203.

amour qui passe hautainement les amours"[1237].

Pero una vez cesado el combate y recuperada la paz, la amistad y la lealtad se revelan de nuevo imposibles. Conspiraciones, traiciones, revueltas jalonan a partir de entonces la novela, al igual que sucedía en *Beloukia* (1.935) y *Gilles* (1.936-38). Pero si en esta obra la paz coincidía con el encuadre de la acción en el espacio urbano francés, *en L'homme à cheval* (1.942), como anteriormente en *Beloukia*, la imposibilidad de la amistad se amplía a espacios de carácter exótico y "más primitivos". La soledad "negativa" reaparece, a medida que avanzamos en el universo novelístico de Drieu, caracterizando a los protagonistas heroicos, exactamente igual que sucedía en el caso de los personajes antiheroicos de las primeras novelas. Una soledad que se dobla, a medida que avanzamos en el tiempo, con los temas de la traición y de los hermanos enemigos. Este tema alcanzará su máximo desarrollo en la siguiente novela: *Les chiens de paille*.

La muerte del tirano D. Benito, que se planteaba al principio como un precio necesario para el progreso general, no ha supuesto en la realidad más que el comienzo de una larga cadena de muertes, cada vez más injustas y sobrecogedoras. El triunfo esperanzador que suponía la fusión del pensamiento y la acción, que se esbozaba en las últimas páginas de *Gilles* y que prometía verse consolidado en *L'homme à cheval*, se demuestra pues imposible, como lo era también el establecimiento de una regresión temporal[1238]en el espacio de Bolivia. De nuevo, como en *Gilles* (hasta el epílogo) nos encontramos con que acción y pensamiento siguen evoluciones dispares.

> "Peut-être cet hémisphère austral est frappé d'interdit? Peut-être est-il hors de l'histoire? Peut-être n'abritera-t-il jamais qu'une vie végétative? Certes, le règne végétal a ses fureurs... Peut-être aussi suis-je venu un siècle trop tôt"[1239],

se cuestiona el protagonista desorientado.

La última frase de la cita nos recuerda las palabras de Saint-Just, tras constatar el fracaso irreversible de la Revolución que debía llevar el paraíso a la tierra:

> "Sans doute il n'est pas encore temps de faire le bien. Le bien particulier que l'on fait est un palliatif. Il faut attendre un mal général assez grand pour que l'opinion générale éprouve le besoin de mesures propres à faire le bien. Ce qui produit le bien général est toujours terrible ou paraît bizarre lorsqu'on commence trop tôt."[1240]

Jaime, como Saint-Just, como tantos otros, topan con una *fatalidad* que transforma las mejores intenciones en luctuosos desastres: Saint-Just luchó por la libertad, la igualdad y la fraternidad y acabó protagonizando la época del Terror. Jaime viene a salvar a los indios y acaba convertido primero en un doble del viejo tirano al que dio muerte, y después en el instigador de un fratricidio, cuando los caballeros de Agreda -indios- han de reprimir la revuelta de sus hermanos. La fatalidad depara al personaje un destino trágico digno de las mejores tragedias de Racine. Pero en Racine, como en las tragedias griegas, la culpa de la fatalidad era de los dioses. Muertos éstos, el siglo XX deberá buscarla en el interior mismo del hombre. J.-M. Domenach lo explica así: "Toute valeur se trouve liée à une autre valeur, son antagoniste et sa soeur jumelle. Incarner l'une c'est exclure l'autre". No es posible elegir sólo el bien o sólo el mal, sino que hemos de elegir

> "parmi les morceaux d'une totalité détruite qu'il est impossible de recomposer et dont la signification morale n'apparaît que péniblement et bien tard, trop tard en général. Le héros tragique (...) du moment qu'il agit, nous révèle cette incompatibilité originelle des valeurs, d'autant plus clairement qu'il est l'homme d'un but unique, qu'il s'identifie à une passion exclusive"[1241].

Ya en *Une femme à sa fenêtre* Boutros, el protagonista, manifestaba tener un sentimiento trágico de la existencia: la tensión interna que le provoca su vida disociada, la tentación social, las múltiples renuncias que su libre elección implica dado su carácter exclusivo... Todo eso forma parte de su fatalidad. Las palabras "tragique"

[1237] Ibid., p. 53.
[1238] Cf. capítulo "El Tiempo" p. 258.
[1239] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 225.
[1240] Citado por DOMENACH J.-M., *Le retour du tragique* . Ed. du Seuil, col. "Points", París 1.972, p. 93.
[1241] DOMENACH J.-M., Op. cit., p. 49.

y "fatalité" aparecen en multitud de ocasiones a lo largo de la novela.

> "Il y a des limites, une fatalité sociale. Ni un homme, ni même une femme, ne peuvent parcourir d'un coeur libre toute l'échelle. J'ai essayé d'aimer une ouvrière, je n'ai pas pu. Si j'étais un ouvrier, vous ne m'aimeriez pas. Il faut que je vous fuie! Avec vous je redeviens bourgeois ou je le reste. (...) Je suis communiste pour détruire cette fatalité. (...) Je me fous de l'égalité, mais je veux détruire l'argent"[1242].

El responsable directo de la fatalidad en aquella novela no era otro que la figura del viejo gobernante incompetente, -figura paterna a nivel simbólico- al que nos hemos referido en varias ocasiones.

En 1.929 Drieu creía todavía que era factible vencer esta fatalidad, como lo creía también Nietzsche en *La genealogía de la moral*[1243]. Asimismo, en aquella época la posibilidad de equivocación o error no era concebible en sus personajes heroicos[1244]. En cambio, como veremos en seguida, el Drieu de 1.942, el Drieu de *L'homme à cheval*, presenta un pensamiento mucho más maduro toda vez que mucho menos optimista: la constatación del carácter imbatible, a nivel humano y en el tiempo presente, de esta fatalidad. Además el origen de ésta se insinúa mucho más complejo: la culpa no es ya simple y exclusivamente de la figura paterna, sino que parece tener un origen más profundo y de carácter indeterminado.

La realidad disociada del héroe, a la que nos hemos referido reiteradamente, se perfila como la causa en apariencia más importante de su carácter trágico. Los héroes rochelianos responden a esta definición -que evoca las tragedias racinianas- del héroe trágico; su tragedia procede también en última instancia de su naturaleza incompleta y parcial. Racine situaba el origen de ésta en una divinidad cruel e implacable contra la que el hombre no podía luchar. Drieu lo sitúa, hasta la primera parte de *L'homme à cheval* (1.942), en la figura paterna, contra la que el hombre sí puede y debe luchar.

Pero a medida que avanzamos en *L'homme à cheval*, la realidad disociada del hombre que es en apariencia causa primera de su fatalidad, se intuye como la consecuencia de otra fatalidad mayor, esta vez ajena al hombre. La frase pronunciada por un personaje secundario, Camilla, es significativa al respecto: "Quand on a commencé dans le sang, on continue dans le sang"[1245]. La cita parece dar a entender que el fracaso final debe interpretarse como la consecuencia de una "mancha" inicial (el crimen contra D. Benito) que arrastra el protagonista. Una mancha que no han conseguido lavar todas las buenas intenciones, ni los años de justo gobernar que ha protagonizado. De nuevo encontramos un paralelismo entre este héroe rocheliano y el modelo de héroe trágico que presenta Racine en su teatro.

"Le péché c'est une expérience inévitable. Le péché c'est l'histoire d'Oedipe"[1246]leíamos en *Gilles* en boca del viejo filósofo Carentan.Veremos en seguida que esta frase, que en *Gilles* pasaba casi desapercibida,formando parte de una reflexión del personaje, pero sin trascendencia alguna en el desarrollo de la acción novelística, adquiere en *L'homme à cheval* todo su sentido.

El carácter "inévitable" que se atribuye a la falta, evoca el concepto de culpa ontológica. Tanto el mítico Edipo como nuestro protagonista novelístico son víctimas de la fatalidad: Edipo ignoraba la identidad del hombre a quien mató y la de la mujer a la que se unió. El "destino" o la "fatalidad" irracional le hicieron culpable de estos crímenes horribles sin él saberlo, y tuvo que pagar por ello. En *L'homme à cheval* es también la "fatalidad"[1247]quien trunca, por razones incomprensibles, el proyecto de Jaime Torrijos.

Drieu, siguiendo a Nietzsche, había puesto de manifiesto en obras anteriores, especialmente en sus ensayos, su vivo rechazo contra el sentimiento de culpa ontológica que él constata en el interior de los hombres y que atribuye a la religión cristiana fundamentalmente. Para Drieu, como para Nietzsche, este sentimiento

---

[1242] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 189.
[1243] "El hombre "libre", (...) da su palabra como algo de lo que uno puede fiarse, porque él se sabe lo bastante fuerte para mantenerla incluso frente a las adversidades, incluso "frente al destino"". Cf. NIETZSCHE F., *La genealogía de la moral*, ed. cit., p. 68.
[1244] Véase cita nº 800.
[1245] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 160.
[1246] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 163.
[1247] En el caso de Edipo, como en las tragedias racinianas, la fatalidad viene determinada por los dioses. En *L'homme à cheval* la fatalidad es "la condición humana". Cf. Infra.

ejerce un efecto paralizante y esclavizador en el hombre y genera en él conductas reactivas[1248].

Pero por otra parte esta nueva concepción del concepto de culpa libera al personaje de la responsabilidad directa de su fracaso y lo convierte en víctima. Así concluye *L'homme à cheval*[1249]. Pero ¿víctima de quién? Ya hemos visto que el *Deus ex machina* supuestamente inflexible y despiadado de las tragedias racinianas, no tiene cabida en un contexto en el que Dios ha muerto o en el que la divinidad se sitúa en el interior de cada hombre.

Lo más inmediato, teniendo en cuenta lo analizado en novelas anteriores, sería pensar que la culpa debe revertir sobre la figura del viejo gobernante -figura paterna a nivel simbólico-: ella es la responsable de haber cerrado el horizonte de grandeza que supuestamente debería corresponder al pueblo inca. Sin embargo esta explicación, que era tan clara en *Une femme à sa fenêtre*, lo es mucho menos en las últimas páginas de *L'homme à cheval*.

La explicación del fracaso del héroe trasciende en la novela la referencia inmediata del padre, para adentrarse en los tiempos remotos en los que el concepto de "culpa" o de "pecado" se introdujo en la conciencia de cada hombre, de la mano de varias religiones[1250]. Y sería este concepto el responsable del pensamiento disociativo que caracteriza a los personajes y que al final acaba por perderles. Este tema no aparece desarrollado en *L'homme à cheval*, pero sí en cambio en la siguiente novela: *Les chiens de paille*. En nuestro análisis sobre ésta demostraremos y profundizaremos en la cuestión del pecado.

3.3 -El misticismo y la comunión del hombre con el universo como vía hacia el absoluto. El artista: La ambición de la unidad.

Fracasada la acción, *L'homme à cheval* concluye con la vuelta a la contemplación y el ascetismo en el seno de la naturaleza que habíamos visto ya aparecer un momento en *Gilles*. En esta novela el aislamiento ascético permitía sentir los propios pensamientos, al tiempo que autoafirmarse y sustraerse a la linealidad temporal. Es decir, el ascetismo revertía básicamente en el fortalecimiento interior del personaje. Ahora el acento cambia: Jaime en el lago Titicaca constata que

> "Ici, on est vraiment à l'extrême de la Bolivie, terre extrémiste et qui ne peut être comparée qu'au Tibet. Ce sont les ultimes exaltations de l'homme. Là, l'homme est trop haut, déjà au-delà de lui-même. A quatre mille mètres, le ciel surpris dans son immensité est décevant comme la mer, toujours nue, toujours vide, (...) L'homme ici ne peut plus se soucier que du divin. L'endroit ne peut être mieux choisi si le divin est le contraire de l'humain. Mais, par les mamelles de la Vierge, je ne crois pas cela."[1251]

La función del ascetismo sigue siendo la de favorecer y enriquecer la construcción del propio yo, pero no ya en una dimensión humana, sino divina.

Nos hemos hecho eco en el curso de nuestro recorrido novelístico, de la creencia de que la divinidad se encuentra en el interior mismo del hombre. "L'idée de Dieu (...) c'était un mystère atroce, palpitant et palpable, qui n'était pas dans le ciel, mais dans la terre"[1252]leíamos en *Gilles*. A partir de esta novela asistimos, como hemos dicho en capítulos anteriores, a una creciente mistificación de los protagonistas. Esta mistificación no ha de ligarse al cristianismo, al que por otra parte hemos visto criticar en varias novelas, junto con el resto de religiones occidentales a causa, en buena parte, del espíritu de sumisión que, según Drieu, las caracteriza. Nuestro autor define con frecuencia en sus novelas al cristianismo como "une religion d'esclaves" y prefiere cada vez más centrarse en las religiones orientales[1253].

[1248] Cf. infra y nota nº 1253.
[1249] Cf. cita nº 1239.
[1250] Cf. infra y cita nº 1254.
[1251] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 225.
[1252] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 35.
[1253] Existe un perfecto paralelismo entre esta evolución de los personajes novelísticos y la del propio autor, quien tras la decepción que le produce el fascismo alemán, opta por dedicarse menos a la política y pasa sus últimos años dedicado básicamente al estudio de las religiones antiguas. Cf. DESANTI D., *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié*, ed. cit., y GROVER F., *Drieu la Rochelle (1.893 - 1.945)*, ed. cit., entre otros.

Para el "hombre a caballo" la religión inca constituye el testimonio más elevado de la medida de lo divino que posee el hombre:

> "Une race inscrit sa mesure du divin. C'est la mesure la plus haute. Cette mesure avait été pleinement prise avant la venue des hommes du Christ. Ici, l'on comprend que le christianisme n'est qu'un élan entre autres et qu'il n'avait aucune raison de venir se traîner jusqu'ici. (...) Celui qui a goûté ce sentiment n'entre plus dans une église chrétienne avec le même regard; il y entre avec un oeil beaucoup plus religieux que celui qui ne connaît que sa paroisse et ignore les cinq ou six autres grandes visions qui assouvissent l'humanité"[1254].

Por tanto el fracaso de Jaime se presenta con sabor agridulce: si en el terreno de lo real la acción revolucionaria se ha revelado imposible, la contemplación le lleva en cambio a la potenciación de su vertiente divina, esto es: a una afirmación aún mayor de su figura y de su exclusión de la linealidad temporal. "Un dieu meurt et renaît. L'homme meurt et renaît. Perpétuellement il crée des formes en qui il renaît. Ces formes fixent leur essence d'abord dans la guerre et la religion, ensuite dans l'art."[1255]. Fracasada la guerra como medio recreador, quedan la religión y el arte. En ellos se centrarán las dos últimas novelas.

Pero a pesar de todo, el fracaso de la acción comporta a su vez otro aspecto no menos importante: el de la fusión del yo con el otro a la que aspiraban hasta aquí todos los protagonistas heroicos. El final del protagonista de *L'homme à cheval* supone la renuncia a una de las creencias más básicas de Drieu, que ha ido repitiendo en boca de los diferentes protagonistas: la posibilidad de regenerar la sociedad desde dentro. Demostrada la imposibilidad de tal ambición[1256], las dos últimas novelas nos presentarán personajes solitarios, preocupados sólo en la contemplación y la reflexión de carácter metafísico.

Llegados a este punto, es interesante observar la evolución en el enfoque dado al par Jaime - Felipe a lo largo de la novela: al principio de la obra Drieu ponía el acento en la naturaleza radicalmente diferente, aunque no exenta de complementariedad, de ambos personajes, y se ridiculizaba incluso al segundo (hombre de pensamiento), en flagrante contraste con la grandeza del primero (hombre de acción). A medida que avanza la obra, la enorme diferencia que separaba a ambos va disminuyendo progresivamente hasta que, al final, acaban por descubrirse idénticos:

> "Felipe je te hais, tu es moi, je ne suis que toi. Regarde. Je ne suis qu'un rêveur comme toi et un assembleur de mots. Je n'ai pu conquérir le lac Titicaca (...) J'ai failli à ma mission, qui est de rendre les mots vivants"[1257].

Esta igualación se produce también en otro aspecto, no menos importante: a Jaime se le ha escapado de las manos su propia "creación" como al principio de la novela le había sucedido a su doble, Felipe. *L'homme à cheval* podría definirse como la tragedia del espíritu creador, si entendemos por "creación" la construcción de un mundo coherente, formal y determinado.

Y es precisamente una vez alcanzada la máxima grandeza, la mayor diferenciación y el mayor grado de poder entre sus conciudadanos, cuando el héroe descubre su pequeñez. La búsqueda desesperada de la voluntad de poder y de la libertad, y el acceso al libre albedrío a los que nos referíamos más arriba, topan con una realidad implacable: la condición humana. Por importante que sea su poder, el hombre no será nunca más grande que el hombre; nunca podrá trascender su destino; jamás podrá escapar a su condición. La novela se cierra con la significativa frase: "L'homme à cheval était à pied"[1258]. El núcleo profundo de la tragedia de nuestro héroe novelístico, se encuentra en el hecho de que se juega su destino personal en un proyecto del que tan sólo importa el resultado final. Para Jaime, como para los anteriores protagonistas rochelianos, a pesar del desdibujamiento del personaje individual en el seno del grupo al que hemos aludido, a la hora de la verdad el hombre cuenta,

---

[1254] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 226.
[1255] Ibid., p.236.
[1256] Es interesante recordar que *L'homme à cheval* fue escrito en la época en que Drieu empezaba a sentirse profundamente decepcionado con la forma de actuar del fascismo alemán, en el que el autor había puesto su esperanza, tras constatar la inoperancia de los movimientos de extrema izquierda franceses.
[1257] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 231.
[1258] Ibid., p. 245.

porque el móvil fundamental de su acción no es otro que la voluntad de poder y de singularización. Pero en cambio en el proyecto que éste pretende implantar, el hombre no cuenta. Y se convierte así, lo quiera o no, en un juguete de aquél. Esta realidad implacable se pone de manifiesto indistintamente en el hombre de acción (Jaime) y en el hombre de pensamiento (Felipe), desde ahora definitivamente iguales. El sistema de valores basado en la oposición entre el individuo y el mundo, que ha presidido hasta ahora el universo novelístico de Drieu toca a su fin.

Idéntico conflicto sufren los protagonistas de *La condition humaine*, o de *Les conquérants*, de Malraux; ambos acaban fracasando en sus proyectos revolucionarios, destinados en principio a crear una sociedad mejor. Pero la gran diferencia entre ambos escritores, reside en el hecho de que Drieu, ante este descubrimiento, sublima a su personaje hacia el mundo de lo espiritual y lo divino, mientras que Malraux se queda en tierra.

Si al principio de *L'homme à cheval* se justificaba la acción revolucionaria por razones éticas y estéticas, al final de la misma, así como en las dos novelas que le siguen, será el misticismo quien conlleve una conquista ética y sobre todo estética en grado superlativo, y quede de esta forma plenamente justificado: en las ruinas incas cercanas al lago Titicaca

> "Jaime et moi (...) nous éprouvâmes cette satisfaction avaricieuse du voyageur qui serre sur son sein un des plus grands témoignages de la planète et se dit: "Je le tiens, au moins j'aurais atteint l'un des sacrés réduits de la merveilleuse maison où j'habite." Il ajoute amèrement: "Ce n'est que cela, me voilà donc à la limite de la beauté"."[1259].

El nivel de belleza posible en el mundo de lo real es pues limitado. El espacio y el tiempo son los responsables de esta limitación. Llegados a este punto, sólo la muerte se perfila como última posibilidad de traspasar los impedimentos y acceder a la belleza infinita. Después de Dios, también los héroes han muerto. "L'homme ne naît que pour mourir, et il n'est jamais si vivant que lorsqu'il meurt"[1260], dice Jaime[1261]. El personaje descubre al fin su condición fragmentaria en el interior de un universo complejo y lleno de misterio, que se dispone a intentar comprender. No aspira ya a determinarse, ni a conquistar el mundo, ni tampoco a trascenderlo, sino a fundirse y confundirse con los diferentes elementos que lo componen y, por este medio, penetrar en el mundo desconocido e indeterminado del más allá.

L'homme à cheval concluye pues con el descubrimiento del carácter limitado e insatisfactorio de la belleza posible en el mundo real, y con la decepción del protagonista ante tal constatación. En las dos novelas que siguen, *Les chiens de paille* y *Mémoires de Dirk Raspe*, la belleza se presenta ya prácticamente al margen de la realidad circundante. Una realidad caracterizada ahora, salvo excepciones puntuales que estudiaremos, por su fealdad más absoluta. Ambas novelas situarán esta belleza ausente en el único espacio que queda aún por explorar: el más allá, el espacio de eternidad que se presume tras la muerte.

Por primera vez en el universo novelístico de Drieu, la estrecha correspondencia entre lo físico y lo moral que ha marcado la totalidad de las novelas anteriores, parece quebrarse. En sus dos últimas obras la belleza espiritual de los personajes no se acompaña ya de belleza física. Así en *Les chiens de paille*, el protagonista es un personaje "considérable et délabré, les vastes épaules pès de croûler et qui ne croûlaient pas, les vêtements usagés et cocassement commodes"[1262]. El protagonista de *Mémoires de Dirk Raspe* se describe así: "J'étais fort laid et fort timide"[1263].

Hemos visto hace un momento que la belleza posible en la condición humana es limitada. Después de tal descubrimiento no es extraño que los protagonistas se caractericen por su fealdad; ahora más que nunca éstos tienen conciencia de la realidad, de su insignificancia y su carácter frágil y efímero. En realidad sigue existiendo una correspondencia entre el aspecto físico y el moral: una vez conocida en profundidad la indigencia del *yo*, es perfectamente lógico que ello se traduzca en aspectos físicos igualmente desagradables.

Incluso temas que hasta ahora habían sido invariablemente asociados a la belleza y a la trascendencia,

---

[1259] Ibid., p. 226.
[1260] Ibid., p. 236.
[1261] A lo largo del próximo capítulo profundizaremos en el tema de la muerte.
[1262] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 15.
[1263] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 84.

como la música y la danza, pierden aquí esta cualidad: los soldados de la novela

> "Ils chantèrent, assez mal, des chants anciens, mais qui ne retrouvaient pas en eux un module très profond. (...) Après qu'on eut chanté, que faire? Il aurait fallu danser et ne rien dire. Mais on parla."[1264]

El tema de la traición reaparece nuevamente, aunque se amplía con un sentido diferente y nuevo. En las novelas anteriores el tema se relacionaba básicamente con determinadas situaciones (el tiempo de paz) y/o se refería a las relaciones entre grupos más o menos amplios de personas. Ahora en cambio, el carácter traidor aparece generalizado, como una característica común de toda la condición humana. Paralelamente a esta visión general surge en la novela la figura singular del traidor de traidores, concreto y perfectamente determinado. Con él asistimos a la sublimación del tema: la figura del traidor aparece como un elemento positivo[1265]y necesario para la trascendencia:

> "La trahison est un emploi de première utilité dans la comédie humaine. C'est l'engrenage qui permet à toutes les roues de contribuer à un seul mouvement. (...) Sans Iago, comment animer la scène entre Desdémone et Othello? Cette nécessité, en s'élevant vers la sphère métaphysique, s'imposait encore mieux. Puisque Jésus doit mourir, comment le faire mourir? (...) Judas est un personnage indispensable, nécessaire. Sans Judas l'univers ne remue pas, (...) Sans Judas aucune ouverture, aucune fenêtre; (...) Sans Judas, le Dieu chrétien, qui (...) a créé l'homme, (...) ne peut le sauver"[1266].

Una vez constatada, en la novela anterior, la imposibilidad de regenerar la sociedad desde su interior, en *Les chiens de paille* Drieu cambia la figura del héroe "salvador colectivo" por la del traidor[1267].

El traidor se perfila como el motor del proyecto refundador en el que ha fracasado el héroe. El protagonista de la novela atribuye un carácter positivo y dinámico a la figura de Judas, el gran traidor con el que se siente identificado. Sin embargo la visión que Constant aporta, difiere notablemente del personaje bíblico y en cambio refleja perfectamente, como veremos a lo largo del próximo capítulo, la realidad del momento histórico en que fue escrita la novela. A decir de nuestro protagonista novelístico, Judas

> "Dans sa jeunesse, dans son ardeur, dans sa première foi, qui était confiance en lui-même, et dans ses camarades et dans son chef, il avait voulu la conquête, la victoire, le triomphe terrestre. Il avait voulu réaliser dans la vie le maximum de puissance, la limite extrême de la vie conçue par la vie. Il avait voulu l'accomplissement total de son moi, du moi de ses amis, du moi de son peuple. (...) On ne s'accomplit qu'en se vainquant, et on ne se vainc que pour s'accomplir: la volonté de puissance est aussi bien ascèse et sacrifice qu'extrême égoïsme (...) Judas qui était le diable, c'est-à-dire la volonté par excellence d'affirmer la vie, la volonté de tirer de la vie tout ce qui est dans la vie, d'en arracher tout ce qui y est latent et en puissance, la volonté de se contenter de cette vie qui a été donnée, Judas se fait ermite, renonçant au don de Dieu, au seul don de Dieu dont nous sommes sûrs, la vie, pour un autre don de Dieu que nous imaginons (...) Judas renonçait à faire de Jésus un roi, se résignait à en faire un dieu: n'y avait-il pas là une terrible déchéance? C'est que Judas appartenait à un peuple vaincu..."[1268].

Esta peculiar descripción de Judas y de la trayectoria de su pensamiento es un calco, por una parte de la evolución que hemos visto experimentar a los diferentes protagonistas novelísticos y, por otra, de la que habían experimentado Francia y Europa en general: habían dejado -a decir de Drieu[1269]y de sus personajes novelísticos- de ser activas, de defender sus ideales, y de esta forma los nacionalismos habían dejado de constituir una meta de hombres libres para convertirse en una religión.

[1264] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 155.
[1265] También Breton elogiaba la traición y consideraba la violencia como el único medio de expresión adecuado. "Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de *famille*, de *patrie*, de *religion* ", leemos en su *Second manifeste du surréalisme* . Cf. BRETON A., *Manifestes du surréalisme*, ed. cit., p. 77.
[1266] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., pp. 115 - 116.
[1267] Frédéric Grover dice acerca de esta novela: "C'est l'autre face du diptyque, le complément indispensable de L'homme à cheval." Cf. *Drieu la Rochelle (1.893 - 1.945)*, ed. cit., p. 169.
[1268] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., pp. 148 - 149.
[1269] Cf. p. 38.

La traición de Judas adquiere según la óptica rocheliana, como decíamos hace un momento, un sentido dinamizador y fructífero, que se asimila al concepto de sacrificio[1270]. A imitación del personaje bíblico, nuestro protagonista novelístico querrá erigirse en sacrificador de todas las ideologías, es decir, de los diferentes modelos de organización social del presente, con la finalidad de construir un futuro. Traidor parece tomar pues aquí el sentido positivo de sacrificador.

Sin embargo por primera vez en el universo novelístico de Drieu, la citada refundación exige una destrucción previa de carácter completo. Ya en *Une femme à sa fenêtre* Drieu se refería a la necesidad de la destrucción para que un orden nuevo pueda surgir: "la force de création ne reprendra en Europe qu'après de terribles dissolutions"[1271], se decía allí. Pero en el contexto del libro la frase no implicaba una aniquilación total, sino simplemente una revolución dirigida y controlada desde la sociedad misma.

La muerte colectiva y total que se nos propone en *Les chiens de paille* y a la que nos referiremos en el próximo capítulo, tiene como primer objetivo precisamente la eliminación de las diferentes ideologías, que en el libro aparecen simbolizadas por sendos personajes.

> "Chacun se dérobait à la honte, à la gêne, à l'insignifiance d'être Français dorénavant en s'identifiant à tel ou tel vainqueur possible. Bardy s'identifiait à l'Allemand, vainqueur actuel, Préault et Salis à l'Anglais, l'Américain ou le Russe, vainqueurs possibles (...) Cormont, lui, assumait la honte et la responsabilité, mais il les fondait dans le spiritualisme inextinguible du véritable Français"[1272].

Iremos viendo cómo entre este grupo de personajes existe todo un entrallado de interrelaciones de gran interés, similar al que hemos analizado a propósito de *Beloukia*. Por una parte, la figura de Cormont se presenta como un reflejo de lo que fue el propio protagonista en su etapa de juventud, es decir: se trata de un doble, adscrito al tiempo pasado y al que se juzga necesario destruir para construir el futuro[1273]. Su muerte trasciende con mucho la destrucción simbólica de una simple posición política; implica la renuncia definitiva a la fe en la juventud que había caracterizado sin excepción todas las novelas anteriores, y con ella la renuncia explícita a la posibilidad de cambiar la sociedad desde dentro, así como el fin del optimismo nietzscheano que atribuía al hombre la facultad de control no sólo sobre sí mismo, sino incluso sobre el destino[1274]:

> "Je veux tuer Cormont, mais je veux tuer aussi Constant. Constant Trubert, le tuer, est-ce me tuer? Non, c'est tuer mon ombre, tout ce qui en moi est superflu et encombrant (...) En tout cas, en tuant Cormont et Constant, je les réalise tous deux, je leur donne le maximum de réalisation et de réalité"[1275].

Pero por otra parte el personaje en cuestión significa de algún modo la recuperación de un tiempo pasado. Su muerte emblematiza la destrucción de este pasado. Nos hemos referido, tanto en el capítulo dedicado al "Tiempo" como en el presente, a la necesidad de destruir el pasado histórico del hombre para que éste pueda liberarse de las ataduras del tiempo y progresar. *L'homme à cheval* ha venido a demostrar la imposibilidad de esta pretendida liberación, la sumisión necesaria del hombre a su condición humana y a la fatalidad que ésta supone. Así pues la única liberación posible es aquella que se basa en la destrucción tanto del pasado como del presente. Sólo de esta forma queda abierta una puerta a la construcción de un futuro aún inédito.

El proceso destructivo no se limita a la eliminación del personaje y con él de todo su simbolismo

---

[1270] Nos referimos al "sacrificio" como elemento religioso, tal y como lo entendían las civilizaciones antiguas y que detallamos al principio del capítulo siguiente.
[1271] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 162.
[1272] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 126. Existe una estrecha correspondencia entre las actitudes de este grupo de personajes y las del propio Drieu. Como hemos analizado en la introducción, la totalidad de los personajes representan el pensamiento del autor en uno u otro momento de su vida: Drieu, como Cormont, soñó con una Francia fuerte y pionera de un nuevo orden en Europa; pero tras constatar la imposibilidad de tal empresa, optó por identificarse con una fuerza extranjera y, al final, Drieu, como el protagonista principal de *Les chiens de paille* o como el héroe de *L'homme à cheval*, se encuentra solo y decepcionado. La reflexión acerca de las limitaciones de la condición humana se abre paso entonces en los tres casos.
[1273] Cf. capítulo "El tiempo" pp. 203-204.
[1274] La hemos visto fracasar en la novela anterior, *L'homme à cheval* .
[1275] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 238.

temporal (pasado y presente), sino que el protagonista proyecta asimismo la muerte de sus otros compañeros que han tomado partido por las diferentes fuerzas extranjeras, que Constant prevé dominantes en el futuro; un futuro que estaría basado en los modelos de organización social del presente y que, por tanto, no ofrecería posibilidad alguna de liberación. "J'ai réuni, dans mes deux ennemis, les deux extrêmes; l'extrême vérité de demain, l'extrême vérité d'hier -le nationalisme agonisant, la nécessité internationale de demain."[1276]. Como apuntábamos hace un momento, la única esperanza posible reside fuera del espacio y del tiempo reales, que deben ser sacrificados a este fin.

A pesar de todo el protagonista declara:

"Pour moi, si j'avais à recommencer ma vie et si je ne m'intéressais pas plus à la philosophie tibétaine qu'à toute autre chose, je me ferais américain ou russe, mais je ne m'attarderais pas aux spasmes mesquins d'une nation de second ordre"[1277].

La evolución hacia el misticismo y la religiosidad que hemos ido detectando de forma progresiva a lo largo del universo novelístico de Drieu, adquieren en esta novela una intensidad nunca vista anteriormente. Tal evolución conlleva lógicamente, la renuncia al que había sido el principal motor y fuente de inspiración del pensamiento de todos los protagonistas anteriores: la creencia de inspiración nietzscheana en la voluntad de poder, en el hombre total. Ahora en cambio se reniega de Nietzsche: "Lui, Constant, dérisoire nietzschéen, dérisoire comme tous les nietzschéens d'Occident, dérisoire comme Nietzsche lui-même..."[1278]

Desde ahora Nietzsche es rechazado y su filosofía considerada estrecha, a causa de la limitación al mundo de lo real que se le atribuye:

> "Nietzsche mettait tout dans la volonté, dans le miracle d'une volonté qui, prenant son point d'appui dans un instinct avarié, devient la chose la plus artificielle du monde. Mais il était d'abord un décadent et il y avait en lui, (...) cette terrible abstraction qu'il définissait, qu'il craignait, qu'il condamnait et à laquelle il n'échappait pas. Quand on lisait vraiment Nietzsche dans sa totalité et dans sa profondeur, on trouvait quelque chose d'ambigu, même de louche. Que voulait-il vraiment? (...) il voulait quelque chose de très délicat, de très subtil, de très pur en dépit de sa psychologie de la cruauté, de sa connaissance de la loi de la violence, il savait bien que des tentatives de retour à la santé primitive n'auraient pu que faire ressortir l'incapacité moderne de reproduire les élans natifs de la jeune (?) Antiquité, de la jeune (?) Renaissance. Au fond, il ne voulait pas quelque chose de très différent de ce que voulait Jésus. Ce dont il a le plus souffert et qui peut-être l'a rendu fou, c'est qu'il a pressenti -et c'est à partir de ce moment-là qu'il est devenu arrogant, vantard et éperdu- qu'il ne pouvait s'arracher au modèle qu'était Jésus et que, somme toute, il ne faisait qu'imiter ce modèle"[1279].

A pesar del tono pesimista que invade la novela de principio a fin, no deja de sorprendernos la presencia de los puntos de interrogación cuestionando la juventud (en el sentido de coraje, fuerza y empuje) de los Antiguos y del Renacimiento. Habíamos visto a lo largo de nuestro recorrido por el universo novelístico de Drieu, cómo éste ponía a los Antiguos y a los guerreros medievales especialmente, como modelos a imitar. Este cuestionamiento supone la pérdida de las pautas de conducta, de los puntos de referencia, que habían guiado hasta ahora a los protagonistas con vocación heroica, y deja al hombre del presente sumido en la mayor de las desorientaciones. La recuperación de "la jeunesse de l'humanité" había constituido la meta principal de todo el proyecto revolucionario al que nos han ido invitando hasta ahora, bajo diversas formas, las novelas. Pero de repente Drieu parece insinuar que la existencia del hombre no ha constituido sino un camino en permanente descenso, una degradación progresiva e imparable: "La vie est une perpétuelle décadence depuis le début"[1280]pone Drieu en boca de su protagonista novelístico. El tiempo vectorial de carácter degradador que

---

[1276] Ibid., p. 239. Drieu consideraba que "L'Europe est un continent où la vie n'est possible qu'à condition d'admettre et de pratiquer l'égalité" (se refiere a los países). La situación de inferioridad en la que se hallaba Francia le impedía relacionarse en condiciones de igualdad con los países vecinos. Ello decepciona profundamente a Drieu, quien augura, para el futuro, una Francia a remolque de decisiones e intereses ajenos. Cf. *Mesure de la France*, ed. cit., p. 80.
[1277] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 121.
[1278] Ibid., p. 153.
[1279] Ibid., pp. 151 - 152.
[1280] Ibid., p. 238.

constatábamos en los entornos urbanos, se extiende a la totalidad de los espacios del mundo real. Estudiábamos en el capítulo "El espacio" cómo en las dos últimas novelas, ciudad y entornos urbanos se revelan idénticos, cómo el espacio de lo real es único, y el tiempo cronológico en él reinante no ha sido nunca ni puede ser vencido desde dentro. El fracaso de la acción, al que hemos asistido desde *L'homme à cheval*, es en último término el fracaso de la lucha contra el tiempo que ésta pretendía trascender[1281]. Pero no olvidemos que "Décadence veut dire renaissance"[1282].

El proceso de conciliación de los contrarios cuya progresión creciente habíamos ido detectando, en particular a partir de *Gilles* (1.936-38), se completa en *Les chiens de paille* [1283](1.943). "Si l'homme est dans une contradiction, à condition qu'il vive aussi intensément chacun des termes de la contradiction il est dans le vrai, c'est-à-dire dans le vivant"[1284]. Así pues la pasión exclusiva que había caracterizado hasta ahora a los personajes heroicos, y cuyo carácter limitativo había quedado patente al final de *L'homme à cheval* (1.942), cede terreno en favor de un pensamiento capaz de relativizar, de integrar y, en definitiva de desarrollar una visión de conjunto hasta ahora inéditas en el universo novelístico de Drieu.

Dos años antes de que nuestro autor escribiera *Les chiens de paille*, Albert Camus hacía una reflexión en el mismo sentido:

> "Si la pensée découvrait dans les miroirs changeants des phénomènes, des relations éternelles qui les puissent résumer et se résumer elles-mêmes en un principe unique, on pourrait parler d'un bonheur d'esprit... Cette nostalgie d'unité, cet appétit d'absolu illustre le mouvement essentiel du drame humain"[1285].

Esta nueva concepción de la realidad se hace muy patente en las numerosas reflexiones teóricas y/o metafísicas que Drieu pone en boca de sus personajes novelísticos. En *Les chiens de paille*, a pesar de estar escrita en tercera persona y en tiempo pasado, la figura del narrador aparece más desdibujada que en ninguna otra novela anterior de Drieu en tercera persona. El diálogo pasa a ser aquí el verdadero motor de la narración[1286]. Unos diálogos cuyo contenido alcanza ahora gran profundidad y está cargado de filosofía. Las diferentes intervenciones son con frecuencia muy extensas, a modo de pequeños discursos. Cada uno de ellos defiende su postura y su pensamiento ante el resto; se trata al fin de un verdadero debate de ideas entre una pluralidad de personajes que, si bien no están situados al mismo nivel que el protagonista, por lo menos no existe entre ellos la distancia abismal que encontrábamos en las primeras novelas.

A la profusión de diálogos se suman reflexiones, ensoñaciones, digresiones y sensaciones del protagonista, que son ahora constantes: este mismo proceder lo hemos detectado ya en novelas anteriores, particularmente en *Gilles* y *L'homme à cheval*, pero su frecuencia es ahora mucho mayor. La organización de la novela rompe desde ahora completamente la linealidad temporal que hemos visto irse quebrando de forma progresiva en novelas anteriores. Una estética de lo discontinuo emerge con claridad y alcanzará su manifestación suprema en la siguiente y última novela: *Mémoires de Dirk Raspe*.

En el contexto del pensamiento integrador y más filosófico al que aludíamos hace un momento, el protagonista de *Les chiens de paille* establece un paralelismo entre las figuras, hasta ahora presentadas como antitéticas, de Nietzsche y de Jesús, y expone su pensamiento en lo tocante a las religiones: "Un parfait athéisme engendre le plus pur sentiment du divin"[1287]asegura el protagonista y, más adelante:

> "Constant goûtait ainsi chez Liassov une parfaite fusion d'atmosphère ascétique et d'atmosphère sensuelle: cela caressait en lui le sens qu'il avait de la religion. Il avait horreur de l'opposition qu'on fait

---

[1281] Cf. capítulo "El tiempo" pp. 258-260.
[1282] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit.,p. 90.
[1283] Cf. capítulo "El tiempo" pp. 265-266.
[1284] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 148.
[1285] CAMUS A., *Le mythe de Sisyphe*, ed. cit., p. 34.
[1286] Ya desde la cuarta línea de la novela por ejemplo, el narrador deja que los mismos personajes presenten en primera persona, los detalles del decorado en el que se llevará a cabo la acción. Pero no se trata de una descripción objetiva, realista, sino de la forma en que ellos sienten el paisaje. Cf. ed. cit., p. 13.
[1287] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 51.

du christianisme au paganisme"[1288].

La pintura del fresco en el que Liassov reúne diversas divinidades representativas de las grandes religiones del planeta, y otros personajes mitológicos aparentemente dispares es especialmente ilustrativa al respecto[1289].

La idea de destruir las verdades "extrêmes"[1290]de ayer y del mañana que apuntábamos hace un momento, constituye un acto esencial en el seno de esta nueva visión relativizada de la existencia. "L'homme qui n'est pas encore un automate ne peut vivre que dans la contradiction d'où il ne s'échappe que par des actions succéssivement compensatrices"[1291]. De hecho toda la novela insiste de forma reiterativa en esta idea.

Cabe observar que la acción a la que se alude aquí, aparece claramente como la consecuencia de un período de meditación previa, y que la realización personal del hombre tiene lugar ahora menos en el terreno de la acción guerrera que en el del pensamiento. Si en las novelas anteriores los protagonistas heroicos aspiraban a trascender la realidad inmediata por medio de la acción, al final del universo novelístico de Drieu la meditación parece situarse por delante de la acción; aunque la importancia de ésta no desaparece del todo en ningún momento, pasa a ocupar ahora un segundo tiempo. A la acción por la acción, se substituye la acción por la meditación. Ésta nos conduce a la que será considerada desde ahora la única acción posible: la muerte, que el autor define como un acto sacrificial[1292].

La mistificación creciente que caracteriza al personaje, por una parte engrandece su figura y le separa enormemente del resto de la sociedad: desde la primera página de la novela hasta la última observamos que el personaje, aunque de cuerpo presente, aparece como mentalmente ausente de la realidad que le rodea. En esta ausencia reside la posibilidad de un acercamiento, no a las formas determinadas que pueblan el mundo, sino al principio común, oculto tras dichas formas e indeterminado que rige el conjunto de lo real.

> "Constant pouvait regarder et ne pas regarder la realidad que le rodea. Pour lui, c'était tout comme. Il savait de quoi il retournait. (...) Il n'avait plus rien à apprendre, et il savait que rien ne s'apprend jamais"[1293].

La experiencia de la sociedad, de la acción, de la voluntad-pasión y en definitiva de la vida, le ha conducido al desengaño.

Este proceso mistificador conlleva una gran despersonalización. En la anterior novela, *L'homme à cheval*, pasábamos de una clara singularización del protagonista a su fusión en el seno del grupo guerrero. En *Les chiens de paille* el protagonista, perfectamente individualizado y diferenciado, no se funde en ningún momento con un grupo humano, por muy selecto que sea. Unos grupos que en la novela ni tan siquiera aparecen como tales, sino representados por sendos personajes concretos y solitarios, de los que el narrador tiene buena cuenta de acentuar la insignificancia y la debilidad.

La conciencia que desarrolla el personaje acerca de su propia realidad interna, de su situación en el mundo, le lleva a descubrirse no como individuo, sino como una parte más de la creación:

> "Il n'était pas Constant, mais le monde. (...) Il était là au même titre que le Ciel et la touffe de joncs, (...) Il était le monde épars mais il était encore autre chose, il était aussi ce monde concentré. Il était le monde et le monde devient le contraire de lui-même et devient Dieu."[1294].

Han fracasado todos los modelos a imitar que los personajes se han ido poniendo como objetivo a lo largo de las diferentes novelas. El desengañado protagonista de *Les chiens de paille*, con su voluntad de matar y morir como un acto sacrificial que ha de permitir a la humanidad futura instaurar su existencia sobre el vacío dejado, no hace en el fondo más que imitar a un nuevo modelo: la figura de Jesús. Veíamos hace un momento

---

[1288] Ibid., p. 103.
[1289] Cf. cita nº 722 del capítulo "El tiempo".
[1290] Cf. cita nº 1276.
[1291] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 47.
[1292] Volveremos sobre este tema en el capítulo siguiente. Cf. p. 614 y ss.
[1293] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 35.
[1294] Ibid., pp. 34-35.

cómo Constant se autoidentificaba con Judas el traidor bíblico. Pero Judas no aparece en la novela como un traidor, sino como un salvador que libera al hombre de la esclavitud (ideologías, hipocresías, estructuras...) y que da su vida por el futuro de la humanidad.

El universo objetivo que se situaba fuera del individuo y con relación al cual éste se determinaba, ya no existe como tal. Este universo objetivo se ha transferido al interior del pensamiento, -tal y como sucedía por un instante en la experiencia del desierto a la que asistíamos en *Gilles* - en una operación por la cual toda diferencia entre el sujeto y el resto de lo real desaparece:

> "Constant fasciné par soi-même, le moi précipité dans le soi, le monde abîmé dans ce point d'où il est issu et qui n'a rien à faire avec lui, Dieu à jamais étranger à Dieu. Dieu à jamais abolissant son nom"[1295]

dice el narrador. El proceso de fusión del *yo* que todos los personajes han ido anhelando a lo largo y ancho del universo novelístico de Drieu, alcanza aquí su culminación; pero dicha fusión no se realiza ya con el *otro*, sino con un concepto más global e indeterminado que Drieu denomina en *Récit secret* "Soi Réel" o "Soi universel"[1296].

Este "Soi Réel" o "Soi universel" es la esencia última de todas las cosas, desprovista de principio y de final; esencia común, única e indivisa que se oculta en el corazón de lo múltiple y disperso[1297]. El *yo*, que se descubre aquí una parte integrante de este "Soi universel", deja de estar sujeto al binomio espacio - tiempo y adquiere por vez primera un carácter eterno. Así lo resume J. Lansard:

> "C'est devant ce Soi Réel, qui constitue en nous l'Homme intérieur, la Personne véritable, que s'efface le "moi" dont nous parlons quand nous disons "je", notre individualité psychique et physique, l'Homme extérieur. Et à la limite, cet *Âtman* s'identifie avec l'Absolu indifférencié, le Soi intemporel et immuable, l'Esprit Suprême universel: *Brahman* "[1298].

La disolución de las formas, es decir: la renuncia a la determinación del individuo, son condiciones *sine qua non* para acceder a la "tercera dimensión", a la profundidad del "hombre interior", que se descubre a su vez una parte inseparable del cosmos. Se produce pues una doble identificación que actúa en dos direcciones hasta ahora antagónicas: la del sujeto consigo mismo, y la de éste con las "formas"[1299]que le rodean.

La meditación, a la que nos referíamos unas páginas más arriba, es la actitud que posibilita llegar a este descubrimiento fundamental. Una meditación que es ante todo contemplación. Pero "contemplar" no significa ya examinar desde fuera y a distancia, sino que se refiere al sentido etimológico de la palabra: *contemplari*, formada por la unión del substantivo *templum* y la preposición *cum*, y que expresa la participación en una acción sagrada. El sujeto sumido en la "contemplación" así entendida, se funde con la pluralidad de las formas que le rodean, eliminando todas las diferenciaciones particulares. Este proceso implica la desaparición de la dualidad formada por un sujeto pensante situado frente a un "objeto" pensado; el yo pensante se descubre ahora como parte integrante del universo pensado y, a su vez, éste aparece como un universo que ha dejado de ser "objeto". El sujeto entra así en comunión[1300]con una inmensidad de carácter indeterminado. La comunión abarca pues una totalidad infinita o, lo que es lo mismo, la unidad absoluta. A lo largo del universo novelístico rocheliano, hemos pasado de la ambición de la "totalidad" que perseguía el aspirante a hombre soberano -y que se basaba en

---

[1295] Ibid., p. 36.
[1296] Cf. nota nº 174 de la Introducción.
[1297] Vemos que en estas últimas composiciones rochelianas se abandona, además de la creencia en la viabilidad de generar una raza de "superhombres", el pensamiento sartriano en el que se habían basado las novelas hasta la parte final de *L'homme à cheval* : ahora la existencia (en el sentido que le da Sartre y que hemos explicado) no precede ya a la esencia. Existe una esencia común que es anterior a las existencias particulares.
[1298] LANSARD J., Drieu la Rochelle ou la passion tragique de l'Unité. Essai sur son théâtre joué et inédit, ed. cit., p. 26.
[1299] Por "formas" entendemos, no los objetos materiales en sí mismos, sino su principio formador.
[1300] Entendemos por "comunión", no el establecimiento de una relación entre el yo individual y una sociedad integrada por otros seres también individuales, como sucede en expresiones como "la comunión de los santos". Por "comunión" queremos expresar la absorción del pensamiento individual en el seno de una realidad universal, de la que el individuo participa.

la conquista o en la construcción del mundo- y de una verdad definible, a la ambición por la "unidad"[1301], y el descubrimiento de una verdad indefinible. En lugar de construir un mundo se trata ahora de encontrar o descubrir en sí mismo la noción de éste.

El proceso de unificación del yo, se realiza pues en *Les chiens de paille*. Pero no por medio de la determinación creciente del sujeto, como se proponía hasta las últimas páginas de *L'homme à cheval* (1.942), sino al contrario, por medio de su indeterminación más completa, por medio del sacrificio del yo individual. El yo se pierde, y queda un sujeto liberado de su yo, que denominaremos, parafraseando a Poulet[1302], un "sujeto puro". Se trata de una conciencia de nivel superior, que no es ya conciencia de algo determinado[1303], sino conciencia de sí misma, y que equivale al famoso "Moi pur" de Paul Valéry[1304]: es el nivel más elevado de una pirámide de "yo" que avanza de forma gradual hacia una conciencia totalmente despersonalizada, que no se refiere a objeto alguno, sino que es una especie de ejercicio superior de la propia actividad pensante, totalmente ajeno a cualquier objeto, incluido el propio yo del sujeto.

Sin embargo Drieu propone acceder a esta indeterminación, no de forma pasiva y/o inconsciente, sino como fruto de un largo proceso de reflexión. Y pretende acceder a ella por medio de un acto concreto que determina al máximo al personaje: convertirse en Judas y "sacrificarse" a sí mismo y a las diferentes ideologías concretas que le rodean. La opción por lo indeterminado que aquí se pone de manifiesto no responde pues en absoluto a lo que Poulet denomina "un état d'âme entièrement négatif"[1305], sino a una resolución firme y "positiva" del personaje.

La necesidad de renunciar al yo físico como precio necesario para fundirse con el "Soi intemporel" -que preferimos denominar soi universel[1306]- está íntimamente ligado a la idea de culpa en las novelas rochelianas. Habíamos analizado ya el tema en *L'homme à cheval*: en aquella novela un repaso a los diferentes culpables posibles, nos llevaba a señalar a la "condición humana" como responsable última del fiasco final. Pero las consecuencias de esta culpa de carácter global parecían recaer mayoritariamente en un sólo personaje, al que se otorgaba un papel a medio camino entre la víctima expiatoria -inocente- y el culpable justamente castigado por su crimen inicial[1307].

Hemos ido viendo, a lo largo de nuestro recorrido novelístico cómo de una u otra forma, el sentimiento de culpa[1308]ha estado presente en la gran mayoría de las novelas. Casi todos los protagonistas tenían algo de lo que culparse: su debilidad, su inactividad, su marginación, su egoísmo, un crimen... Como dice Dominique Desanti, "Les personnages de Drieu poursuivent une incessante accusation d'eux-mêmes"[1309].

En *Les chiens de paille* el concepto de culpa adquiere mayor desarrollo al tiempo que se generaliza de forma explícita a toda la humanidad. A este respecto son reveladoras las frases que, en medio de todo este proceso mistificador al que asistimos, y del pesimismo amargo que invade la obra, muestran la nostalgia y la desesperanza de reconquistar lo que Drieu denomina la "jeunesse de l'humanité", y cuya restauración ha constituido la meta tanto del autor como de sus protagonistas novelísticos. Sin embargo la presencia del tema es ya a estas alturas puramente testimonial, tratado tan sólo de pasada, en boca de un joven soldado del que ni tan

---

[1301] Esta misma ambición de unidad la manifiesta Breton en sus *Manifestes du surréalisme* .
[1302] POULET G., *La pensée indéterminée*, tome III, ed. cit., p. 157.
[1303] Tradicionalmente la conciencia se describe siempre asociada a un objeto.
[1304] "Le Moi que j'appelle le Moi pur (le centre de l'anneau) ne peut qu'être ou ne pas être-Il ne subit aucun changement. Démence, âge, rien ne l'altère-. En revanche, il ne peut rien - ne sait rien. Il est identité pure. Pas de qualités, pas d'attributs. (...) Il y a un *Moi* qui est équidistant de toutes déterminations; qui a même puissance à l'égard de TOUTES "choses"; qui les affirme et les nie toutes identiquement une à une". Cf. VALÉRY Paul, "Le moi et la personalité". En *Cahiers II* . Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.980, p. 317.
[1305] POULET G., *La pensée indéterminée*, tome III, ed. cit., p. 227.
[1306] Porque el término "universel" nos parece más representativo del nuevo estado del yo en la globalidad de sus aspectos, mientras que "intemporel" hace referencia tan sólo a su situación fuera del tiempo. Además Drieu lo denominaba también así.
[1307] Cf. supra, p. 478 y ss.
[1308] No nos referimos a la "culpa" en sentido cristiano, sino simplemente a la responsabilidad que tiene el hombre de sus propios actos.
[1309] DESANTI D., "Celui qui a voulu mourir de l'histoire, Drieu la Rochelle (1.893 - 1.945)". En *Monthertant et le suicide*, ed. cit., p. 126.

siquiera se cita el nombre, y al que el protagonista se encarga de desautorizar inmediatamente:

- "Nous avons connu aussi l'horreur du péché. (...) Mais Il y a un monde nordique qui n'a aucun sens du péché, qui n'a pas besoin de rédemption ni de dieu rédempteur: c'est le monde des Védas et de l'Edda, c'est le monde des premiers aryens de l'Inde et de la Perse, des premiers Germains et Scandinaves, des premiers Celtes et Italiotes. Avant de descendre vers le Sud, les Aryens n'avaient pas le sens du péché.
- (...) En tout cas les Nordiques par les religions de mystères et le christianisme ont plongé à jamais dans l'esprit méditerranéen: ils n'en sortiront jamais."[1310]

El viejo sueño nietzscheano del hombre soberano y libre de actitudes reactivas -entre ellas las que genera el sentimiento de culpa- se revela definitivamente inviable. La interiorización del concepto de culpa o de pecado por parte del hombre contemporáneo se perfila como otro gran responsable de la decadencia europea, tras las limitaciones inherentes a la "condición humana" y que constituyen su "fatalidad".

Hemos visto cómo *L'homme à cheval* quiso crear un destino para los indios bolivianos en un lugar y en un tiempo concretos, por medio de la acción guerrera y fracasó. En *Les chiens de paille* la ambición fundamental del protagonista no varía un ápice: el objetivo final sigue siendo la creación de un destino; tan sólo los medios, el lugar y el tiempo han variado. Pero el punto de llegada a la hora de la verdad es siempre el mismo: a pesar del notable ensanchamiento de horizontes al que hemos asistido, de nuevo nos encontramos ante el fracaso: Constant no consigue llevar a término su papel de Judas porque una anónima bomba inglesa cae sobre el conjunto de los personajes y los mata. Y de nuevo surge la constatación que ya habíamos realizado en la novela anterior: el hombre no puede ser más grande que el hombre.

Un solo personaje queda al margen de la destrucción indiscriminada y total -a nivel simbólico- que se produce en la novela; se trata del único que en ningún momento ha tenido relación alguna con las agitaciones y las ilusiones sociopolíticas que le rodean: un pintor. No es extraño que éste sea el único personaje que Drieu salva de la muerte. Nos hemos referido ampliamente al tema de la pintura y al pensamiento de Drieu al respecto a lo largo de los capítulos "El espacio" y "El tiempo". En ellos concluíamos que el arte y, de forma más concreta la pintura, se erigía como la única creación humana susceptible de trascender la tiranía del tiempo cronológico. *Mémoires de Dirk Raspe* era la obra en la que más claramente se plasmaba este hecho. Sin embargo en *Les chiens de paille*, a pesar de que el arte en general y la pintura en particular ocupan un plano secundario en el conjunto de la narración, encontramos ya las claves que anuncian el desarrollo futuro que Drieu da al tema un año más tarde:

> "Ah, comme il aurait aimé être peintre; oui, c'eût été la meilleure façon d'accepter l'éphémère et de sacrer l'éphémère. Par cet art, en jouissant de la matière on la détruit mieux que par tout autre art."[1311].

Pero a pesar de todo este proceso mistificador al que asistimos, permanece invariable el gusto por la sensación: la meditación, como la acción en anteriores novelas, continúa siendo ante todo sensación, tal y como vimos a propósito de *Gilles*[1312]. Otro tanto sucede con el arte, como veremos más adelante. También la muerte -que, como hemos dicho, es la única acción posible- es ante todo una sensación: Constant

> "rêvait de connaître sa propre mort, d'en faire un acte de foi et de conscience. Comment connaître sa propre mort? Il avait examiné diverses manières de suicides, des suicides lents qui permettent le maximum de conscience jusqu'à la dernière minute; le plus efficace lui semblait l'ouverture des veines. (...) Ce suicide est douloureux et cela lui faisait peur, mais il réfléchissait que la douleur est la seule condition de la plus fugacement vive mais de la plus vive conscience"[1313].

Nietzsche se refería también al sufrimiento como a una prueba que permite autoafirmarse y sentirse existir[1314].

Además la concepción del sufrimiento como un elemento transgresor o cuanto menos purificador, tiene

---

[1310] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit. p. 100.
[1311] Ibid., p. 100.
[1312] Cf. citas nº 1139 y 1140.
[1313] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 172.
[1314] NIETZSCHE F., *El nacimiento de la tragedia* . Alianza ed., Madrid 1.991, p. 117.

un papel de gran importancia en las obras de muchos contemporáneos de Drieu. Barrès en *Les déracinés* o en *Du sang, de la volupté et de la mort*, Malraux en *La condition humaine* o en *Les conquérants*, Sachs en *Le Sabbat*, Prévert en sus poemas, Sartre en *Les mouches* o en *La Nausée*, constituyen sólo algunos ejemplos.

Ya lo decía Nietzsche: "Cuando el hombre consideró necesario hacerse una memoria, tal cosa no se realizó jamás sin sangre, martirios, sacrificios"[1315]. Profundizaremos sobre este tema a lo largo del próximo capítulo.

La última novela de Drieu, la inacabada *Mémoires de Dirk Raspe*, podría definirse como la novela del sufrimiento universal[1316]. Está basada enla vida de Vincent Van Gogh[1317], pintor[1318]cuya existenciaatormentada tiene hondo reflejo en sus cuadros. Drieu ha sabido estar a la altura de las circunstancias en este aspecto: la novela entera deja en el lectoridéntico regusto amargo y desolado que los cuadros del citado pintor[1319].Habíamos asistido, en obras anteriores, a situaciones de sufrimiento, pero éste se centraba sobre todo en los protagonistas o en personajes concretos. Ahora en cambio se generaliza al tiempo que se magnifica. La humanidad entera, dispersa y variopinta, aparece postrada y unida en un mismo grito de inmenso dolor[1320]. Decíamos que *Gilles* era una de las narraciones rochelianas en las que se reflejaba de forma más cruda, la situación social francesa y europea del momento. Lo mismo podemos decir de *Mémoires de Dirk Raspe*, aunque el enfoque es diferente: en *Gilles* Drieu ponía el acento básicamente en el aspecto sociopolítico. En *Mémoires* Drieu sitúa en primer plano a los hombres: a sus sentimientos, su desasosiego, su sufrimiento ante una situación general de descomposición e impase inaguantables.

El tono que Drieu emplea en esta obra es notablemente diferente del utilizado en las novelas anteriores. F. Grover establece, en este aspecto, una comparación con el Proust de *Le temps retrouvé* que compartimos: "Le ton du roman, dans ses hauts moments, est, comme celui de Proust *dans Le temps retrouvé*, celui d'une révélation, d'une épiphanie."[1321]

Efectivamente, como expone Pierre Andreu en su prólogo a la novela, cada una de las cuatro partes[1322]en que se divide el libro concluye con el descubrimiento por parte del protagonista, de un aspecto capital acerca de sí mismo que determinará el desarrollo de los apartados siguientes, constituyendo en conjunto una gradación creciente que lleva al personaje de la duda y la inseguridad a la confianza, de la ignorancia a un cierto conocimiento, de lo real a lo abstracto, de lo finito a lo eterno.

Después de dos novelas en las que se nos presentaba a sendos protagonistas ya adultos, y de los que nada se sabía acerca de su etapa de formación reencontramos, en esta última obra, una narración perfectamente

---

[1315] NIETZSCHE F., *Genealogía de la moral*, ed. cit., pp. 69 - 70.

[1316] El tono que se aprecia en esta última creación novelística de Drieu, tiene sin duda un trasfondo tanto personal como social importante. Cf. pp. 95-97.

[1317] Efectivamente Drieu toma en la novela varios episodios de la vida del pintor, pero con gran frecuencia se aparta del modelo e incluye aspectos imaginados o de su propia vida. Así por ejemplo la totalidad de la primera parte nada tiene que ver con la realidad de Van Gogh. La familia que allí se describe se parece mucho a la que acogió a Drieu durante dos veranos en Inglaterra. Cf. ANDREU P., Prólogo a *Mémoires de Dirk Raspe* .

[1318] Drieu había manifestado en varias ocasiones su gusto por la pintura: "J'aurais aimé être peintre" leemos por ejemplo en su *Journal 1.939-1.945*, ed. cit., 2 octobre 1.939. Sin embargo Van Gogh no ocupa, que sepamos, lugar alguno en la obra de Drieu hasta las *Mémoires de Dirk Raspe* . Resaltaremos, como curiosidad que en el número de marzo de 1.921 de la revista *Littérature*, Drieu puntúa a Van Gogh ¡con un 4 sobre 20!

[1319] "Ce peintre violent et désespéré me paraît l'un des précurseurs de Hitler. (...) Je ne puis m'empêcher de trouver un caractère éminemment prophétique aux tableaux de la fin de sa vie, peints dans la demi-démence qui a précédé sa mort. Ces énormes soleils qui roulent sur des campagnes ravagées annoncent bien cette *révolution du nihilisme* dont Hermann Rauschning nous dit qu'elle est la révolution hitlérienne" escribía Drieu a finales de 1.939, en el periódico bonaerense *La Nación* . Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., "Artistes et prophètes". En *Cahier de l'Herne. Drieu la Rochelle*, ed. cit., pp. 88 y 90. Por supuesto en el momento en que Drieu compone las *Mémoires de Dirk Raspe*, fracasado ya el proyecto hitleriano, queda lejos la comparación entre el artista y el dictador.

[1320] Cf. capítulo "El tiempo" p. 270.

[1321] GROVER F., *Drieu la Rochelle (1.893 - 1.945*), ed. cit., p. 174.

[1322] Recordemos que Drieu, según sus manuscritos, había proyectado estructurar la novela en siete partes, de las cuales sólo llegó a redactar las cuatro primeras.

ordenada cronológicamente, como lo fuera nueve años antes *Rêveuse bourgeoisie*, aunque la progresión psicológica de los personajes y la profundidad y madurez del pensamiento que manifiestan sean lógicamente incomparables entre ambas obras.

Cabe tener en cuenta que Drieu utiliza en *Mémoires* un procedimiento narrativo que contribuye notablemente a resaltar esta profundidad psicológica: la novela está narrada en primera persona. Y no es ya un personaje secundario quien se encarga de la narración, como sucedía en *L'homme à cheval*, sino que el propio protagonista toma la palabra directamente y cuenta su historia. En el interior de este relato, algunos personajes especialmente significativos por la influencia que ejercen sobre el protagonista (como el joven pastor Robert Heywood o el poeta Cyril) toman asimismo la palabra en primera persona y, situados al mismo nivel que el protagonista, explican, justifican o defienden su pensamiento y el modo de vida por el que han optado. Se establece así una pluralidad de voces generadora de un diálogo en el que se exponen y analizan diferentes puntos de vista, expuestos desde el interior de cada personaje y todos en situación de igualdad.

Estos personajes dotados ya de plena autonomía y de una personalidad diferenciada protagonizan sus particulares reflexiones, monólogos interiores, digresiones... y en definitiva aportan a la novela una sensación de profundidad y de vida propia nunca alcanzadas hasta ahora en las novelas rochelianas. La estética de la discontinuidad que veíamos emerger de forma progresiva, especialmente a partir de *Gilles* (1.936-38), alcanza su mejor representación. *Mémoires* es una creación que consigue al fin plena "independencia" de su creador: Dirk no es Drieu, ni tampoco lo son Robert, Cyril o Richard, aunque Drieu sí sea Dirk, y también el resto de personajes.

Tras el yo narrador del joven Dirk, existe otro yo narrador: el del escritor Drieu la Rochelle. Permanece oculto, no interviene directamente en la novela, pero está ahí haciendo lo mismo que su personaje: narrando una biografía, (la de Vincent van Gogh en teoría, pero en la que como hemos visto, hay mucho de la del propio autor) que es en ambos casos la historia de la búsqueda desesperada de una actividad susceptible de dar sentido a una vida, y que culmina con el descubrimiento de una verdadera aptitud y vocación: el arte, la creación artística, concretada en la pintura para Dirk y en la literatura para Drieu; ambas actividades responden plenamente al concepto que Drieu tenía del verdadero arte[1323].

La utilización de esta técnica que denominamos "del relato dentro del relato" o "puesta en abismo"[1324], permite a Drieu conseguir una reciprocidad de miradas que hace oscilar los límites entre realidad y ficción: en cierto modo la narración sale de su carácter ficticio al tiempo que invita al lector a entrar en ella. De hecho Drieu siempre ha afirmado la interacción entre el creador y su creación:

> "Je crois à la littérature. Ecrire, c'est, pour ma faiblesse, le seul moyen de penser, peut-être, mais à l'épreuve cela s'est révélé un moyen efficace, que je ne renierai pas, de débrouiller et de fortifier ma vie morale"[1325]

escribía en 1.927. *Mémoires de Dirk Raspe* es la novela en la que más claramente se pone de manifiesto esta interacción, esta construcción mutua entre el escritor y lo escrito. La forma que Drieu elige para componer la novela, contribuye de forma excelente a ello.

La palabra especular[1326]que es la novela se sublima en ella, trasciende el carácter vano y absurdo que

---

[1323] Cf. pp. 42-43.

[1324] André Gide en su *Journal 1.889-1.939*, define en estos términos, tomados de la heráldica, el procedimiento narrativo que consiste en situar un relato en el interior de otro principal e idéntico a éste. Lucien DÄLLENBACH en su libro *Le récit spéculaire* . Ed. Seuil, París 1.977, analiza con todo lujo de detalles las palabras de Gide, así como las diversas interpretaciones que se han dado a su definición de la puesta en abismo.

[1325] DRIEU LA ROCHELLE P., "Troisième lettre aux surréalistes", en *Les derniers jours*, 8 juillet 1.927. Retomado en *Sur les écrivains*, ed. cit., pp.65-66.

[1326] En el sentido de "que actúa como un espejo". Pero con esta expresión no queremos decir en absoluto que la novela sea un fiel reflejo de la vida de su autor; el "espejo" al que nos referimos, no es aquél que se limita a reflejar la imagen recibida, como los que encontrábamos en las primeras novelas, sino que se trata de un espejo dotado de lo que Drieu denomina "une profondeur qui n'est plus le moi de la vanité, de l'éphémère" (Cf. *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 246.); se trata de una profundidad que lleva al hombre a descubrirse parte integrante de lo que hemos denominado "soi universel".

hemos visto atribuir al lenguaje a varios personajes rochelianos, y se convierte en mecanismo propiciador de la reconciliación entre la vida y el lenguaje[1327]. Reconciliándose con el lenguaje el escritor logra hacer lo propio consigo mismo, con su yo profundo.

La novela se abre con la presentación de un Dirk desorientado, desconocedor del mundo y de sí mismo. Un abanico de posibles opciones profesionales[1328]se abre ante él, representadas por los miembros de la familia Heywood[1329]. Entre algunas de ellas se debatirá el joven protagonista indeciso y obligado a elegir. Aunque más que de un proceso de elección, se trata en la novela de una auténtica *queste* que concluirá[1330]con el descubrimiento final de una vocación, que dará sentido a su vida y le proporcionará una cierta paz interior.

En los miembros de la familia Heywood aparecen reflejadas por otra parte, las diversas etapas por las que han ido pasando los diferentes protagonistas a lo largo del universo novelístico del autor: la fase de extrema dependencia social puesta de relieve en novelas como *L'homme couvert de femmes* o *Le feu follet*, es evocada en los personajes de Osie y Barny:

> "quelquefois je croyais que c'étaient des animaux et je me jetais entre eux pour jouer (...) Mais il fallait bien constater que c'étaient plutôt d'horribles enfants, qui cherchaient à singer d'horribles grandes personnes tout à fait inconnues de moi; elles étaient monstrueusement inexistantes, formées avec les photos et les on-dit des journaux"[1331].

A la "inexistencia" de estos personajes se oponen todos los demás, cada uno de los cuales, a su vez, parece inclinarse por opciones aparentemente antagónicas con respecto a las del resto. Como veremos, nos encontramos nuevamente ante un complejo conglomerado de interrelaciones entre muchos de los personajes, al término del cual acabamos por descubrir la identidad de todos: cada uno no es sino un reflejo del resto, aun a pesar de los aparentes antagonismos, de la misma forma que sucedía en *Les chiens de paille*.

Así por una parte el reverendo Richard Heywood nos es presentado como un ser que vive completamente fuera de la realidad inmediata y de sí mismo, totalmente despersonalizado.

> "... Des idées? Il n'en cherchait pas; il n'en avait jamais cherché. (...) Les pensées qui le traversaient s'ensauvaient à peine venues. (...) Il avait renoncé à produire quoi que ce fût par sa propre industrie et quand il était enfermé dans son petit bureau sombre (...) il ne faisait qu'attendre."[1332].

En estrecha relación con este personaje, encontramos la última versión de un nombre que ha ido jalonando toda la producción novelística de Drieu: [g il]; en esta ocasión no se trata del nombre del protagonista, sino que se refiere a la parroquia de "St.-Giles", de la que es párroco Richard Heywood; ello constituye todo un símbolo de la ruptura de la correlación entre el yo y los otros que se había establecido en *Gilles*.

El reverendo Heywood vive en su mundo, aislado de todo y de todos, completamente al margen de su familia, de sus parroquianos, de su yo físico. Richard

> "avait été un de ces beaux jeunes hommes ambigus dont on ne sait s'ils sont des animaux ou des dieux, qui paissent sur l'herbe verte. Il y a en eux le génie taciturne et énigmatique d'une race, aussi bien tentée

---

[1327] Recordemos por otra parte que la profusión de monólogos interiores, reflexiones, etc. que encontramos en la novela, sitúan un poco al lector "en los límites de la palabra, en ese oscuro umbral que va del pensamiento aún no del todo organizado a su formulación mediante la palabra". Cf PRADO Javier del y otros, *Autobiografía y modernidad literaria*, ed. cit., p. 285.

[1328] Los términos "opciones profesionales" no deben entenderse en un sentido laboral, sino que se refieren fundamentalmente a las posibles actividades en las que el personaje puede sentirse a gusto y dedicarles su vida. Como hemos dicho al principio de este capítulo, el mundo laboral aparece escasamente reflejado en el conjunto de la obra rocheliana.

[1329] Es interesante destacar el hecho de que la infancia del protagonista se desarrolla en el seno, no de su familia biológica, sino de unos padres adoptivos. La revuelta contra el pasado histórico, el intento de liberarse del lastre que supone la familia a los que nos hemos referido reiteradamente, reaparecen aquí.

[1330] "concluirá" en cuanto a las partes escritas se refiere, pero recordemos que la novela está inacabada.

[1331] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 42.

[1332] Ibid., p. 22.

par le **rêve** que par **l'action**[1333]et qui, tout le long des années de la paresse (...) se flatte de la ressemblance secrète de l'un et de l'autre"[1334].

Richard encarna la conciliación de dos aspectos que eran considerados antagónicos por los personajes que ambicionaban la totalidad, basada en la conquista del mundo. En ellos la acción real, tangible y exterior, se oponía a la ensoñación -que es un modo de acción interior, como hemos visto[1335]-. Richard, al contrario, emblematiza la "unidad" a la que nos referíamos hace un momento: su percepción de lo real es totalmente interiorizada; en él -como en el protagonista de *Les chiens de paille* -asistimos a la fusión del sujeto pensante con el "objeto" pensado que, a su vez,deja de ser objeto; a la comunión del hombre con el conjunto de la creación,con la consiguiente indeterminación del personaje que conlleva. Pero mientrasen *Les chiens de paille* el personaje central pretendía llegar a este estado de indeterminación total mediante una acción singular que dehecho le determinaba, Richard opta por la ensoñación y la abstracción, y aparecerá en la novela como un hombre inconcreto, indefinible, carente de toda determinación. Su descripción física se corresponde perfectamente con su realidad interna:

"... son regard bleu, presque blanc, où la lumière semblait de plus en plus diffuse, où les transparences se perdaient les unes dans les autres. Etait-ce de l'eau, ce bleu, ou du ciel?

(...) Le blanc des cheveux bouclés semblait fait du nuage le plus candide dans le ciel de printemps le plus impollué"[1336].

Habíamos analizado en el Epílogo de *Gilles*, el fenómeno de la unificación entre los espacios de la realidad y de la ensoñación, así como la conversión de ésta en acción, en el interior de un proceso de síntesis que implicaba el final de la mentalidad disociativa de los personajes. Se trataba entonces de abolir la distancia que separaba ambas actividades, por la transformación de la ensoñación en acción. Pero en *Mémoires de Dirk Raspe* el tema es otro: la ensoñación aparece allí como una cierta forma de acción; una forma de estructurar lo indeterminado. Una de las pocas que le quedan todavía al hombre y además una de las que aún conservan a estas alturas carácter trascendente. Esto nos lleva al arte[1337]. Malraux pone en boca de un personaje oriental -chino-, de viaje por Europa, estas significativas palabras, que son esclarecedoras al respecto:

"Notre peinture, lorsqu'elle est belle, n'imite pas, ne représente pas: elle signifie. L'oiseau peint est un signe particulier de l'oiseau, propriété de ceux qui le comprennent et du peintre, comme le caractère: oiseau en est le signe public. Pénétré maintenant de votre art, le nôtre m'apparaît comme la lente, la précieuse conquête du rêve et du sentiment par le signe".[1338]

Nos habíamos referido a la valoración de la ensoñación como una cierta acción anteriormente, en *Rêveuse bourgeoisie*. Pero mientras allí este recurso funcionaba a modo de placebo, ante la incapacidad de verdadera acción por parte del protagonista de turno, ahora en cambio surge como una esperanza, una puerta susceptible tal vez de abrirse a otra dimensión fuera del espacio y del tiempo, a una profundidad sin forma ni duración, puesto que la inutilidad de toda acción en el mundo de lo real, convierte a ésta en sinónima de la pasividad.

En el polo opuesto, parece situarse otro personaje, Robert, hijo del anterior, quien representa la acción sin tregua. No se refiere ya a una actividad bélica (el personaje es pastor en un barrio pobre de Manchester; se trata de una especie de cura obrero). Pero en ambos casos la dedicación a una acción frenética supone una forma de vivir fuera de sí mismo, de renunciar a la propia identidad profunda y limitarse a un conocimiento de sí externo y a una pasión exclusiva. Dicha acción por otra parte, no está ya orientada a la regeneración de la sociedad, ni tampoco a la regresión temporal que ésta debía comportar necesariamente, como sucedía en *Une femme à sa fenêtre*, en *Gilles* o en *L'homme à cheval*. Ahora la acción ambiciona metas menos elevadas: se limita al tiempo presente, y aspira a hacerlo más soportable ante la evidencia, juzgada insalvable, de una realidad sometida a una temporalidad lineal con carácter destructivo, y que es causa de un sufrimiento enorme y generalizado. El nuevo "campo de batalla" en el que se llevará a cabo la acción no constituirá ya un entorno delimitado y cerrado, sino que se extenderá a todo el espacio de lo real puesto que es allí donde se encuentran

[1333] El subrayado es nuestro en ambos casos.
[1334] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 44.
[1335] Cf. capítulo "El espacio" pp. 123-124.
[1336] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 23.
[1337] Insistiremos sobre el carácter y la función del arte al final de este capítulo.
[1338] MALRAUX A., *La tentation de l'occident*, ed. cit., p. 96.

quienes con mayor dureza sufren las consecuencias de esta realidad: los pobres[1339].

Si en la figura del viejo padre veíamos simbolizada la total abstracción, la del hijo se ancla en el mundo de lo hiperconcreto. Sin embargo el antagonismo es sólo aparente: "Si Papa est hors de l'Église, par le haut, (...) vers le ciel, toi, tu l'es par en bas, vers la terre, par les pauvres"[1340], reflexiona un tercer personaje. Hemos visto reiteradamente, en el universo novelístico rocheliano, surgir la abstracción del interior de la máxima concreción[1341]. Los extremos resultan coincidentes: ambas actitudes se sitúan fuera de la sociedad y alejan de ella a quienes las protagonizan, como hemos ido viendo.

Es la primera vez, en el universo novelístico de Drieu, que vemos aparecer el tema de la caridad y el amor hacia los más débiles, tratado desde una óptica que denominaremos "positiva". Este tratamiento contrasta fuertemente con el pensamiento que han ido manifestando al respecto los diferentes protagonistas de las novelas anteriores, así como el mismo autor. En muchas de las citas que hemos ido reproduciendo a lo largo del presente capítulo se aprecia claramente la valoración peyorativa que Drieu, por boca de sus personajes, atribuía sin excepción a la debilidad. Una característica que, por otra parte, no tenía cabida en la aspiración al hombre soberano que hemos visto compartir con Nietzsche a Drieu y a sus personajes hasta las últimas páginas de *L'homme à cheval* (1.942).

La miseria no se concibe en el universo novelístico de Drieu como una mera situación de falta de recursos materiales, sino más bien como sinónimo de ignorancia: "Les pauvres sont des pauvres d'esprit: ils ne savent pas, ils ne peuvent pas savoir ce qu'il y a dans l'esprit, le pouvoir de transfiguration de l'esprit"[1342]. Este pensamiento, que es un claro guiño a la mayéutica de Sócrates, sirve al protagonista de *Mémoires de Dirk Raspe* para establecer un supuesto antagonismo entre la miseria que invade el mundo de lo real y el arte:

> "Les artistes, romanciers ou peintres, sont à jamais séparés des pauvres, car ils embellissent tout ce qu'ils touchent, ils transfigurent; or rien chez les pauvres ne peut être transmué. Si cela est transmué dans les yeux d'un pauvre, ce pauvre n'est plus pauvre: c'est déjà un privilégié"[1343].

afirma Robert.

Pero esta definición excluye de entrada al propio personaje del universo por el que ha optado:

> "Tu t'occupes des pauvres, tu prétends te remplir de leur pauvreté; mais (...) Tu ne seras jamais un pauvre, car tout est transfiguré à tes yeux. (...) on peut faire surgir le bonheur au milieu du désespoir. Ce sont là des opérations qui sont faciles à ceux qui comme Robert sont touchés par la grâce et possèdent le pouvoir de transfiguration"[1344].

Nuestro personaje se sitúa por tanto en un principio, de modo inconsciente, en la categoría del artista; y su trabajo se asimila al arte, práctica hacia la que, paradójicamente, manifiesta un vivo desprecio: "Oui, j'ai horreur de l'art. De cet art que tu adores. L'art c'est jouer avec la souffrance des autres. Avec ma souffrance d'abord."[1345].

Frente a los dos modelos de conducta precedentes, parece abrirse una tercera vía: el arte. Cyril, literato y pintor, será el personaje encargado de representarla en la primera parte de la novela.

> "Il me semblait y voir en lui un amour plus simple, plus précis, moins égaré dans les illusions, qu'en Robert. Il s'aimait lui-même, il aimait en lui-même quelque chose de parfaitement net, de défini; il ne se trompait pas. Il aimait en lui-même le meilleur de lui-même; il n'allait pas le chercher chez les autres

---

[1339] Como veremos más adelante, la palabra "pobres" se refiere más a una pobreza de espíritu que una situación de carencia económica. Cf. nota nº 1342.
[1340] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 34.
[1341] Cf. infra, especialmente nota nº 1353.
[1342] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 39.
[1343] Ibid., p. 39.
[1344] Ibid., p. 40.
[1345] Ibid., p. 35.

comme Robert chez les pauvres."[1346]

La figura del artista aparece como la única del grupo que ha alcanzado la unidad del propio yo; este hecho la sitúa por sí sola al margen de los otros personajes.

Veremos cómo, tras un largo peregrinaje que constituirá un auténtico proceso iniciático, Dirk, el protagonista, concluirá en la emulación de este último modelo, como única posibilidad de supervivencia. Una posibilidad en la que por otra parte, veremos englobarse las anteriores.

En *Les chiens de paille* habíamos analizado cómo un sólo personaje, el artista pintor, había quedado a salvo del desastre final. En *Mémoires de Dirk Raspe* asistiremos al desarrollo de esta última esperanza que le queda al hombre: el arte. El arte se configura en la novela como el único medio a través del cual puede realizarse la fusión del *yo* con el "Soi universel"[1347]:

> "Il y avait de tout dans ces dessins; il y avait des choses et il y avait des êtres. Distinction absurde, inepte, que je n'ai jamais sentie et à laquelle obscurément dans ces copies timides je me refusais déjà"[1348].

La única forma de trasladar al mundo de lo concreto, -de determinar de algún modo-, esta unificación del yo a la que el personaje ha llegado, la fusión del sujeto pensante con el universo pensado, es el arte.

La concepción del arte que Drieu plantea aquí, encierra cierto paralelismo con el pensamiento oriental al respecto: no se trata de un arte cuyo valor artístico provendría de sus formas o de su estilo, -como sucede en el mundo occidental- sino de su capacidad para evocar el principio abstracto e indefinible que se intuye tras las formas concretas y que las transgrede[1349]. De esta forma, el artista no es ya un hombre que crea,sino un ser que siente, y al que estas sensaciones permiten trascender su yo concreto y convertirse en devenir. Drieu lo exponía con claridad ya en 1.927:

> "Pour moi, l'art c'est quelque chose d'urgent, de direct. C'est un moyen, ce n'est pas une fin pour l'Homme, qui n'est pas lui-même une fin, rien de ce qui s'offre à lui ne peut être qu'un moyen. De ce point de vue, tous les arts ne sont que des aspects de l'art de vivre."[1350]

Así lo manifiesta también nuestro protagonista novelístico, quien descubre en el arte la "possession de ce trésor double qui est dans l'être et dans l'au-delà de l'être"[1351].

Pero esta fusión de lo terrestre y lo espiritual tan sólo puede realizarse a partir de lo concreto. "Toucher, toucher, il me fallait toujours toucher; pour moi n'étaient réelles que les choses que je touchais. Tout ce qui existe spirituellement pouvait être touché charnellement"[1352]. Al igual que en las novelas anteriores, la sensación sigue constituyendo el modo de conocimiento fundamental para el personaje principal de la novela: "L'extrême abstrait n'était possible que dans l'extrême concret"[1353]leíamos también en *Les chiens de paille*.

Por tanto la grandeza del protagonista no proviene ya exclusivamente de sus actos concretos, como era el caso en las novelas hasta *L'homme à cheval* (1.942), sino que estará ahora más en función de su capacidad

---

[1346] Ibid., p. 45.
[1347] Remarcamos que no se trata ya de trascendencia, sino de unidad con el conjunto de formas que pueblan el universo.
[1348] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 52.
[1349] Malraux, en *La tentation de l'Occident*, pone en boca de Ling, personaje Chino que visita Europa: "Une oeuvre conçue comme celles que vous admirez, une oeuvre qui doit émouvoir ceux qui la peuvent goûter par le même style, le même charme ou la même puissance est une oeuvre mineure. C'est qu'ils puissent faire naître en nous-mêmes l'infinie diversité du monde qui donne du prix à nos plus précieux rouleaux de soie. Les arts, d'ailleurs, ont en eux-mêmes peu de noblesse. Celle qui les élève vient de ce qu'ils sont des éléments d'une pureté parfaite aux modes infiniment variés". Cf. Ed. cit., pp. 25 y 26.
[1350] DRIEU LA ROCHELLE P., "Troisième lettre aux surréalistes". En *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 55.
[1351] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 56.
[1352] Ibid., p. 38.
[1353] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 55.

para interiorizar y globalizar las diferentes percepciones reales. La acción debe conducir a "la conscience d'être selon le mode le plus beau"[1354]. La evolución de los principios éticos hacia los estéticos como motores de la acción, a la que nos hemos referido con anterioridad, se completa en esta última obra de Drieu.

El problema surge ante el carácter excluyente en el tiempo que poseen por naturaleza las diferentes situaciones de lo real, y que impide experimentar una multiplicidad de sensaciones de forma simultánea. Ello impone lógicamente una limitación a las posibilidades de abstracción y también una dilatación importante en la duración del proceso cognitivo. La abstracción se presenta como el fruto de una larga experiencia irremisiblemente ligada al tiempo lineal que se pretende abolir.

El tiempo lineal constituye así un largo camino iniciático, repleto de obstáculos y, sobre todo, de sufrimiento.

> "Le terrible drame de vivre, du moins pour les êtres jeunes, c'est de ne point posséder tous les mondes, de découvrir qu'appartenir à un monde c'est l'apprentissage de l'exil, époque déchirante. Epoque merveilleuse aussi puisqu'on apprend à se serrer sur son propre monde: j'avais découvert dans Londres mon monde merveilleux"[1355].

De entre las diversas sensaciones que el personaje experimenta en el espacio urbano, -primera etapa del recorrido iniciático, tras abandonar la casa de los Heywood- la que más le impresiona es la producida por la amplia variedad, repleta de gamas, de los colores que allí coexisten: "En goûtant les couleurs, les formes, j'avais cru saisir la réalité derrière l'apparence". Los colores que pueblan el espacio londinense, con sus formas reales y al mismo tiempo indefinidas e infinitamente variadas, parecen invitar a la abstracción a partir de lo concreto, y al descubrimiento de la unidad oculta tras la diversidad de las formas. En este primer periplo por el espacio londinense sin embargo, el personaje no consigue liberarse del peso que sobre él ejerce una parte mayoritaria de la sociedad, que le mantiene atado a lo real y desalienta sus aún tímidos intentos en el mundo de la pintura:

> "... maintenant tout cela se renversait, c'étaient les couleurs qui menaçaient d'être des apparences et à côté quelque chose s'imposait avec une inexorable, inévitable actualité (...) Il y avait donc les humains. J'avais oublié les humains. Les humains (...) avec leur folie. Les femmes représentaient au premier degré la folie des humains, dans cette volonté féroce et stupide de poursuivre on ne sait quelle construction matérielle"[1356].

> "Comment restituer à l'humain *toute* [1357]sa vie, quand on ne connaît de la vie que l'animal? Car pour connaître l'humain, il faut connaître le divin, ce qu'on appelle vulgairement le divin, et qui est le coeur de l'humain"[1358],

reflexiona el protagonista. Se impone pues la necesidad de llegar al corazón de lo humano. Dirk lo buscará, en una segunda etapa, intentando fundir su yo con la sociedad. A tal fin elige integrarse en un grupo humano que es exponente del nivel más elevado de la degradación social que caracteriza el universo de la novela: el pueblo minero y miserable de Hoeuvre.

> "Je voulais que tous ces humains me donnassent une réponse, je voulais échanger leur réponse contre mon interrogation. Je voulais me remplir de leur âme, pour perdre la mienne, pour oublier la mienne. Quand je dis: perdre, je ne dis pas: détruire; je ne voulais pas détruire mon âme, mais l'unir à celle des autres dans une âme plus vaste, plus forte. Avec les hommes, par le moyen de la charité, j'aurais voulu m'unir en Dieu. (...) Au fond, moi, les hommes et Dieu, c'était la même chose, une seule grande âme qui se cherchait"[1359].

La acción frenética será el medio elegido en un primer momento por el joven Dirk: "Je ne savais où

[1354] MALRAUX A., *La tentation de l'Occident*, ed. cit., p. 27.
[1355] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 142.
[1356] Ibid., p. 148.
[1357] La cursiva es del autor.
[1358] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 299.
[1359] Ibid., p. 190.

donner de la tête, c'était ce que je voulais"[1360]. Pero en esta novela la acción no responde ya a la finalidad última de determinarse y singularizarse, sino al contrario: la sucesión de actos determinados a los que se libra Dirk en Hoeuvre, persiguen abolir larealidad determinada de su ser y su fusión o comunión en el seno de unaglobalidad abstracta, unificada e indeterminada, a la que hacíamos referencia a propósito de *Les chiens de paille*. "Me perdre, m'oublier, voilà ce que je voulais"[1361], repite en varias ocasiones el personaje.

La limitación del colorido que impera en este espacio marcado por la inhumanidad, auténtica ciudad subterránea descrita toda ella en blanco y negro, tiene en la novela un valor simbólico importante:

> "A ces endroits-là, j'étais témoin d'un drame mouvant et muet où les vieilles ennemies, la lumière et l'ombre, luttaient et se mêlaient, se repoussaient ou opéraient des échanges traîtreux et pathétiques. Les humains qui étaient les éléments de ce drame n'en savaient rien"[1362].

Este espacio subterráneo, donde reinan la muerte y el sufrimiento, evoca un lugar de cosmogonía: las primeras palabras de la Biblia en las que se nos explica cómo la separación entre el día y la noche fue el primer paso en el proceso creador de la tierra[1363]están implícitas.

Así pues este espacio subterráneo y decrépito se convierte en un posible lugar de elevación. "Tout ce qui m'attirait dans la vie c'étaient ses abîmes, par où elle s'ouvre sur ses profondeurs et ses au-delà"[1364]. Del abismo surge la elevación. La evaluación común a que dan lugar en nuestras mentes y en nuestra sociedad los conceptos de "alto" y "bajo" queda abolida en la novela, en sintonía con el proceso de conciliación de los contrarios y de unificación del yo de los personajes a los que asistimos desde *Gilles*, y que alcanzarán su máxima manifestación en esta última novela.

Por otra parte, la conciencia que muestra el personaje de este fenómeno singular le sitúa en todo momento, a pesar de estar físicamente confundido entre los hombres, completamente al margen de ellos y de su realidad -tener conciencia de algo implica separación con respecto a ello-.

> "Et qu'est-ce qui fait le fond de ce conflit, de cette fracture entre le monde et mon esprit, sinon la conscience que j'en ai? Si donc je veux le maintenir, c'est par une conscience perpétuelle, toujours renouvelée, toujours tendue"[1365],

asegura Camus. Pero si en este autor la finalidad de mantener esta "tensión" era la protesta, la revuelta absurda contra una realidad no menos absurda, en la experiencia a la que se somete el protagonista de *Mémoires*, la conciencia constante será aparentemente, en esta segunda etapa del recorrido iniciático que sigue el protagonista, un obstáculo que dificulta el proyecto de perder su *yo* en el seno de la globalidad indeterminada al que aspira:

> "Qu'est-ce que la conscience, dans le monde humain, à la surface de l'être? Si peu de chose, si frêle, si intermittent. C'est certes cela qui est la matrice de l'immortalité, de l'éternité. Mais qu'est-ce que ces états au regard des états ineffables de l'ineffable et de l'indéterminé? Le paradis est un enfer au regard de cela"[1366].

"Dirk Raspe n'est pas un homme parce qu'il est celui qui pose avec et au-devant de lui l'homme comme question"[1367], dice Duportail. Efectivamente, al igual que el que ha sido hasta ahora su modelo: Robert, Dirk se sitúa en las antípodas de la sociedad que le rodea: "J'étais seul et sans intermédiaire, voué à la totalité

[1360] Ibid., p. 192.
[1361] Ibid., p. 155.
[1362] Ibid., p. 239.
[1363] "Y dijo Dios: "Haya luz", y hubo luz. Vio Dios que la luz era buena y estableció separación entre la luz y la oscuridad." Cf. *Sagrada Biblia*, Génesis 1, 3-4.
[1364] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 91.
[1365] CAMUS A., *Le mythe de Sisyphe*, ed. cit., p. 76.
[1366] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 193.
[1367] DUPORTAIL Guy-Félix, "La femme au perroquet". En *Cahier de l'Herne. Drieu la Rochelle*, ed. cit., p. 201.

humaine"[1368]. Dirk representa la figura del intermediario entre el universo de los hombres reales y otro de carácter suprarreal e indeterminado; Dirk se sitúa entre lo subterráneo y lo etéreo, como Constant en *Les chiens de paille*.

La etapa que el protagonista vive en el pueblo minero de Hoeuvre, -que denominaremos "subterránea"- le conduce a otro descubrimiento importante, que provoca una vez más la inversión del sistema de valores en el que se basa la sociedad: el carácter vano del lenguaje[1369]. Nos hemos referido ya, al principio de este capítulo, al carácter destructor de las palabras. En *Mémoires de Dirk Raspe* Drieu insiste en su rechazo hacia este medio de comunicación. De entrada, Drieu nos presenta a un protagonista -que ejerce como pastor- desprovisto del don de la oratoria y, además, amante del silencio y la soledad. El establece una diferencia entre comunión y comunicación:

> "Les hommes ne peuvent communiquer entre eux, si ce n'est par un système de signaux qui est toujours terriblement superficiel et insuffisant (...) Mais ils peuvent communier ensemble du même amour vers quelque chose d'autre qu'eux-mêmes"[1370].

Pero más allá de este hecho, la utilización de la palabra se revela contraproducente para la finalidad dinamizadora que él, como pastor calvinista, está obligado a llevar a cabo entre los mineros de Hoeuvre. El lenguaje así entendido, aparece como negación de la acción -decíamos al principio de este capítulo que en Drieu el lenguaje transmite siempre algo que ha dejado de existir-, como gesto de degradación[1371], y resulta por tanto contrario a la trascendencia que se pretende obtener por mediación suya. "Le rôle du curé, (...) c'était de parler. De donner des représentations, le dimanche".[1372]. Y, unas páginas más adelante, uno de sus feligreses dice al protagonista:

> "Si vous parliez bien, vous obtiendriez un faux résultat. Vous obtiendriez le résultat du talent, de la démagogie, de l'art. (...) Je crois que les plus grands saints, vis-à-vis des autres tout au moins, n'ont été que des démagogues. (...) Ils ont séduit les gens, mais ils ne les ont pas changés. (...) Ils ont éveillé des hommes de talent et de grâce comme eux, et pour le reste, pour la foule ils leur ont imposé des institutions de discipline et de contrainte"[1373].

Ya hemos dicho que por el lenguaje el hombre se distancia de sí mismo y pasa a ser otro: su propio fantasma. Así pues el sacerdote, en su intento de explicar su fe por medio del lenguaje, se distancia de sí mismo y por ende de su fe, y se convierte en un "no yo". Así el poder degradador del lenguaje es doble: además de degradar el mensaje, degrada al mensajero.

La comunicación no puede por tanto conducir a la comunión. "Je suis venu ici, pour savoir si j'étais ou pouvais être en communion avec toute l'humanité"[1374]confiesa el protagonista. Y la respuesta es claramente negativa, por el momento.

Más allá de la crítica contra el estamento religioso que la visión rocheliana del sacerdocio y la iglesia conlleva, y que habíamos detectado ya en novelas anteriores, se plantea aquí un tema de gran importancia: la consideración de la Gracia como un don innato y no como una posibilidad al alcance de la voluntad humana. Del mismo modo que habíamos visto a Drieu y a sus personajes referirse a la cualidad del heroísmo como algo innato, que el hombre no puede conseguir con tan sólo su esfuerzo, en *Mémoires de Dirk Raspe* sucede lo mismo con el tema de la fe. Ésta no puede ser comunicada en modo alguno a nivel humano. El discurso del cura

---

[1368] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit.,p. 160.
[1369] "L'humanité est épuisée par les mots; elle a besoin de sommeil, de barbarie" escribe Drieu en su *Journal 1.939 - 1.945*,ed. cit., 17 décembre 1.942, p. 317.
[1370] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit.,p. 192.
[1371] Recordemos el detallismo con el que Drieu describía las bocas de los personajes femeninos denominados "negativos", y que Drieu asociaba al abismo. Cf. nota nº 868 de este capítulo. G.-F. Duportail resalta a este respecto la resonancia fonética entre los términos "chère" y "chair", términos ambos que Drieu utiliza con frecuencia de forma alternativa en *Mémoires de Dirk Raspe*.
Cf. Op. cit., p. 206.
[1372] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 196.
[1373] Ibid., p. 202.
[1374] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 199.

en su púlpito es por tanto del todo inútil a este efecto, carece de capacidad transfiguradora y, por tanto no constituye una forma del arte[1375].

La voluntad por parte del personaje de confundirse entre los pobres y la atracción que ejercen sobre Dirk "ces êtres qui s'engouffrent par une fissure entre ce qui est homme et ce qui est animal"[1376], nada tiene que ver con la caridad cristiana a la que nos hemos referido anteriormente. Lejos de todo espíritu fraternal, su acto debe leerse como un intento de situarse en el centro del proceso de destrucción social para conocerlo y poder acceder así antes a la transgresión de las formas que pueblan lo real y que limitan al hombre. "Au fond je ne veux pas sauver l'âme des autres, mais la mienne. Au fond, les autres ne sont qu'un prétexte, qu'un moyen"[1377]confiesa. Como muy bien dice Emmanuel Berl, "Dans ses livres [los de Drieu, lorsqu'un personnage semble accéder à la pitié, c'est de lui-même qu'il a pitié, non de l'autre"[1378].

De su vida entre los miserables Dirk Raspe extraerá un sinnúmero de sensaciones, cuya intensidad creciente culminará con la exposición de su propio cuerpo a los rayos y la tormenta -al día que surge de la noche, dice Drieu[1379]-, haciendo una alusión directa a la voluntad de suicidio. La descripción es sobrecogedora:

> "Et je courus vers la plaine, pour être au milieu de l'orage, pour le recevoir en plein. Et non seulement la pluie fouettante et crachante et lacérante comme une volée de glaçons, mais les éclairs. Ah, recevoir toute l'eau et tout le feu en même temps, quelle chance! (...) Je ne savais plus comment me frapper et me déchirer."[1380]

Y, más adelante:

> "Je sentais (...) l'intense circulation de la vie, partout, de la vie dévorante de vies, et je
> voulais activer cette circulation. (...) Je voulais que le feu du ciel me transperçât, et s'en allât, m'emmenant ailleurs."[1381].

En su búsqueda, hasta ahora infructuosa, de la fusión se su yo en el seno del principio abstracto que hemos denominado "soi universel", el personaje pretende fundirse con el agua y el fuego de la tormenta: precisamente dos elementos que varios filósofos presocráticos situaban en el origen de la creación. De nuevo Drieu alude pues a una situación cosmogónica. La voluntad de indeterminación del yo alcanza su nivel álgido en esta voluntad de licuefacción, de pérdida total de las formas[1382].

Pero si el personaje fracasa en su intento traspasar la barrera de las formas y acceder a la unidad, la tormenta desencadena una metamorfosis que se ha ido gestando paulatinamente en el personaje, y que determinará su vida futura.

> "Ah, je suis ensemble, du jour et de la nuit! La nuit était noire, (...) Et soudain, le jour, le jour terrible et autre de l'éclair, le jour de nuit, le jour qui coule dans les veines de la nuit et qui soudain devient phosphorescent! le jour terrible et créateur qui sculpte la nuit, fait jaillir la forme, le jour qui arrache à la nuit une vision"[1383].

A partir de este momento Dirk pasa de imitador a visionario, es decir a artista[1384]. En cierto modo, la escena de la tormenta constituye puesuna situación cosmogónica.

[1375] En lo referente a la capacidad de transfiguración que para Drieu posee el arte, véase las páginas siguientes.
[1376] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 155.
[1377] Ibid., p. 207.
[1378] BOISDEFFRE Pierre de, Les écrivains de la nuit ou la littérature change de signe . Ed. Plon, París 1.973, p. 245.
[1379] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit.,p. 236. Véase nota nº 1383.
[1380] Ibid., p. 233.
[1381] Ibid., p. 236.
[1382] El ambiente líquido, gris y confuso que, como analizábamos en el capítulo "El espacio" reina de principio a fin en esta novela, se corresponde perfectamente con la voluntad de indeterminación de su personaje principal, toda vez que pone de manifiesto el enorme grado de descomposición social que allí se describe.
[1383] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 236.
[1384] Cf. pp. 94-96.

Desde el principio de la novela, el protagonista ha mostrado constantemente su admiración por los cuadros en los que se refleja este combate entre la luz y las sombras. El personaje se refiere a la pintura holandesa como la más representativa al respecto: "J'étais mis en face du rêve des Hollandais, ce qui était plus que leur vie: la lumière, la naissance et la mort de la lumière"[1385]. Entre los franceses, Delacroix será uno de sus artistas más admirados. En particular *La mujer y el loro* resume a su entender este combate, como hemos visto en páginas anteriores.

Estas preferencias pictóricas se corresponden con las del autor, gran aficionado a la pintura holandesa. Drieu manifiesta asimismo en varias ocasiones su profunda admiración por Goya: Drieu ve en él el artista completo -domina con gran maestría tanto el dibujo como el color-, el hombre total en que soñaba convertirse. Goya simboliza para él "l'âme même de l'Espagne"[1386]dice. Drieu ve sus cuadros impregnados aún de la fuerza del clasicismo[1387]-como el fresco del pintor Liassov que se describe en *Les chiens de paille* - y admira el sentimiento trágico de la existencia que sugieren, así como el tratamiento que da al tema de la muerte -en su opinión lleno de evocaciones de primitivismo y misticismo- y, sobre todo, la gran libertad -ideológica y técnica- que se aprecia en sus cuadros y grabados[1388]. Drieu atribuye tales méritos a "son instinct et à sa réflexion foudroyante d'homme de génie"[1389].

Pero, volviendo a nuestra novela, el descubrimiento final de sí mismo por parte del protagonista provocará su marcha de Hoeuvre y el retorno al universo urbano, universo multicolor en el que Dirk iniciará su aprendizaje pictórico. "... L'insidieux bénéfice de l'art, qui d'une poignée de poussière ou de cendre fait surgir des formes"[1390]. El objetivo dinamizador y trascendente que había buscado inútilmente en la acción entre los pobres y que el lenguaje se revelaba también incapaz de conseguir, encuentran un medio de realización, por fin, en el arte de la pintura.

El paso por las entrañas de la tierra, la vida en blanco y negro que allí ha experimentado y que ha culminado en un grado extremo de violencia, han posibilitado la maduración del personaje, y con ella un descubrimiento capital: la fusión del yo con la globalidad de la creación no se produce perdiéndose físicamente entre lo real, sino descubriéndose primero a sí mismo, es decir: determinándose. La conciencia de la que el personaje renegaba resulta pues imprescindible para, posteriormente, acceder a la "comunión" con la globalidad de la creación; una comunión que hemos definido precisamente como un nivel superior de la conciencia. El arte será la vía que le llevará a ello.

Tras la experiencia de la vida en blanco y negro, su regreso al mundo del color -a Londres- se caracteriza por la progresiva apropiación de éste por su parte:

> "Non, je n'avais jamais possédé les choses et c'était seulement maintenant que j'allais les posséder. Non, je n'avais jamais possédé mon âme; c'était seulement aujourd'hui que j'allais la posséder. J'avançai mon pinceau sur ma toile"[1391].

El mundo del color, que Dirk descubre precisamente en el corazón mismo de la sociedad, parece erigirse ahora en antítesis de lo social, puesto que "Je considérais l'homme comme une bête butée, le museau enfoncé dans la terre et qui fouille avec un fanatisme éternel"[1392].

Como dice Duportail, los colores son para Dirk "le signe de l'humanité de l'homme"[1393]. Pero la mayor parte de los hombres viven "con el hocico hundido en la tierra" y por tanto carecen de humanidad y son

---

[1385] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 78.
[1386] LANSARD J., "La guerre et le sacré ou de l'engagement fasciste à la visé de l'éternel: la guerre d'Espagne vue par Drieu la Rochelle." En *Imprévue*, 1.987-2, université Paul Valéry, Montpellier.
[1387] DRIEU LA ROCHELLE P., "Goya". En *Cahier de l'Herne. Drieu la Rochelle*, ed. cit., p. 69.
[1388] Estos últimos, que Drieu había contemplado en una exposición de la Biblioteca Nacional, constituían la parte de su producción que más apreciaba Drieu.
[1389] DRIEU LA ROCHELLE P., "Goya". En *Cahier de l'Herne. Drieu la Rochelle*, ed. cit., p. 69.
[1390] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 189.
[1391] Ibid., p. 86.
[1392] Ibid., p. 176.
[1393] DUPORTAIL G. - F., "La femme au perroquet". En *Cahier de l'Herne. Drieu la Rochelle*, ed. cit., p. 202.

incapaces de apreciar la profundidad que se oculta tras la vistosidad superficial de los colores; su mirada es incapaz de transgredir las formas determinadas que toman los colores.

Frente a ellos, nuestro personaje se hace con el dominio progresivo del dibujo y del color, lo que equivale a su penetración en el principio abstracto y común al conjunto de la creación que hemos denominado "soi universel".

> "J'étais l'homme pauvre, et en moi grondait une âme désireuse et capable de toutes les richesses de la terre, de tous les trésors du soleil. Nous autres, gens du Nord, nous portons dans le coeur un soleil inextinguible, un soleil furieux, un soleil qui se dévore lui-même dans un feu incessant et toujours renouvelé[1394], un soleil charrié dans nos veines qui est si terrible qu'il les fait parfois éclater"[1395].

La posesión de sí mismo y del entorno ha sido posible sólo a partir del momento en que el fundamento de la comunión ha dejado de basarse en la ética para situarse en el mundo de lo estético. "Un peintre peut également sauver une âme en lui donnant forme picturale"[1396]. Dar forma pictórica significa transfigurar. Un buen pintor, para Dirk como para Drieu, no es aquel que se limita a copiar lo que ve[1397]. Un buen pintor transfigura a su modelo. El mismo Drieu hace lo propio con Van Gogh, que es, como sabemos, su modelo en esta novela. Y lo mismo hace también con el lenguaje; hemos analizado[1398]cómo Drieu conseguía en ésta su última creación novelística, reapropiarse del lenguaje transformándolo en palabra especular y, por este medio, accedía a reconciliarse consigo mismo. No en vano Carlos Pujol afirma que con esta última novela, Drieu descubre, por fin, "la verdadera literatura"[1399].

Hemos dicho que la pintura, como el arte en general, constituye un verdadero medio de comunicación, un canal que permite al artista hacer sentir a los demás su pensamiento, pues "on ne peut pas vivre sans s'exprimer d'une certaine façon"[1400]. Pero al mismo tiempo la pintura es el único medio que le permite aprender, enriquecerse con el pensamiento de los demás, lo que equivale a la superación de su soledad, y supone encontrar por fin una fórmula válida que le permita establecer una comunión, si no con la sociedad entera, sí al menos con un grupo de "elegidos":

> "Apprendre aux autres par l'exemple, en travaillant devant eux de son travail nécessaire, c'est le contraire d'inspecter et corriger, de critiquer et formuler; ceci est négatif, abstrait, inhumain. Il ne s'agit

---

[1394] Muchos críticos han visto en esta imagen un símbolo fascista, pues evoca una simbología muy presente en el pensamiento hitleriano: influenciado por las teorías del austríaco Horbiguer, pensaba que la tierra había conocido una serie de "lunas" y glaciaciones sucesivas. Gigantes y enanos se alternaban a medida que el sol se acercaba o se alejaba de la tierra. El astro rey era, para Horbiguer como para Hitler, la fuente de energía, a la vez letal y regeneradora por excelencia. Hitler lo identificaba con su causa. No en vano el emblema del nazismo, la svástica, simboliza un sol.

Camus en *L'homme révolté* ofrece una visión contraria del tema: él opone el pensamiento de los países mediterráneos al de los del norte, y asocia los primeros al sol y a la vida, mientras los segundos en cambio son asimilados a la noche y a la muerte. "Jetés dans l'ignoble Europe où meurt, privée de beauté et d'amitié, la plus orgueilleuse des races, nous autres Méditérranéens vivons toujours de la même lumière. Au coeur de la nuit européenne, la pensée solaire, (...) attend son aurore. (...) Par-delà le nihilisme, nous tous, parmi les ruines, préparons une renaissance." Cf. ed. cit., pp. 375 y 380. En opinión de Camus, el pensamiento del norte en el siglo XX ha optado por la **revolución**, ideológica, abstracta, que parte de lo absoluto para modelar la realidad y acaba en la desmesura y la destrucción de la vida. El sur en cambio, con una larga experiencia revolucionaria a sus espaldas, prefiere la **revuelta,** apoyada en lo concreto (las conquistas del sindicalismo por ejemplo), a la búsqueda de la verdad pero de forma serena y mesurada. "La révolution du XXe s. (...) est d'abord une politique et une idéologie. Elle ne peut, par fonction, éviter la terreur et la violence faite au réel. (...) La révolte, inversement, s'appuie sur le réel pour s'acheminer dans un combat perpél vers la vérité. (...) Si elle veut une révolution, elle la veut en faveur de la vie, non contre elle". Cf. p. 372.

[1395] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 308.

[1396] DUPORTAIL G. - F., "La femme au perroquet". En *Cahier de l'Herne. Drieu la Rochelle*, ed. cit., p. 204.

[1397] Esta es una característica propia de la época. Cf. p. 27.

[1398] Cf. supra, p. 516 y ss.

[1399] PUJOL Carlos, *La novela extramuros* . Ed. Laia, Barcelona 1.975, p. 99.

[1400] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 253.

pas de parler, il s'agit de vivre devant l'élève"[1401].

Vivir ante el alumno: ésta es la única forma de enseñar y aprender. Nos hemos referido en varias ocasiones a las críticas contundentes que Drieu, como muchos de sus contemporáneos, dirigían contra el sistema educativo en vigor, contra la función de un profesorado ajeno a la vida -que es acción-, contra los efectos paralizantes que ello producía en los jóvenes. La adquisición de un saber objetivo, que enseña una verdad definida de una vez por todas, tiene un valor escaso, puesto que implica limitarse a un panorama concreto y cerrado, que no incita a ir más lejos. La enseñanza a la que Dirk, y tras él Drieu, nos invita es lo que podríamos denominar un "no saber": un no saber que sugiere, pero que es indefinible, que se sitúa en la profundidad desconocida del ser, fuera del espacio real y del tiempo lineal. Intentar expresarla y definirla significa avanzar hacia un mundo nuevo, misterioso y desconocido que se sitúa más allá del mundo concreto, y que en cierta forma el arte consigue determinar un tanto.

Por otra parte, si hasta ahora existía un abismo insalvable entre los protagonistas y la sociedad, el lenguaje pictórico lleva al joven Dirk a aceptar el conjunto de lo real: el arte de la pintura le reconcilia consigo mismo, le lleva a descubrir al fin sus valores, a defenderlos con la fuerza que da la convicción, y a dejar de huir para pasar a afrontar la realidad que le rodea:

> "Pour moi, maintenant, j'étais un peintre, et cela suffisait. (...) On ne peut vivre, à partir du moment où il n'est plus possible d'éviter une forme particulière de la vie, sans combattre violemment tous les hommes, et contre les femmes. Je le savais et je l'acceptais pleinement, avec bravoure et même une belle capacité de défi, depuis l'heure où je m'étais avoué que je ne pouvais pas continuer à vivre en chemineau."[1402].

BIBLIOTECA VIRTUAL

La pintura le reconcilia asimismo con el trabajo y con la sociedad: "J'avais besoin des hommes, de ce qu'ils savaient, de ce qu'ils pouvaient m'apprendre. Il me fallait venir dans leurs villes, leurs académies"[1403]. Y le reconcilia también con su historia (su familia[1404]). La continuidad temporal queda ahora plenamente restablecida gracias al componente transfigurador del arte, gracias a la profundidad a la que éste permite acceder; una profundidad que, como hemos dicho, supone la transgresión del tiempo lineal[1405]y que se prepara precisamente por su mediación. Lejos queda Nietzsche y su superhombre.

Esta conciliación constituye a su vez el punto de partida para acceder a una cierta transgresión de lo meramente real y tangible: "La peinture vivait suffisamment en-dehors de la conscience sociale, ce qui lui permettait de puiser à son aise, en profondeur, en innocence, dans la vie sociale"[1406]afirma Dirk refiriéndose a su admirado Tulp. Esta capacidad de transgresión transfigura también al propio personaje quien, por la gracia del arte deja de ser feo: "Je n'etais plus laid, j'avais toute la beauté du monde au bout de mon crayon et de mon pinceau"[1407].

Si en las primeras novelas Drieu nos presentaba a unos protagonistas rodeados de dobles, de espejos, dando la impresión de un universo cerrado y que aprisiona, en su última novela el espejo adquiere la tercera dimensión: la profundidad, al ser capaz de reflejar, no ya el aspecto externo y aparente de los seres y las cosas, sino la verdad indeterminada que se oculta tras dicha apariencia. Y todo ello gracias al dominio de la forma; dar forma, determinar de algún modo las ensoñaciones, las sensaciones, el pensamiento indeterminado, constituye la única vía hacia una cierta transgresión. En realidad todo es en última instancia, en *Mémoires* como en el escritor

---

[1401] Ibid., p. 255.
[1402] Ibid., p. 253.
[1403] Ibid., p. 254.
[1404] Es a partir del momento en que Dirk se reconoce como artista, cuando por vez primera en la novela hace referencia a su familia biológica, y ello en términos conciliadores y llenos de comprensión hacia su forma de pensar: "Pourtant, j'avais une famille. Un tas de tantes, d'oncles, de cousins et cousines. Ils étaient assez gentils avec moi, ils voulaient être gentils avec moi. Mais que pouvaient-ils penser de moi? (...) Mes parents étaient de petits ou moyens bourgeois qui travaillaient ou avaient travaillé; les femmes avaient le sens du ménage: pourquoi auraient-ils nourri ma paresse?". Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 263.
[1405] Cf. capítulo "El tiempo" pp. 268-269.
[1406] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 261.
[1407] Ibid., p. 310.

componiendo su obra, un culto a la forma. Y en su última novela Drieu ha sabido situar con maestría el problema de la forma en el interior de la forma misma.

Llegados al término de la obra rocheliana, la pintura ha permitido por fin conseguir la meta que todos los protagonistas han ido buscando desde el principio: vencer la soledad del yo y reconciliarse con el mundo. Ello se pretendía llevar a cabo primeramente por medio de su fusión con los otros; al final se concluye en la disolución del yo en el seno de lo que hemos denominado "soi universel". El proceso que ha de propiciar dicha conciliación experimenta lógicamente idéntica evolución: tras los sucesivos fracasos de la acción colectiva en *L'homme à cheval*, del misticismo solitario en *Les chiens de paille*, el arte nos ofrece la única salida.

Por medio del arte, el último protagonista novelístico de Drieu consigue llevar a cabo la acción revolucionaria en la que hemos visto fracasar a la acción por la acción y a la fuerza física. Por medio del arte, el hombre logra crear un universo alternativo, un universo en el que se realiza la unidad.

Un paralelismo se impone entre el descubrimiento que realiza Dirk Raspe a través de la pintura y lo que Drieu declaraba acerca de la poesía[1408]. Pero mientras Dirk consigue hacerse con el dominio de la técnica artística, su autor ha de conformarse con el arte en minúsculas de un género que él considera menor: la narración[1409], el relato que tanto ha criticado en sus ensayos como a través de sus personajes. Un discurso que sin embargo le ha llevado a transfigurar el lenguaje narrativo dinamizándolo, vaciándolo de la lentitud que le es inherente -según reconoce el mismo Drieu[1410]-, llenándolo de fuerza y de vida.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

[1408] Cf. pp. 42-44.
[1409] Cf. pp. 45-47.
[1410] Cf. pp. 46-47.

IV.- El sufrimiento, la violencia y la muerte

4.1 -La pérdida de las diferencias como elemento generador de angustia y violencia.

Hemos visto, a lo largo de los capítulos anteriores, cómo Drieu desde su primera novela no ha cesado de poner en boca de sus protagonistas constantes manifestaciones que denotan un sentimiento de hastío, de náusea, hacia el espacio y el tiempo circundantes.

> "C'est un garçon qui est comme toi et moi, la vie le dégoûte bien, seulement, au lieu d'en vouloir aux autres, comme nous, il aime mieux, par paresse ou par scrupule, s'en prendre à lui même. C'est assez élégant de cacher son dégoût sous l'humilité;"[1411].

Mientras el Roquentin de *La nausée*, de Sartre, no dudaba en presentar a los otros como la causa de su náusea, el débil Gille de *L'homme couvert de femmes* (1.924) proyecta su violencia contra sí mismo. Idéntica actitud encontraremos, con mayor o menor intensidad, en los protagonistas novelísticos anteriores a *Gilles* (1.936-38). Ello da lugar, lógicamente, a un nivel de angustia enorme que, como iremos estudiando, los diferentes personajes proyectarán en toda una serie de actitudes y pensamientos.

La naturaleza de la angustia rocheliana, nada tiene que ver con la angustia (Angst) que Heidegger afirmaba consubstancial a la existencia humana, como el sentimiento primero y fundamental de ésta, carente de causa concreta alguna, a partir del que se ponía de manifiesto la profundidad trágica de dicha existencia. Mientras para Heidegger la angustia era una ausencia, una carencia indefinible, en Drieu en cambio se presenta como una experiencia concreta, que obedece a razones perfectamente determinadas y que, por ello, puede y debe ser eliminada de la vida por medio de la acción humana. La naturaleza de esta "acción" irá variando, como hemos analizado en el capítulo anterior, a lo largo del universo novelístico.

Nos encontramos por tanto, desde la primera novela, ante un *yo* que sufre, en primer lugar por la conciencia que posee acerca del carácter funesto de la realidad que le circunda, y en segundo término por la constatación de su incapacidad para sustraerse a ella. Frente al *yo* del protagonista se sitúa el *otro* indiferente, ignorante y/o agresivo. Esta situación será una constante a lo largo de toda la producción novelística y ensayística de Drieu. Ante esta situación encontraremos en los protagonistas novelísticos una diversidad de actitudes y respuestas. En función de ellas podemos sintetizar a dichos protagonistas en tres tipos o modelos: pasivos (en las primeras novelas, de *L'homme couvert de femmes* a *Rêveuse bourgeoisie*[1412]), aspirantes al heroísmo épico (del final de *Rêveuse bourgeoisie* hasta *Les chiens de paille*)y finalmente en la última novela (*Mémoires de Dirk Raspe*) el artista. Lo estudiado a lo largo de los capítulos anteriores y lo que desarrollaremos a continuación, nos permite establecer la figura de Alain, protagonista de *Le feu follet* como el protagonista que cristaliza el modelo de personaje pasivo, condicionado por la mediación interna. Dedicaremos este apartado y el siguiente al estudio de este primer modelo de personajes, mientras que los dos restantes serán abordados a lo largo del tercero.

El sufrimiento y la conciencia de éste constituyen con toda probabilidad las únicas diferencias que, en las primeras novelas, separan el *yo* del protagonista de la sociedad. Una sociedad con la que por otra parte se confunde -como hemos estudiado- en el seno de un espacio y un tiempo comunes, que tiranizan a todos por igual, uniformizando los destinos y haciendo imposible la acotación de un entorno propio y diferenciador, susceptible de favorecer el desarrollo de una personalidad individualizada y singular.

Esta consciencia de indiferenciación es así pues la causa primera del sufrimiento, en sí mismo diferenciador, que experimentan diversos protagonistas novelísticos. Del seno de la más completa indiferenciación surge así una primera diferencia que les opone radicalmente a los *otros*, y que genera en ellos un sentimiento de aislamiento y soledad[1413]que a su vez incrementa la angustia y el sufrimiento.

[1411] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 104.

[1412] Con la consabida excepción de *Une femme à sa fenêtre*, que se alinearía con el segundo modelo.

[1413] Tres años después de *L'homme couvert de femmes*, encontramos este pensamiento en uno de sus ensayos, en el que Drieu narra su visión particular del público congregado en una representación teatral a la que asistió: "La foule de la mercante démocratique empilée dans les fauteuils, flanquée dans les loges par les millionnaires (...)

Drieu ha defendido siempre la necesidad de potenciar la diferencia entre los hombres, sin que ello implique en modo alguno insolidaridad o injusticia. Lo estudiado hasta ahora nos permite afirmar que la totalidad de su producción novelística, y también poética y ensayística, constituyen un culto a la diferencia.

Hemos analizado en el capítulo anterior, cómo el orden social establecido en nuestra sociedad -basado en el dinero- era progresivamente cuestionado a lo largo de su universo novelístico. En su lugar se proponía un sistema de valores alternativo, construido en torno a los conceptos de fuerza, valor y capacidad de liderazgo; este pensamiento era fiel reflejo del de nuestro autor:

"Au-dessus du peuple il faut des chefs et non pas des riches"[1414], escribe Drieu en uno de sus ensayos. Los valores propuestos, considerados más sólidos y duraderos, son los que, a juicio de los protagonistas rochelianos y del mismo autor, establecen las naturales y verdaderas diferencias entre los hombres. Unas diferencias de las que se destaca prioritariamente su carácter permanente, frente a la naturaleza efímera del dinero y del poder social, y que se presentan por ello como únicas garantes de estabilidad social.

En la misma línea que Drieu, René Girard en su libro *La violence et le sacré* realiza un estudio de distintos tipos de sociedad que han existido a lo largo de la historia, y constata que en todos los casos la diferencia aparece como la base indiscutible de toda organización social estable y pacífica. Las crisis, y las diversas situaciones de violencia, se explican a su entender por el debilitamiento o la pérdida de tales diferencias. Idéntica razón explica para él la crisis de las sociedades occidentales de principios del siglo XX:

> "Saisie dans son ensemble, la crise moderne, comme toute crise sacrificielle, doit se définir comme effacement des différences: c'est le va et vient antagoniste qui efface (...) Chacun est mystifié par les restructurations locales, toujours plus précaires et temporaires, qui s'effectuent au bénéfice alternatif de tous les antagonistes; la dégradation générale du mythique s'actualise comme prolifération de formes rivales qui ne cessent de s'entre-détruire (...) étant chaque fois aussi démistifycatrices que mythiques dans le mouvement même d'une démystification (...) Les mythes de la démystification pullulent comme des vers sur le cadavre du grand mythe collectif dont ils tirent leur subsistance"[1415].

Esta situación caótica y en permanente inestabilidad que describe Girard, constituye una de las principales razones que explican la angustia de los personajes rochelianos;

> "Derrière toutes ces petites questions politiques ou sociales qui tombent en désuétude, on voit apparaître une grande interrogation sur les fondements de tout, de nos moeurs, de notre esprit, enfin de notre civilisation"[1416]

sintetiza Drieu.

El análisis de los diferentes protagonistas novelísticos realizado en el capítulo anterior, pone de manifiesto esta situación de antagonismo generalizado, caracterizado por la igualdad entre los diferentes rivales, en las novelas rochelianas hasta *Gilles* (1.936-1.938). Llama la atención, en este grupo de obras, la acumulación de términos que denotan agresividad o rivalidad, que se aplican sin excepción a la totalidad de los aspectos de la trama novelesca. Calificativos como "hideux", "furieux", "animal", "égoïste", "haineux", "vaincu", entre otros muchos se repiten con gran frecuencia. La sensación de agresividad y enfrentamiento alcanza dimensiones personales: "Être soi-même, c'est être brutal. (...) On ne fait rien sans être brutal"[1417], nacionales: "Il y a, depuis trente ou quarante ans, une hideur des villes du sud qui le dispute à la hideur des villes du nord"[1418], e incluso planetarias: "Qui dans le monde est en sûreté? (...) Partoutil y a des polices"[1419].

Tout cela se repaît à la même mangeoire. (...) Il en résulte que tous ces humains sont amis comme cochons. On sait très bien à quoi on en viendra, à une parfaite égalité". Cf. *Le jeune européen*, ed. cit., p. 83.

[1414] DRIEU LA ROCHELLE P., *Avec Doriot*, ed. cit., p. 19.

[1415] GIRARD R., *La violence et le sacré*, ed. cit., p. 283.

[1416] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mesure de la France*, ed. cit., p. 98.

[1417] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 87.

[1418] Ibid., p. 66.

[1419] Ibid., p. 41.

Una de las manifestaciones particularmente importantes de esta violencia generalizada la constituye, a lo largo de las primeras novelas, el ambiente de sospecha y vigilancia recíprocas que reina en ellas. En estas obras, que se desarrollan en el interior del espacio urbano, se detecta un elevado grado de presión coercitiva y de belicismo soterrado ejercidos de forma recíproca entre los protagonistas y la sociedad por medio de la mirada[1420]. Ésta juega un papel intimidatorio y amenazador, como si de un arma se tratara.

Con la pintura de este espacio policial, marcado como hemos visto por la inacción[1421]por parte de la sociedad, Drieu consigue crear un tenso ambiente de espera y angustia silenciosas, que producen en el lector la impresión creciente de un probable desenlace inminente, a medida que se adentra en las novelas. Este desenlace sin embargo no llega a producirsejamás[1422], sumándose de esta forma al citado sentimiento de angustia,la irritación, el desánimo, y la sensación de hallarse atrapado y paralizado enun universo agonizante, abocado al caos, sin alternativa y sin salida.

Esta presión visual recíproca de los personajes, no se realiza sin embargo con igual intensidad en ambos sentidos, a lo largo de las primeras novelas. Hemos analizado cómo Drieu establecía una serie de ecos cruzados entre los personajes con el propósito de desacreditar y empequeñecer a los protagonistas[1423]. Paralelamente, éstos son sometidos a la presión de una mirada exterior, constante, omnipresente y agobiante que contribuye a su empequeñecimiento y, sobre todo, a crear un clima de violencia contenida. En *Blèche* (1.928) el protagonista se siente amenazado por la mirada de otros:

> "Son regard prenait possession de moi avec un plaisir brutal. (...) Quand, à mes premières paroles, passa dans ses yeux cette lueur de faible et grotesque hallucination (...) j'eus vaguement l'impression de m'être mis dans un mauvais cas"[1424].

En *Le feu follet* (1.930-31) la agresividad visual alcanza niveles particularmente elevados; Drieu nos presenta a un protagonista profundamente humillado por la agresividad de las miradas externas:

> "-Brancion, mon ami Alain vous dévore des yeux, lança Cyrille. Brancion regarda Cyrille et non pas Alain, rit froidement et continua de parler (...) La sueur perlait au front d'Alain. Pour comble de honte, le regard de Solange croisa le sien. Soumise à l'autorité de Brancion, elle se moquait de lui sans méchanceté, sans pitié. (...) De l'autre côté de la table, Alain alla encore cueillir le regard apitoyé de Fauchard; Mignac eut le tact de lui refuser le sien."[1425]

A pesar de ello, todos los personajes rochelianos hasta el epílogo de *Gilles* (1.938), presentan un auténtico frenesí por ver y por saber, considerados sinónimos. Podríamos hablar de un complejo espectacular general. En este grupo de novelas, la mayoría de los protagonistas -con la salvedad conocida de *Une femme à sa fenêtre* - se muestran incapaces de llevar a cabo acción exterior alguna, destinada a modificar la situación de angustia y opresión que les ahogan; actúan meramente como espectadores. Pero si bien los protagonistas no llevan a cabo acciones materiales determinadas, sí se produce en cambio una acción interna, dramática, angustiosa, corrosiva, causa de un sufrimiento enorme. Denominaremos a este sufrimiento y esta violencia que los personajes de las primeras novelas acumulan dentro de sí "internos".

[1420] La mirada que valora, que juzga, que espía es un tema recurrente en la época y, por tanto lo encontramos en las obras de otros muchos autores, como Sartre (*La nausée* constituye un buen ejemplo), M. Sachs (*Le Sabbat*), y Kafka (por ejemplo en *Le procès*).

[1421] En el sentido de quietud, de estatismo, sin que comporte reflexión o progreso interno. Cf. capítulos "El espacio" y "Los protagonistas novelísticos" pp. 103-104 y 278-279.

[1422] Con esto no queremos decir que se trate de novelas abiertas, sino que el conflicto que Drieu plantea en estas novelas carece de solución.

[1423] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 282.

[1424] DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 69.

[1425] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., pp. 143 y 145.

El amor, el desprecio, la confianza, la paz, el conocimiento... todo entra por los ojos en la obra de Drieu, como en el teatro de Racine. Y además, en esta primera parte de la producción rocheliana que acabamos de analizar, la mirada juega idéntico papel vigilante, fiscalizador y coercitivo que en el teatro raciniano: en ambos casos los protagonistas, siempre en situación de inferioridad, aparecen asfixiados bajo el peso de una mirada general que se cierne sobre ellos, en un auténtico acto de violación visual de su intimidad.

Hemos estudiado[1426]cómo estos protagonistas, marcados por un fuerte sentimiento de inferioridad, reaccionaban imitando las conductas de *otro(s)* miembro de su entorno, aun a pesar de tener plena conciencia de la falsedad profunda de la "superioridad" que le era atribuida y del vacío que se oculta tras las apariencias. Pese a ello su inteligencia no es capaz de liberarles del "deseo de ser otro" que les domina. Esta situación incrementa su sufrimiento interno y, en otro orden de cosas, evidencia el profundo desprecio que sienten hacia su propio *yo*.

En medio de un universo convencido de que Dios ha muerto y de que el hombre puede substituirle, los personajes descubren su pequeñez real en la soledad de su conciencia, pero son incapaces de confesarlo públicamente. Cada cual piensa que el proyecto divino es factible para el *otro*, mientras él, creyéndose excluido, se esfuerza por ocultar su impotencia. En el origen de este deseo que busca ser *otro*, no hay sino el fracaso de un proyecto de autodivinización y un gran anhelo de "permanencia"[1427]. Estos personajes combaten su debilidad apoyándose en la divinidad ilusoria del *otro*.

> "Désespéré de ne pas être Dieu, il cherche le sacré dans tout ce qui menace cette vie, dans tout ce qui contrecarre cet esprit [faible qu'est le sien]. Il est donc toujours orienté vers ce qui peut avilir et finalement détruire la part la part la plus haute et la plus noble de son être"[1428], que es la propia individualidad, afirma Girard. Esta translación del cielo a la tierra es pues la razón profunda de la soledad de estos protagonistas rochelianos.

Se produce de esta forma una situación en la que coexisten, siguiendo la terminología de Girard, un "sujeto" que desea, un "mediador" que encarna el deseo del sujeto, y un "objeto" deseado que, en las novelas rochelianas es la singularización y la excelencia. Hemos estudiado en el capítulo anterior la diferencia que Girard establece entre lo que él denomina mediaciones "externa" e "interna"[1429]. En estas primeras novelas, dada la proximidad entre sujeto y mediador nos encontramos ante una situación de mediación interna. Girard la define como un "deseo triangular": en la base de la figura estarían, a nivel de igualdad, el sujeto y el mediador y en el vértice el objeto deseado[1430].

Pero en las primeras novelas el importante complejo de inferioridad de los protagonistas en el mundo urbano así como su incapacidad para actuar e incluso para desear[1431], establece una cierta distancia entre él y el mediador. Ello lleva al protagonista a una actitud sumisa si no de adoración y evita que, de momento, se produzcan situaciones de rivalidad entre el protagonista-sujeto y el mediador. El análisis que hemos llevado a cabo en el capítulo anterior[1432]demuestra que así sucede en la primera novela de Drieu, *L'homme couvert de femmes*.

A su vez, los restantes personajes de estas novelas, a quienes hemos visto que tanto el narrador como el propio protagonista situaban también en un nivel superioridad respecto a este último, adoptan idéntica conducta imitativa. Ello se pone de relieve con especial claridad en *Le feu follet*: en la escena que citábamos hace un momento[1433]Brancion, el más distinguido del grupo, es escrupulosamente imitado por el resto de comensales. Así pues también los *otros* viven dominados por el "deseo de ser otro". Esta multiplicidad de deseos triangulares llevará lógicamente a una situación de concurrencia generalizada entre los miembros de la sociedad, ansiosos todos por alcanzar el objeto antes que el vecino y/o en detrimento del mismo. El sufrimiento y la violencia no son por tanto exclusivas de los protagonistas, y nos encontramos así desde la primera novela con el tema de los hermanos enemigos al que nos hemos referido en el capítulo anterior, aunque, de momento, de forma soterrada.

Además a medida que hemos visto a los protagonistas ir configurándose una individualidad frente a los demás, ir tomando consciencia de ella y conforme su deseo ha ido adquiriendo mayor fuerza, se desarrolla de forma paralela una situación de conflicto, rivalidad y agresividad crecientes entre él y los *otros*. En *Blèche* detectábamos ya las primeras manifestaciones de esta evolución: el egoísmo del que hace gala el protagonista y

---

[1426] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" apdo. 3.1.
[1427] Es decir: de trascender su condición de ser débil y abocado al vacío por la muerte inevitable.
[1428] GIRARD R., Mensonge romantique et vérité romanesque, ed. cit., p.281.
[1429] Cf. notas nºs984 y 985 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".
[1430] GIRARD R., Mensonge romantique et vérité romanesque, ed. cit., p. 14.
[1431] Cf. nota nº 844 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".
[1432] Cf. especialmente nota 757 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".
[1433] Cf. nota nº 1425.

en beneficio del cual utiliza sin piedad a su esposa[1434], o su descubrimiento de la existencia de *otro*, de su capacidad de agresión con la consiguiente humillación que le supone en la escena del robo de los pendientes[1435],constituyen dos muestras de ello. Podríamos decir, a nivel simbólico, que en una primera etapa los protagonistas se hallan psicológicamente a un nivel subterráneo[1436]y que será sólo a partir del momento en que logran ascender a la superficie cuando estalla el conflicto entre él y los *otros*.

La personalización creciente de los protagonistas conlleva una aminoración de la distancia entre éstos y la figura del mediador, y esta igualación hace estallar el conflicto entre ambos: viendo más accesible alcanzar el nivel del mediador el "deseo" de los protagonistas se incrementa y, al mismo tiempo dicho mediador se va convirtiendo en el centro de atención, en detrimento del objeto: éste se mistifica progresivamente con la consecuente pérdida de su valor concreto[1437], que pasa a centrarse en la figura del mediador al que el sujeto desea "absorber" e iniciar así una nueva vida. Pero en las novelas de Drieu todo proyecto de transformación conlleva una fuerte dosis de sufrimiento. Blaquans, el protagonista de *Blèche*, decide vivir sólo, aislado en su pequeño apartamento porque se considera uno de los pocos que están "épouvantés de ne voir autour d'eux que des fantômes"[1438]y la vida ascética es la única forma que encuentra de imitar en medio de la sociedad urbana "ces grands monastères mouvants des armées"[1439]. El Alain de *Le feu follet* acude a la clínica del Dr. La Barbinais con el objetivo de desintoxicarse y poder iniciar una nueva vida: la de la singularización social a imitación de *otro(s)*.

> "Fauchard (...) [tras una vida disipada y vacía] avait étouffé sans plainte ses penchants immodérés, et s'était montré ponctuel, capable de réflexion et de décision. (...) Il était de ces hommes dont le coeur discipliné et agrandi par le travail peut transposer ses propres jouissances dans un autre coeur. Chez cet homme (...) il y avait une élégance dissimulée qui séduisait Alain. Mais Fauchard, pas plus que Brancion, ne tenait compte d'Alain.. (...) "Dans cette maison, je me trouve exactement sur le terrain où j'aurais voulu vivre, sur lequel j'aurais dû triompher""[1440]

confiesa. El prestigio del mediador se comunica así al objeto deseado, incrementando su importancia y su valor a nivel psicológico hasta el punto de que, como veremos en el tercer apartado de este capítulo, éste se magnifica de forma irreal en algunas novelas. El deseo triangular transfigura pues al objeto y lo convierte en ilusorio.

El deseo de singularización enmarcado en la imitación poco entusiasta de modelos socialmente reconocidos por la masa de las primeras novelas, es en definitiva un "deseo de vanidad"[1441]. Pero veremos que este deseo irá fortaleciéndose a medida que los protagonistas se individualizan y se convierte poco a poco en "pasión", es decir en "voluntad de poder". Ya hemos visto el paralelismo que el propio Drieu establece entre ambos términos[1442].

Decíamos más arriba que en las primeras novelas, la figura del mediador provoca una respuesta admirativa e imitativa en los protagonistas, que a medida que se singularizan se torna rivalidad y se incrementa notablemente el grado de violencia. Pero notemos que, según se desprende de lo analizado en el capítulo anterior, desde la primera novela hasta *Gilles* (1.936-38) los protagonistas mantienen una actitud enormemente agresiva hacia los personajes femeninos que hemos denominado negativos. Ello se ha producido con especial virulencia en aquellas novelas en las que el protagonista se mostraba pasivo y con un gran sentimiento de inferioridad. Hemos estudiado por otra parte la condición de seres inferiores que todos los protagonistas rochelianos sin excepción atribuían a la mujer.

[1434] Cf. nota nº 755 del capítulo "Los protaginstas novelísticos".
[1435] Cf. nota nº 770 del capítulo "Los protaginstas novelísticos".
[1436] Parafraseamos aquí el título de una novela de Dostoievski, *L'homme du souterrain*, en la que, como analiza Girard en *Mensonge romantique et vérité romanesque*, se produce una situación similar.
[1437] "A mesure que le rôle du *métaphysique* grandit, dans le désir, le rôle du *physique* diminue" afirma René Girard. Cf. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 91.
[1438] DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 187.
[1439] Ibid., p. 103.
[1440] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 143.
[1441] Cf. nota 759 del capítulo "Los protagonistas novelísticos"
[1442] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 408.

En realidad la conducta para con las féminas negativas, que hemos descrito en el capítulo anterior[1443], y que podemos calificar de sádica, no es sino una reproducción de la actitud de menosprecio y humillación que los *otros* mantienen respecto a él[1444]. En nuestro ejemplo citado más arriba de *Le feu follet*[1445], el papel de Alain en la escena de la cena resulta especialmente ilustrativa: del mismo modo que Brancion y su corte de imitadores le ignoran cruelmente, como si se tratara de un mueble (de un objeto) él hace lo propio con las mujeres negativas[1446]Así pues los protagonistas más indefensos (los de las primeras novelas), cansados de su papel de mártires, se convierten en verdugos. En ellas encuentran una salida que les permite liberar en parte su angustia infligiéndoles a ellas el tratamiento que ellos se han visto obligados a soportar previamente. Los protagonistas desempeñan entonces el papel del mediador, le imitan en su rol de humillador, y les hacen desempeñar a ellas el papel de humillado que es el suyo en la realidad. Esta actitud les permite por un momento hacerse la ilusión de haber alcanzado ya su gran objetivo (u objeto). Su violencia para con ellas constituye pues en última instancia un nuevo esfuerzo para alcanzar la singularidad y la excelencia.

> "La violence inassouvie cherche et finit toujours par trouver une victime de recharge. A la créature qui excitait sa fureur, elle en substitue souvent une autre qui n'a aucun titre particulier à s'attirer les foudres du violent, sinon qu'elle est vulnérable et qu'elle passe à sa portée"[1447],

dice René Girard. Efectivamente, ésta es en parte la función que tienen las mujeres denominadas "negativas" en la obra rocheliana.

El hecho de que sean precisamente las féminas quienes funcionen como de víctima de recambio, no es en absoluto novedoso: René Girard nos cuenta cómo desde las mitologías más antiguas encontramos este tipo de pensamiento[1448], en el que el sexo femenino se presenta como el acumulador de toda la violencia social: "Par le biais du sang menstruel, un transfert de violence s'effectue, un monopole de fait s'établit au détriment du sexe féminin"[1449]. Mircea Eliade y Roger Caillois, por su parte, se refieren al tema en términos similares en varios de sus ensayos[1450].

Pero en la obra de Drieu, a estas consideraciones se añade otra de gran importancia: este intercambio de papeles que acabamos de descubrir, prueba que los protagonistas en el fondo se identifican con sus víctimas, aunque no tengan conciencia de ello. Ellas constituyen un reflejo de su propio destino. Y por tanto el desprecio e incluso el odio que manifiestan hacia estas féminas negativas más que una animadversión concreta y personal, la entendemos como un grito de denuncia, con toda probabilidad inconsciente, contra algo mucho más profundo: la injusticia que constituye la raíz misma de la organización de la sociedad urbana.

Por una parte el camino hacia la imitación del *otro* pasa por emular su conducta. Pero paralelamente el éxito con las mujeres y la conquista de éstas, constituye por sí mismo un elemento singularizador y prestigiador en el universo urbano que Drieu describe en sus novelas. Las mujeres actúan así pues al mismo tiempo como mediadoras para alcanzar el objeto deseado (la singularización social) y como mediadoras para imitar al *otro* mediador. Existe por tanto una relación de equivalencia entre el amor-envidia al que asistimos en estas novelas y el deseo de vanidad que caracteriza a sus protagonistas. Como advierte Proust "Le monde n'est qu'un reflet de ce qui se passe en amour"[1451].

Sin embargo algunos de ellos, a nivel consciente, consideran su conducta hacia las mujeres negativas fruto de su originalidad, es decir: como el resultado de la emanación de una subjetividad diferenciada y autónoma. Y es que, como dice Girard, "C'est le mensonge qu'entretient le désir triangulaire"[1452]. Y esta mentira

---

[1443] Cf. cap. 3.1, particularmenete las citas nº 915 y 916.
[1444] La hemos detallado en el capítulo 3.1.
[1445] Cf. cita nº 1425.
[1446] Cf. cap. 3.1, particularmente las citas nº 920 y 922.
[1447] GIRARD R., *La violence et le sacré*, ed. cit., p. 15.
[1448] Ibid., pp. 57 y ss.
[1449] Ibid., p. 59.
[1450] R. Caillois en *L'homme et le sacré* relata cómo entre los maoríes "Une femme qui passe dans un endroit sacré, en détruit la sainteté" Cf. ed. cit., p. 26. La frase evoca la actitud de los protagonistas heroicos de Drieu, de negar a la mujer el acceso al campo de batalla que, como hemos visto, se considera un espacio trascendente.
[1451] Citado por Girard R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., p. 32.
[1452] GIRARD R., Ibid., p. 64.

es doble: los protagonistas se mienten a sí mismos acerca de sus posibilidades y su destino, y en lo concerniente a la naturaleza del objeto de su deseo, como hemos apuntado ya en el capítulo anterior[1453], e iremos desarrollando más adelante.

En el seno del ambiente de indiferenciación que hemos descrito más arriba, la agresividad y la violencia se proyectan lógicamente de forma indistinta en ambos sentidos de la relación: del protagonista hacia ellas y viceversa; y a medida que los primeros van personalizándose también hacia el resto de la sociedad y a la inversa. No existen pues en realidad agresores ni víctimas; todos participan de ambos roles. Pero al final de una u otra forma todos los personajes de las novelas rochelianas son víctimas o acaban por serlo: de la sociedad, de sí mismos, de la guerra moderna, de la condición humana... Víctimas, en última instancia, del espacio y del tiempo. A lo largo de los capítulos anteriores, hemos analizado con detenimiento este hecho.

Veíamos en el capítulo dedicado al "Espacio" cómo ya desde las primeras novelas, algunos protagonistas escapan momentáneamente a la angustiosa prisión urbana sumiéndose en el espacio de la ensoñación. Este espacio, decíamos, les permite convertirse de forma ficticia en seres creadores. Así desde *L'homme couvert de femmes* (1.924) las mujeres aparecen, en alguna de las ensoñaciones infrecuentes de los protagonistas masculinos, como la "pasta"[1454]informe e indeterminada que el protagonista aspira a moldear con sus manos, para recrear así un ser a su imagen y semejanza al que proporcionar una nueva existencia.

> "Je te ferai malgré toi. Ma richesse est ta richesse. (...) Que mon être soit le noyau de ton être. (...) J'ai engrené tes atomes au tourbillon du monde, d'un revers de main, je vais les rabattre tous, soudain agglutinés, dans mon grand maelstrom."[1455].

El sueño de convertirse en un ser creador, es decir en dios, traduce, decíamos, una voluntad de trascendencia y al mismo tiempo de singularización, de determinación. Pero notemos que, en perfecta consonancia con el ambiente de rivalidad generalizada que veíamos más arriba desarrollarse las novelas rochelianas, el camino que ha de conducir a la trascendencia no se concibe sin una operación de destrucción paralela: la ascesis de unos ha de construirse necesariamente sobre las ruinas de otros[1456]. En el sufrimiento o la destrucción del *otro*, los protagonistas encuentran una posibilidad de autoafirmarse[1457], de determinarse. La concepción sartriana del amor que hemos desarrollado en el capítulo anterior[1458]y que Drieu, entre otros, comparte, no deja lugar a dudas al respecto. Esta es, en las primeras novelas, una de las escasasfórmulas que se conciben para quebrar una situación de igualdad cuya carga de angustia y sufrimiento se hacen insostenibles. Pero si bien los personajes femeninos son las víctimas predilectas para esta acción diferenciadora en las primeras novelas, a medida que iremos avanzando en nuestro estudio de la violencia a lo largo del universo novelístico de Drieu, iremos descubriendo que no son las únicas.

El proceso de absorción del mediador al que se aspira se revela pronto una trampa: en el caso del amor, como hemos estudiado en el capítulo anterior[1459], una vez recreado y/o asimilada la personalidad del ser amado, éste, hecho ahora a imagen y semejanza del ser dominante, se convierte en su doble, y la diferencia inicial queda así abolida. Nos encontramos de nuevo entonces ante una situación de total indiferenciaciónque es causa, una vez más, de angustia y hastío.

> "Certes, un être nouveau, sous le ravage de ses mains se dégagerait. Mais cet être serait son oeuvre, alors il s'en dégoûtait d'avance. L'amour n'est que l'art de l'homme qui façonne la femme, mais Gille, qui aimait les arts et qui n'avait guère que celui-là, ne se résignait pas à jouir de ses créations"[1460].

Cuando el sujeto de deseo que es el protagonista consigue apoderarse del objeto deseado, la "virtud" de éste se esfuma; la idealización que de él se había producido en la mente del sujeto, deja paso a la realidad objetiva y por ello a la decepción. Entonces los protagonistas reaccionan buscando un nuevo objeto y/o un

---

[1453] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 320-321.
[1454] Cf. BACHELARD G., *La terre et les rêveries de la volonté*, ed. cit., p. 79 y ss.
[1455] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 196.
[1456] "La seule façon de posséder une femme c'est de la faire souffrir" escribió Drieu en su *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 5 janvier 1.943, p. 324.
[1457] SAINT-YGNAN J.-L., Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence, ed. cit., p. 180.
[1458] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 341.
[1459] Cf. notas nº 903 y 904 del capítulo "Los protagonistas novelísticos"
[1460] SARTRE J.-P., *L'être et le néant*, ed. cit., p. 47.

nuevo mediador. El amor se concibe pues como un importante obstáculo a la obsesión diferenciadora y contribuye por ello al incremento de la angustia. Veremos que idéntico proceso se repite invariablemente con la totalidad de objetos y/o mediadores cuyo nivel se consigue alcanzar. Cuanto más se multiplican los mediadores y/o los objetos, es decir: cuanto más inestable es la mediación, mayor es el sufrimiento y la desorientación soportados.

Ante la situación de igualdad profunda entre todos los personajes que se produce de forma especialmente intensa en las novelas anteriores a *Rêveuse bourgeoisie* (1.935), y que genera una situación de violencia recíproca e indiscriminada, que aumenta proporcionalmente a la progresiva personalización de éstos, responderán de modos diversos.

4.2 -La muerte diferenciadora.

"Pauvre terre ereintée. Ma race,meurt-elle d'avoir le plus vécu?"[1461] se preguntaba Drieu en 1.922. Este tono pesimista y amargo, así como la sensación profunda de estar acechado por la muerte oculta tras las diferentes manifestaciones de la vida, le acompañarán a lo largo de toda su existencia, acentuándose con el paso del tiempo y muy especialmente a partir de los años 40 cuando, coincidiendo con su etapa de madurez, se percibe cada vez con mayor claridad el fracaso de la Alemania fascista. En la revolución que parecía gestarse en aquel país había depositado Drieu su última esperanza de regeneración social[1462].

Este sentimiento personal se refleja con claridad en sus novelas y relatos, hasta el punto de llevarnos a afirmar, con J.-M. Pérusat, que la muerte es la gran inspiradora del Drieu artista[1463]. Son varios los críticos que han querido ver en esta atracción por la muerte una de las componentes fundamentales de su fascismo[1464]. Si bien creemos innegable la presencia y la atracción de la muerte en los idearios y otras manifestaciones fascistas, no nos parece literariamente provechoso el empeño de algunos estudiosos en recorrer de principio a fin la obra rocheliana, a la caza del más mínimo síntoma susceptible de ser etiquetado de fascista, orgullosos de establecer la lista completa de detalles que, a menudo sacados de su contexto e interpretados de forma parcial, llevan al descubrimiento "capital" del fascismo latente del autor desde los poemas escritos en su más tierna juventud. Lo importante para nosotros no es tanto coleccionar rasgos distintivos como intentar descubrir lo que se oculta tras ellos.

La presencia de la muerte llena asimismo las novelas de otros muchos contemporáneos de Drieu, como Barrès (títulos como *Du sang, de la volupté et de la mort* son elocuentes por sí mismos), d'Annunzio (*Le triomphe de la mort*), Malraux (por ejemplo en *L'Espoir*), Montherlant (*La relève du matin, Les olympiques*...), D. H. Lawrence (Drieu escribió el prólogo de su novela *L'homme qui était mort*), y también Sartre (la muerte planea de principio a fin en *La nausée*, o en *L'être et le néant*, etcétera) y Camus (*La peste*) entre otros. En realidad tanto las filosofías existencialistas como del absurdo giran en torno al tema central de la muerte. Ello se corresponde con las características especiales que marcaron la realidad social de aquel momento histórico[1465].

El análisis de la obra de Drieu pone de manifiesto, como iremos viendo, una interesante evolución en la concepción de la muerte: aunque la presencia de ésta es una constante desde la primera novela a la última, veremos cómo en los primeros textos la muerte parece concebirse como un final. Con el paso de los años sin embargo, en especial a partir de la última parte de *Rêveuse bourgeoisie* (1.935), este planteamiento cede terreno de forma paulatina en favor de una mistificación creciente del tema, que pasa a entenderse como la culminación de un proceso iniciático que ha de abrir la puerta a la verdadera vida; la muerte deja así de ser un final, para convertirse en un principio, como hemos apuntado en el capítulo anterior.

La sensación de acecho mortal que llena la producción tanto novelística como ensayística de Drieu se localiza mayoritariamente, en sus primeras creaciones, en los entornos urbanos.

"La plus grande place de ma ville où circulent des millions de pseudo-vivants s'ouvrait à moi comme le

[1461] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mesure de la France*, ed. cit., p. 25.
[1462] Cf. pp. 39-40.
[1463] PÉRUSAT J.-M., Drieu la Rochelle ou le goût du malentendu, ed. cit., p. 29.
[1464] Cf. entre otros: PÉRUSAT, op. cit., p. 30; también PLUMYÈNE J. y LASSIERRA R., *Les fascismes français* . Ed. Seuil, París 1.963, p. 168 y *Le complexe de droite*, ed. cit., p. 183
[1465] Cf. pp. 18-20.

> râtelier d'un vieillard: dents gâtées ou fausses dents. Si je tâtais certain moellon moussu, c'était autour de l'os de mon doigt aussitôt la décomposition de ma viande. Mon cercueil était déjà présent autour de moi"[1466]

escribía Drieu en 1.927. A lo largo de nuestro primer capítulo, dedicado al "Espacio", nos habíamos referido ampliamente a la visión del entorno urbano como un centro de degradación y caos en las novelas rochelianas, así como al deseo de sustraerse a su influencia, de trascender este espacio y el tiempo cronológico a él ligado, por parte de los diferentes protagonistas.

Sin embargo la insistencia incansable con la que Drieu nos presenta en sus ensayos y en su universo novelístico descripciones similares a la de nuestra cita, así como la dilatación y el detallismo con que aborda normalmente este tema, nos llevan a sospechar cierta complacencia en él por parte del autor y a plantearnos la cuestión de si, en el fondo Drieu no se siente atraído por este universo putrefacto y degradado que le envuelve y del que dice renegar[1467]. Son varios los protagonistas novelísticos que reconocen abiertamente la atracción que ejercen sobre ellos los abismos: "Je rôde autour des abîmes parce que je sais que j'y retombe et que j'en ressortirai. Je suis l'Esprit toujours vivant"[1468]leemos en *Une femme à sa fenêtre* (1.929). Y en *Mémoires de Dirk Raspe* (1.944): "Tout ce qui m'attirait dans la vie c'étaient ses abîmes, par où elle s'ouvre sur ses profondeurs et ses au-delà"[1469]. Al final de la vida de Drieu, *Récit secret* -escrito en 1.944, entre sus dos primeros intentos de suicidio- nos ofrece una auténtica apología de la muerte[1470]. En él "Drieu avait mis toute sa vie sous la lumière de sa mort"[1471].

Su búsqueda desesperada de la vida podría tal vez ser únicamente una reacción consciente contra el secreto y tal vez vergonzante atractivo que ejercerían sobre él la destrucción y la muerte[1472]. "Bah! Je feins la santé, la plus terrible ivresse"[1473], escribe Drieu en su ensayo *La suite dans les idées* (1.927), tras exponer sus consideraciones sobre la vida en la ciudad de París, en un tono ciertamente pesimista. La mayoría de los estudiosos de su obra y de su vida, hacen hincapié en este atractivo que a todas luces la muerte ejerce sobre Drieu como sobre sus personajes novelísticos.

Emmanuel Berl explica su opción por el fascismo a partir de su atracción por la muerte:

> "Obsédé par l'idée de décadence. Peintre de la décadence. Équarrisseur des idées mortes. Il montre la mort du catholique dans *Blèche*, la mort du nationalisme dans *Genève ou Moscou*. Et s'il prend parti pour le capitalisme contre le communisme, c'est qu'il voit dans le capitalisme un agent de destruction plus efficace"[1474].

Jean Marie Rouart constata que "La passion de l'héroïsme chez Drieu n'est pas éloignée de la fascination de la mort. L'extase du héros n'est-elle pas un avant-goût des saveurs de l'au-delà?"[1475] Pierre de Boisdeffre en *Les écrivains de la nuit ou la littérature change de signe*, Dominique Desanti en su *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié*, Jean Lansard en *Drieu la Rochelle, essai sur son théâtre joué et inédit*, o Marie Balvet en su *Itinéraire*

[1466] DRIEU LA ROCHELLE P., *La suite dans les idées*, ed. cit., p. 98.
[1467] De hecho este sentimiento ambiguo, al mismo tiempo de atracción y rechazo ante el abismo que engulle al hombre, es frecuente entre los contemporáneos de Drieu. En las novelas de M. Sachs, por ejemplo, encontramos este mismo sentimiento. Lo mismo sucede con las de Virginia Woolf.
[1468] DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 162.
[1469] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 91.
[1470] Cuenta Pierre Sipriot, amigo de Montherlant (quien se suicidó en 1.972), que éste releía *Récit secret* todos los años, e incluso en ocasiones dos o tres veces. Cf. "Pauvre aveugle", en COLLECTIF, *Montherlant et le suicide*, ed. cit., p. 55.
[1471] BOISDEFFRE P. DE, Les écrivains de la nuit ou la littérature change de signe . Ed. Plon, París 1.973, p. 241.
[1472] "Cette santé qui resurgit dans son oeuvre à son insu, -ou qu'il fait resurgir consciemment- est-elle toujours le contre-poids instinctif à l'attrait du néant? N'est-elle pas feinte, comme un raffinement suprême du dégoût conquérant, ou les spasmes voluptueux d'une lente agonie acceptée? Se pregunta también Jean-Louis SAINT-YGNAN en su libro *Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence*, ed. cit., p. 107.
[1473] DRIEU LA ROCHELLE P., *La suite dans les idées*, ed. cit., p. 178.
[1474] BERL Emmanuel, *Mort de la pensée bourgeoise* . Ed. Grasset, París 1.929, p. 182.
[1475] ROUART J.-M., *Ils ont choisi la nuit* . Ed. Grasset, París 1.985, p. 45.

d'un intellectuel vers le fascisme: Drieu la Rochelle, entre otros, dedican asimismo abundantes páginas al análisis de este aspecto.

En la primera novela, *L'homme couvert de femmes*, la muerte no tiene una presencia demasiado intensa, pero en los escasos pasajes en los que aparece es presentada como el único acto al alcance de los personajes, que les permite distanciarse y diferenciarse de la masa amorfa. Nos hemos referido en el apartado anterior a la multiplicidad de mediadores que pueblan las primeras novelas y a su incapacidad para conducir a los protagonistas al objetivo (u objeto) deseado: la singularización y la excelencia, que constituyen un cierto modo de permanencia de su ser. Pero en realidad el deseo triangular a lo único que les conduce es a la permanencia en el vacío; el deseo inalcanzable les lleva finalmente a la muerte o a la resignación (*Blèche*), que, como hemos demostrado[1476], es en el fondo una forma de lo mismo en el universo novelístico de Drieu. En efecto, las contradicciones en las que, como hemos estudiado más arriba, viven los protagonistas de las primeras novelas y la fragmentación del *yo* a la que conducen, no puede llevar lógicamente más que a su destrucción. Y este final no se circunscribe únicamente a los protagonistas, sino que se hace extensivo en cierto modo al conjunto de la sociedad en la que se mueven[1477], y que hemos descubierto idénticamente prisionera del deseo triangular. En las novelas de Drieu, a medida que el mediador va situándose en una posición de igualdad respecto al sujeto que desea, los fenómenos asociados al deseo triangular tienden a adquirir un carácter colectivo. Junto al suicidio individual tendremos pues en Drieu, una tendencia al suicidio de la colectividad, que se intensificará a medida que nos adentramos en su universo novelístico.

Incapaces de singularizarse en vida y horrorizados por la finitud a la que se veían condenados por el fracaso de su deseo, los protagonistas ven cada vez más en la muerte la única forma de ser uno mismo, es decir: se singularizarse. "La vie ne peut rien faire de décisif pour l'amour, seule la mort assure le passage dans l'éternel"[1478], leemos en *Blèche* (1.928). Y en *Le feu follet* (1.930-31): "Je sais bien qu'on vit mieux mort que vivant dans la mémoire de ses amis. Vous ne pensiez pas à moi, eh bien, vous ne m'oublierez jamais!"[1479], reflexiona el protagonista antes de suicidarse[1480]. Esta muerte, como también la de Blèche "contra" Blaquans, está orientada fundamentalmente hacia el exterior, hacia los *otros*, como última posibilidad para triunfar al fin ante ellos. Es por tanto un gesto de vanidad.

En la diferenciación que genera la muerte interviene un hecho de carácter estético: la belleza que parece emanar de la muerte y que contrasta con la fealdad del mundo real en el que se mueven los personajes.

En efecto, desde la primera novela se establece un paralelismo entre muerte y belleza que permanecerá inalterable hasta el final de su producción literaria. La sombra de la muerte produce en el grupo de personajes femeninos negativos en el que hemos visto a los protagonistas sintetizar toda la decadencia de la sociedad que les rodea, una auténtica metamorfosis: "Regardez-la, elle est aussi belle que si elle était morte"[1481]dice el Gille de *L'homme couvert de femmes* cuando la deforme Molly yace, después del amor, como muerta. Una escena similar se produce en su segunda novela, *Blèche*: Blaquans sólo aprecia belleza en Blèche cuando la ve semi inconsciente, tras su intento de suicidio, "Je vis un cadavre dans la gloire du premier instant, quand le favorable baiser de la mort s'est à peine répandu sur les traits"[1482].

En capítulos anteriores veíamos cómo la belleza constituye para Drieu una de las escasas creaciones del hombre capaces de sustraerse al efecto destructor del tiempo cronológico, y de permanecer inalterable en el

---

[1476] Cf. capítulo 3.2.

[1477] "Beaucoup se suicidèrent parce qu'ils n'ont pas eu cette chance de rencontrer une âme vivante; ils se sont épouvantés de ne voir autour d'eux que des fantômes qui ne pouvaient ajouter à leur propre substance défaillante, les aider à vivre" leemos en *Blèche*, ed. cit., p. 187. Cf. también el principio de este apartado.

[1478] DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 186. El término "éternel" no posee todavía aquí las connotaciones místicas que adquirirá en novelas sucesivas. "Eternel" se refiere simplemente a un tiempo de duración indeterminada.

[1479] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed cit., p. 160.

[1480] J.-M. Pérusat establece un paralelismo entre el suicidio a nivel individual, motivado por la soledad y el desánimo que aparece en *Le feu follet*, y el suicidio colectivo al que conduce, a decir de Drieu, el nacionalismo, y que expone en *L'Europe contre les patries*, escritas ambas el mismo año.

[1481] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 22.

[1482] DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 192.

tiempo. La asociación de la muerte a la belleza, aporta por tanto a aquélla un carácter trascendente[1483], más allá de las limitaciones espacio-temporales. Esta concepción de la muerte como trascendencia se desarrollará en la obra novelística de Drieu, a partir de *Gilles* (1.936-38). En las novelas anteriores la muerte carece de esta dimensión.

Además de ser fuente de belleza, a partir de *Blèche* el suicidio constituye una "acción" y, como tal, aporta al personaje grandeza y singularización frente a la sociedad pasiva y cobarde: Blèche se quita la vida movida con igual fuerza por su desesperación y por la rabia "contra" el desprecio que Blaquans manifiesta hacia ella.

> "Elle avait accompli un acte intense et ainsi provoqué chez moi par la force exemplaire de son acte, un amour qui retombait sur elle, en lustre et en gloire. Par l'effusion héroïque de son suicide (...) elle s'était donné une réalité qu'elle n'avait jamais eue jusque- là"[1484].

El suicidio constituye así una forma de revuelta[1485].

Pero este carácter singularizador de la muerte por su cualidad de "acto", en oposición a la pasividad general, aparece desde el principio envuelto en la polémica. Hemos visto hace un momento que la acción del suicidio se plantea también en *Le feu follet* como una venganza, un acto de violencia insuperablemente mayor a la violencia reinante en el entorno del personaje. Es tanto un acto "contra" el otro como un gesto destinado a poner punto final al propio sufrimiento. Varios años más tarde, en *Gilles* (1.936-1.938), Drieu pone en boca de su protagonista novelístico la reflexión siguiente: "Le suicide c'est la vengeance antique, éternelle, le geste déprécatoire du vaincu qui rejette son sang sur le vainqueur"[1486]. La muerte así entendida constituye, parafraseando a Nietzsche, una conducta reactiva, y aparece como antagónica a la libertad y a la soberanía que deben caracterizar al hombre nuevo[1487]en que sueñan convertirse los diferentes protagonistas.

Se trata además de una muerte egoísta[1488], de una muerte que débase al despecho o a la fatiga, en última instancia mira tan sólo hacia el propio *yo*, en perfecta sintonía con el egoísmo del que veíamos autoacusarse y renegar a la vez a los protagonistas de las primeras novelas[1489].

Albert Camus ve en el fondo del suicidio, que nace de la individualidad más estricta, un cuestionamiento -con toda probabilidad inconsciente- por parte de quien lo lleva a cabo, de la noción misma de individuo:

> "Si l'individu, en effet, accepte de mourir, et meurt à l'occasion, dans le mouvement de sa révolte, il montre par là qu'il se sacrifie au bénéfice d'un bien dont il estime qu'il déborde sa propre destinée. S'il préfère la chance de la mort à la négation de ce droit qu'il défend, c'est qu'il place ce dernier au-dessus de lui-même."[1490]

El suicida pues, a decir de Camus, antepone los conceptos abstractos a la propia individualidad, situación que no se produce todavía, en las primeras novelas de Drieu.

La negación de la vida

> "Est-ce faiblesse ou force? Peut-être y avait-il beaucoup de vie, dans ce refus d'Alain à la vie? C'était pour lui une façon de nier et de condamner non pas la vie elle-même, mais ses aspects qu'il

---

[1483] Nos referimos al universo novelístico. Drieu se había referido ya al carácter trascendente de la muerte con anterioridad, en varios poemas, contenidos en los volúmenes *Interrogation* y *Fond de cantine* .
[1484] DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 202.
[1485] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 320-322.
[1486] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 369.
[1487] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 418-420.
[1488] Tomamos la expresión de DURKHEIM E., *Le suicide* . P.U.F., col. "Quadrige", sin que por ello deba entenderse que compartimos su clasificación del suicidio en tres grupos: egoísta, altruista y "anomique".
[1489] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 309-311.
[1490] CAMUS A., *L'homme révolté*, ed. cit., p. 30.

haïssait"[1491],

reflexiona el narrador de *Le feu follet*. Sus palabras parecen ratificar las de Camus, pero en el libro se trata tan sólo de una reflexión personal del narrador, aunque efectivamente anuncia el proceso de socialización que se produce en las novelas rochelianas a partir de *Gilles* (1.936-38), y que hemos analizado en nuestro capítulo anterior. Pero -insistimos- el suicidio de Alain, como el de Blèche, distan todavía de la "grandeza" y la amplitud de miras que le atribuye Camus. La justificación del suicidio como único y definitivo acto redentor posible ante la debilidad y la igualdad reinantes, es una consecuencia extrema del culto exacerbado por la determinación que caracteriza a los personajes de las primeras novelas.

Sin embargo la redención que se supone debería derivar de este tipo de muerte no comporta aparentemente realización alguna a quien lo planea, sino que más bien parece reflejar una fatiga y un desánimo insuperables. De hecho son varias las novelas y los ensayos en los que Drieu reflexiona acerca del cansancio que invade a toda la sociedad: "L'amour est fatigué" leemos en *L'homme couvert de femmes*. El amor[1492], la amistad, sentimientos indisociables del individuo, le simbolizan. La "fatiga" de ellos no es sino el reflejo de la del hombre.

A nivel colectivo, tampoco el suicidio parece, en las primeras novelas, de utilidad alguna para apaciguar la violencia recíproca que reina en la sociedad, sino al contrario: este tipo de muerte, que es una forma más de huida[1493], parece proponerse exacerbarla por el desafío que supone hacia la sociedad policial a la que nos referíamos más arriba.

La cuestión acerca de la fuerza o la debilidad que encierra el suicidio, que Drieu pone por boca de su narrador, constituye un tema de debate muy importante en aquella época, en la que una pulsión de muerte flotaba por doquier en la sociedad[1494].

> "Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux: c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie."[1495]

decía Camus en 1.942. Dos años después, Drieu escribía estas palabras, que bien podrían constituir una respuesta a las de Camus:

> "Mais qu'est-ce que la pensée philosophique la plus aiguë en comparaison du regard du condamné qui fume ses dernières cigarettes et sait que c'est vraiment le dernier regard qui sort de ses yeux?"[1496].

Para Drieu el suicidio es acción; las reflexiones filosóficas son tan sólo un complemento que sirve a posteriori para realzar la acción. Emmanuel Berl por su parte escribía: "C'est vrai qu'il y a dans le suicide quelque chose d'ambigu. Il prouve qu'on a voulu mourir, mais il prouve aussi qu'on voulait vivre: il est arrachement, non pas détachement"[1497]. Más radical se muestra al respecto René Crevel, quien en 1.925 contestaba así a la pregunta "¿Le suicide, est-il une solution?", formulada por el grupo surrealista:

> "On se suicide, dit-on, par amour, par peur, par vérole. Ce n'est pas vrai. Tout le monde aime ou croit aimer; tout le monde a peur, tout le monde est plus ou moins syphilitique. Le suicide est un moyen de sélection. Se suicident ceux-là qui n'ont point la quasi universelle lâcheté de lutter contre certaine sensation d'âme si intense qu'il la faut bien prendre, jusqu'à nouvel ordre, pour une sensation de vérité. Seule cette sensation permet d'accepter la plus vraisemblablement juste et définitive des solutions: le

---

[1491] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 91.
[1492] El término "amor" no se refiere aquí únicamente a una relación heterosexual, sino a un sentimiento más global y amplio: (amor a la patria, a la humanidad, a la belleza...)
[1493] Dominique DESANTI califica el suicidio en la novela rocheliana, como "une fuite hors de l'atteinte des autres". Cf. "Celui qui a voulu mourir de l'histoire, Drieu la Rochelle 1.893-1.945.", en *Montherlant et le suicide*, ed. cit., p. 121.
[1494] Cf. pp. 18-19
[1495] CAMUS A., *Le mythe de Sisyphe*, ed. cit., p. 17.
[1496] DRIEU LA ROCHELLE P., *Récit secret*, ed. cit., p. 493.
[1497] BERL E., *Présence des morts*, ed. cit., p. 134.

suicide"[1498].

También Montherlant se refería al tema, afirmando que el suicidio es "le dernier acte par lequel un homme puisse montrer qu'on a dominé la vie, et n'en a pas été dominé"[1499]. Antes que todos ellos, Nietzsche se había expresado en idéntico sentido:

> "Yo os elogio mi muerte, la muerte libre, que viene a mí porque yo quiero. ¿Y cuándo querrá? -Quien tiene una meta y un heredero quiere la muerte en el momento justo para la meta y para el heredero. Y por respeto a la meta y al heredero yo no colgaré ya coronas marchitas en el santuario de la vida."[1500].

En la base de este pensamiento, encontramos la filosofía estoica:

> "Là où le platonicien *contemple*, le stoïcien sent et agit. Les gens, les choses, la vie, la mort exercent leur pression sur notre corps qui lui-même peut agir, entrer en action et surtout suscite ses "représentations""[1501].

Esta libertad estoica, que acepta el destino, es en último término una justificación filosófica del suicidio que se impondrá de forma progresiva en las novelas de Drieu.

Fueron varios los intelectuales contemporáneos de Drieu que prefirieron renunciar a la vida[1502]. Entre ellos algunos amigos suyos, como Jacques Rigaut a quien dedica en 1.929 unas bellas páginas de despedida tituladas *Adieu à Gonzague*[1503], que concluyen así: "Tu n'avais à choisir qu'entre la boue et la mort. Mourir c'est ce que tu pouvais faire de plus beau, de plus fort, de plus."[1504]. Drieu, al igual que Breton o que Camus, suprime con su postura ante el suicidio la contradicción entre lo ético y lo estético[1505].

El suicidio con el que concluye *Le feu follet* es único dentro de la producción novelística de Drieu. A pesar de la omnipresencia de la muerte, voluntaria o no, en todas las novelas, como una sombra en ocasiones apenas perceptible, pero que acecha sin descanso a los personajes, no volveremos a encontrar otro suicidio de un protagonista novelístico explícitamente consumado, aunque la idea aparecerá insinuada con frecuencia creciente, a veces oculta tras excusas o pretextos diversos, entre los cuales destaca la guerra: "Il serrait les dents pour ne pas crier: "je ne vous aime pas" Puisqu'il la quittait pour toujours, puisque sans doute il serait tué"[1506]. A pesar de la pregunta que el narrador de la novela se plantea acerca de la vida que puede encerrar el gesto de rechazarla, el suicidio no se concibe todavía en este sentido en las primeras novelas. La muerte, voluntaria o no,

---

[1498] Citado por HOUBART Jacques, "Compagnons de route de la mort, de Crevel à Kérouac", en COLLECTIF, *Montherlant et le suicide*, ed cit., p. 186.
[1499] MONTHERLANT H. de, *Va jouer avec cette poussière* . Ed. Gallimard, París 1.966, p. 54.
[1500] NIETZSCHE F., *Así habló Zaratustra*, ed. cit., p. 115.
[1501] SIPRIOT Pierre, "Suicide, où est ta victoire?", en COLLECTIF, *Montherlant et le suicide*, ed. cit., p. 13.
[1502] Efectivamente, además de la omnipresencia del tema de la muerte en la literatura y la filosofía de su época, toda la existencia de Drieu estuvo rodeada de una verdadera oleada de suicidios que sin duda debieron, cuanto menos familiarizarle con el término: el socialista Paul Sautumier se quita la vida en 1.896; el suceso tuvo amplio eco en los círculos intelectuales del momento. En 1.909 un niño de catorce años, Armand Nény, alumno del instituto Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand, se suicida en clase. El tema conmocionó a la opinión pública y tuvo un amplio eco en toda la prensa y la sociedad francesas, siendo incluso motivo de una interpelación parlamentaria. El mismo año Charles Demange decide poner también fin a sus días. En 1.935 René Crevel, poeta admirado durante un tiempo por Drieu, cuyo padre se había ahorcado y cuya madre le había obligado a ver el cadáver aún colgando de la cuerda, se suicidó también. Idéntico gesto imitaron en 1.920 Arthur Cravan, en 1.930 Maïakovski, en 1.941 Virginia Woolf, en 1.942 Stefan Zweig,...
[1503] Drieu había escrito en 1.923 un relato titulado *La valise vide*,basado en la biografía de su amigo J. Rigaut. El personaje novelístico que le representaba se llamaba Gonzague. Drieu retomó el mismo nombre en su escrito de despedida. Cf. DESANTI D., *Drieu la Rochelle ou le séducteur mystifié*, ed. cit., pp. 170 - 174.
[1504] DRIEU LA ROCHELLE P., *Adieu à Gonzague*.
En el volumen *Le feu follet*, ed. cit., p. 185.
[1505] Muchos años después, Romain Gary manifestará idéntico pensamiento en *Europa*, donde pone en boca de Danthès: "Je ne crois pas qu'il y ait une éthique digne de l'homme qui soit autre chose qu'une esthétique assumée dans la vie jusqu'au sacrifice de la vie elle-même". Cf. Ed. Gallimard, París 1.990, p. 125.
[1506] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 203.

supone simplemente una liberación de los constreñimientos espacio-temporales, y se plantea, de acuerdo con la mentalidad disociativa que caracteriza a los personajes de las primeras novelas[1507], como la antítesis de una vida que se presenta como una causa de insoportable sufrimiento:

4.3 -La mistificación progresiva de la muerte: la violencia fundadora frente a la violencia indiscriminada.

Decíamos en el apartado anterior que a medida que nos adentramos en el universo novelístico de Drieu, constatamos una evolución progresiva e importante en la concepción del suicidio y de la muerte en general. Si bien existen desde las primeras novelas, como acabamos de decir, frecuentes referencias a la muerte, ésta aparece en ellas como la única acción posible ante la vacuidad de la vida, o bien Drieu establece un paralelismo entre ambas en determinados pasajes de estas obras, pero no ocupa todavía el centro del relato. A medida que transcurren los años sin embargo, veremos cómo las novelas rochelianas se "ennegrecen" progresivamente: de forma paulatina todo conduce en ellas a la muerte: los personajes, su análisis de la realidad, la sociedad que se describe, el espacio y el tiempo. Ello se hace particularmente intenso, como estudiaremos, en las dos últimas novelas. Paulatinamente Tánatos, el espíritu de muerte, aparece como el *alter ego* de Eros, el espíritu de agregación y de vida. En sus novelas, esta visión de la muerte no la encontraremos hasta 1.933, en *Drôle de voyage*. Pero en cambio en sus poemas aparece desde 1.917: "O mort, tu es le secret de la vie"[1508]leemos en *Interrogation*. Y más tarde, "Comment affirmer, créer, si l'on n'est pas capable à l'extrême limite de son désir et de son vouloir, de tuer et d'être tué?"[1509] se preguntaba Drieu en uno de sus ensayos publicado en 1.927.

Esta diferencia temporal entre los ensayos y las novelas se explica por el hecho de que los poemas a los que nos referimos fueron escritos durante su participación en la Primera guerra mundial. Asimismo en sus ensayos, este pensamiento aparece siempre directamente relacionado con el ejercicio de la guerra. En los capítulos dedicados al "Espacio" y al "Tiempo" analizábamos cómo esta actividad requería un espacio propio, que se presentaba como antagónico de la ciudad y en cuyo seno parecía producirse una regresión temporal hacia los tiempos míticos, de carácter eterno. Es por tanto lógico que, enmarcada en un universo de tales características, la muerte, lejos de ser un final, se entienda como el principio de la vida.

Las primeras novelas en cambio, fueron escritas en tiempo de paz, cuando el recuerdo de la guerra, del alto precio pagado por una victoria pírrica[1510],y de las ilusiones fallidas que muchos habían puesto en ella como revulsivo social, estaban todavía frescos. Las novelas nos muestran el desarrollo cotidiano de una existencia aburrida y vacía que la recientemente concluida guerra no había conseguido variar, a decir de Drieu, en un ápice.

En *Drôle de voyage* (1.933) el desarrollo de una corrida de toros en España, es el marco elegido para plantear de nuevo la concepción de la muerte como principio de vida[1511]. Notemos que Drieu elige para ello un espacio a su juicio exótico y primitivo que, como hemos estudiado con anterioridad[1512], se aparta de la linealidad temporal: una relación de continuidad entre el toreo del presente y los acontecimientos protagonizados *in illo tempore* por dioses que mueren y renacen como Dioniso y Jesús se establece aquí[1513]. Y de nuevo, como en la guerra, el derramamiento de sangre, concentrando en sí mismo y en el instante presente la máxima violencia, sirve para crear una posibilidad de futuro, un futuro que -recordémoslo- se concibe como el retorno a un pasado mítico[1514]. Así entendida, la muerte adquiere un sentido iniciático que irá imponiéndose de forma progresiva

[1507] Cf. capítulo "El tiempo" pp. 243-244.
[1508] DRIEU LA ROCHELLE P., *Interrogation*, ed. cit., p. 18.
[1509] DRIEU LA ROCHELLE P., *Le jeune européen*, ed. cit., p. 60.
[1510] Cf. pp. 15-16.
[1511] Sin que ello suponga contradicción alguna de nuestra afirmación, Julien Hervier opina que, en la corrida tal y como la plantea Drieu, la figura del torero contemporáneo simboliza el carácter trágico del hombre: "Le torero incarne le tragique universel: sa vie est une parade sanglante et théâtrale, un combat amoureux et mortel où le dieu et l'homme s'assouvissent l'un "sur l'autre avec l'horrible indifférence des amants"" dice. Cf. "Drieu, l'Espagne, la guerre et la mort". En *Revue de littérature comparée*, nº 4, 1.985, p. 400. La cita de Drieu que Hervier transcribe es de *Drôle de voyage*, ed. cit.., p. 126.
[1512] Cf. capítulo "El espacio", apdo. 3.1.
[1513] Cf. capítulo "El tiempo" p. 266.
[1514] Cf. capítulo "El tiempo" p. 213.

hasta culminar, en las dos últimas obras, en la concepción de ésta como la verdadera vida, mientras la vida en el mundo de lo real aparece más que nunca como una muerte lenta y humillante a causa de la progresiva pérdida de facultades que produce en las personas.

Hemos analizado en el capítulo anterior cómo en los relatos que integran *La comédie de Charleroi* (1.933-34), el espacio de la guerra será el encargado de albergar la concepción de la muerte entendida como medio transgresor. Vivir vestido con el único ropaje de su sangre, despreciando todas las comodidades de la burguesía urbana, constituye la mayor conquista y la máxima distinción para unos protagonistas que, como hemos estudiado[1515], han abandonado la pasividad para lanzarse a la acciónguerrera. Hemos visto que su objeto continuará siendo el mismo: la singularización y la excelencia; pero a la multiplicidad de mediadores y a la fragmentación del *yo* que ésta conllevaba, se substituye desde ahora un únicomodelo de mediador: el héroe épico, y su imitación sólo será posible en un espacio muy concreto: el campo de batalla. Los personajes que participan en él siguen viviendo corroídos por el vacío que descubren dentro de sí, pero por lo menos ahora gozan de unas pautas claras para intentar acceder al objeto de su deseo. En el interior del espacio guerrero tal y como Drieulo concibe, la violencia arbitraria que hemos visto reinar en los entornos urbanos se transforma en una violencia ordenada.

Paralelamente pasamos de una violencia psicológica a otra de tipo físico. La fuerza física es de hecho el arma más primitiva en la resolución de las rivalidades. En el entorno de lo social en cambio las pasiones permanecían más ocultas. El espacio de la guerra es el de la violencia legítima, en él las pasiones se dan curso libre y esto podría hacernos creer que el nivel de sufrimiento y de angustia, por fin liberados, debería ser allí menor. De hecho éste es el pensamiento que hemos visto manifestar con convicción a los diferentes protagonistas heroicos en los capítulos anteriores. *Rêveuse bourgeoisie* (1.935) *Beloukia* (1.935) y *Gilles* (1.936-38) constituían en este sentido obras especialmente ilustrativas, por el contraste de las situaciones que en ellas se producían: en las tres establecíamos una diferencia clara entre dos situaciones: el primero en el que los protagonistas vivían sometidos a la violencia recíproca de la sociedad y la vida se concebía como una muerte lenta, repleta de sufrimiento y violencia interna; en el segundo en cambio la entrada en el espacio de la guerra se planteaba a nivel individual de los protagonistas, como una transformación de la violencia psicológica en paz interior.

Pero en el capítulo anterior hemos dejado claro que los protagonistas se manifiestan partidarios de una guerra eterna[1516], sin necesidad de motivos ideológicos o materiales que la justifiquen: la guerra es en las novelas rochelianas la suprema manifestación del deseo que les desasosiega. El grado de desesperación de quienes participan de ella debe ser pues extremadamente elevado como para jugarse su destino diariamente a una carta: vencer (es decir: alcanzar el objeto deseado) o morir de una forma que pretenden repleta de dignidad y grandeza.

En el contexto de la acción por la acción[1517]que hemos estudiado, es perfectamente coherente esta concepción estoica de la muerte: se trata de vivir cada día de la vida como si fuera el último y, al final, abandonar la existencia por una muerte que es un canto triunfal a la vida y al individuo. De nuevo nos encontramos ante la negación contumaz de la linealidad temporal que preside el universo de lo real. Estudiábamos en el capítulo dedicado al "Tiempo" que la vida de los personajes rochelianos se compone de una yuxtaposición de instantes inconexos y desprovistos de toda continuidad. Pues bien, la muerte constituye uno más, el último, de esta sucesión de instantes determinados que conforman un presente eterno, en el mundo de lo real.

> "A quoi sert de vivre, si on ne se sert pas de sa vie pour la choquer contre la mort, comme un briquet? Guerre, -ou révolution, c'est à dire guerre encore-, il n'y a pas à sortir de là. Si la mort n'est pas au coeur de la vie comme un dur noyau -la vie, quel fruit mou et bientôt blet?", y más adelante: "Mon sang coulait (...) J'étais consacré, je pouvais me permettre tous les orgueils et toutes les lâchetés, (...) Je pouvais aller, vêtu de mon seul sang. C'était ma sauvegarde, ma justification, mes faux papiers"[1518].

A lo largo del capítulo anterior nos hemos referido al pensamiento compartido por todos los

[1515] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp.352 a 355.
[1516] Cf. especialmente cita nº 934 y ss. del capítulo "Los protagonistas novelísticos".
[1517] Cf. capítulos "El tiempo" y "Los protagonistas novelísticos" pp. 209 y 299-300.
[1518] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 79 y 93-94 respectivamente.

protagonistas heroicos, de la necesidad de grupos de élite, formados por guerreros preparados, entre los cuales debe reinar el compañerismo y la amistad viril y en los que desea integrarse; de la acción común, generosa y arriesgada, depende la supervivencia del mundo y la creación de un nuevo modelo social. Pero al mismo tiempo hemos asistido a la voluntad de destacar y convertirse en líder dentro del grupo[1519], a la evolución del deseo de ser otro al orgullo de sí mismo[1520]. Además hemos visto cómo al mismo tiempo se desarrollaba el tema de la traición (*Blèche*, *Gilles*, *Les chiens de paille*). En realidad la acción guerrera se plantea en todo momento desde un ángulo individual e individualista.

Los personajes tienen plena conciencia de que al término de su pasión singularizadora está la muerte. Pero tal conciencia, lejos de disuadirles de su deseo apasionado, les anima todavía más. Los personajes con vocación heroica deciden que la muerte es el sentido de la vida[1521]. Esta imagen les fascina. Su pasión por la gloria les lleva a fundar toda su existencia sobre el vacío que descubren en el fondo de sí mismos. La muerte gloriosa en combate es el punto álgido de su orgullo. La autoafirmación conduce pues a la negación de sí. Si en las primeras novelas hemos visto que el deseo se dirigía hacia el *otro*, a partir de ahora se orienta hacia el propio *yo*. En un ambiente en el que el hombre preconiza la inexistencia de un Dios exterior y está convencido de que la divinidad reside en el interior del ser humano, la disponibilidad a renunciar voluntariamente a la vida constituye en realidad un duelo entre hombre y el Dios que se quiere abolir: el héroe quiere mostrar al Todopoderoso que su mejor arma, el terror de la muerte, ha perdido su poder. De esta forma pretenden transformar su impotencia real en poder absoluto. El vacío que conlleva la muerte es por tanto la culminación de su proyecto de ascesis, es el objeto mismo de su adoración. La figura del mediador se confunde desde ahora con la imagen de la muerte. Pero el contrasentido no deja de ser evidente: es posible ser como Dios muriendo, pero no en vida. La exaltación de lo negativo marcará de forma creciente las novelas rochelianas desde ahora hasta *Mémoires*.

Por otra parte la representación de la vida en el interior de la muerte supone una dicotomía del *yo*, en la que el *yo* "no encarnado", libre, intemporal e indeterminado, se ve encerrado en un "falso yo" determinado, esclavo y sometido a la destrucción del tiempo lineal. Esta dicotomía constituye un sufrimiento añadido para los personajes, que se pondrá de manifiesto con especial intensidad en las dos últimas novelas, como iremos viendo en adelante, y constituirá, al final del universo novelístico de Drieu, lo verdaderamente trágico de la existencia del hombre.

En el seno del entorno guerrero, el protagonista establece una importante diferencia entre muerte y suicidio. Hemos dicho que la primera es un acto engrandecedor y con carácter místico; su descripción recuerda en ocasiones -especialmente en los poemas de *Interrogation* (p. 1.917)- el estilo con que la épica medieval narraba la muerte de los caballeros valientes en la batalla[1522]. Como en la Edad Media además, se atribuyen alguerrero muerto en combate los valores de la santidad[1523]. No en vano Drieu, por boca de uno de sus protagonistas, define al ejército como "ces grands monastères mouvants"[1524].

La muerte en la guerra de Drieu -que no en la anónima y cruel guerra moderna- nunca le llega al guerrero de forma repentina; es una muerte que, como dice Ariès a propósito de las muertes heroicas de las canciones de gesta medievales, avisa de su llegada[1525], y deja además en ocasiones un lapso de tiempo para que el valiente agonizante pueda formular sus últimas palabras; tal sucede en muchas muertes en combate de personajes heroicos en las novelas de Drieu; además del ejemplo citado, cabe destacar, por su importancia, el caso del joven Yves en *Rêveuse bourgeoisie*, al que nos hemos referido en los dos capítulos anteriores.

El suicidio en cambio se equipara ahora a la nada: "Le seul moment où j'ai approché l'idée de néant,

---

[1519] Cf. especialmente cita nº 956 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".
[1520] Cf. citas nº 951, 963 y 1212 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".
[1521] "Le même mouvement qui fait que nous adorons la vie nous précipite dans sa négation" afirma Denis de Rougemont como una característica del héroe contemporáneo. Cf. *L'amour et l'occident*, ed. cit., p. 141.
[1522] "Jacob, qui verdissait avec sa balle dans le ventre, eut l'air enchanté. Après cela, il criait "vive la France" et nous encourageait au combat" leemos en *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 76.
[1523] ARIÈS Philippe, *L'homme devant la mort* . Ed. Seuil, col. "Points-He", París 1.985, p. 13.
[1524] DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 103. La santificación de la guerra la encontramos anteriormente en Nietzsche: "¿Vosotros decís que la buena causa es la que santifica incluso la guerra? Yo os digo: la buena guerra es la que santifica toda causa". Cf. *Así habló Zaratustra*, ed. cit., p. 80.
[1525] ARIÈS Ph., Op. cit., pp. 13 - 14.

c'est quand j'ai voulu me suicider. Quelques jours avant la bataille, doutant de la bataille, j'avais regardé mon fusil."[1526] leemos en *Rêveuse bourgeoisie*. La valoración positiva que se atribuía al suicidio en *Le feu follet*, se debía a su carácter de acción en un contexto de pasividad general. En cambio, trasladado a un universo que es en sí mismo acción[1527], el suicidio pierde todo sentido. En *Rêveuse bourgeoisie*, éste aparece precisamente tras una larga temporada de inacción y aburrimiento de los soldados en el cuartel. A pesar de ello, esta idea aparece frecuentemente insinuada a lo largo de su producción novelística, como una tentación que acecha velada pero insistentemente a los personajes.

En el espacio del combate, el acto de morir -como el de matar- se concibe como una violencia pacificadora. Pero, salvo en las dos últimas novelas, a las que nos referiremos más adelante, no sucede lo mismo cuando se lleva a cabo fuera de él. Fuera del universo guerrero -tal y como Drieu lo concibe[1528]-, la muerte del individuo recupera su primitivo sentido de decadencia y vacío: "J'entrais dans la paix avec une âme morte, carl'armistice allait venir. (...) Se sauver de la mort, c'était mourir"[1529]leemos en el relato *La fin d'une guerre*. Se trata entonces de una muerteanónima, improductiva y humillante. Unas veces es lenta, fruto de unadegradación progresiva del cuerpo, que los protagonistas con ambiciones heroicas detestan[1530].

En otras ocasiones este tipo de muerte es inesperada, fulminante, pero igualmente absurda, vacía y vil: "Ne bougeant pas au fond de notre trou, la mort se présentait à nous sous un aspect vil"[1531]. La carga de violencia que comporta es entonces especialmente grande. A este tipo de muerte se refiere la descripción más cruda de una muerte que encontraremos en toda la producción, novelística o no, de Drieu: un oficial es alcanzado por un torpedo alemán "...Un visage arraché. Arraché? Une bouillie. Il n'avait plus d'yeux, plus de nez, plus de bouche. Et il était vivant."[1532]. La guerra moderna y su tecnología han transformado en horror la muerte heroica y engrandecedora que propiciaba el combate noble[1533].

Fuera del espacio guerrero reencontramos la situación de igualdad entre todos los que lo pueblan; la muerte propiciada al *otro* deja se ser allí sinónimo de ascesis y adquiere, al igual que en la guerra moderna, la categoría del crimen, provocando un incremento notable de la violencia, aunque sea un personaje heroico quien lo realice, o aunque se ejecute con una finalidad pretendidamente constructiva. En *L'homme a cheval*, la suerte del joven héroe Jaime Torrijos empezará a cambiar a partir de una muerte criminal: la del viejo tirano D. Benito (figura paterna a nivel simbólico), realizada a traición, y a propósito de la cual el narrador advierte

---

[1526] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 60.

[1527] Nos referimos a la guerra tal y como Drieu la concibe, opuesta al carácter pasivo de la guerra moderna. Cf. capítulos "El espacio" y "Los protagonistas novelísticos" pp. 143-145 y 352-354.

[1528] Cf. capítulos "El espacio" y "Los protagonistas novelísticos" pp. 143-145 y 352-354.

[1529] DRIEU LA ROCHELLE P., *La fin d'une guerre* . En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 242. Cabe destacar el carácter autobiográfico del episodio que Drieu narra en este relato. En *Mesure de la France* nuestro autor relata cómo en una ocasión, en la Primera guerra, "Je craignais que cette guerre ne fût (...) un spectacle à bon marché comme le cinéma (...). Je chargeai mon fusil, défis ma chaussette, je plaçai mon orteil sur la gachette, et regardai le trou." Cf. p. 24.

[1530] "Il préférait un vice virulent, qui montrait la vivacité et la promptitude de la mort violente, à une vertu faite de fatigue vitale, mais qui le faisait penser à une vieillesse interminable" leemos en *L'homme couvert de femmes* (1.924). La misma idea se repetirá invariable hasta su última novela. Este pensamiento coincide con el del autor, quien no cesó de anunciar, a lo largo de su vida, su determinación a ponerle fin antes de alcanzar la vejez. Cincuenta años era, a su entender, la edad límite para una muerte digna. "Quand j'étais adolescent, je me promettais de rester fidèle à la jeunesse (...) Je haïssais et craignais la vieillesse. (...) J'ai chéri le grand-père et la grand-mère avec qui je vivais bien plus que mon père et ma mère, et cela fut pour moi un des premiers désastres d'assister au progrès de leur décrépitude. Voici la racine de ma résolution. Plus tard, (...) j'ai conçu que, pour l'homme qui voulait échapper aux inconvénients de l'âge, il fallait s'y prendre assez tôt pour ne pas se laisser gagner par les premières insinuations de celui-ci, qui sont imperceptibles. (...) De bonne heure, je m'étais mis en tête qu'il ne fallait pas mourir plus tard de cinquante ans." Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *Récit secret*, ed. cit., pp. 475 - 476.

[1531] DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 76.

[1532] DRIEU LA ROCHELLE P., *La fin d'une guerre* . En bid., p. 247.

[1533] En *Gilles* el personaje principal alterna su vida, a lo largo de las dos primeras partes de la novela, entre los dos tipos de muerte. Al "délicieux néant des rues" (Cf. ed. cit., p. 46) se opone "la campagne, là où florissaient les obus et cette mort qui est vraiment le grand intérêt de la vie". Cf. ed. cit., p. 38. Al final, junto con la desaparición de los entornos urbanos, lo hacen también la muerte entendida como vacío.

premonitoriamente: "A partir de ce moment, je craignis Jaime"[1534]. Además Drieu elige para el acontecimiento un decorado altamente simbólico: el espacio sagrado de una capilla. "Ce fut un étrange voyage que nous fîmes là dans l'ombre, sous l'oeil d'un Dieu qui, du reste, en avait bien vu d'autres"[1535].

Hemos estudiado en el capítulo anterior que este viaje al interior de las sombras que se inicia tras el éxito guerrero, culminará con la terrible constatación de la igualdad entre quienes se creían antagonistas irreconciliables -el viejo tirano D. Benito y el joven héroe Jaime-, y con el desencadenamiento de la mayor de las violencias indiscriminadas: lucha entre los indígenas (entre hermanos), represión hacia ellos por parte de la élite de guerreros (los caballeros de Agréda) que habían venido a liberarles y a reconstruir la grandeza del imperio Inca (figura paterna), sublevación contra ellos de los indígenas, de la antigua aristocracia nostálgica del vencido D. Benito, etcétera. El deseo apasionado de Jaime hierra su objetivo en el momento mismo en que creía haberlo alcanzado, porque engendra una multitud de deseos rivales que lo obstaculizan. Son los *otros* a quienes él servía de modelo, quienes frenan su ascesis.

En definitiva se reproduce el mismo esquema de identidad profunda entre todos los personajes y de rivalidad generalizada e indiscriminada que descubríamos en las primeras novelas. Hemos demostrado en los dos primeros capítulos que el proyecto de crear un espacio y un tiempo "nuevos" y diferentes ha fracasado; el espacio y el tiempo son únicos y el conflicto de fondo inherente a la condición humana sigue siendo el mismo. Drieu ha querido encarnar en la figura de Jaime su ideal de héroe y de hombre totalitario como preconizaba Nietzsche. Y nos ha demostrado su inviabilidad. El objeto del deseo primero y de la voluntad apasionada después, -la singularización y la excelencia- no ha respondido a lo que se esperaba de él. En medio de su triunfo Jaime descubre que nada ha cambiado. El hombre no puede ser más grande que el hombre. Jaime no ha logrado sustraerse a la mediación interna que hemos descubierto dominaba a los personajes de las primeras novelas: las escenas en las que Jaime Torrijos se aplica febrilmente en apropiarse de todo lo que había pertenecido al viejo D. Benito por ejemplo (lujo, corte de admiradores..., incluida la mujer, Camilla), son especialmente reveladoras a este respecto. En el seno de la mediación interna el deseo de omnipotencia contiene en sí mismo el germen de su fracaso.

Hemos constatado al principio de este capítulo que *Le feu follet* era la novela en la que se cristalizaba el primero de los tres tipos de personajes (Alain era el prototipo del ser pasivo, condicionado por la mediación interna) en los que hemos sintetizado la producción novelística de Drieu. Pues bien *L'homme à cheval* cristalizará el segundo de estos tipos: el del héroe épico de Drieu.

Y es en este momento de violencia desbordada e indiscriminada cuando Drieu hace referencia, por vez primera en el libro, al acto del sacrificio. El concepto de "sacrificio" estaba ya presente en *Une femme à sa fenêtre* (1.929), tal y como hemos estudiado en el capítulo anterior. Pero en aquella novela el sacrificio se situaba de lleno en el contexto de una temporalidad de carácter lineal, formando parte de una etapa formativa, y además se limitaba al ámbito de lo personal, tomando la forma de una serie de autoimposiciones duras pero en última instancia beneficiosas en aras de la conquista de sí mismo[1536]. A partir de *Drôle de voyage* en cambio, recupera, a los ojos del protagonista, el carácter eterno y el sentido místico que poseía en las civilizaciones antiguas, como hemos descrito en los capítulos "El espacio" y "El tiempo"; allí el acto del toreo actúa, parafraseando a René Girard, como lo que él denomina "un trompe violence"[1537], es decir: un acto sacrificial que desvía la violencia humana hacia un ser exterior a la comunidad, evitando la violencia indiscriminada entre los miembros de ésta, y que es por ello necesario para la supervivencia de la sociedad como tal.

La muerte así mistificada queda desprovista de la carga de violencia que normalmente genera. Este tema, que en *Drôle de voyage* aparece como una reflexión puntual, sin trascendencia en el desarrollo del conjunto de la novela, reaparece tratado con mayor profundidad a partir de las últimas páginas de *L'homme à*

[1534] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 62.
[1535] Ibid., p. 62.
[1536] El concepto de sacrificio así entendido, adquiere una amplia difusión y aceptación en la sociedad contemporánea de Drieu. Petain, en un discurso pronunciado en Pau, el 20 de abril de 1.941 aseguraba: "Notre défaite est venue de nos relâchements. L'esprit de jouissance détruit ce que l'esprit de sacrifice a édifié". Citado por CHALAS Yves, *Vichy et l'imaginaire totalitaire*, ed. cit., p. 55. En el mismo sentido leemos en *Une femme à sa fenêtre* : "Je sais qu'on ne peut trouver de valeur à la vie que dans la mesure où l'on se renonce au profit d'une entreprise universelle". Cf. ed. cit., p. 179.
[1537] GIRARD R., *La violence et le sacré*, ed. cit., p. 17.

cheval.

Su función en el texto se corresponderá perfectamente con la expuesta por René Girard a propósito de las civilizaciones antiguas, y que hemos comentado: se presentará como un medio para resolver las diferencias entre los grupos, evitando la propagación de la violencia indiscriminada y los peligros que ésta comportaría para la subsistencia de la sociedad. La víctima escogida a tal fin sigue también los cánones ancestrales: Brave, el amado caballo de Jaime que le simboliza, es por sí mismo ajeno al conflicto: es inocente y exterior a la comunidad en crisis aunque mantiene con ella una relación suficiente para representarla, condiciones necesarias, como hemos comentado más arriba, para evitar represalias susceptibles de dar lugar a una nueva situación de violencia indiscriminada[1538]. Nos hemos referido por otra parte al carácter simbólico de este animal, que nos es presentado como el alter ego del protagonista. Su muerte representa pues la de Jaime.

> "Ton cheval est la seule image possible de ton dieu. (...) Les chrétiens disent que Dieu qui s'est fait homme est dans le pain et le vin consacrés. Nous allons consacrer ton cheval par le sacrifice"[1539].

Pero el sacrificio no va dirigido a un dios exterior y del que depende enteramente el hombre en su pequeñez reconocida, sino que va dirigido al hombre mismo, en cuyo interior -como hemos visto reiteradamente- reside la divinidad. Y es realizado por otro hombre que se resiste a reconocer su igualdad profunda con los *otros*[1540]. Este sacrificio ofrecido de un igual a otro, pierde en realidad todo el sentido trascendente que tenía en las civilizaciones antiguas.

A pesar de esto el final del hombre que quiso ser soberano, del hombre orgulloso que apostó por ser un Dios y manifestar su divinidad en sus creaciones y en su enfrentamiento al horror de la muerte, y que ha fracasado, es de nuevo la imitación: el modelo de Dios, de la divinidad suprahumana que se ha querido negar por todos los medios, aparece como el objeto imitado. Como Dios sacrificó a su único hijo para salvar a los hombres, Jaime sacrifica a su caballo que le simboliza, pretendidamente para salvar un día futuro al mundo, es decir: por amor al prójimo; pero principalmente para salvar, mediante un último gesto grandilocuente, su propio orgullo fracasado[1541]. La impotencia para abandonar las formas religiosas del deseo incluso cuando supuestamente, han sido superadas por la historia,salta a la vista.

El final de Jaime -el centauro-, errando solo y a pié en el seno de los espacios naturales, víctima emisaria de todo un proyecto de sociedad hecho añicos, evoca de nuevo la figura de Edipo[1542], tal y como apuntábamos en el capítulo anterior. René Girard expone en *La violence et le sacré*, cómo Edipo juega en el mito el papel de víctima emisaria -opinión que compartimos-, gracias a cuyo sacrificio es posible apaciguar una situación de violencia social indiscriminada que habría alcanzado una intensidad peligrosa, amenazadora de la supervivencia del grupo, en una época de crisis sacrificial y de progresiva abolición de las *diferencias* entre los miembros de la sociedad. Parecida situación habíamos detectado a primera vista en la novela rocheliana: Jaime Torrijos quiere ser una víctima emisaria, concentrar en su persona toda la violencia recíproca desatada entre sus súbditos. Pero su sacrificio no se dirige a ningún dios superior que aglutine al conjunto de la sociedad. Y no permitirá, al contrario que el de Edipo, reinstaurar temporalmente una cierta paz social.

No es casualidad que precisamente en este momento, en el que la fuerza del hombre adquiere todo su esplendor, aparezca en escena el amor. Hemos estudiado[1543]la relación estrecha que existe entre el amor y la fuerza en el universo novelístico de Drieu. Sin embargo el amor al que nos referíamos entonces, se limitaba al mundo de lo real y de la sexualidad. Ahora en cambio, se trata de un sentimiento mucho más global, indeterminado y místico. Un amor que trasciende las limitaciones de un sentimiento particular entre dos seres humanos concretos, para elevarse a la categoría de un principio metafísico común a todos los hombres: "Et puis, comme l'a chanté Montherlant, il y a l'amour, l'amour du meurtrier pour sa victime, l'amour qui autant que la

---

[1538] Cf. Ibid., p. 148.
[1539] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 239.
[1540] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 490 y ss.
[1541] "L'être de passion (...) marche vers l'objet de son désir sans se soucier des autres" afirma R. Girard en *Mensonge romantique et vérité romanesqu* e, ed. cit., p. 146.
[1542] Según narra Sófocles Edipo, víctima de la fatalidad, tras años de gobierno basado en la equidad y la razón, acabó sus días ciego (se arrancó los ojos), mendigando por los alrededores de Tebas, hasta que las Erinias le condujeron al mundo que se oculta tras la muerte.
[1543] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 400-401.

faim fait crier le chien derrière le cerf"[1544]leíamos ya en *Drôle de voyage* (1.933) en referencia al toreo. En ambos casos víctima y verdugo(s) coinciden, probablemente de forma inconsciente, en la defensa de una causa o de una idea, que ambos juzgan por encima de su respectiva persona, común a una colectividad humana, y por la que vale la pena luchar. Víctima y verdugo(s) se revelan así pues idénticos[1545]. Como dice St. Ygnan, en Drieu "la violence est la marque de l'authenticité du sentiment"[1546].

El descubrimiento de la identidad entre todos los personajes y la mistificación creciente del objeto (la muerte) coinciden con una disminución paralela de la presencia de las figuras femeninas y del deseo sexual, hasta su desaparición total en *Les chiens de paille* (1.943). Allí la presencia de "Roxane" es puramente anecdótica, sin función alguna en la obra, como formando parte del decorado que rodea al pintor Liassov. "Le "physique" et le "métaphysique" varient toujours, dans le désir, aux dépens l'un de l'autre" afirma R. Girard[1547]. Aunque en la última novela, *Mémoires de Dirk Raspe*, los personajes femeninos reaparecen, su presencia ha de leerse en clave artística y mística. Más adelante nos referiremos a ello.

La pérdida del sentimiento trágico de la existencia constituye para Drieu la clave principal de la decadencia y la violencia reinantes. Hemos analizado en el capítulo anterior que, especialmente a partir de *Gilles* (1.936-38), Drieu se refiere con creciente insistencia al tema de la fatalidad y del carácter trágico de la existencia. Una fatalidad y un carácter trágico que, como hemos analizado, quedan patentes en el desenlace de *L'homme à cheval*. Sin ellos, lo que nuestro autor denomina "la verdadera vida" sería imposible. La existencia de una fatalidad, de naturaleza indeterminada, es en Drieu un estímulo imprescindible para la vida, un desafío repleto de sorpresas que el héroe ha de ser capaz de afrontar y superar. En última instancia Drieu manifiesta aquí la necesidad de indeterminación en la vida de los personajes para que éstos puedan determinarse.

En las primeras novelas los personajes se esforzaban a la vez por definirse a sí mismos y por vivir en lo hiperconcreto y ordenado, en lo determinado, y la violencia en la que estaban sumidos era la consecuencia, por una parte de la indeterminación de sí mismos ante los demás, y por otra de la realidad en la que estaban inmersos. A medida que los personajes acceden a cierto autoconocimiento y se personalizan, a medida que el hombre pretende sustraerse a la naturaleza trágica de su existencia, primero por medio de la acción continuada y de la determinación, y posteriormente a través de lo que hemos denominado la acción por la meditación[1548], la violencia general se intensifica y se hace cada vez más insoportable.

El racionalismo[1549]en conjunción con la urbanización[1550]constituyen, como hemos visto, los dos pilares potenciadores de la mediación interna y por ende de la violencia generalizada. Hemos analizado en el capítulo anterior cómo el fracaso de *L'homme à cheval* (1.942) constituye un ejemplo emblemático de ello; su fracaso constituye, en el universo novelístico de Drieu, el final de una forma de concebir la existencia, basada en los modelos heroicos de tipo épico, propios del mundo germánico, y que se fundamenta en el afán de determinación constante, y en la búsqueda de una verdad definible en el seno de una concepción disociativa de la realidad.

Les chiens de paille (1.943) supone el triunfo definitivo de la muerte y de la indeterminación que ésta comporta. Pero ello no contribuye en absoluto a disminuir los niveles de violencia, sino al contrario: el estado de violencia indiscriminada en el seno de la sociedad alcanza allí su clímax.

Lo analizado en el capítulo anterior a propósito de *Les chiens de paille* nos permite sintetizar la coexistencia de dos tipos de muerte en la novela: una que se sitúa en el interior de lo real, y que es sinónimo de vacío[1551], y otra que se plantea como principio de vida. La primera se ofrece como el resultado final de un pensamiento racional, de una opción por el mundo de lo determinado, de la mentalidad disociativa, y supone el

---

[1544] DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 123.
[1545] En *Charlotte Corday*, Drieu ejemplifica de forma muy clara este tipo de amor, entre la víctima y su verdugo, representados respectivamente por los personajes de Charlotte y St. Just; ambos sostienen una conversación en la cárcel y descubren que comparten un mismo ideal, una misma meta, aunque por distintos caminos.
[1546] SAINT-YGNAN J.-L., Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence, ed. cit., p. 180.
[1547] GIRARD R., Mensonge romantique et vérité romanesque, ed. cit., p. 93.
[1548] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 501.
[1549] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 452-453.
[1550] Cf. capítulo "El espacio" apdo. 3.1.
[1551] "L'égarement dans le temps et devant la mort reste le propre des existences vouées à l'édification d'une société profane et rationnelle" afirma Yves CHALAS en *Vichy et l'imaginaire totalitaire*, ed. cit., p. 68.

broche final de su fracaso. La segunda supone en cambio la pervivencia eterna, como acabamos de analizar en *L'homme à cheval*. Ya en *Beloukia* (1.935), la protagonista reflexionaba en estos términos: "Il fallait décidément renoncer à l'absolu dans la vie et le chercher dans la mort"[1552], aunque en aquella novela la frase aparecía tan sólo como una reflexión puntual.

En el capítulo anterior apuntábamos las referencias al sacrificio con las que el protagonista de *Les chiens de paille* pretendía justificar su proyecto de crimen colectivo. Pero oigamos sus propias palabras:

> "Depuis quelques années, je me dis tout le temps que je dois mourir, mais aussi que je dois réaliser en mourant une opération exemplaire. Or, quelle est l'opération exemplaire? Le sacrifice. Le centre du destin humain est le sacrifice. Tout se résume, se résout, s'exprime, se signifie par le sacrifice."[1553].

Nunca antes, en el universo novelístico de Drieu, la cuestión del sacrificio había comportado tan elevado nivel de violencia y dramatismo. Una violencia y un dramatismo que afectan ahora, no ya fundamentalmente al héroe como en *L'homme à cheval*, sino a la totalidad de las formas que componen el universo real de manera igual puesto que, como hemos analizado en el capítulo anterior, asistimos en esta novela a la culminación de un proceso de fusión del yo pensante con el universo pensado.

El sacrificio total, es decir la muerte generalizada, -la de quienes le rodean primero y la propia después- aparece ahora como la única y definitiva acción posible. En *Les chiens de paille* (1.943) la muerte y/o el suicidio se entiende como un comienzo: "Il faut sacrifier les autres et il faut se sacrifier soi-même. (...) En tout cas (...) je les réalise tous les deux, je leur donne le maximum de réalisation et de réalité"[1554]. El suicidio de *Les chiens de paille* se nos presenta como un acto que incumbe e implica a toda una sociedad; después de sacrificar a todas las ideologías, representadas en sendos personajes, se pretende proceder al sacrificio del sacrificador. Se trata en apariencia de una muerte altruista[1555]y solidaria.

En el fondo, la muerte sacrificial que se pretende dar a estos personajes no constituye sino una forma de dar un sentido al fracaso del nacionalismo, de las ideologías, de la posibilidades de regeneración social desde dentro, y de ennoblecerlos en cierto modo, al igual que el sacrificio de Jaime pretendía ennoblecer su fracaso en *L'homme à cheval*.

Hemos mostrado en el capítulo anterior que los personajes-símbolo que se reúnen, en *Les chiens de paille*, junto al depósito de armas son en última instancia compañeros -iguales- cuyo único punto de acuerdo es el desacuerdo. Constant, el protagonista, es el primero que además de ser consciente de la igualdad profunda entre los rivales en discordia, actúa teniendo en cuenta esta realidad en su proyecto de destruirlos a todos. Ninguno de ellos quiere ser perdedor, pero Constant es el único capaz de percibir que allí no hay en realidad sino perdedores que viven cegados por idéntico objeto ilusorio, mitificado y por tanto falso. Pero tal identidad de fondo permanece oculta a los ojos del resto de personajes, al tomar formas distintas: las ideología. Hemos visto a lo largo de este trabajo que Drieu ha reiterado hasta la saciedad su desprecio hacia ellas. En *Les chiens de paille* quiere ejemplificar y dejar bien claro su pensamiento según el cual de aquello que en otro tiempo tal vez se correspondió con nobles y sentidas creencias, con una moral particular, y que dio lugar a verdaderas diferencias, sólo quedan los nombres, convertidos en simples carcasas bajo las cuales descubre horrorizado idéntico vacío. No son ya los principios quienes en su época engendran la rivalidad, sino el deseo triangular quien se disfraza de principios opuestos.

Pero a pesar de las apariencias, Constant no deja de caer en la trampa de la mediación interna sin darse cuenta. Estudiábamos en el capítulo anterior su identificación con un Judas mitificado, que su imaginación convierte en un salvador y a su traición en un sacrificio[1556]. La conducta supuestamente salvadora de este Judas-Constant que se cree un ser original, libre y con ideas autónomas, es en realidad un nuevo calco de la figura de Jesús -como la del "homme à cheval"- pero invertida. Y como Jaime Torrijos, Constant quiere en última instancia dejar constancia de su grandeza personal, de la divinidad que se oculta en su interior, matando -

[1552] DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., p. 214.
[1553] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 221.
[1554] Ibid., p. 238.
[1555] De nuevo nos remitimos a Durkheim. Cf. cita nº 1488.
[1556] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 490-492.

salvando cree él- primero y "salvándose" después por medio del suicidio[1557]. Las duras acusaciones que veíamos al personaje verter contra Nietzsche[1558]son perfectamente aplicables a él mismo, aunqueno sea consciente de ello[1559].

Esta violencia trascendente es derecho de héroes, de hombres libres. Los resentidos, los personajes "reactivos", tan sólo son capaces de una violencia destructiva y absurda, como la que describíamos a propósito de la sociedad decadente.

Sin embargo en el último momento se cierra incluso la posibilidad de este final decoroso:

> "Il était dit qu'un Français, même fou, n'était plus le maître chez lui, car si une formidable explosion se produisit qui emporta tous les personnages de cette véridique histoire, ce fut par l'effet d'une bombe d'avion. Un avion anglais, obéissant on ne sait quels ordres...."[1560].

El grado de pesimismo que encierra este final, absurdo, anónimo e igualador, no tiene par en la producción novelística de Drieu. Con toda probabilidad el momento histórico en que fue escrita tiene mucho que ver en ello.

El carácter "sacrificial" del mortal proyecto que planea el protagonista de la novela, no cumple las condiciones para un auténtico acto sacrificial; según lo expuesto por René Girard en *La violence et le sacré*, la atribución del carácter sacrificial a una muerte exige primeramente que se trate de una víctima inocente. Sin embargo en *Les chiens de paille* las víctimas que se pretende sacrificar son al mismo tiempo los culpables de la violencia. El término "sacrificio" pierde por tanto su sentido propio y se convierte en un acto de violencia total, en un nihilismo, en una traición al conjunto del sistema social vigente y de sus valores.

La destrucción que se propone en *Les chiens de paille* toma el sentido del mítico "escaton" de las antiguas mitologías germánicas, auténtico fin del mundo catastrófico, en el que se asegura tendrá lugar un combate grandioso entre dioses y demonios y que concluirá con la muerte de todos los dioses y de todos los héroes y con la regresión del mundo al caos[1561]. Todo ello era esperado como promesa de una nueva y más perfecta vida, porque "Décadence veut dire renaissance"[1562]. La muerte, que en las primeras novelas aparecía como un vacío, es entendida en las últimas como una substancia. El nacionalsocialismo, en su esfuerzo por recuperar el viejo mito de la *raza aria*, reactualiza también este pensamiento[1563]que, como hemos estudiado, Drieu hace compartir a varios de sus protagonistas[1564].

Notemos que la idea del escaton con que culmina su producción novelística, entra en escena precisamente a partir del momento en que fracasa definitivamente el concepto de heroísmo y el modelo de sociedad que Drieu había defendido en sus ensayos y al que veíamos aspirar a la práctica totalidad de los protagonistas novelísticos[1565]de obras anteriores. Todos ellos se han caracterizado por su obsesión por crear formas, por determinar lo indeterminado. El escaton o destrucción total, aparece como respuesta a la pérdida de toda esperanza de restablecer o crear un orden, es decir las diferencias -la determinación-. Tras el fracaso del nuevo orden propuesto en *L'homme à cheval* (1.942), *Les chiens de paille* (1.943) pretende poner fin de una vez por todas a esta forma de concebir la existencia. Por medio de la destrucción de toda forma material y tangible de vida, se pretende dar paso al reino misterioso y atractivo de lo indeterminado. La muerte, es decir el rechazo y la destrucción de una actualidad sin posibilidad de futuro, es la negación indispensable por la que es necesario

---

[1557] Cf. nota nº 1275 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".
[1558] Cf. nota nº 1278 y 1279 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".
[1559] El protagonista de *Les chiens de paille* "rêvait de connaître sa propre mort, d'en faire un acte de choix et de conscience" leemos. Cf. ed. cit., p. 172. De nuevo nos encontramos la actitud de desafío orgullos de Dios que hemos analizado más arriba.
[1560] Ibid., p. 240.
[1561] RESZLER A., *Mythes politiques modernes*, ed. cit., p. 72.
[1562] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 90.
[1563] ELIADE M., *Mythes, rêves et mystères*, ed. cit., p. 25.
[1564] Cf. capítulo "El Tiempo" pp. 261-262. "A quoi bon faire de la littérature (...) puisque j'attends les Huns" declara el mismo Drieu en 1.945, refiriéndose al ejército rojo, que a él se le antoja heredero de Atila y del que espera arrase Europa. Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 13 mars 1.945, p. 458.
[1565] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" apdo. 3.2.

pasar para que el hombre pueda liberarse de las formas y de un pensamiento estereotipado, limitado y agotado, y elevarse a un nivel superior, misterioso y desconocido: su fusión en el "soi-universel"[1566], es decir: en el principio oscuro, incomprendido, informe, -en una palabra: indeterminado- y por todo ello fascinante, de la existencia. En una palabra: la muerte se convierte en un signo de la divinidad del hombre, previo a un éxito de carácter metafísico. El proyecto de se Dios se funda ahora en el abismo. Ser capaz de alcanzar tal elevación implica, al tiempo que la liberación de los constreñimientos sociales, la despersonalización[1567].

Así pues de esta negación previa depende toda posibilidad de desarrollo y de renovación futuras. Decíamos más arriba que la muerte así entendida es un acto con carácter iniciático, pero supone algo más que una simple etapa transitoria: la muerte es la fuerza propulsora que propicia la posibilidad de que una nueva actualidad surja a partir de la vieja, para que de una negación surja una afirmación. La indeterminación en la que se sumerge el hombre adquiere así un carácter esencialmente dinámico. Para alcanzar la plenitud del Ser, (y tras ella tal vez una posible nueva determinación) es necesario primero recuperar toda su fuerza creadora. Ello exige la eliminación de las fuerzas agotadas. Es necesario así pues sumirse en lo indeterminado, contenedor, como decíamos en el capítulo anterior, de todas las potencialidades.

Es una concepción de la muerte cercana a la que Malraux atribuye a la civilización oriental:

> "C'est une tendresse grave. C'est aussi la conscience de n'être pas limité à soi-même, d'être un lieu plutôt qu'un moyen d'action. Chacun de nous vénère ses morts, et les morts, comme les symboles d'une force qui nous enveloppe et qui est l'un des modes de la vie, bien qu'il ne connaisse d'elle que son existence."[1568]

Por otra parte, notemos que esta entrada en el universo de lo indeterminado, viene propiciada desde la más completa de las determinaciones: el proyecto criminal de Constant no es en último término sino una acción, aunque sea la última. Además es un acto realizado por un personaje dotado de una fuerte personalidad -es decir: determinación-.

> "Il n'était pas capable de dominer la mort de son vivant, par l'ascèse qu'il entrevoyait mais qu'il n'étreignait pas. Alors, il se rejetait sur l'idée occidentale d'une mort qui au moins serait un acte conscient, net. "Le stoïcisme, c'est tout ce qu'a inventé l'Occident, qui n'est pas capable d'aller plus loin, qui n'est que dans la vie immédiate"[1569].

Del corazón de lo determinado surge así lo indeterminado que, a su vez puede tal vez dar lugar a una posterior determinación. Como dice Malraux, la civilización occidental es "une race soumise à la preuve du geste, et promise par là au plus sanglant destin."[1570].

Un Drieu volcado, en estos últimos años de su vida, en el estudio de las religiones orientales, refleja en sus novelas el pensamiento de aquella civilización, que valora no las formas, sino la existencia de unos principios generales y comunes que se insinúa tras ellas.

A partir de *Les chiens de paille* (1.943) el suicidio deja de constituir un gesto violento para convertirse precisamente en un rechazo de la violencia, en una puerta hacia la paz y la felicidad. La violencia y el sufrimiento tan sólo existen ligados al mundo de lo real y concreto[1571].

Cualquiera que sea el sentido que se dé al suicidio (solidario, como el de la obra que nos ocupa o

---

[1566] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 505.
[1567] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 506-508.
[1568] MALRAUX A., *La tentation de l'Occident*, ed. cit., p. 35.
[1569] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 218.
[1570] MALRAUX A., *La tentation de l'Occident*, ed. cit., p. 74.
[1571] Malraux manifiesta idéntico pensamiento, pero él lo circunscribe y limita al mundo occidental: en *La tentation de l'Occident*, pone en boca de Ling, -un Chino de viaje por Europa para conocer su cultura- estas palabras: "Quelle impression de douleur monte de vos spectacles, de tous les pauvres êtres que je vois dans vos rues! (...) La peine semble lutter, seule à seule, avec chacun de vous; que de souffrances *particulières* !". Cf. ed. cit., p. 24.

egoísta, como el de *Le feu follet*[1572]), la razón última susceptible de justificar el gesto de quitarse la vida responde en todas las novelas rochelianas, como en sus ensayos, como en la vida del propio autor, a lo que denominaremos un "vacío metafísico" de la vida. Si al principio del universo novelístico de Drieu se ponía la esperanza en llenar dicho vacío a través de la autodefinición por la imitación, y posteriormente en la acción heroica diferenciadora, al final se descubre la vanidad de todas las expectativas. Ello lleva de nuevo a los personajes al punto de partida: a la soledad del *yo*. Un *yo* que aunque ahora esté perfectamente individualizado y definido, se descubre tan desprovisto de toda justificación y sustento como antes, y aspira a fundirse en el interior del "soi universel", trascendiendo la condición humana y toda forma de vida definida. Y también en este punto regresamos al principio: a la indiferenciación del personaje con el resto de la comunidad que le acoge.

"Il savait qu'il allait mourir et déjà il était si mort qu'il était dans une complicité, une intimité indicible avec cela qui commençait de se faire et qui serait bientôt fait."[1573] asegura el narrador de *Les chiens de paille*. Esta misma idea se repite en múltiples ocasiones a lo largo de la novela, a modo de un estribillo que va jalonando el hilo narrativo. Salta a la vista el interés del autor en transmitir la imagen de un personaje con total desapego a su vida y a la vida real, de un personaje que es un muerto viviente. Este estado genera un intenso sufrimiento:

> "S'appréhender soi-même comme un mort-vivant, c'est sentir, avec terreur, un moi qui n'arrive pas à mourir tout à fait, enseveli dans un corps pétrifié qui n'autorise plus l'évasion. C'est l'expérience de l'angoisse à l'état pur. (...) C'est la damnation du narcissique"[1574],

dice Schapira.

En efecto, la angustia y el sufrimiento que habíamos detectado ya desde el principio del universo novelístico, y de las que pretendían liberarse los protagonistas autodefiniéndose y actuando, alcanzan al final una intensidad incomparablemente mayor que al principio, en el corazón de unos protagonistas que de nuevo se sienten prisioneros: antes lo eran de la mediación interna, ahora se suma a ella la consciencia del falso yo que constituye su cuerpo material, finito y, por ende, limitado.

En este ambiente de máxima angustia y de búsqueda desesperada de la muerte que se describe en *Les chiens de paille*, las mujeres desaparecen[1575]. Sin embargo hemos estudiado en el capítulo "El espacio" que los personajes se mueven ahora en un ambiente rebosante de feminidad. En sintonía con el proceso de indeterminación, el principio abstracto de la feminidad viene a substituir a las mujeres concretas. Hemos descrito en el capítulo citado el gran cúmulo de connotaciones uterinas que llenan los decorados de las dos últimas novelas: un ambiente líquido,gris, confuso y caótico, pero al mismo tiempo cómodo, acogedor, protector y cálido, reina en ellas. Este marco contribuye a crear la impresión de una situación confusa por una parte, pero por otra reafirma la idea que el protagonista rocheliano reitera con insistencia creciente: la concepción de la muerte como el primer paso hacia un nuevo nacimiento.

Paralelamente a este proceso de indeterminación creciente que hemos analizado, asistimos a un lento pero progresivo cambio en el entramado de la lucha visual a la que nos hemos referido al principio de este capítulo: la presión que ejercían sobre los protagonistas las miradas externas, así como la sensación de encontrarse en un espacio policial y la angustia que ello generaba disminuyen paulatinamente a partir de *Gilles* (1.936-38), a medida que el espacio de la novela se traslada a la naturaleza, al campo de batalla, o a países exóticos. Este hecho coincide con el proceso creciente de individualización y de evolución del deseo al orgullo que hemos analizado en el capítulo anterior.

Al mismo tiempo se inicia un proceso de inversión en el juego de fuerzas visuales entre los protagonistas y el resto de la sociedad; le precede un breve lapso en el que el juego de miradas entre el protagonista y los otros es prácticamente inexistente, en *L'homme à cheval*, coincidiendo con la puesta en escena de un Jaime Torrijos que parece responder plenamente al concepto de hombre soberano a la que nos hemos

---

[1572] Cf. apartado segundo de este capítulo.
[1573] DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 35.
[1574] SCHAPIRA Marie-Claude, *Le regard de Narcisse* . Ed. du CNRS, presses univ. de Lyon, Lyon 1.984, p. 84.
[1575] Nos hemos referido más arriba a la excepción que constituye Roxane, la mujer del pintor Liassov, pero hemos resaltado el carácter puramente anecdótico de su presencia, sin función alguna en la obra, como formando parte del decorado que rodea al artista.

referido con anterioridad[1576]:"Il semblait trop jeune et trop exhubérant pour regarder les gens"[1577].Sin embargo, a partir del momento en que se pone de manifiesto el fracaso de su proyecto de redención social, "Depuis la révolte indienne, il m'avait regardé deux ou trois fois. Et maintenant il me regardait, pour toujours"[1578]. El libro concluye con una imagen altamente simbólica: el héroe fracasado se refugia junto al lago Titicaca, que define como "Un grand oeil qui considère le ciel"[1579]. El descubrimiento de la fatalidad común e insalvable que supone las limitaciones de la condición humana, queda maravillosamente emblematizada en esta imagen, en la que el espacio de lo real en su totalidad se funde y confunde en este ojo gigante y vacío que mira atónito y estúpido hacia el espacio de lo suprahumano. Al final de *L'homme à cheval* sucede, al igual que en el conjunto de la obra de Stendhal, que "le héros est vaincu pour n'avoir pas poussé la vision jusqu'à la voyance"[1580].

En las dos últimas novelas será la mirada de los protagonistas sobre los otros la que pasará a ocupar el primer plano; ejercerá sobre ellos un poder, no ya coercitivo como el que ejercía la sociedad sobre los protagonistas anteriores a *Gilles* (1.936-38), sino transformador. Los protagonistas de las dos últimas novelas serán capaces de transgredir las formas materiales que perciben visualmente.

> "Les miroirs (...) sont faits pour ceux qui, tour à tour, voient sans regarder et, en regardant, voient ce qui est invisible avec ce qui est visible; ils sont faits pour les inquiets, les curieux, ceux qui sont affamés d'interrogation et de connaissance; ils sont faits pour les artisans comme moi de la vue et du toucher (...) pour ceux qui vivent intensément en eux-mêmes et en arrière d'eux-mêmes et qui peuvent se regarder d'une profondeur qui n'est plus le moi de la vanité, de l'éphémère, et qui se voient avec une puissance de détachement et d'objectivité qui confond le visage avec tous les visages que pourrait recevoir ce miroir et qui sont transfigurés et fondus en un seul, celui de l'Homme. Et l'homme considère Dieu qui est dans l'homme"[1581].

Estas palabras evocan la teoría filosófica que, esbozada por Platon y Plotino y desarrollada posteriormente por Gregorio de Nisa, considera que el hombre es un espejo en disposición de recibir la influencia de su modelo. Influencia que será mayor o menor según la *calidad* del espejo:

> "Comme un miroir, lorsqu'il est bien fait, reçoit sur sa surface polie les traits de celui qui lui est présenté, ainsi l'âme, purifiée de toutes les salissures terrestres, reçoit dans sa pureté l'image de la beauté incorruptible"[1582].

La mirada deja así de limitarse a proporcionar imágenes concretas y reales; éstas son tan sólo ahora el punto de partida para conducir a quien sabe ver a trascenderlas, y a vislumbrar los conceptos inexpresables que se ocultan tras ellas y que constituyen el "soi universel" al que nos hemos referido reiteradamente.

La muerte y lo que se oculta tras ella será el objetivo hacia el que se dirige con preferencia la mirada inquieta de los protagonistas de las dos últimas novelas, especialmente en *Les chiens de paille*. La muerte, decíamos más arriba, aparece como un misterio desconocido, que transgrede las estrechas certezas racionalistas, e insinúa por ello un mundo lleno de posibilidades y de nuevas experiencias. Experiencias que, por otra parte, constituyen lo contrario de la "experiencia" racionalista, limitada a lo vivido por el hombre, puesto que como dice Camus "en réalité il n'y a pas expérience de la mort. Au sens propre, n'est expérimenté que ce qui a été vécu et rendu conscient"[1583]. La muerte es por tanto lo irracional mismo, la indeterminación total que se anhela en las dos últimas novelas. De ella conocemos tan sólo su existencia,"Mais cette existence,nous *l'éprouvons*[1584].Elle nous domine et nous modèle sans que nous puissions la saisir" [1585]dice Malraux. La sensación, que definíamos en el capítulo anterior comoel principal medio de conocimiento por parte de los protagonistas novelísticos,

---

[1576] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 456.
[1577] DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 199.
[1578] Ibid., p. 199.
[1579] Ibid., p. 225.
[1580] DURAND G., Figures mythiques et visages de l'oeuvre . Ed. cit., p. 197.
[1581] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 246.
[1582] Citado por DANIELOU J., "La colombe et la ténèbre dans la mystique byzantine ancienne". En *Eranos Jahrbuch* 1.954, TO323, p. 395.
[1583] CAMUS A., *Le mythe de Sisyphe*, ed. cit., p. 32.
[1584] La cursiva es de Malraux.
[1585] MALRAUX A., *La tentation de l'Occident*, ed. cit., p. 35.

permite asimismo una cierta aproximación al misterio que oculta la muerte.

Decíamos en el capítulo "El tiempo" que la entrada en este mundo de lo indeterminado conlleva la abolición del tiempo lineal. Ello permite a su vez a unos protagonistas cuyo conocimiento del mundo se realiza a base de sensaciones, solucionar el problema de la imposibilidad de experimentar una multiplicidad de ellas de forma simultánea, que poníamos de manifiesto en el capítulo anterior. Tras la muerte se oculta "le monde des images"[1586].La yuxtaposición de instantes inconexos que veíamos caracterizar la vida de los personajes[1587], y que les condenaba a la parcialidad y a la dispersión, puede transformarse por fin, gracias a la muerte, en una totalidad globalizadora y eterna, en contraste con el mundo real, limitado, agotado y vacío, que les rodea[1588].

Al final de su universo novelístico la muerte se impone como el último recurso para trascender la visión en videncia[1589]. Hemos visto en el capítulo anterior cómo, en sus últimas novelas, Drieu situaba el origen del carácter trágico de la humanidad fuera de la dimensión humana, con lo que eximía al hombre de la responsabilidad de su devenir. Ello se hace extensivo en *Les chiens de paille* también a su violencia: situado fuera de la dimensión humana el crimen deja de ser un acto punible para convertirse en una necesidad vital[1590].

Y es que los hombres liberan mejor su violencia cuando esta evacuación les parece "non comme le leur mais comme un impératif absolu, l'ordre d'un dieu dont les exigences sont aussi terribles que minutieuses"[1591]. Este carácter necesario y exterior la hace no sólo más llevadera, sino incluso deseable.

De esta forma la violencia, pretendidamente sacrificial, adquiere en las últimas novelas de Drieu, como en las civilizaciones antiguas, rango de ley. Una ley que se presenta como superior a cualquier legislación social y, sobre todo, urbana. René Girard explica que en las civilizaciones antiguas, que carecían de un sistema judicial, el sacrificio era el encargado de ejercer este rol[1592]. A medida que avanzamos en el universo novelístico de Drieu se observa una paulatina evolución en este sentido[1593]. El rechazo que hemos visto manifestar a los diferentes protagonistas, y también al mismo autor, hacia la organización social en su conjunto, así como la cada vez más frecuente evocación de la Antigüedad mitificada, se manifiestan también en este aspecto, que para Drieu posee una importancia capital.

Ello completa el sentido de la peculiar interpretación que Drieu realiza del personaje bíblico de Judas en *Les chiens de paille*[1594]. Judas es, tanto en la novela como en la obra de teatro -hasta el momento inédita- que lleva este nombre por título, una especie de justiciero universal[1595]que viene a salvar a los hombres. Un justiciero que se presenta como el único capaz de acabar con la violencia inútil, desarrollada por una sociedad

---

[1586] DRIEU LA ROCHELLE P., *La femme au chien* . En *Journal d'un homme trompé*, ed. cit., p. 93.
[1587] Cf. capítulo "El tiempo" pp. 209-211.
[1588] La curiosidad de la muerte llena no sólo las novelas y los ensayos de Drieu, sino también su vida: *Etat civil* (1.921) está repleto de referencias al tema. Al final de su vida, en *Récit secret* (1.944) Drieu relata cómo ya a los siete años se sentía atraído, aun sin comprender toda la trascendencia del acto, por la misteriosa posibilidad que tiene el hombre de producirse la muerte a sí mismo. (Cf. ed. cit., pp. 478-479). En las últimas páginas de esta misma obra, afirma explícitamente el carácter a su entender superior de quienes se atreven a suicidarse porque este gesto les permite acceder a un nivel de conocimiento suprahumano: "Ils montrent là une curiosité et une concupiscence d'ordre supérieur, un amour louable du discret et de l'exceptionnel." (Cf. Ibid., p. 491.
[1589] Para ello, "La mort des autres pouvait lui apporter quelques lumières préparatoires. Il avait observé la mort des autres, mais cela avait aggravé l'énigme en la précisant. (...) La mort avait deux aspects: la donner et la recevoir. S'il donnait la mort à quelqu'un, ce serait un moyen d'apprendre quelque chose. (..) La mort donnée ne serait intéressante que dans le meurtre, dans le crime."Cf. Ibid., p. 173.
[1590] En un poema de *Interrogation*, Drieu se refería ya a la muerte como a una "exigence fatale". Cf. ed. cit., p. 13.
[1591] GIRARD R., *La violence et le sacré*, ed. cit., p. 30.
[1592] Ibid., p. 35.
[1593] "La vieille justice, qui repose sur le talion et l'exact troc, sur le poids et le prix de la livre de chair, nous laisse les pots cassés" afirma Drieu en su ensayo *Mesure de la France*, ed. cit., p. 50.
[1594] Cf. supra p. 616 y capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 490-492.
[1595] En aquellos años de desesperación y caos, surgieron toda una serie de personajes de ficción, dotados de poderes suprahumanos, que tuvieron gran éxito entre el público, con una característica común: restablecer la justicia y el orden en una sociedad a la deriva. "El Zorro", protagonista de *La carrera de Capistrano* (1.919), del novelista norteamericano Johnston McCulley, es uno de ellos.

huérfana de líderes -de padre decíamos en el capítulo anterior- que se revela definitivamente incapaz de canalizar sus propias pulsiones. Éstas, abocadas a la anarquía, se han convertido en autodestructivas. Este nuevo Judas -que es Constant- será el encargado de desencadenar el escaton regenerador[1596].

Al igual que en *Les chiens de paille*, en *Mémoires de Dirk Raspe*, que definíamos en el capítulo anterior como la novela del sufrimiento universal, éste ejerce más que nunca una función purificadora y trascendente. En este sentido puede afirmarse que esta novela es la continuación de la anterior. Si en *Les chiens de paille* descubríamos una voluntad de transgredir las formas determinadas para penetrar en el principio abstracto e indeterminado que constituye el "soi universel", aquí se insiste en esta misma idea; la muerte sigue siendo el único camino para lograrlo. Pero ante la imposibilidad real de llevar a cabo un escaton, Drieu propone una nueva vía: el arte.

Hemos estudiado en el capítulo anterior que en *Mémoires* como en *Les chiens* la transgresión de las formas concretas pasa por el conocimiento y la posesión previos y lo más completos posible de todo lo real para extraer de él indicios susceptibles de permitirle una cierta aproximación -generalmente por negación- al mundo de lo indeterminado[1597].

De esta fusión con lo real es particularmente prioritaria la participación en el sufrimiento, convertido en la novela en la principal característica que define el citado mundo. La integración del protagonista en la sociedad miserable de Hoeuvre que hemos descrito[1598], a imitación de Robert, convertido en mediador, supone su emplazamiento en el centro mismo del sufrimiento y de la violencia sociales.

La aceptación del sufrimiento, de origen nietzscheano, libera al hombre de la angustia existencial en Drieu. Nietzsche se refería al sufrimiento como a una prueba que permite autoafirmarse y sentirse existir. De hecho la idea no es nueva: en todas las gnosis el sufrimiento adquiere una valor salvador y fundacional. El dolor es signo y promesa de renacimiento. Es tan sólo una etapa de una acción fundadora[1599]. "Le corollaire inévitable de l'attitude de Drieu est donc l'acceptation de la fatalité de la violence, et même plus, la soumission au devoir de violence"[1600]. Pero hemos estudiado que en *Mémoires* no se trata ya de determinarse, sino de fundirse con el universo, aboliendo la distinción considerada ahora absurda entre seres y objetos[1601].

En medio del sufrimiento y la muerte que le rodean en Hoeuvre el personaje logra por primera vez en el universo novelístico de Drieu, mirar de frente su propia desesperación y su vacío. Y su primera reacción es la llamada desesperada a la muerte redentora. Una muerte que debe entenderse, en sintonía con las novelas anteriores, como una manifestación de la voluntad de purificación y totalidad. Pero ahora no se trata ya de un gesto orgulloso, susceptible de poner de relieve su "divinidad" interior, su superioridad ante el *otro* y su desafío a Dios, como sucedía en las dos novelas anteriores. En *Mémoires* esta mirada dolorosa del protagonista hacia sí mismo supone la extinción de su orgullo y es por ello una mirada verdaderamente salvadora. Su ansia de muerte responde ahora de un sentimiento íntimo, en el que los otros no juegan ningún papel. En la escena de la tormenta que describíamos y comentábamos en el capítulo anterior[1602], ante la que el protagonista se expone deseoso de morir, se encuentra solo y no hace ni una sola alusión a su grandeza personal, ni a los *otros*; pero sigue dominado por la pasión fascinadora de la muerte, como sucedía en las novelas anteriores. En *Mémoires* Dirk ve en la humillación, la esclavitud y la miseria el camino para fundirse, renunciando a su ser determinado, con la

---

[1596] Cf. supra p. 631 y capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 492.

Este pensamiento sin embargo, aparece desde mucho antes en sus ensayos, así en *Genève ou Moscou* (1.927) podemos leer: "La nuit, quand je rentre chez moi, dans l'île de Saint-Louis, (...) dans cette barque pourrie attachée à ce grand vaisseau mort de Notre-Dame qui descend avec une vitesse torrentielle vers un océan d'oubli, où tout cessera d'être nommé, du moins par la bouche humaine, je fais mon examen de conscience et j'apporte sur l'autel de cette vérité dernière l'offrande qu'exigent les dieux inconnus qui dévorent sans cesse les formes de la vie. Je couche devant mes genoux, comme des poupées de propitiation, les cadavres dérisoires et précieux de la France, de l'Europe, de la Planète". Cf. ed. cit., p. 215.

[1597] Cf. notas nº 1358 y 1359 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

[1598] Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 532-534.

[1599] CHALAS Yves, *Vichy et l'imaginaire totalitaire*, ed. cit., p. 57.

[1600] SAINT-YGNAN J.-L., Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence, ed. cit., p. 164.

[1601] Cf. nota nº 1348 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

[1602] Cf. notas nº 1380 y 1383 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

totalidad eterna del universo[1603]. Como los protagonistas de las dos novelas anteriores, también Dirk fundamenta en la muerte su proyecto de eternidad. También pues en ésta última novela rocheliana, tanto el suicidio como la muerte se plantean como la culminación de las pruebas con carácter iniciático. Pero en esta ocasión con la finalidad de acceder al anhelado mundo de lo indeterminado[1604].

Una imagen pictórica resume a la perfección este pensamiento; nos referimos a *La mujer y el loro* de Delacroix, acerca de la que ya habíamos hablado en el capítulo anterior: es obvia la correspondencia entre la última cita y la imagen del loro reventado en el suelo, junto al fuego, y surgiendo de sus restos una bella multiplicidad de colores.

Pero si la muerte no es posible, el personaje capaz por fin como decíamos hace un momento, de mirar de frente su desesperación, encuentra una salida, no ya dirigida hacia el exterior, hacia los *otros*, sino hacia el interior de sí mismo: en Hoeuvre por medio del sufrimiento y la violencia Dirk consigue sustraer su pensamiento a todo lo tangible que le rodea, y tomar consciencia de sí mismo en su desnudez interior, eliminando todo lo particular, tanto lo superfluo como lo que otrora le pareciera fundamental. Esta depuración le permite adentrarse en una ausencia, en un paréntesis que devuelve su libertad al espíritu. Este importante paso es posible por obra y gracia del pensamiento indeterminado[1605]. Éste es el punto de partida para avanzar hacia su verdadera realización personal. Poulet lo explica muy claramente con estas palabras:

> "A l'autre extrémité de la pensée indéterminée, il y a le silence intérieur, la prise de connaissance d'un moi indépendant et l'impression d'un pouvoir illimité, tenu en suspens, en attendant qu'il nous pousse dans telle direction ou dans telle autre. C'est ce suspens qui importe. Il joue un rôle inappréciablement important en retardant le moment inévitable où la pensée s'engagera, bon gré mal gré, à fonds perdu, en direction de quelque objet déterminé"[1606].

El protagonista de *Mémoires* se descubre entonces preparado para el arte y más concretamente la pintura[1607]. Ésta es para Drieu la imagen del verdadero artista, el único capaz de transformar lo real[1608]y sublimarlo a la categoría de lo místico, es decir: de descubrir la esencia indeterminada que se oculta tras las formas concretas, -pero que sólo a través de ellas es posible concebir- y realizarla por el arte de la pintura. "Ah oui, rien n'est plus près de la destruction que l'extrême exaltation de la création, de la vision. (...) Alors je compris l'art."[1609].

Pero, como exponíamos en el capítulo anterior, para Dirk como para Drieu, el arte no consiste en copiar la realidad, sino en transfigurarla, en intentar plasmar la esencia oculta tras las formas de lo concreto. La capacidad de transfigurar a alguien significa de alguna forma alterar su ser, recrearlo a imagen y semejanza del pintor. A partir del desorden supremo nace el orden sobrenatural. El arte permite así pues al hombre ser por fin creador, pero también destructor: por la capacidad transfiguradora del arte, el artista convierte a su modelo en víctima, transformándolo lo destruye en su configuración inicial. "Un peintre est peut-être un assassin"[1610], reconoce el mismo protagonista. El acto de pintar -de recrear- conlleva en cierta forma la muerte del modelo; una muerte simbólica a la que con frecuencia se resiste la víctima[1611]. Como dice Saint-Ygnan, el arte es para

---

[1603] "Qu'on éclate, qu'on en finisse! J'étais sûr, appelant si fort une fin, que ce n'était pas une fin, que toute fin est un commencement. J'étais bien sûr de ma vie éternelle" dice DirK. (Cf. *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 235) porque tal y como ya sucediera en la novela anterior, "Le corps sera toujours un obstacle à l'âme". Cf Ibid., p. 205.

[1604] "Il y a toujours un élément de pureté chez le suicidaire" escribía Drieu al final de su vida. Cf. *Récit secret*, ed. cit., p. 237.

[1605] Cf. POULET G., *La pensée indéterminée* I, ed. cit., p. 6.

[1606] Ibid., p. 6.

[1607] Ya en *Les chiens de paille* el personaje principal "n'aimait que les peintres qui ont un tourment et qui tirent leur force des affres mêmes de ce tourment". Cf. ed. cit., p. 101.

[1608] Goya y Van Gogh (en cuya vida se inspira esta novela) serán dos de los artistas que, en opinión de Dirk, como del mismo Drieu, sabrán representar mejor el sufrimiento y la violencia sociales. Cf, capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 541 y 513 resp.

[1609] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 229.

[1610] Ibid., p. 103.

[1611] Tal es el caso, en *Mémoires de Dirk Raspe*, de los personajes de Sybil y Tristesse.

Drieu un combate sublimado[1612]. La violencia y la muerte constituyen su esencia misma, como sucedía en la guerra.

Decíamos al principio de este capítulo, que las mujeres reaparecen en esta última novela, tras una etapa de práctica ausencia. Pero se trata en esta ocasión de una presencia mistificada. Carlos Pujol afirma, refiriéndose a las *Mémoires de Dirk Raspe* que Sybil, la criada, "es el tipo femenino que obsesiona a Dirk, la mujer víctima, sin encantos físicos, áspera de trato y cruel, pero con una aureola de martirio que sublima su encanallamiento"[1613].

En efecto, si bien en el capítulo anterior hemos visto al protagonista pasar por una primera fase de atracción por lo social que, como hemos dicho, ellas simbolizan, pronto observamos que este mismo carácter simbólico que les ha sido atribuido desde el principio del universo novelístico, es la razón que lleva a nuestro personaje artista a elegirlas como tema pictórico favorito, esto es: como elemento a transfigurar, puesto que nada está más cerca de la destrucción que la suprema exaltación de la creación.

> "Les métamorphoses que j'infligeais à celle-ci ou à celle-là, où je tressais l'une avec l'autre, se faisaient dans la rue aussi bien que sur le papier. Les femmes rencontrées devenaient mes créatures et la possession prodigieuse et profonde que j'avais déjà d'elles, je souhaitais la prolonger (...) Bref, j'avais envie (...) de "coucher" avec les nymphes et les fées de mes humeurs"[1614].

Decíamos hace un momento que el buen pintor es aquél que es capaz de descubrir la esencia a partir de la materia. Sin embargo desde el momento en que se aplica a plasmar en la tela dicha esencia, intenta determinar lo indeterminado, definir lo indefinible. Por tanto el arte, a pesar de sus cualidades como vehículo de trascendencia, posee unas limitaciones evidentes, pues es incapaz de abandonar el mundo de las formas.

El recurso al arte nos conduce así pues de nuevo al mundo de lo concreto, de lo determinado. Aún a pesar del descubrimiento, en las dos últimas novelas, de la importancia y la riqueza que se oculta en el mundo de lo indeterminado, y de la voluntad de orientar sus esfuerzos hacia esta meta, que se juzga la única vía de trascendencia, nuestro personaje sigue siendo en el fondo incapaz de sustraerse a lo concreto e inmediato. De nuevo nos encontramos con el hecho de que, en Drieu, la más pura abstracción sólo es posible desde el corazón de lo concreto. Y ello limita enormemente las posibilidades del conocimiento.

A pesar de ello, el artista pintor puede encontrar en su capacidad creadora el principio que le permita aceptar su realidad fragmentaria y discontinua -esto es su desorden- y sublimarla en un orden superior, regido por otras leyes por medio de las que la multiplicidad dispersa de los fragmentos de lo real, se organice en el interior de un mundo imaginario que, a nivel simbólico, permite al creador sentirse existir. Además, la contemplación de la transformación realizada por el artista, puede servir para que otros, menos iniciados, vislumbren las posibilidades que se ocultan tras lo real, pero ello no constituye ya una prioridad para el artista.

Este logro se presenta sin embargo harto difícil, en opinión del protagonista de *Mémoires de Dirk Raspe*, en el interior de una sociedad en la que el proceso de decadencia es ya irreversible, y ha alcanzado también a las posibilidades de creación artística, disminuyéndolas ostensiblemente:

> "Si la peinture doit renaître en Europe, ce sera le jour où à travers le feu et le sang, la faim et le manque de toutes les choses matérielles, et il faudra que cela dure des années, les hommes auront retrouvé une conception une et totale, décisive et irrémédiable de la vie, et de ce qui est au-delà de la vie"[1615].

[1612] SAINT-YGNAN J.-L., Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence, ed. cit., p. 177.
[1613] PUJOL C., *La novela extramuros*, ed. cit., p. 99.
[1614] DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., pp. 83 - 84.
[1615] Ibid., p. 257. Estas palabras, que Drieu pone en boca de su último personaje novelístico, coinciden plenamente con el pensamiento del autor en los últimos años de su vida. La experiencia le llevó a desengañarse de su primitiva fe en la capacidad de los hombres para generar el Hombre, que hemos visto formulada en sus primeras novelas, y fue evolucionando hacia una concepción de la existencia cada vez más desencarnada del individuo y basada en el concepto abstracto del hombre y de la vida. Su interés creciente por el estudio de las religiones orientales contribuyó no poco a ello. *Récit secret*, así como su *Journal* -los últimos cinco años de forma especial- recogen con todo lujo de detalles esta evolución: "Je ne croyais nullement, en me donnant la mort, contredire l'idée que j'ai toujours sentie vivante en moi de l'immortalité. (...) Je professais que ce qu'on

De esta forma Dirk, plenamente consciente de la realidad, libre de la mediación interna -de la imitación del otro-, y de objetivos que no son más que espejismos, tras haber logrado matar su orgullo y liberarse de la tiranía de éste, logra, como hemos detallado en el capítulo anterior, reconciliarse con la totalidad de su entorno. Aboliendo su orgullo Dirk se reconcilia con el espacio y con el tiempo presentes. Renunciando a la conquista de la divinidad y por ende al orgullo, Dirk se libera de la esclavitud. Los objetivos mitificados y falsos ceden ante la verdad, la angustia deja paso a la memoria, el sufrimiento y la agitación a la paz, el odio al amor, la humillación a la humildad, el deseo según el otro al deseo a partir de sí mismo y, en definitiva, la trascendencia desviada a la trascendencia vertical.

La conclusión de la producción novelística de Drieu es por tanto un comienzo: el de una nueva vida en paz y harmonía con los hombres y con la eternidad. Ello ha sido posible porque el deseo de **posesión** ha dejado paso al deseo de **expresión**, es decir: porque el individuo ha sido capaz de triunfar sobre la tiranía de lo **determinado** y ha descubierto el universo lleno de posibilidades de lo **indeterminado**: "L'émotion esthétique n'est pas désir mais cessation de tout désir, retour au calme et à la joie" dice Girard[1616].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

appelle la mort n'est qu'un seuil et qu'au-delà continue la vie, ou du moins, quelque chose de ce qu'on appelle la vie, quelque chose qui en est l'essence", escribía Drieu en Récit secret poco antes de morir. Cf. ed. cit., p. 488.

[1616] GIRARD R. Mensonge romantique et vérité romanesque, ed. cit., p. 40.

CONCLUSIÓN

Poníamos de relieve en nuestra introducción, la controversia que ha acompañado siempre a Pierre Drieu la Rochelle. A pesar de la visión en perspectiva que posibilita el paso del tiempo, el "caso" Drieu sigue vigente. Hablar de este escritor significa para muchos, dentro y fuera de Francia, evocar unas circunstancias históricas muy precisas, así como unos condicionamientos y actitudes personales muy peculiares.

Nosotros, en nuestro trabajo, hemos querido presentar la faceta literaria de Drieu. Entre los varios problemas a los que hemos debido hacer frente, destaca la necesidad de separar la obra rocheliana de su biografía y especialmente de la "aureola" de colaborador que parece acompañarle inevitablemente aún hoy[1617].

Pero a pesar de que no nos hemos referido con detalle a los acontecimientos biográficos, sí hemos partido de la necesidad de escribir que siente Drieu como medio para llegar a conocerse y alcanzar la profundidad del ser[1618]. La ficción literaria -especialmente la novela, por su carácter extenso- ha constituido para Drieu ante todo un elemento que le ha ayudado a reflexionar, que le ha permitido reordenar la realidad según su pensamiento, dar forma a un universo propio y, en última instancia, madurar.

Pero la ficción nunca puede estar totalmente al margen de las complejas circunstancias históricas que envolvieron al autor. El valor testimonial de sus novelas es pues innegable, y así lo reconoce también el propio Drieu[1619]; la suya es una voz más dentro del rico y diverso panorama literario que,curiosamente,existía en Francia a pesar de la ocupación.Tal vez precisamente a causa de ese dramatismo angustioso en el que vive inmerso, Drieu siente la necesidad de encontrarse y definirse a través de laficción[1620], ya que no pudo o no supo hacerlo mediante la acción bélica y/o política. De hecho hemos constatado que, cuanto más desgarradosestán su situación y su pensamiento, con mayor nitidez se perfila su obra de ficción, al tiempo que se hace mística[1621].

De acuerdo con lo señalado en el apartado "Criterios metodológicos" de nuestra Introducción, hemos escogido como punto de partida el tipo de análisis que propone Poulet. Su crítica de la conciencia parte de un vacío existencial que empuja al escritor a formalizar su pensamiento -su universo pensado- mediante la escritura. El estudio de los "objetos" que son sus novelas, nos ha llevado al descubrimiento del pensamiento abstracto, oculto y personal (el *cogito*) que las inspira y trasciende.

Poulet realiza este trayecto a través del estudio de las coordenadas espacial y temporal. Nosotros hemos añadido a ellas el análisis de los protagonistas novelísticos y de su evolución, es decir: el estudio de la acción, dada su importancia capital en el universo novelístico de Drieu. Una vez definidos el Espacio y el Tiempo, el personaje rocheliano se define por medio de la acción. La época y las circunstancias que rodearon al autor favorecieron sin duda este planteamiento.

En la obra rocheliana espacio, tiempo y acción son categorías de ficción que conducen inevitablemente a la violencia y a la muerte; en última instancia todas ellas son figuraciones de la muerte. Ésta constituye pues un hilo conductor presente a lo largo de todo el universo novelístico de Drieu. En el seno de la búsqueda

---

[1617] LOISEAUX Gérard, *La littérature de la défaite et de la collaboration* . Ed. Fayard, París 1.995. Este título, que acaba de salir al mercado y que se refiere ampliamente a Drieu, constituye un reciente ejemplo de ello.

Sin embargo a través de sus novelas hemos detectado que su opción política, que la mayoría de estudiosos presenta como perfectamente definida e invariable, no lo era tanto en realidad: una cierta confusión en el pensamiento político de Drieu se hace patente en su universo novelístico: sin creer en ninguna ideología concreta, Drieu busca ante todo un orden. La ideología es sólo un camino por el que opta hasta *Gilles* (1.936-38), para llegar a conseguirlo. Pero en sus tres últimas novelas se aleja de ella para adentrarse en un misticismo creciente que le lleva a concebir la muerte y con ella la disolución del universo de lo real, como única posibilidad de acceder a un nuevo orden.

[1618] "Mon moi profond" dice Drieu. Cf. la cita completa en apartado "Criterios metodológicos", cita nº 1.

[1619] Dicho valor testimonial es particularmente evidente y amplio en *Gilles* . Cf. citas nº 1083 y 1084 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

[1620] Recordemos que Drieu quiso establecer una relación estrecha entre la política (es decir: el pensamiento social) y la literatura (un modo de ejemplificarlo). Cf. cita nº 166 de la Introducción.

[1621] Hemos detectado que ciertos momentos de gran decepción y sufrimiento de su vida coinciden con una evolución en su universo de ficción, como su decepción para con Doriot (1.937-38), y sobre todo para con Hitler en los primeros años de la Segunda Guerra.

existencial que Drieu lleva a cabo por medio de sus novelas, el sufrimiento, la violencia y la muerte van adquiriendo a lo largo de la obra dimensiones globales con carácter antropológico. Por ello hemos cerrado nuestro trabajo con un capítulo dedicado a estos aspectos.

Partiendo de la representación, en las primeras novelas, de su experiencia personal del espacio urbano[1622], que le resulta asfixiante, Drieu se aleja poco a poco de ella para lanzarse a una peregrinación por una multiplicidad de entornos puntuales y concretos, desprovistos de toda evolución, a modo de una yuxtaposición de imágenes aparentemente inconexas, que tienen carácter simbólico; están localizados paulatinamente en la naturaleza: países exóticos que Drieu considera más primitivos y por ello repletos aún de fuerza y energía creadoras, como determinados puntos de España (en *Drôle de voyage* y *Gilles*), Marruecos (en *Rêveuse bourgeoisie*), Bagdad (en *Beloukia*) y Bolivia (en *L'homme à cheval*). También, y con frecuencia en el interior de éstos, otros espacios están asimismo dotados de contenido simbólico: el campo de batalla al estilo de antaño[1623], la plaza de toros, el mar, el bosque, el desierto. Si bien éstos pertenecen físicamente también al mundo real, Drieu los recrea de hecho al dotarlos de un carácter metafórico; el relato se hace progresivamente diegético. En ellos los diferentes protagonistas encuentran un marco susceptible de favorecer su realización personal y, el reencuentro con sus raíces; unas raíces que no son de tipo histórico, sino mítico: en estos espacios determinados y cerrados parece todavía posible reactualizar en cierta forma los tiempos "où toutes les choses se créaient et non pas se fabriquaient"[1624]. Hacerse con un espacio propio y diferenciado, ser creadores de espacios, es la meta de la mayoría de los protagonistas.

A este simbolismo espacial se superpone un simbolismo temporal. Tras la pintura, en las primeras novelas (en especial *L'homme couvert de femmes*, *Blèche* y *Le feu follet*), del carácter degradador del tiempo cronológico que gobierna el mundo real y de su acción coercitiva y destructiva sobre los personajes, hemos constatado un intento de ruptura. Desde *Rêveuse bourgeoisie* (1.935)[1625], aunque de forma mucho más evidente a partir de *Gilles* (1.936-38), hemos asistido al abandono de la concepción del tiempo como una continuidad de tipo histórico, y a la búsqueda de una fórmula para construir una temporalidad nueva; ésta ha de permitir romper con las sombras que el pasado histórico proyecta sobre el presente y el futuro condicionándolos, convirtiendo la cadena temporal en un presente estático y eterno, que se alarga indefinidamente hacia delante y hacia atrás, y que se degrada progresivamente a causa de su propia inacción, impidiendo todo progreso. La acción por la acción, encuadrada en el marco de la guerra, ha sido a partir de *Rêveuse bourgeoisie* el medio elegido para situar a los personajes en un punto original de la duración, a partir del cual se abre la posibilidad de crear un futuro diferenciado y propio. Hemos estudiado cómo esta nueva duración, lejos de inaugurar una continuidad de tipo histórico, se reinicia constantemente a cada nueva actuación del personaje. La vida constituye así una creación continuada: el hombre de acción se crea de esta forma permanentemente a sí mismo y al mundo, genera un espacio y un tiempo constantemente nuevos. Pero precisamente este hecho hace de ella una creación continuamente discontinua y por ello de una gran fragilidad.

Se da lugar así a un universo carente de todo fundamento o moral en los que apoyarse, que no se basa en la historia ni en la razón, sino en una sucesión de sensaciones ligadas a una serie de momentos yuxtapuestos e inconexos. La sensación de cada instante substituye al pensamiento como base del conocimiento.

La forma misma de las novelas tiende a representar con progresiva habilidad este hecho: paulatinamente y de forma especialmente significativa a partir de *Gilles* (1.936-38), el hilo narrativo aparece constantemente interrumpido por una multiplicidad de diálogos, reflexiones, ensoñaciones, digresiones, monólogos interiores... Y la narración de los hechos objetivos avanza a saltos. Este procedimiento libera al texto de la tiranía del tiempo cronológico y acerca la forma al pensamiento: la voluntad de romper el *continuum* espacio-temporal.

Esta discontinuidad temporal ligada a una discontinuidad espacial se corresponde con un tipo de personajes que, hasta *Les chiens de paille*, viven casi constantemente en el exterior de sí mismos, y que

---

[1622] Nos hemos referido a la proximidad que, en la primera parte de sus novelas -hasta *Gilles* (1.936-38)-, existía entre el universo descrito en sus novelas (la sociedad parisina de los años 20 - 30) y la realidad del autor, a pesar de los esfuerzos de éste por alejarlos formalmente al máximo mediante la narración en tercera persona.

[1623] Hemos estudiado cómo la concepción rocheliana de la guerra evoca los torneos medievales, emplazados en un campo delimitado y claro, en el que se realizaba una lucha cuerpo a cuerpo.

[1624] DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 280.

[1625] Con anterioridad habíamos detectado este cambio de forma aislada en *Une femme à sa fenêtre* (1.929)

muestran un pensamiento de tipo disociativo: desde la primera novela éstos son presentados como seres conscientes de su insignificancia, que se mueven guiados por un "deseo" que les corroe: definirse ante la sociedad, crearse una esencia[1626]propia que les diferencie. Hemos puesto al descubierto el carácter mimético que paradójicamente se oculta bajo este deseo de singularidad. A partir de aquí y tras analizar con detenimiento las características de cada uno de ellos[1627], hemos sintetizado al conjunto de los protagonistas que Drieu ha ido creando a lo largo de su universo novelístico en tres tipos: el primero, que se desarrolla en las primeras novelas, con la excepción de *Une femme à sa fenêtre*, es un ser pasivo[1628], que vive confundido en el seno de la masa social, se siente inferior a ella y sin embargo desea singularizarse ante los demás. Pero la fuerza de su deseo es ínfima; hemos visto cómo uno de ellos -Alain en *Le feu follet* - se declaraba incapaz de desear. A ello hemos visto sumarse el profundo desprecio por parte de quienes le rodean. Drieu lo ponía de relieve mediante un sistema de ecos cruzados: el narrador y los restantes personajes constituían una trama que convergía en la descalificación y empequeñecimiento del personaje ante el lector. El protagonista aparecía de esta forma encerrado en un espacio policial, cercado por un conjunto de miradas exteriores que se centraban en su vigilanciaconstante. A su vez el personaje repercutía la prisión y la humillación de laque era víctima, en su actitud hacia un grupo de personajes considerados inferiores a él: las mujeres que hemos denominado "negativas" y que son la mayoría de las que pueblan el universo novelístico de Drieu. Hemos visto el carácter sádico que adquirían tales conductas en las primeras novelas.

Todo esto le sume en un profundo sufrimiento y angustia que hemos denominado "internos". Incapaz de tomar iniciativa personal alguna para alcanzar su objetivo, se conformará con imitar a aquellos personajes que en cada situación le parecen socialmente más relevantes, aun teniendo plena consciencia del carácter meramente aparente de tal superioridad. Su vida transcurrirá de forma errática: yendo de un mediador a otro, su *yo* se fragmentará y se desintegrará progresivamente, lo que incrementa ostensiblemente su angustia y su sufrimiento. Hemos llegado a la conclusión que *Le feu follet* (1.930-31) era la novela en la que este tipo de protagonista cristalizaba, en la figura de Alain su protagonista; en ella la desesperación y desintegración del personaje concluían en un suicidio que constituía, parafraseando a Nietzsche, una acción "reactiva": se realizaba, no como resultado de una decisión libre o autónoma, sino como una venganza hacia el menosprecio al que era sometido por los *otros*, que eran descritos asimismo como imitadores de los personajes supuestamente superiores. Esta era la única y última acción de la que se había mostrado capaz.

Este tipo de protagonista evolucionará hacia otro que hemos denominado activo. Hemos estudiado cómo empieza a desarrollarse a partir del final de *Rêveuse bourgeoisi* e (1.935) y alcanza su cristalización en *L'homme à cheval* (1.942) en la figura de su protagonista Jaime Torrijos. En él Drieu consigue representar el ideal de hombre soberano con el que había soñado, influenciado por el pensamiento de Nietzsche. Jaime encarna la figura del guerrero ejemplar, a la manera de los caballeros épicos de una Edad Media que los diferentes protagonistas han mitificado -*Gilles* constituía una clara muestra de ello-. Este segundo grupo de personajes se caracterizan por un nivel de autoaceptación y autoestima mayores que los del tipo anterior, que les lleva a juzgarse diferentes de los *otros* y con vocación de alcanzar la superioridad. Su modo de vida se basa en la acción por la acción, materializada en la guerra eterna, es decir: en la lucha física continuada y desprovista de toda finalidad material (conquista de bienes, derechos y/o territorios). Dicha guerra además debía desarrollarse de un modo similar a los torneos medievales: cuerpo a cuerpo y siguiendo unas reglas preestablecidas y bien determinadas. Proporcionaba una forma de vida y un sistema de valores fáciles y perfectamente definidos: el bien y lo correcto se oponían sin complicaciones al mal y a las conductas reprochables. La lucha así concebida se consideraba antagónica de la guerra moderna, en la que imperaba el anonimato y la destrucción masiva por las máquinas, así como la conducta a su juicio vergonzosa -ocultamiento cobarde en trincheras, avance en posición horizontal, reptando en lugar de andar vertical y orgullosamente-, protagonizada por muchachos

[1626] En el sentido que Sartre da al término y que hemos analizado a lo largo de este trabajo.

[1627] En el capítulo "Los protagonistas novelísticos" hemos optado por el análisis individualizado de cada uno de ellos, a pesar de las reiteraciones y la complejidad que tal procedimiento corría el riesgo de comportar. Nuestra opción se debe a la dificultad que, para el análisis, comporta el hecho de que los personajes no evolucionan en el universo rocheliano de forma lineal y cronológica: Drieu retoma en ocasiones situaciones, pensamientos y/o un tipo de personaje que había abandonado o al que había renunciado -*Rêveuse bourgeoisie* por ejemplo-, y/o al contrario, en medio de un grupo de novelas en las que desarrolla universos con una notable similitud, rompe de repente el esquema, da un salto y anticipa un nuevo modelo que no volverá a desarrollar hasta varias obras más adelante. Tal es el caso de *Une femme à sa fenêtre* .

[1628] En el sentido de que no realiza actividad externa alguna, pero en cambio desarrolla una actividad interior, psicológica, intensa.

obligados por ley a hacer la guerra, pero que nada tenían de auténticos guerreros. La actividad bélica debía emplazarse necesariamente en el interior de un espacio propio y diferenciado, alejado y antagónico de los decadentes entornos urbanos. Además allí el *yo* de los protagonistas creía reconciliarse con los *otros*, en el interior de un grupo de élite donde reinaban supuestamente la amistad y el compañerismo noble. Pero no la igualdad. En este espacio las jerarquías reinantes en la sociedad urbana, basadas en el dinero, en el poder y en los antecedentes familiares, y que los diferentes protagonistas juzgan falsas e injustas, se substituían por otras fundamentadas en el valor, el coraje, la fuerza y la capacidad de acción creadora y de liderazgo personales. Éstas eran para ellos las únicas jerarquías auténticas, las que establecían de verdad diferencias y una clasificación entre los hombres. De esta forma, demostrando su coraje y su fuerza física, los protagonistas creían avanzar en el descubrimiento de sí mismos y hacia el objetivo principal de su "deseo": el heroísmo o, lo que equivale en Drieu a lo mismo, la singularización y la excelencia.

Como vemos, ambos tipos de personajes conciben los diversos aspectos que componen la realidad a base de antítesis[1629]. Todo ello se traduce en un tipo de vida polarizado entre la acción y el pensamiento, el esfuerzo y la tentación de la pasividad, la vida urbana repleta de comodidades y la naturaleza austera, la soledad y la integración en el grupo, la singularización y el anonimato, la realidad y la ensoñación. Los protagonistas novelísticos hasta el final de *L'homme à cheval* (1.942) viven centrados en lo hiperconcreto, limitados a una pasión exclusiva y excluyente: la conquista de sí mismo primero y del universo después, y con ella la voluntad de ser libre y creador, la voluntad de ser un "homme totalitaire"[1630]dice Drieu. Pero afirmarse implica negar al otro. El "cogito" de los personajes les conduce así pues inevitablemente a la violencia; ésta aumenta de forma paralela al grado de individualización o determinación de los personajes, hasta llegar al nihilismo en *Les chiens de paille*.

Hemos visto también cómo de forma paulatina la acción por la acción deja paso a la acción por la meditación, es decir: a la acción como consecuencia de una somera interiorización que les lleva a intuir la relación del hombre con una globalidad de la vida. Las escenas de meditación solitaria en el desierto o en el bosque que hemos analizado en *Gilles* constituían los primeros pasos en este sentido.

Los personajes que hemos denominado activos se caracterizan además por su renuncia explícita a la razón como base sobre la que construir la nueva sociedad con la que sueñan. La razón y el racionalismo son considerados, al contrario, como los responsables máximos del proceso de degeneración y decadencia en los que está inmersa la sociedad. Una decadencia que, según ellos, se ha iniciado a partir de la segunda mitad del llamado Siglo de las Luces, que ellos interpretan como el comienzo de una obscuridad creciente. En su lugar proponen un sistema de vida basado en la sensación como único medio de conocimiento verdadero y única vía de ascesis. Se trata de sentir lo inmediato, pero también hasta cierto punto los misterios desconocidos que se ocultan tras éste y lo trascienden. Acumular el máximo de sensaciones posible garantizará supuestamente la superioridad y la realización en el mundo de lo concreto de una sociedad mejor.

Hemos demostrado que la cristalización de este segundo tipo de protagonistas es Jaime Torrijos en *L'homme à cheval*. De todo lo dicho hasta aquí se desprende que estos personajes viven marcados por un desequilibrio que genera gran tensión. Además hemos analizado cómo en el momento en que el protagonista consigue alcanzar su meta de héroe soberano, en *L'homme à cheval*, éste se descubre más esclavo que nunca: por una parte el gran número de autoimposiciones y de negaciones de sí mismo que ha conllevado su avance hacia el heroísmo, llegan a asfixiarle como lo hacían los espacios urbanos en las primeras novelas, y les llevan a reivindicar el derecho al libre albedrío. A partir de este momento la conducta del héroe, Jaime Torrijos, se descubre un calco de la del viejo tirano al que había dado muerte y substituido al principio de la narración, D. Benito, y que encarnaba todos los defectos y degradaciones del universo urbano. A esta primera decepción se suma otra incomparablemente mayor: su constatación de la inutilidad de todos sus esfuerzos: su grandeza es cuestionada por la rebelión de sus súbditos y su proyecto de crear un nuevo orden social, justo y duradero, fracasa ante la mirada atónita del héroe incapaz de entender las razones de tal fiasco.

De esta forma Drieu va creando en sus novelas un ambiente repleto de angustia, sufrimiento y violencia

[1629] La actitud de estos personajes responde a un modelo heroico de tipo épico. Su meta es la conquista de la totalidad. Paulatinamente sin embargo, a medida que se percibe el fracaso de la acción permanente como modo de vida, las novelas de Drieu evolucionan hacia un héroe trágico que aspira, no ya a conquistar la totalidad del universo, sino a fundirse con él.

[1630] DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle*,ed. cit., p. 164.

que no cesan de ir en aumento a medida que transcurren los años, aunque su naturaleza va variando: en las primeras novelas, hasta *Rêveuse bourgeoisie* (1.935), el sufrimiento y la violencia aparecían como características internas de los protagonistas. Era una violencia psicológica que constituía su principal rasgo distintivo: les permitía sentirse existir y les oponía al conjunto de la masa social, indiferente, insensible y hostil.

A partir del momento en que los protagonistas optan por la acción[1631]continuada como forma de vida,y aspiran a un heroísmode carácter épico, pasan a extender su violencia también hacia el exterior,hacia los *otros*. La violencia deja de ser únicamente psicológica y se convierte entonces en física. La voluntad de recrear un espacio y un tiempo nuevos, al margen del devenir cronológico, que en las novelas de Drieu tiene siempre carácter degradador, implica necesariamente la destrucción previa de estas coordenadas en su forma actual, y ello se consigue básicamente destruyendo a quienes la simbolizan o contribuyen a su permanencia. La sociedad decadente y su orden fundamentado en criterios de tipo histórico -origen social, nivel cultural[1632], categorías económicas- y en el racionalismo constituyen el objetivo a combatir.

Se trata por tanto de una violencia que se pretende diferenciadora, cuya finalidad última es el restablecimiento de un orden, de una jerarquización social eficaz, auténtica y por ello estable. Esta violencia toma así un sentido aparentemente fundacional. Hemos estudiado que su ejecución estaba reservada a un grupo de elegidos: la violencia creadora era derecho de héroes, de hombres libres, "totalitarios", a los que Drieu otorgaba una dimensión superior al resto de los hombres, es decir: que situaba de hecho en el terreno de lo *sagrado*[1633]. Lo mismo sucedía con la violencia por ellos ejercida: tenía un carácter exterior a la comunidad social y necesario. Esta violencia adquiría así rango de ley, y era llamada a substituir a la justicia urbana, basada en la razón. Esta propuesta rocheliana coincide con el modelo que regía en las civilizaciones primitivas.[1634] Para Drieu como para Girard la paz y la estabilidad sociales se basan en la diferencia. Hemos visto que *L'homme à cheval* (1.942) es la obra en la que nuestro autor consigue plasmar con toda claridad su pensamiento en este sentido: en Bolivia, un grupo guerrero de élite perfectamente estructurado y jerarquizado, se dispone a instaurar un orden espacio-temporal diferente y nuevo[1635].

Sin embargo la novela concluye con la constatación dolorosa de la unicidad profunda de los espacios y del tiempo ligados al universo de lo real, así como del carácter coercitivo que ambos ejercen sobre los hombres, que se descubren sus marionetas y que perciben asimismo con horror su identidad profunda[1636]y, lo que es peor, el carácter ontológico de ésta. Se impone así la evidencia del carácter trágico de la condición humana, -nunca el hombre puede ser más grande que el hombre- y de la imposibilidad de recrear el mundo -el espacio y el tiempo- a partir de la fuerza y de la voluntad humanas.

Desde las primeras novelas hemos ido encontrando, en boca de los diferentes protagonistas, la conciencia de una fatalidad ligada a la condición humana[1637]. Sin embargo ello no ha sido obstáculo para que, a partir de su tercera novela, la totalidad de los protagonistas novelísticos opte por la acción y la lucha. Estos protagonistas a pesar de tener plena conciencia de la realidad en la que están inmersos, jamás se resignan. La realidad se impone ante ellos cerrándoles poco a poco todas las salidas, pero a pesar de todo intentan abrirse paso de una u otra forma o, por lo menos, dejar constancia de su situación injusta en una sociedad que aborrecen. Incluso el suicidio ha sido en última instancia una constatación de su lucha y de su resistencia.

[1631] Hemos estudiado que eso se produce de forma progresiva a partir de *Rêveuse bourgeoisie*, pero que la encontramos también con anterioridad en *Une femme à sa fenêtre* (1.929).

[1632] Nos hemos referido al rechazo que Drieu manifiesta hacia la cultura entendida como una acumulación de conceptos aprendidos (no vividos) que forman parte del pasado.

[1633] En una época en la que, como hemos estudiado, Dios ha muerto y el hombre aspira a erigirse a su nivel, el término "sagrado" no hace referencia a una divinidad exterior, sino al hombre libre y totalitario que ha conseguido elevarse al nivel de creador, al nivel de Dios, infinitamente por encima de los demás.

[1634] Carentes de un sistema judicial, el sacrificio era el encargado de ejercer este rol. La violencia sacrificial era considerada de un orden superior, y ello impedía su propagación indiscriminada en el interior de la sociedad.

[1635] La reunificación del territorio que ocupó el viejo imperio inca, así como la recuperación del supuesto espíritu que, en un tiempo lejano y mitificado, regía aquella comunidad.

[1636] Hemos estudiado al respecto la evolución del par Jaime - Felipe, que al principio se presenta como un dúo perfectamente diferenciado e incluso antagónico, para descubrir al final la dolorosa identidad de ambos personajes. Idéntico proceso identificador hemos analizado hace un momento respecto al par Jaime- D. Benito.

[1637] al mismo tiempo hemos visto que Drieu se expresaba en idéntico sentido en varios de sus ensayos.

Este mismo pensamiento guiaba a Drieu en su vida real: a pesar de su progresiva desilusión hacia la sociedad de su tiempo, nunca dejó de luchar con las armas que encontró a su alcance -la literatura-, hasta el último instante de su vida. Su suicidio fue el último episodio de esta lucha: "J'espère que je vais trouver une mort conforme à mon rêve de toujours, une mort digne du révolutionnaire et du réactionnaire que je suis"[1638]escribía en 1.942.

Una vez puesta de manifiesto la identidad profunda de los hombres y el carácter mimético de sus deseos, la violencia que debía garantizar las diferencias y con ellas el orden, pierde lógicamente su sentido regenerador y revela su carácter indiscriminado. Así en sus dos últimas novelas, Drieu pinta una sociedad sumida en una violencia recíproca y condenada irremisiblemente a la autodestrucción. El nihilismo surge así en la penúltima novela, *Les chiens de paille*, como la única y última acción viable para acabar con los males del presente y sobre todo con la angustia y el sufrimiento que han alcanzado proporciones insoportables: destruirlo todo y a todos para que un día futuro pueda tal vez volver a nacer una sociedad nueva, con una forma y una idiosincrasia distintas y desconocidas.

Pero conforme las novelas avanzan hacia el paroxismo de la violencia al que les conduce el "deseo" de los personajes, Drieu va poniendo paulatinamente los cimientos en los que se apoyará la salvación final. La imposibilidad de alterar o de recrear las coordenadas espacio-temporales y con ellas a toda la sociedad desde su interior, lleva a los protagonistas rochelianos a abandonar la lucha en el mundo de lo concreto, de lo determinado, para adentrarse en la indagación de un más allá desconocido, misterioso y en definitiva indefinido, que se oculta tras la muerte. Poco a poco la obra novelística de Drieu se carga de misticismo: los protagonistas que vivían volcados en la acción constante, buscando denodadamente las *determinaciones* particulares, se van substituyendo por otros que intuyen otra realidad desconocida, informe e indefinible que se oculta tras ellas. Esta realidad *indeterminada* constituye un motor que impulsa a los personajes hacia la ensoñación.

Las formas determinadas, tienden así pues a desdibujarse y a fundirse al final, por la conciencia de una existencia única y global, indiferentemente personal o impersonal, situada indistintamente en el interior y en el exterior del hombre, infinitamente próxima y al mismo tiempo infinitamente lejana, en la que las antiguas diferencias entre *yo* y el *otro*, entre el sujeto y el objeto, desaparecen en el interior de una única conciencia universal y eterna que hemos denominado "soi universel".

La muerte, máxima expresión de la violencia, ha estado presente desde la primera novela hasta la última, pero su presencia en ellas ha ido aumentando con el paso de los años y, al mismo tiempo, la concepción de ésta ha ido variando ostensiblemente: en el grupo de protagonistas que hemos denominado pasivos (en relación con el exterior) ésta se planteaba como el final de la vida y la entrada en el vacío, aunque por otra parte veíamos en *Le feu follet* que la muerte, bajo la forma del suicidio, constituía la única y última forma de acción posible para los personajes "inferiores", y el único camino para liberarse de la angustia y el sufrimiento psicológicos a los que les sometían los *otros*. Se trataba pues, en último término de una acción "reactiva" y al mismo tiempo desesperada.

Entre los personajes denominados activos, la muerte continuaba entendiéndose como un final y un acceso al vacío, pero lejos de ser un acto desesperado, pasa a entenderse como la máxima manifestación de la vida: para unos personajes que, como hemos dicho, niegan la existencia de un Dios exterior y consideran que la divinidad se encuentra oculta en el interior de cada hombre, enfrentarse a la muerte sin miedo en el seno de la acción guerrera constituía una muestra de la grandeza del héroe y un desafío a la mayor herramienta coercitiva que Dios tenía sobre el hombre: su terror a morir. Así, enfrentándose a la muerte el héroe creía manifestar ante los *otros* su divinidad interior y su excelencia, y veía de esta forma realizado su "deseo". El suicidio en cambio, no se concebía en el espacio bélico.

Paulatinamente, a medida que las diferentes posibilidades del universo real se han ido cerrando, este pensamiento ha ido cediendo terreno en favor de una mitificación creciente del tema: si al principio era un vacío, al final de su obra y de su vida la muerte y el suicidio pasan a concebirse como una substancia: es la culminación de un proceso iniciático; traspasar la frontera de la muerte permite la entrada en otra vida nueva, situada más allá del espacio y del tiempo, y por tanto libre de sus constreñimientos y libre de todas las disociaciones y/o contradicciones. La muerte no es por tanto ya un final, ni la manifestación de la grandeza del héroe ante los *otros*, que le admiran por ello, sino un principio profundamente anhelado. Hemos estudiado que

[1638] DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939-1.945*, ed. cit., 8 novembre 1.942, p. 301.

en *Les chiens de paille* el nihilismo que su protagonista pretende atribuir un sentido sacrificial[1639]a su proyecto nihilista de destruir a los otros primero y suicidarse después. Un "sacrificio" que hemos descubierto se revelaba falso, puesto que no se trataba de la ofrenda de un miembro exterior a la comunidad para garantizar la pervivencia de ésta, sino que las víctimas emisarias eran asimismo los culpables y porque además no se dirigía hacia una divinidad exterior, única capaz en las civilizaciones primitivas de aglutinar al conjunto de la masa social.

De esta forma Drieu va modelando un universo novelesco que se "ennegrece" progresivamente: paulatinamente todo conduce en él a la muerte: el pensamiento de los personajes, la sociedad que se describe, las coordenadas que les envuelven a todos (espacio y tiempo)... Ello se hacía particularmente intenso en las dos últimas novelas, pero de un modo especialmente bello en la última, *Mémoires de Dirk Raspe.*

Todo convergía perfectamente allí para representar el sufrimiento, la situación de impasse y, en definitiva la desesperación de un hombre: Dirk Raspe[1640], y de una sociedad entera, simbolizada por los miserables habitantes de Hoeuvre.

Este proceso de maduración al que hemos asistido no comporta sin embargo solución definitiva alguna a la angustia y al sufrimiento que corroen tanto a los personajes novelísticos como a su autor. La literatura rocheliana es una literatura de la negatividad: ni los diversos espacios que en ella se suceden, ni las diferentes formas de enfocar el devenir temporal que se plantean, ni la adopción de un sistema de vida basado en la acción por la acción, ni tampoco la meditación ni la mistificación de la muerte conducen a ninguna parte a los personajes en el espacio y el tiempo del mundo real en el que viven y del que se sienten prisioneros.

Hemos analizado que tan sólo el arte aparece como un medio que permite transgredir el espacio y el tiempo, materializar las ensoñaciones de los protagonistas y, de esta forma convertirlos en seres creadores. Esto nos lleva al tercero y último de los tipos en que dividíamos el universo novelístico de Drieu: el artista. *Mémoires de Dirk Raspe* será la obra en la que cristaliza dicho tipo, en la figura de su protagonista Dirk Raspe. Éste es el único que, partiendo de lo real, es capaz de transfigurarlo y convertirlo en algo nuevo y original. Pero hemos visto que dicha transfiguración suponía en cierto modo la muerte del modelo real del que ha partido. El artista es por tanto en este sentido un criminal, un destructor, pero es el único capaz de determinar una nueva vida a partir de la muerte. El arte constituye allí pues hasta cierto punto una salida a la situación de caos e impasse en la que viven los personajes rochelianos. Su violencia fundadora les permite reconciliarse definitivamente consigo mismos y con la sociedad, supone el fin de un pensamiento disociativo y les otorga en cierto modo la permanencia, es decir: el tan anhelado triunfo sobre el tiempo cronológico y la degradación que le es inherente y como consecuencia de ello supone un triunfo relativo sobre la fatalidad propia de la condición humana y sobre la muerte.

Todo este proceso evolutivo se ha desarrollado en torno de un elemento motor: el deseo mimético. Éste se ha revelado el nexo de unión que nos ha permitido vincular los diversos aspectos que hemos ido describiendo y que, a primera vista, podían parecer una miscelánea de cuadros dispares e inconexos. La producción novelística de Drieu nos permite definirlo como "un novelista del deseo". Sus novelas medios de expresión de este "deseo", del que hemos apreciado diferentes niveles.

Los protagonistas pasivos de las primeras novelas, viven torturados por el deseo de superar su inferioridad ante los otros, pero su carencia de voluntad, -su incapacidad de desear, en palabras de Alain en *Le feu follet* - les lleva a dedicarse a la imitación de ciertos personajes de su entorno considerados superiores aun a pesar de tener consciencia del carácter falaz de dicha superioridad. Estos personajes supuestamente superiores actuarán como "mediadores" susceptibles de conducir al "sujeto de deseo" hacia el "objeto deseado": su determinación y su valorización ante los otros que les rodean y les desprecian. Se establecía así una situación de "mediación interna" que R. Girard definía como deseo triangular. Hemos estudiado que la escasa fuerza de los protagonistas y la poca credibilidad que les merecía su mediador, les llevaba a desarrollar una actitud errática, pasando de un mediador a otro en función de las circunstancias. Ello contribuía a la fragmentación y descomposición de su personalidad y por tanto al incremento de su sufrimiento y angustia. Se trataba entonces de un deseo de vanidad. A su vez los restantes personajes que rodean a estos protagonistas desarrollaban

[1639] En el sentido que el término tenía en las civilizaciones primitivas y que hemos explicado a través de las aportaciones de R. Girard y M. Eliade principalmente.
[1640] Un nombre cuyas iniciales, recordémoslo, coinciden con las del autor: D.R.

idéntica conducta imitativa hacia el *otro* juzgado superior. Nos encontrábamos así con una multiplicidad de situaciones triangulares. Pero en ambos casos la figura del mediador aparecía enormemente alejada del sujeto, lo cual evitaba situaciones de rivalidad. No sucedía lo mismo en cambio entre los integrantes del grupo de imitadores que se situaban a su alrededor. La proximidad de éstos sí comportaba una cierta rivalidad y enfrentamiento de los que quienes peor parados salían eran los débiles e insignificantes protagonistas.

A medida que éstos alcanzaban mayor personalidad, su deseo adquiría mayor fuerza y adoptaban la acción como forma de vida, la distancia entre ellos y los *otros* y entre ellos y el mediador disminuía: de una situación de inferioridad reconocida pasábamos a un nivel de autoestima creciente con respecto a los restantes personajes que comportaba una rivalidad progresiva, que hemos visto desarrollarse ampliamente en *Beloukia* (1.935) y *Gilles* (1.936-38). Al mismo tiempo pasábamos de una multiplicidad de mediadores a un único tipo: el héroe épico mitificado. Aparentemente se pasaba de una situación de mediación interna a otra de externa que debía acabar con la violencia generalizada, reinstaurando unas jerarquías verdaderas e incuestionables.

Poco a poco se trataba no ya de demostrar su igualdad respecto de los *otros*, sino de conquistar la superioridad y el liderazgo ante ellos, a imitación de los viejos héroes épicos. El prestigio del mediador se comunicaba así al objeto deseado y le confería un valor ilusorio. La imitación del mediador se confundía con la conquista de la propia libertad ante los demás. Se alimentaba de esta forma una falsa ilusión de autonomía y de espontaneidad del deseo[1641]. El deseo de vanidad que descubríamos en las primeras novelas se transformaba en deseo de pasión y en orgullo. Sin embargo al final de *L'homme à cheval* Drieu nos hacía descubrir mediante el fracaso del protagonista, la imposibilidad del modelo heroico para escapar a la mediación interna y por tanto a la violencia, el sufrimiento y la angustia.Descubríamos allí la identidad profunda de todos los hombres, y de forma particularmente realzada la de los dos modelos rivales y pretendidamente antagónicos: el viejo tirano esclavizador D. Benito y el joven héroe liberadorJaime.La aparente exteriorización de la mediación aparecía en realidadcomo una nueva mediación interna más aguda y destructiva que nunca.

La razón profunda que justifica la violencia total o el nihilismo de la penúltima novela hay que buscarla pues en la toma de consciencia de la uniformidad profunda, del carácter vano e ilusorio de todas las diferencias y de la desesperación ante tan trágico descubrimiento. A pesar de ello el personaje sigue resistiéndose a aceptar una realidad que se ha hecho ya del todo evidente, y asistimos a un último intento desesperado de alcanzar la superioridad, mediante su proyecto, pretendidamente espontáneo, de convertirse en un Judas salvador; pero de nuevo fracasa en su ambición de sustraerse a la mediación interna -él pretende situarse por encima de los demás, pero una bomba tirada por mano anónima los mata a todos-, y además fracasa en su pretensión de originalidad: hemos descubierto en su acto una nueva imitación: la de la figura de Dios al que pretendía substituir[1642].

Drieu culmina pues su producción novelística con la revelación plena del deseo triangular, como motor en torno del cual han girado la totalidad de sus creaciones anteriores. En *Mémoires de Dirk Raspe*, la última de sus novelas -inacabada-, asistimos a la toma de conciencia de la realidad de este deseo triangular y de su carácter destructivo. Sólo a partir de entonces le es posible al protagonista, Dirk, empezar a liberarse de él y del sufrimiento y la angustia que conlleva. Su estancia entre los miserables de Hoeuvre representa un paso decisivo en esta dirección: allí el personaje se despoja de su orgullo, y esto le permite acceder a su *yo* íntimo y al mismo tiempo al descubrimiento verdadero del *otro*, que en el fondo poco difiere del *yo*. Aprende entonces a ponerse en el lugar de los demás, y sólo a partir de este momento puede reconciliarse con ellos y librarse de la angustia y del sufrimiento.

Este descubrimiento de su propia realidad y de la de los demás le lleva al arte, es decir a la estética; en la pintura puede realizar la síntesis de ambos, y la estética se convierte de este modo en una ética. Al final la creación triunfa sobre el deseo de posesión y la angustia.

Todo lo expuesto hasta aquí nos lleva a afirmar que los personajes rochelianos tienen carácter doblemente simbólico: más allá de su carácter representativo que hemos analizado y que nos ha llevado a clasificarlos en tres tipos, éstos encarnan al mismo tiempo las etapas por las que ha ido pasando el propio Drieu

[1641] El deseo triangular es el deseo que transfigura a su objeto, afirma Girard en *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., p. 24.

[1642] Observemos que el universo novelístico de Drieu no se define por la ausencia de sagrado, sino por la presencia nefasta de un sagrado moderno, pervertido y corrompido, que destruye la vida.

a lo largo de su vida. En ellos encontramos representados también los diferentes caminos por los que hubiera podido discurrir eventualmente la vida del autor o por los que éste hubiera deseado optar si las circunstancias lo hubieran permitido. Sin que se trate de dobles del autor, sí encontramos en estas creaciones mucho de su creador. Drieu ha sabido construir sus personajes y las situaciones antagónicas en las que se mueven a partir de su experiencia vivida, sus sensaciones, sus deseos.

Esta maduración a nivel psicológico encuentra una progresiva evolución formal: poco a poco el autor va afinando sus instrumentos literarios y va dando forma a un universo cada vez más completo y autónomo. De hecho muchas de las ideas que encontramos desarrolladas en sus últimas novelas, las habíamos detectado ya en germen al principio de su carrera literaria. Lo que más difiere entre ambos momentos es el modo y la capacidad para plasmarlas: encontrar la forma idónea de crear un universo que permita al autor expresarse con la mayor claridad.

De la voz única perteneciente a un narrador omnisciente que encontrábamos en las primeras novelas, Drieu va siendo capaz, especialmente a partir de *Gilles*, de ir cediendo la palabra a los diferentes personajes, consiguiendo en *Mémoires de Dirk Raspe*, su última novela, construir un universo verdaderamente polifónico y dotado de vida propia. En esta novela Drieu, que no había podido ser poeta porque no supo encontrar la forma, se convierte precisamente en un hombre de forma.

Si leemos a Drieu bloqueados por una mentalidad disociativa que no es capaz de ver más allá de los antagonismos y que da a éstos un sentido unívoco, arruinaremos la conquista más importante de Drieu novelista: la exquisita igualdad de tratamiento entre *yo* y el *otro* que alcanza en su última novela, bajo la forma de la polifonía, y que da lugar a un profundo debate de ideas. Allí la estética se unifica con la ética y la metafísica. El novelista multiplica los contrastes entre los personajes que les conducirán a la unidad profunda; la ética que surge de la estética permite alcanzar una síntesis entre la observación del *otro* y la introspección. Drieu conquista en *Mémoires* -como Dirk en sus pinturas de prostitutas transfiguradas- la tercera dimensión, la profundidad. Ésta le permite moverse libre y cómodamente entre sus personajes y dotarlos de libertad, identidad y movimiento. El crítico simplista que sólo entiende de oposiciones maniqueístas vive limitado a dos dimensiones, como la pintura Fauve.

Nuestro análisis de la obra deja entrever tras ella las enormes decepciones que su autor ha debido sufrir para liberarse él mismo del deseo triangular; éste se ha revelado oculto pero omnipresente en la sociedad que describen sus novelas y que es la de su época. Pese a todo Drieu conquista la independencia y, recordando, compara. La creación novelística ha sido clave en la evolución de su autor, porque le ha ayudado a pensar, a reflexionar, a profundizar en el conocimiento de sí mismo y del mundo, al tiempo que a dominar el arte del lenguaje y acercarlo a la vida[1643]que para él es acción. El triunfo estético del novelista se confunde con el éxito del protagonista novelístico que consigue renunciar al deseo. La conclusión para ambos es idéntica: la memoria, la visión panorámica, la rememoración del pasado. En el Drieu de la madurez la memoria permite la realización de lo sagrado que se esconde en el interior del hombre: mediante el arte éste se convierte al fin en creador.

De esta forma al final asistimos también al triunfo sobre el espacio y el tiempo: la realidad espacio-temporal del deseo se pretende euclidiana: el ser que desea cree avanzar siempre en línea recta hacia su objetivo. El espacio novelístico en cambio es einsteniano: el novelista nos demuestra que la línea recta es en realidad un círculo que nos conduce inevitablemente al punto de partida: nosotros mismos.

Después de haber servido al novelista, la fuerza caricaturesca del fascismo, del comunismo, y en general de las ideologías, debería servir también al lector. El excelente creador en que demuestra haberse convertido Drieu al final de su vida, nos enseña por medio del género novelístico algo que nunca habríamos descubierto a simple vista: "Lire c'est revivre l'expérience spirituelle dont le roman éprouve exactement la forme"[1644], dice Girard. Quien sólo es capaz de ver en Drieu a un fascista fracasado y en sus novelas una especie de propaganda política más o menos camuflada, o la autobiografía de un burgués de talento mediocre instalado en la comodidad, es incapaz de comprender la obra en toda su profundidad.

[1643] Hemos estudiado cómo la técnica de la puesta en abismo, utilizada por Drieu en *Mémoires*, propiciaba una reciprocidad de miradas que hacía oscilar los límites entre realidad y ficción: la narración sale de su carácter ficticio al tiempo que invita al lector a entrar en ella. De hecho hemos visto que Drieu siempre ha afirmado la interacción entre el creador y su creación

[1644] GIRARD R., Mensonge romantique et vérité romanesque, ed. cit., p. 224.

BIBLIOGRAFÍA

I.- Obras de P. Drieu la Rochelle

A) NOVELAS

-*L'homme couvert de femmes*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.977. (1ª ed. 1.925)
-*Blèche*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.981. (1ª ed. 1.928).
-*Une femme à sa fenêtre*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.976. (1ª ed. 1.929).
-*Le feu follet* seguido de *Adieu à Gonzague*. Ed. Gallimard, col. Folio, París 1.982. (1ª ed. col. nrf, 1.931).
-*Drôle de voyage*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.977.(1ª ed. 1.933).
-*Rêveuse bourgeoisie*. Ed. Gallimard, col. Folio, París 1.975. (1ª ed. col. nrf, 1.937).
-*Beloukia*. Ed. Gallimard, col. L'imaginaire, París 1.991. (1ª ed. col. nrf, 1.936).
-*Gilles*. Ed. Gallimard, col. Folio, París 1.980. (1ª ed. col. nrf, 1.939).
-*L'homme à cheval*. Ed. Gallimard, col. Folio, París 1.973. (1ª ed. col. nrf, 1.943)
-*Les chiens de paille*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.980. (1ª ed. 1.964).
-*Mémoires de Dirk Raspe*. Ed. Gallimard, col. Folio, París 1.978. (1ª ed. col. nrf, 1.966).

B) RELATOS

-*Plainte contre inconnu*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.924.
-*La comédie de Charleroi*. Ed. Gallimard, col. Folio, París 1.982. (1ª ed. col. nrf, 1.934).
-*Journal d'un homme trompé*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.978.
-*Histoires déplaisantes*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.980 (1ª ed. 1.963).

C) POESÍA

-*Interrogation*. (Ver *Ecrits de jeunesse*).
-*Fond de cantine*. (Ver *Ecrits de jeunesse*).

D) TEATRO

-*Charlotte Corday* seguido de *Le chef*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.944.
-*Gilles*. Inédito.
-*Nous sommes plusieurs*. Inédito.
-*L'eau fraîche*. Ed. Les cahiers de "Bravo" nº 18, suppl. au nº d'août 1.931.
-*Judas*. Inédito.

E) ENSAYOS

-*Le jeune européen* seguido de *Génève ou Moscou*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.978 (1ª ed 1.927 y 1.928 resp.)
-*L'Europe contre les patries*. Ed. Gallimard, col. Essais, París 1.931.
-*Socialisme fasciste*.
Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.934.
-*Doriot ou la vie d'un ouvrier français*. Les éd. populaires, París 1.936.
-*Avec Doriot*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.937.
-*Ecrits de jeunesse: Interrogation - Fond de cantine - La suite dans les idées - Le jeune européen*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.941. (1ª ed. 1.917, 1.920, ed. Au sens pareil 1.927, y 1.927 resp.)
-*Chronique politique (1.934-1.942)* seguido de *Ne plus attendre*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.943. (1ª ed. 1.943 y ed. Grasset 1.941 resp.)
-*Sur les écrivains*. Contiene *Notes pour comprendre le siècle*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.982 (1ª ed. 1.964 y 1.941 resp.)
-*Notes pour comprendre le siècle*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.941
-*Mesure de la France* seguido de *Ecrits 1.939-1.940)*. Ed. Grasset, París 1.964. (1ª ed. 1.922 y 1.964 resp.).
-*Plaintes contre inconnue*. Ed. Frédéric Chambriand, París 1.951.
-*Le Français d'Europe*. Ed. Balzac, París 1.944.

F) MEMORIAS

-*Etat civil*. Ed. Gallimard, col. L'imaginaire, París 1.980. (1ª ed. col. nrf, 1.921)
-*Fragment de mémoires 1.940-1.941*. Ed. Gallimard, París 1.982.
-*Récit secret*, seguido de *Journal (1.944-1.945)* y de *Exorde*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.980. (1ª ed. 1.951)
-*Journal 1.939-1.945*. Ed. Gallimard, col. Témoins, París 1.992.

G) OTROS

-*Textes retrouvés*. Ed. du Rocher, París 1.992.
-*Correspondance avec André et Colette Jéramec*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.993.

II.- Libros y revistas dedicados enteramente a P. Drieu la Rochelle

A) LIBROS

-ANDREU Pierre et GROVER Frédéric, *Drieu la Rochelle*. Ed. Hachette, París 1.979.
-ANDREU Pierre, *Drieu, témoin et visionnaire*. Ed. Grasset, París 1.952.
-BALVET Marie, *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme: Drieu la Rochelle*. PUF, París 1.984
-BALVET M. et STERIN H., *Le roman familial de Pierre Drieu la Rochelle*. Ed. Henri Veyrier, París 1.989.
-BASTIER Jean, *Pierre Drieu la Rochelle, soldat de la Grande Guerre. 1.914-1.918*. Ed. Albatros, París 1.989.
-DELAGRANGE Gérard, *Le cas Pierre Drieu la Rochelle*. Imprimerie du Palais, París 1.969.
-DESANTI Dominique, *Drieu la Rochelle ou le séducteur mystifié*. Ed. Flammarion, París 1.978.
-DESNOYERS Jean, *Etude médico-psychologique sur P. Drieu la Rochelle*. Imprimerie Foulon, París 1.965.
-DU BOIS Pierre, *Drieu la Rochelle*. Cahiers d'histoire contemporaine, Lausanne, 1.978.
-FIESCHI Jacques, *Drieu la Rochelle et le thème de la décadence*. Thèse de doctorat. París, fac. des lettres et des sciences humaines 1.969.
-GROVER Frédéric, *Drieu la Rochelle and the fiction of testimony*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1.958.
-GROVER Frédéric, *Drieu la Rochelle*. Ed Gallimard, col. "La bibliothèque idéale", París 1.962.
-GROVER Frédéric, *Drieu la Rochelle (1.893-1.945)*. Ed. Gallimard, col. "Idées", París 1.979.
-HANOTELLE Jean-Marie, *Drieu et la décadence du héros*. Ed. Hachette, París 1.980.
-HINES Thomas Moore, *Le rêve et l'action: une étude de "L'Homme à Cheval" de Drieu la Rochelle*. French Literature Publications Company, Columbia S.C., 1.978.
-LANSARD Jean, *Drieu la Rochelle, Essai sur son théâtre*. 2 vol. Ed. Aux Amateurs de livres, París 1.985.
-LEAL Robert, *Drieu la Rochelle, Décadence in Love*. Sta. Lucia, Australie, University of Queensland Press.
-LEAL Robert, *Drieu la Rochelle*. Twayne, New York 1.980.
-LEIBOVICI Solange, *Le sang et l'ancre. Pierre Drieu la Rochelle, une psychobiographie*. Ed. G.A. Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1.994.
-MABIRE Jean, *Drieu parmi nous*. Ed. La Table Ronde, París 1.963.
-MACLEOD Alexander, *La pensée politique de P. Drieu la Rochelle*. Ed. Cujas, París 1.966.
-MARTIN Claude, *La N.R.F. de P. Drieu la Rochelle. (1.940 - 1.943)*. Centre d'études gidiennes, univ. de Lyon II. 1.983. (1ª ed. 1.975).
-PERUSAT Jean-Marie, *Drieu la Rochelle ou le goût du malentendu*. Ed. Peter Lang, Francfort 1.977.
-PFEIL Alfred, *Die Französische Kriegsgeneration und der Faschismus: Drieu la Rochelle als politischer Schriftsteller*. Universidad de Marburg/ Lahn, 1.968.
-PLAZY Gilles, *Le thème de la décadence dans l'oeuvre de P. Drieu la Rochelle*. Thèse de doctorat. Institut d'études politiques, París 1.964.
-POMPILI Bruno, *Pierre Drieu la Rochelle, projetto e delusione*. Ed. A. Longo, Ravenne 1.969.
-REBOUSIN Marcel, *Drieu la Rochelle et le mirage de la politique*. Ed. Nizet, París 1.980.
-SAINT-YGNAN Jean-Louis, *Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence*. Nouvelles éd. latines, París 1.984.
-SOUCY Robert, *Fascist intellectual: Drieu la Rochelle*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1.979.
-VEIT Pierre, *Drieu la Rochelle ou le désespoir politique*. Thèse de doctorat, París 1.957.
-VENDROMME Pol, *Drieu la Rochelle*. Ed. Universitaires, París 1.958

B) REVISTAS

-*Jeune Révolution*, octubre de 1.951.

-*La Parísienne*, nº 32, octubre de 1.955.
-*La défense de l'Occident*, 7e année, nº 50-51, febrero-marzo de 1.958.
-*Cahiers européens*, nº 66, marzo de 1.975.
-*Junges forum*, nº 1/76, abril de 1.976.
-*Magazine littéraire*, nº 143, diciembre de 1.978.
-*Diorama letterario*, nº 39-40, julio-agosto de 1.981.
-*Cahiers de l'Herne*, nº 42, octubre de 1.982.
-*La NRF de Pierre Drieu la Rochelle*. P.U.L., Lyon 1.983 (1ª ed. 1.975).

III.- Otros libros sobre P. Drieu la Rochelle

-ABETZ Otto, *Histoire d'une politique franco-allemande (1.930 -1.950). Mémoires d'un ambassadeur*. Ed. Stock, París 1.953.
-ALBERES René Marsill, *Portrait de notre héros*. Le Portulan, París 1.945.
-ANDREU Pierre, *Le rouge et le blanc*. Ed. La table ronde, París 1.977.
-ARLAND Marcel, *Essais et nouveaux essais critiques*. Ed. Gallimard, París 1.952.
-ARLAND Marcel, *La grâce d'écrire*. Ed. Gallimard, París 1.955.
-BARDÈCHE Maurice, *Qu'est-ce que le fascisme?*. Ed. Les sept couleurs, París 1.960.
-BEAUVOIR Simone de, *Faut-il brûler Sade?* Ed. Gallimard, col. "Idées", París 1.972. (1ª ed. 1.955 sous le titre *Privilèges*).
-BERL Emmanuel, *Mort de la pensée bourgeoise*. Ed. Grasset, París 1.929.
-BERL Emmanuel, *Présence des morts*. Ed. Gallimard, París 1.982. (1ª ed. 1.956).
-BERL Emmanuel, *Prise de sang*. Ed. Laffont, París 1.946.
-BERNIER Jean, *L'amour de Laure*. Ed. Flammarion, París 1.978.
-BOISDEFFRE Pierre, *Les écrivains de la nuit ou la littérature change de signe*. Ed. Plon, París 1.973.
-BONNEVILLE Georges, *Prophètes et témoins de l'Europe*. Ed. Sythoff, Leyde 1.961.
-BOUDOT Pierre, *Nietzsche et les écrivains français (1.930 à 1.960)*. Ed. Aubier-Montaigne, col "10/18", París 1.975.
-BRASILLACH Robert, *Portraits*. Ed. Plon. París 1.935.
-BRASILLACH Robert, *Les quatre jeudis, images d'avant-guerre*. Ed. Balzac, París 1.944.
-CARRE Jean-Marie, *Les écrivains français et le mirage allemand*. Ed. Boivin, París 1.947.
-CATALOGNE Gérard de, *Les compagnons du spirituel: Mauriac... Drieu la Rochelle*. Ed. de l'Arbre, Montréal 1.945.
-COLLECTIF, *La littérature sous l'Occupation*. Actes du colloque de Reims. Ed. Presses de l'Université de Reims 1.989.
-COLLECTIF, *Montherlant et le suicide*. Ed. du Rocher, Monaco 1.988.
-COMBELLE Lucien, *Péché d'orgueil* Ed. O. Orban, París 1.978.
-CONTAT M. y RYBALKA M., *Les écrits de Sartre*. Ed. Gallimard, París 1.970.
-CREMIEUX Benjamin, *Inquiétude et reconstruction*. Ed. Corrêa, París 1.931.
-DIOUDONNAT Pierre-Marie, *"Je suis partout" 1.930-1.944. Les maurrassiens devant la tentation fasciste*. Ed. La Table Ronde, París 1.973.
-DOMINIQUE Pierre, *Quatre hommes entre vingt*. Ed. Le Divan, París 1.924.
-DORGELES Roland, *Images*. Ed. Albin Michel, París 1.975.
-ETIEMBLE René, *Hygiène des lettres II: littérature dégagée, 1.942-1.953*. Ed. Gallimard, París 1.955.
-FABRE-LUCE Alfred, *Vingt-cinq années de liberté, tome II: L'épreuve 1.939-1.946*. Ed. Juillard, París 1.963.
-FERNANDEZ Dominique, *L'échec de Pavesse*. Ed. Grasset, París 1.969.
-FRANK Bernard, *La panoplie littéraire*. Ed. Julliard, París 1.958.
-GROVER Frédéric, *Six entretiens avec André Malraux sur des écrivains de son temps (1.959-1.975)*. Ed. Gallimard, col."Idées", París 1.978.
-HAMILTON Alastair, *L'illusion fasciste: les intellectuels et le fascisme (1.919-1.945)*. Ed. Gallimard, París 1.973.
- HASQUENOPH Marcel, *La France n'a pas besoin de poètes*. Ed. La Pensée Universelle, París 1.971.
-HERVIER Julien, *Deux individus contre l'histoire: Drieu la Rochelle, Ernst Jünger*. Ed. Klincksieck, París 1.978
-KUNNAS Tarno, *Drieu la Rochelle, Céline, Brasillach et la tentation fasciste*. Ed. Les 7 couleurs, París 1.972
-LEVY Bernard-Henri, *Les aventures de la liberté. Une histoire subjective des intellectuels*. Ed. Grasset, París 1.991.

-LOISEAUX Gérard, *La littérature de la défaite et de la Collaboration*. Ed. Fayard, París 1.995.
-MARTIN DU GARD Maurice, *Les libéraux de Renan à Chardonne*. Ed. Plon, París 1.967.
-MARTIN DU GARD Maurice, *Les Mémorables*. París: I Flammarion, París 1.957; II, 1.960; III, Ed. Grasset, París 1.978.
-MASSIS Henri, *Maurras et notre temps I*. Ed. La Palatine, París 1.951.
-MAURIAC François et BLANCHE J.-E., *Correspondance 1.916-1.942*. Ed. Grasset, París 1.976.
-MONESTIER Martin, *Le suicide*. Ed. Jean-Claude Simoën, París 1.976.
-MONFERIER Jacques, *Le suicide*. Ed. Bordas, París + Montréal 1.970.
-NADEAU Maurice, *La novela francesa después de la guerra*. Ed. Tiempo nuevo, Caracas 1.971. (1ª ed. 1.970).
-NIZAN Paul, *Pour une nouvelle culture*. Ed. Grasset, París 1.971.
-OCAMPO Victoria, *Lawrence de Arabia y otros ensayos*. Ed. Aguilar, Madrid 1.951.
-ORY Pascal, *Les collaborateurs, 1.940-1.945*. Ed. du Seuil, col. Points-He, París 1.976.
-PAULHAN Jean, *De la paille et du grain*. Ed. Gallimard, París 1.948.
-PICON Gaëtan, *Malraux par lui-même*. Ed. Seuil, París 1.985. (1ª ed. 1.953).
-PICON gaëtan, *Panorama de la nouvelle littérature*. Ed. Gallimard, París 1.960.
-PLUMYENE J.-P.et LASIERRA R., *Les fascismes français*. Ed. Seuil, París 1.963.
-PLUMYENE J.-P.et LASIERRA R., *Le complexe de droite*. Ed. Flammarion, París 1.969.
-POULET Robert, *Parti pris*. Ed. Les Ecrits, París + Bruxelles 1.943.
-PUJOL Carlos, *La novela extramuros*. Ed. Laia, Barcelona 1.975.
-RENS Jean-Guy,*Les écrivains et la guerre d'Espagne*. "Dossier H" dirigé par Marc Hanrez. Panthéon Press France, París 1.975.
-RIEUNEAU Maurice,*Guerre et Révolution dans le roman français de 1.919 à 1.939*. Ed. Klincksieck, París 1.974.
-RIGAUT Jacques, *Ecrits*. Ed. Gallimard, París 1.970.
-ROUART Jean-Marie, *Ils ont choisi la nuit*. Ed. Grasset, París 1.985.
-ROUSSEAUX André, *Ames et visages du XXe siècle*. Ed. Grasset, París 1.932.
-SARTRE Jean-Paul, *Situations II*. Ed. Gallimard, París 1.948.
-SARTRE Jean-Paul, *Situations III*. Ed. Gallimard, París 1.976 (1ª éd. 1.949).
-SERANT Paul, *Le romantisme fasciste*. Ed. Fasquelle, París 1.960
-SERANT Paul, *Les vaincus de la libération*. Ed. Laffont, París 1.964.
-SIMON Pierre-Henri, *Procès du héros*. Ed. Seuil, París 1.950.
-STERN Eva I., *D.H. Lawrence and Pierre Drieu la Rochelle: a cry against decadence*. Thèse de l'Université d'Indiana 1.973, university Microfilms International 1.979.
-SUSAN RUBIN Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. P.U.F., col. Ecriture, París 1.983.
-THIEBAUT Marcel, *Entre les lignes*. Ed. Hachette, París 1.962.
-WARDI Charlotte, *Le juif dans le roman français (1.933-1.948)*. Ed. Nizet, París 1.973.
-WINOCK Michel, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*. Ed. Seuil, col. Points Histoire, París 1.990.

IV.- Artículos sobre P. Drieu la Rochelle

-ALFARO José Mª, "Un libro y un autor: Drieu la Rochelle y su descenso al abismo". En *Revista de Occidente*, febrero 1.976. Pp. 73-75.
-ARLAND Marcel, "Sur un nouveau mal du siècle". En *N.R.F*., febrero de 1.924, pp. 149-158.
-AZANCORT Leopoldo, "Itinerario de una traición". En *El País*, 24 junio de 1.989.
-BALVET Marie, "Décadence et restauration du corps chez Drieu la Rochelle". En *Les temps modernes*, nº 437, diciembre de 1.982, pp. 1.182-1.197.
-BALVET Marie, "Le poids du destin ou comment s'en débarrasser. La psychogénéalogie appliquée au cas de Drieu la Rochelle". En *Gé-Magazine*, mayo de 1.988, pp. 25-29.
-BENDA Julien, "Littérature et politique". En *N.R.F*. Février 1.935.
-BERL Emmanuel, "Drieu la Rochelle et notre temps". En *France observateur*, 21 janvier 1.958.
-BONY Alain H., "Drieu la Rochelle, le sang et l'encre". En *The modern language review*, 1.965, vol. LX, pp. 379-385.
-BOTT François, "Le désespoir est-il une excuse?" En *Le Monde*, 8 de mayo de 1.992.
-CHAUMEIX André, "Les nouveaux enfants du siècle: Drieu la Rochelle, *L'homme couvert de femmes* ". En *Revue des deux mondes*, diciembre de 1.926, pp. 693-704.
-DESANTI Dominique, "Celui qui a voulu mourir de l'histoire: Drieu la Rochelle 1.893-1.945". En COLLECTIF, *Montherlant et le suicide*. Les Cahiers du Rocher, Ed. du Rocher, Monaco 1.988, pp. 119-130.

-DUGAST-PORTES Francine, "Drieu la Rochelle: la parabole espagnole". En *Récif*, nº 3, 1.981, pp. 51-63.
-DUGAST-PORTES Francine, "L'enfance manquée d'un chef: *Etat civil* de Drieu la Rochelle". En *Cahiers de sémiotique textuelle*, nº 12, 1.988, pp. 85-101.
-FLAGOTHIER Francis, "Le point de vue dans l'oeuvre romanesque de Drieu la Rochelle". En *Revue des langues vivantes*, XXXIV, nº 2, 1.968, pp. 170 - 183.
-FRANK Bernard, "Drieu la Rochelle et notre temps". En *France Observateur*, 21 janvier 1.958.
-GARCIA-POSADA Miguel, "*Gilles* ". En *ABC* 6 mayo 1.989, p. III.
-GROVER Frédéric, "Céline et Drieu la Rochelle". En *Cahiers de l'Herne*, nº 3, p. 103.
-HANREZ Marc, "Le dernier Drieu". En *The French Review*, hiver 1.970, pp. 144-157.
-HERVIER Julien, "Drieu, l'Espagne, la guerre et la mort". En *Revue de littérature comparée*, nº 4, 1.985, pp. 397-407.
-HERVIER Julien, "Un mythe politique: le Moyen Age de Drieu la Rochelle". En *La Licorne*, publication de la fac. de lettres et de langues de l'univ. de Poitiers, 1.982/6, tompoII, pp. 441-456.
-JOURET Jacques, "Quand Van Gogh inspirait Drieu la Rochelle". En *Revue des langues vivantes*, 39e année, nº 2, 1.973, pp. 100-111.
-LANSARD Jean, "La guerre et la sacré ou l'engagement fasciste à la visée de l'éternel: la guerre d'Espagne vue par Drieu la Rochelle". En *Imprévue*. Etudes sociocritiques, 1.987-2. C.E.R.S. Univ. Paul Valéry, Montpellier, pp. 9-29.
-LEFEVRE F. y MABIRE J., "Drieu la Rochelle et l'Eternel Retour". En *Accent grave* nº 6, junio de 1.963, pp. 55-67.
-LEVY Bernard-Henri, "La segunda muerte de Drieu la Rochelle". En *La Vanguardia* 12 de mayo de 1.992, p. 2.
-MARTIN DU GARD Maurice, "Drieu comptait sur le sport pour refaire une France et sur le patriotisme pour refaire une Europe". En *Rivarol*, nº 10, 23 marzo 1.951.
-MARTIN DU GARD Maurice, "Les trois suicides de Drieu". En *Revue des deux mondes*, julio de 1.969.
-MUTIS Alvaro, "Memoria de Drieu la Rochelle". En *Gaceta del fondo de cultura económica*, nº 207, marzo de 1.988, pp. 8-10.
-PANERO Juan-Luis, "Los espejos del suicida". En *El País*, 30 de junio de 1.992.
-PLANTE Christine, "Du bon usage de Charlotte Corday". En *L'homme et la société*, nº 94, 1.989/4, París, L'Harmattan. pp. 51-60.
-POIROT-DELPECH Bertrand, "Drieu, la haine". En *Le Monde*, 8 de mayo de 1.992, p. 27.
-ROTILY Jocelyne, Drieu la Rochelle et Van Gogh ou les *Mémoires de Dirk Raspe* ". En *L'Infini*, nº 32, hiver, pp. 97-108.
-SANTA Angels, "Deux visions différentes de la guerre d'Espagne: *L'Espoir* de Malraux et *Gilles* de Drieu la Rochelle. Leur repercussion en Espagne". En *De la guerre du Rif à la guerre d'Espagne*. Presses univ. de Reims 1.98-, pp. 243-251.
-SIMON Pierre-Henri, "Drieu la Rochelle ou la tragédie manquée". En *Revue générale belge*, octubre de 1.950, pp. 882-889.
-RIVERO M.R., "La nada como destino. *El fuego fatuo* ". En *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, nº 92, 1.976, pp. 16-17.
-SENART Philippe, "Drieu la Rochelle: une vie manquée, une oeuvre réussie". En *Commentaire*, nº 39, automne 1.992, pp. 736-739.
-SOUCY R., "Le fascisme de Drieu la Rochelle". En *Revue d'Histoire de la Deuxième guerre mondiale*, nº 66, avril 1.967.
-STOEKE Allan, "Nizan, Drieu and the question of death". En *Représentations*. Winter 1.988, pp. 117-147.
-TRAPIELLO Andrés, "Las contradicciones de un hombre solitario". En *El País*, 4 de enero de 1.992, p. 15.
-TUCKER William R., "Fascism and individualism: the political thought of Pierre Drieu la Rochelle". En *The journal of politics*, 1.965, vol. 27, nº 1, pp. 153-177.

V.- Otros libros y artículos consultados (metodología y generales)

A) LIBROS

-ALBAIGES Josep Mª., *Diccionari de noms de persona*. Ed. 62, Barcelona 1.980.
-ALBOUY Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Ed. A. Colin, col. "U2", París 1.985. (1ª ed. 1.969).
-APOLLINAIRE Guillaume, *Oeuvres poétiques*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", paris 1.983. (1ª ed. 1.965).
-ARAGON Louis, *Aurélien*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.989 (1ª ed. 1.944).

-ARAGON Louis, *Le mentir-vrai*. Ed. Gallimard, París 1.980.
-ARAGON Louis, *Le roman inachevé*. Ed. Gallimard, col. "Poésie", París 1.986. (1ª ed. 1.956)
-ARAGON Louis,*Traité du style*. Ed. Gallimard, col. "L'imaginaire", París 1.986. (1ª ed. 1.928).
-ARIES Philippe, *L'homme devant la mort*. Ed. du Seuil, col. Points-Histoire, París 1.977.
-BACHELARD Gaston, *La dialectique de la durée*. PUF. París 1.988. (1ª ed. 1.963).
-BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*. P.U.F., París 1.984 (1ª ed. 1.957).
-BACHELARD Gaston, *La poétique de la rêverie*. P.U.F., París 1.984. (1ª ed. 1.960).
-BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*. Ed. Gallimard, col. "Idées", París 1.983 (1ª ed. 1.949).
-BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries du repos*. Ed. Corti, París 1.984 (1ª ed. 1.948).
-BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*. Ed. Corti, París 1.986 (1ª ed. 1.947).
-BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*. Ed. Corti, París 1.985 (1ª ed. 1.942).
-BAQUERO GOYANES M., *Estructuras de la novela actual*. Ed. Planeta, Barcelona 1.970.
-BARRES Maurice, *Les déracinés*. Union générale d'éditions, col. "10/18", París 1.986. (1ª ed. 1.897).
-BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*. Ed. du Seuil, París 1.953.
-BARTHES Roland, *Sur Racine*. Ed. du Seuil, París 1.963.
-BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal*. Ed. Flammarion, París 1.964. (1ª ed. 1.957).
-BAUDOUIN Charles, *Le triomphe du héros*. Ed. Plon, París 1.952.
-BENJAMIN W., *Mythe et violence*. Ed. Denoël, París 1.971.
-BONAPARTE Marie, *Chronos, Eros et Thanatos*. PUF, París 1.952
-BONAPARTE Marie, *Mythes de guerre*. PUF, París 1.950. (1ª ed. inglesa 1.946).
-BREE Germaine et MOROT Edouard, *Littérature française. Du surréalisme à l'empire de la critique*. Ed. Arthaud, París 1.990, Tomo 9. (1ª ed. 1.984).
-BRETON André, *Manifestes du surréalisme*. Ed. Gallimard, col. "Folio-Essais", París 1.992. (1ª ed. 1.985)
-BRETON André, *Nadja*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.980. (1ª ed. 1.928).
-BRUNEL Pierre (Ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Ed. du Rocher, París 1.988.
-BRUNEL Pierre, *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*. Ed. Klincksieck, París 1.982.
-CAILLOIS Roger, *L'homme et le sacré*. Ed. Gallimard, col. Folio-Essais nº 84, París 1.988. (1ª ed. 1.950)
-CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes*. Ed. Gallimard, col. Idées nº 125, París 1.985. (1ª ed. 1.958. 1ª ed. revue et augmentée 1.967).
-CAILLOIS Roger, *Méduse et c ie*. Ed. Gallimard, París 1.979. (1ª ed. 1.960).
-CAILLOIS Roger, *Le mythe et l'homme*. Ed. Gallimard, col. Idées, París 1.981. (1ª ed. 1.938).
-CAILLOIS Roger, *Le rocher de Sisyphe*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.982 (1ª ed. 1.946).
-CAMUS Albert, *L'homme révolté*. Ed. Gallimard, col. "Folio-Essais", París 1.993. (1ª ed. 1.951).
-CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe*. Ed. Gallimard, col. Folio-Essais nº 11, París 1.985 (1ª ed. 1.942).
-CARASSUS Emilien, *Le mythe du dandy*. Ed. A. Colin, París 1.971.
-CARROUGES M., *La mystique du surhomme*. Ed. Gallimard, París 1.967.
-CATTAUI G., *Orphisme et prophétie chez les poètes français 1.850-1.950*. Ed. Plon, París 1.965.
-CELLIER Léon, *L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*. Ed. Sedes, París 1.971. (1ª ed. 1.954).
-CLAUDEL Paul, *Connaissance de l'Est*. Ed. Gallimard, París 1.993 (1ª ed. 1.900).
-CLAUDEL Paul, *Le soulier de satin*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.995. (1ª ed. 1.927).
-CLAUDEL Paul, *Tête d'or*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.992. (1ª ed. 1.889).
-COHEN-SOLAL Annie, *Sartre 1.905-1.980*. Ed. Gallimard, París 1.985.
-CZAPSKA, *La vie de Mickiewicz*. Ed. Plon, París 1.931.
-CHALAS Yves, *Vichy et l'imaginaire totalitaire*. Ed. Hubert Nyssen, París 1.985.
-CHEVALIER J. et GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles*. Ed. Robert Laffont/Jupiter, col. Bouquins, París 1.982 (1ª ed. 1.969).
-DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire*. Ed. Seuil, París 1.977.
-DELEUZE Gilles, *Nietzsche y la filosofía*. Ed. Anagrama, Barcelona 1.986. (1ª ed. francesa 1.967).
-DIEL Paul, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Ed. Payot, París 1.966. (1ª ed. 1.952).
-DOMENACH Jean Marie, *Le retour du tragique*. Ed. Seuil, col. "Points", París 1.972. (1ª ed. 1.967).
-DUBY G. y MANDROU R., *Histoire de la civilisation française. XVII - XX s.* Ed. A. Colin, col. "U", París 1.981.
-DUHAMEL Georges, *Le livre de l'amertume. Extraits du journal de Blanche et Georges Duhamel.* Ed. Mercure de France, París 1.983.
-DURAND Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Ed. Berg International, París 1.979.
-DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Ed. Bordas, París 1.984 (1ª ed. 1.969).
-DURKHEIM Émile, Le suicide. P.U.F., col. "Quadrige", París 1.985. (1ª ed. 1.897).

-ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*. Ed. Gallimard, col. Idées, París 1.979 (1ª éd. 1.963).
-ELIADE Mircea, *Briser le toit de la maison*. Ed. Gallimard, París 1.991. (1ª éd. 1.986).
-ELIADE Mircea, *Images et symboles*. Ed. Gallimard, col. Tel, París 1.980 (1ª éd. 1.952).
-ELIADE Mircea, *La nostalgie des origines*. Ed. Gallimard, col. Idées, París 1.971.
-ELIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*. Ed. Gallimard, col. Folio-Essais, París 1.989 (1ª éd. 1969)
-ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*. Ed. Gallimard, col. Folio-Essais, París 1.989 (1ª éd.965).
-ELIADE Mircea, *Méphistophélès et l'androgyne*. Ed. Gallimard, col. Idées, París 1.981 (1ª éd. 1.962).
-ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*. Ed. Gallimard, col. Idées, París 1.981 (1ª ed. 1.957).
-ELIADE Mircea, *Naissances mystiques*. Ed. Gallimard, París 1.967. (1ª éd. 1.959).
-ELIADE Mircea, *Traité d'histoire des religions*. Ed. Payot, París 1.964 (1ª ed. 1.949).
-ELUARD Paul, *Oeuvres complètes*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.984. (1ª ed. 1.968).
-ERNST Gilles (Dir.), *La mort dans le texte*. *Actes du colloque de Cérisy*. presses univ. de Lyon, Lyon 1.988.
-FERNÁNDEZ Ramón, *Messages*. Ed. Bernard Grasset, París 1.981. (1ª ed. Gallimard, París 1.926).
-FRANCE Anatole, *La vie en fleur*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.983. (1ª ed. 1.922).
-FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*. Ed. Payot, París 1.983. (1ª ed. 1.947).
-FREUND J., *Le nouvel âge, éléments pour la théorie de la démocratie et de la paix*. Ed. Rivière, París 1.970.
-FRYE Northrop, *Le grand code. La Bible et la littérature*. Trad. de l'anglais par Cathérine Malamoud. Ed. du Seuil, París 1.984.
-GAVI, SARTRE, VICTOR, *On a raison de se révolter*. Ed. Gallimard, París 1.974.
-GENETTE Gérard, *Figures I*. Ed. du Seuil, París 1.966. -GENETTE Gérard, *Figures II*. Ed. du Seuil, París 1.969.
- GENETTE Gérard, *Figures III*. Ed. du Seuil, París 1.972.
-GIDE André, *Journal 1.889-1.939*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.994. (1ª ed. 1.939).
-GIDE André, *Les nourritures terrestres*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.975.
-GIDE André, *Paludes*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.973. (1ª ed. 1.920)
-GIDE André, *Théâtre*. Ed. Gallimard, París 1.942.
-GIDE A. et MARTIN DU GARD R., *Correspondance 1.913-1.934*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.968.
-GIRARD René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Ed. Grasset, París 1.979.
-GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Ed. Grasset, París 1.980. (1ª ed. 1.961).
-GIRARD R., *Literatura, mimesis y antropología*. Trad. del inglés por Alberto L. Bixio. Ed. Gedisa, Barcelona 1.984. (1ª ed. inglesa 1.978).
-GIRARD René, *Shakespeare: los fuegos de la envidia*. Ed. Anagrama, Barcelona 1.995.
-GIRARD René, *La violence et le sacré*. Ed. Grasset, París 1.982. (1ª ed. 1.972).
-GIRAUDOUX Jean, *Littérature*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.994. (1ª ed. 1.941).
-GOETHE, *Poésie et vérité*. Ed. Aubier, París 1.944. (1ª ed. alemana 1.833).
-GOLDMANN Lucien, *Le dieu caché*. Ed. Gallimard, col. "Tel", París 1.983. (1ª ed. 1.959).
-GRACQ Julien, *Au château d'Argol*. Ed. Corti, París 1.982. (1ª ed. 1.938)
-GRAVES Robert, *Los mitos griegos*. Trad. castellana de Luis Echévarri. Alianza ed., Madrid 1.987 (1ª ed. inglesa. 1.967).
-GUÉHENNO Jean, *Journal des années noires*. Ed. Gallimard, París 1.947.
-GUIRAND F., *Mitología general*. Ed. Labor, Barcelona 1.971. (1ª ed. 1.960).
-HALEVY Daniel, *Luttes et problèmes*. Ed. Marcel Rivière, París 1.911.
-HEIDEGGER, *L'être et le temps*. Ed. Gallimard 1.989. (1ª ed. alemana 1.927).
-JUNG Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*. Ed. Laffont, París 1.990. (1ª ed. 1.964).
-JUNG Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Georg ed., Génève 1.989. (1ª ed. 1.953).
-JUNG Carl Gustav, *Problèmes de l'âme moderne*. Ed. Buchet-Chastel, París 1.988. (1ª ed. 1.960).
-KIERKEGAARD Sören, *Mi punto de vista*. Ed. Aguilar, Buenos Aires 1.980 (1ª ed. 1.959).
-LAWRENCE D. H., *Le serpent à plumes*. Ed. Stock, París 1.971. (1ª ed. 1.926)
-LEVY-STRAUSS Claude, *L'anthropologie structurale*. Ed. Plon, París 1.953.
-MAFFESOLI Michel y otros, *Espaces et imaginaire*. Presses univ. de Grenoble, Grenoble 1.979.
-MAFFESOLI Michel, *La violence totalitaire*: *essai d'anthropologie politique*. PUF, París 1.979.
-MAFFESOLI M. y PESSIN A., *La violence fondatrice*. Ed. du Champ Urbain, París 1.978.
-MALLARMÉ Stéphane, "Hérodiade". En *Oeuvres complètes*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.989. (1ª ed. 1.872).
-MALRAUX André, *La condition humaine*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.992. (1ª ed. 1.933)
-MALRAUX André, *L'espoir*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.979. (1ª ed. 1.937)
-MALRAUX André, *La tentation de l'Occident*. Ed. Librairie générale française, col. "Le livre de poche", París 1.992. (1ª ed. 1.926).

-MALRAUX André, *La voie royale*. En *Oeuvres complètes*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.976.
-MARINETTI Filippo Tommaso, *Manifiestos y textos futuristas*. Ed. del Cotal, Barcelona 1.978.
-MARTIN DU GARD Roger, *Jean Barois*. Ed. Gallimard, col. Folio, París 1.972. (1ª ed. 1.921).
-MIQUEL Pierre, *Histoire de la France*. Ed. Marabout, París 1.985.
-MONTHERLANT Henry de, *Les bestiaires*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.966. (1ª ed. 1.926)
-MONTHERLANT Henry de, *Le cardinal d'Espagne*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.968. (1ª ed. 1.960)
-MONTHERLANT Henry de, *Les célibataires*. Ed. Librairie générale française, col. "Le livre de poche", París 1.971 (1ª ed. 1.934)
-MONTHERLANT Henry de, *Le chaos et la nuit*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.963.
-MONTHERLANT Henry de, *La reine morte*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.968. (1ª ed. 1.942)
-NIETZSCHE Friedrich, *Así habló Zaratustra*. Alianza ed., Madrid 1.992. (1ª ed. alemana 1.893).
-NIETZSCHE Friedrich, *Consideraciones intempestivas*. En *Obras completas*, tomo 1º. Ed. Prestigio, Buenos Aires 1.970, -NIETZSCHE Friedrich, *La gaya ciencia*. Ed. Akal, Madrid 1.980. (1ª ed. alemana 1.883).
-NIETZSCHE Friedrich, *La genealogía de la moral*. Alianza ed., Madrid 1.993. (1ª ed. alemana 1.887).
-NIETZSCHE Friedrich, *Humain, trop humain*. Ed. Dënoël, París 1.975, tome 1. (1ª ed. alemana 1.879)
-NIETZSCHE Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*. Alianza ed., Barcelona 1.991. (1ª ed. alemana 1.872)
-NIZAN Paul, *Pour une nouvelle culture*. Textes réunis et présentés par Susan Suleiman. Ed. Grasset, París 1.971
-PASINI W., *Eros et changement*. Ed. Payot, París 1.981.
-PAVESE Cesar, *Le métier de vivre*. Ed. Gallimard, París 1.952.
-PICARD Max, *La fuite devant Dieu*. Ed. Hachette, París 1.970
-POLIAKOV Léon, *Le mythe arien*. Ed. Calmann-Lévy, París 1.971.
-POULET Georges, *La conscience critique*. Ed. Corti, París 1.986.
-POULET Georges, *L'espace proustien*. Ed. Gallimard, París 1.980.
-POULET Georges, *Etudes sur le temps humain I, II, III, IV*. Ed. du Rocher/ Plon, París 1.949, 1.952, 1.977 y 1.989. (1ª ed. 1.949, 1.952, 1.964 y 1.977 respectivamente).
-POULET Georges, *La distance intérieure*. Ed. Plon, París 1.952.
-POULET Georges, *Entre moi et moi*. Ed. Corti, París 1.977.
-POULET Georges, *La pensée indéterminée I, II* y *III*. P.U.F., París 1.985, 1.987, y 1.990 respectivamente.)
-PRADO Javier del, BRAVO Juan y PICAZO Mª Dolores, *Autobiografía y modernidad literaria*. Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid 1.994.
-PRADO Javier del, *Cómo se analiza una novela*. Ed. Alhambra, Madrid 1.984.
-PREVERT Jacques, *Paroles*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.980. (1ª ed. 1.972).
-PROUST Marcel, *Jean Santeuil*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.989. (1ª ed. 1.952).
-RAIMOND Michel, *Le roman depuis la Révolution*. Ed. A. Colin, París 1.985.
-RAUSCHNING Hermann, *Hitler m'a dit*. Ed. Coopération, París 1.939.
-REMOND René, *Introduction à l'histoire de notre temps 3. Le XXe s. De 1.914 à nos jours*. Ed. du Seuil, col. Points-H^{e}, París 1.989 (1ª ed. 1.974).
-RESZLER André, *Mythes politiques modernes*. PUF, París 1.981.
-REVERDY Pierre, *Le gant de crin*. Ed. Plon, París 1.926.
-REVERDY Pierre, *Le livre de mon bord*. Ed. Mercure de France, París 1.948.
-RICHTER M., *La crise du logos et la quête du mythe*. Ed. La Baconnière, Neuchâtel 1.976.
-ROUGEMENT Denis de, *L'amour et l'occident*. Ed. Plon, París 1.978 (1ª ed. 1.956).
-SACHS Maurice, *Le sabbat*. Ed. Gallimard, col. "L'imaginaire", París 1.988. (1ª ed. 1.960).
-SAINT-EXUPÉRY Pierre de, *Terre des hommes*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.975. (1ª ed. 1.939).
-SAINT-EXUPERY Pierre de, *Vol de nuit*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.975. (1ª ed. 1.931).
-SARTRE Jean Paul, *L'être et le néant*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.992. (1ª ed. 1.943).
-SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*. Ed. Gallimard, col. "Folio-Essais", París 1.996. (éd. de una conferencia pronunciada en París el 29 de octubre de 1.945, publicada por vez primera en ed. Nagel, París 1.946).
-SARTRE Jean-Paul, *Huis clos*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.993. (1ª ed. 1.944).
-SARTRE Jean Paul, *Les mots*. Ed. Gallimard, col "Folio", París 1.972. (1ª ed. 1.964).
-SARTRE Jean Paul, *La nausée*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.989. (1ª ed. 1.938)
-SCHAPIRA Marie-Claude, *Le regard de Narcisse*. Ed. du CNRS, Presses univ. de Lyon. Lyon 1.984.
-SCHUHL Pierre-Maxime, *L'imagination et le merveilleux*. Ed. Flammarion, París 1.969.
-SELLIER Philippe, *Le mythe du héros*. Ed. Bordas, París 1.985 (1ª ed. 1.969).
-TADIE Jean-Yves, *La critique littéraire au XXe s*. Ed. Belfond, París 1.987.

-THIBAUDET Albert, *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Valéry*. Ed. Marabout, París 1.981. (1ª ed. 1.936).
-THIBAUDET Albert, *Réflexions sur le roman*. Ed. Gallimard, París 1.938.
-VALERY Paul, *Cahiers*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.980. (1ª ed. 1.973-1.974).
-VALERY Paul, *Regards sur le monde actuel*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.984. (1ª ed. 1.931).
-VALÉRY Paul, *Tel quel*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.984. (1ª ed. 1.941-1.943)
-VILLEGAS Juan, *La estructura mítica del héroe en la novela del s. XX*. Ed. Planeta, Barcelone 1.978.
-VUILLEMIN Alain, *Le dictateur ou le dieu truqué*. Ed. Méridiens-Klincksieck, París 1.989.
-WOOLF Virginia, *Les vagues*. Ed. Librairie générale française, col. "Le livre de poche", París 1.990. (1ª ed. 1.931).

B) ARTÍCULOS

-BODIN L. y ROYER J.M., "Vocabulaire de la France". En *Esprit*, décembre 1.957.
-BUENO Joan Manel, "Pensar la postmodernidad". En prensa.
-DANIELOU J., "La colombe et la ténèbre dans la mystique byzantine ancienne". En *Eranos Jahrbuch* 1.954, TO323, p. 395.
-ELIADE Mircea, "Mythes de combat et de repos". En *Eranos Jahrbuch*. XXXVI, 1.967.
-MARINETTI Filippo Tommaso, "Manifeste du futurisme". En *Le Figaro*, 20 février 1.909.
-VERJAT Alain, "La función mágica y la ciudad fundada. Símbolos y arquetipos olvidados". En *El ciervo*, nº pp. 4-5.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES