

# **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

# 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

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<sup>1</sup> y su *Journal* (en 1.992). Incluso Gallimard ha aceptado, por fin, publicar la obra de Drieu en su colección de La Pléiade<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>. 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<sup>4</sup> y también la de la Colaboración<sup>5</sup>. 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<sup>6</sup> 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<sup>7</sup>. 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.

---

<sup>1</sup> *Textes retrouvés*. Ed. du Rocher, París 1.992 y *Correspondance avec André et Colette Jéramec*. Ed. Gallimard, París 1.993.

<sup>2</sup> La información se debe a la gentileza de Mme Brigitte Drieu la Rochelle.

<sup>3</sup> Los días 19 y 20 de mayo de 1.995 tuvo lugar en Angers un coloquio en torno a este escritor.

<sup>4</sup> 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."

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

<sup>6</sup> 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, Icaria 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.

<sup>7</sup> 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"<sup>8</sup>.

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"<sup>9</sup>.

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<sup>10</sup> (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<sup>11</sup>, novelas<sup>12</sup>, 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 deseamos profundizar en el aspecto político del escritor, que es precisamente la parte de su obra que más

---

<sup>8</sup> LÉVY Bernard-Henri, *Les aventures de la liberté. Une histoire subjective des intellectuels*. Ed. Grasset, París 1.991, p. 124.

<sup>9</sup> POIROT-DELPECH Bertrand, "Drieu, la haine". En *Le Monde*, 8 mai 1.992, p. 27.

<sup>10</sup> Cf. apartado "El hombre y la obra" pp. 38-40, donde se analiza este aspecto.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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.

estudios ha suscitado y muchos de ellos de gran calidad<sup>13</sup>. 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<sup>14</sup>. 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<sup>15</sup>, 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*<sup>16</sup>. 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<sup>17</sup>), su visión del mundo, sus obsesiones...

El carácter extenso del discurso<sup>18</sup> que constituye la novela, permite a Drieu, a pesar de la animadversión que manifiesta hacia este género<sup>19</sup>, desarrollar con mayor detalle su visión personal de la realidad<sup>20</sup>, que él presenta como compleja y contradictoria<sup>21</sup>. Su discurso novelístico le ayuda asimismo a reflexionar, como él mismo reconoce<sup>22</sup>, 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"<sup>23</sup>. 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"<sup>24</sup>. 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"<sup>25</sup>. En efecto, a nosotros 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

---

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> Cf. apartado "El hombre y la obra" p. 43.

<sup>15</sup> Cf. apartado "El hombre y la obra" p. 49.

<sup>16</sup> Editado en Aux amateurs de livres, París 1.985.

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> Cf. el apartado "El hombre y la obra" p. 46.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> 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, París 1.985, p. 171. Cf. apartado "Una época de convulsiones".

<sup>22</sup> Cf. apartado: "El hombre y la obra" p. 49.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> GROVER Frédéric, *Drieu la Rochelle (1.893 - 1.945)*. Ed. Gallimard, col. "Idées", París 1.979, p. 142.

<sup>25</sup> SIMON Pierre-Henri, *Procès du héros*. Ed. du Seuil, París 1.950, p. 114.

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 déliquescence. 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<sup>26</sup> 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,<sup>27</sup> 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<sup>28</sup>.

Drieu participó en la primera guerra mundial<sup>29</sup>. 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<sup>30</sup>. Pero la realidad de una guerra criminal<sup>31</sup>, anónima y deshumanizada<sup>32</sup> 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<sup>33</sup>. La juventud sale de aquellos años de muerte convencida de la urgencia de una reestructuración total de la sociedad<sup>34</sup>.

<sup>26</sup> MIQUEL Pierre, *Histoire de la France*, vol. II. Ed. Marabout, París 1.985, p.189.

<sup>27</sup> DESANTI Dominique, *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié*. Ed. Flammarion, París 1.978, p. 47.

<sup>28</sup> MIQUEL P., Op. cit., p. 158.

<sup>29</sup> Drieu tenía entonces 21 años y estaba cumpliendo su servicio militar.

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Exorde*. Publicado junto con *Journal 1.939-1.945*. Ed Gallimard, París 1.992, p. 151.

<sup>34</sup> DESANTI Dominique, "Le regard d'une époque" en *Magazine littéraire*, nº 143, décembre 1.978, p. 37.

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<sup>35</sup>. 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 sustituto 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"<sup>36</sup>.

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<sup>37</sup>. 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<sup>38</sup>. El antisemitismo no es por tanto patrimonio exclusivo de las ideologías fascistas<sup>39</sup>: 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<sup>40</sup> debe situarse en este marco.

Paralelamente, la sociedad entera aparece más que nunca desencantada con sus gobernantes, la mayoría de avanzada edad<sup>41</sup>, 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"<sup>42</sup> de Gide, repetido como un eco por toda la generación de Drieu, o el despedido 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<sup>43</sup>. En aquella época aparecen toda una serie de obras,

---

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

<sup>36</sup> THIBAUDET Albert, *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Valéry* . Ed. Marabout, París 1.981, p. 525.

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

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>40</sup> "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*, n° 66, avril 1.967.

<sup>41</sup> La ancianidad es, a principios de siglo, una característica común a la mayoría de los gobernantes de Europa occidental.

<sup>42</sup> GIDE André, *Les nourritures terrestres* . Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.975, p. 69.

<sup>43</sup> RESZLER André, *Mythes politiques modernes* . P.U.F., París 1.981, p. 161 y ss.

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 necessità della violenza*. La necesidad de la violencia está constantemente presente en los textos del futurismo: "Nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie 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"<sup>44</sup>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"<sup>45</sup>. 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"<sup>46</sup>. 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<sup>47</sup>. 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"<sup>48</sup>, 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"<sup>49</sup>.

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"<sup>50</sup>. 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"<sup>51</sup>. 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 contre la rationalité de la démocratie. C'est une revanche de l'instinct, le culte de la force physique, de la violence même"<sup>52</sup>.

Drieu, como Malraux, como Céline, se identifican plenamente con este pensamiento, formulado varios

---

<sup>44</sup> MARINETTI Filippo Tommaso, "Manifeste du Futurisme". En *Le Figaro*, 20 février 1.909, p. 1.

<sup>45</sup> BRETON A. "Second manifeste du surréalisme". En *Manifestes du surréalisme*. Ed. Gallimard, col. Folio-Essais, París 1.992, p. 74.

<sup>46</sup> BERL E., *Mort de la pensée bourgeoise*. Ed. Grasset, París 1.929, p. 182.

<sup>47</sup> RESZLER A., Op. cit., p. 163 y ss.

<sup>48</sup> RÉMOND R., Op. cit., p. 110.

<sup>49</sup> GAVI, SARTRE, VICTOR, *On a raison de se révolter*. Ed. Gallimard, París 1.974, pp. 170-171.

<sup>50</sup> MIQUEL P., Op. cit., p. 193.

<sup>51</sup> RESZLER A., Op. cit., p. 171 y ss.

<sup>52</sup> RÉMOND R., Op. cit., p. 111.

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"<sup>53</sup>. 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<sup>54</sup>. 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."<sup>55</sup> 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...<sup>56</sup> 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 angustiada 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<sup>57</sup>. 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<sup>58</sup>.

Subyace en el fondo de ambas ideologías, -en correspondencia con el sentir social del momento- la nostalgia de la mítica Edad de Oro<sup>59</sup>, 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'étirole 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"<sup>60</sup>.

En el orden espiritual y moral se impone el temor a la degradación tanto genética como moral<sup>61</sup>. El 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"<sup>62</sup>. Se denuncia la pérdida de lo sagrado, el final de los tabúes, la desespiritualización del hombre, las licencias sexuales<sup>63</sup>. "Il y a une puissance de syphilis dans la

<sup>53</sup> BARRÈS Maurice, *Les déracinés*. Union Gralle. d'éditions, col. "10/18", París 1.986, p. 318.

<sup>54</sup> RIENEAU Maurice, *Guerre et révolution dans le roman français de 1.919 à 1.939*. Ed. Klincksieck, París 1.974, p. 559.

<sup>55</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., "Encore et toujours Nietzsche". En *Sur les écrivains*. Ed. Gallimard, París 1.982, p. 92.

<sup>56</sup> CHALAS Y., *Vichy et l'imaginaire totalitaire*.

Ed. Hubert Nyssen, París 1.985, p. 22.

<sup>57</sup> Cf. apartado "el hombre y la obra" pp. 37-38, donde se explica este pensamiento de Drieu.

<sup>58</sup> Ibid., pp. 38-39.

<sup>59</sup> ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*.

Ed. Gallimard, col. "Idées", París 1.979, p. 215.

<sup>60</sup> RAUSCHNING Hermann, *Hitler m'a dit*. Ed. Coopération, París 1.939, p. 273.

<sup>61</sup> WINOCK M., Op. cit., p. 109.

<sup>62</sup> BARDÈCHE Maurice, *Qu'est-ce que le fascisme?*. Ed. Les sept couleurs, París 1.960, p. 184.

<sup>63</sup> WINOCK M., Op. cit., p. 106.

France"<sup>64</sup>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"<sup>65</sup>. 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"<sup>66</sup>.

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<sup>67</sup>. 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 contingentes"<sup>68</sup>. 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<sup>69</sup>. 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<sup>70</sup>.

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<sup>71</sup>. Además de la singularidad de este enfrentamiento, al que nos hemos referido con anterioridad, contribuye a este fenómeno el gran número de intelectuales movilizados<sup>72</sup>, 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 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<sup>73</sup>. Pero traten sobre la guerra o no, las novelas ya no presentan 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

<sup>64</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 343.

<sup>65</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le souper de réveillon*. En *Histoires déplaisantes*. Ed. Gallimard, París 1.980, p. 140.

<sup>66</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle*. Ed. Gallimard, París 1.941, pp. 159-160.

<sup>67</sup> COLLECTIF, *He littéraire de la France*. Ed. Sociales, París 1.9, pp. 547-548.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 548.

<sup>69</sup> Cf. nota nº 139.

<sup>70</sup> Cf. apartado "El hombre y la obra" pp. 42-48. En él se describe con detalle el pensamiento rocheliano en este aspecto.

<sup>71</sup> RIEUNEAU M., *Op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>72</sup> 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.

<sup>73</sup> CRU Norton, *Du témoignage*. Ed. Les Etincelles, París 1.929, pp. 254 à 267. Citado por RIEUNEAU M., *Op. cit.*, p. 17.

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"<sup>74</sup>.

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<sup>75</sup>, 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<sup>76</sup>. 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*<sup>77</sup> 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<sup>78</sup>. 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"<sup>79</sup>.

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 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"<sup>80</sup>.

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*

---

<sup>74</sup> RIEUNEAU M., Op. cit., p. 559.

<sup>75</sup> "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.

<sup>76</sup> "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.

<sup>77</sup> Publicadas las tres en DRIEU LA ROCHELLE P., *Sur les écrivains*, ed. cit.

<sup>78</sup> Ibid., p. 212.

<sup>79</sup> Ibid., p. 214.

<sup>80</sup> 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.

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"<sup>81</sup>.

*La suite dans les idées o Gèneve 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<sup>82</sup>. 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<sup>83</sup>.

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<sup>84</sup>: 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"<sup>85</sup>. 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<sup>86</sup>, 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 personnage que je suis encore, le seul que j'ai rencontré au monde"<sup>87</sup> 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"<sup>88</sup>. 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"<sup>89</sup>, asegura.

<sup>81</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Mesure de la France*. Ed. Grasset, Paris 1.964, p. 75-76.

<sup>82</sup> 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.

<sup>83</sup> NADEAU Maurice, Op. cit., p. 17.

<sup>84</sup> BRÉE G. et MOROT-SIR E., Op. cit., p. 8.

<sup>85</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 16 février 1.943, p. 328.

<sup>86</sup> Entendemos como "místico(a)" toda actividad y/o estado susceptible de permitir el acceso a un conocimiento de lo Absoluto por la vía superracional 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.

<sup>87</sup> DRIEU LA ROCHELLE Pierre, *Etat Civil*. Ed. Gallimard, col. "L'imaginaire", Paris 1.980, p. 12.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 13

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 12.

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<sup>90</sup>, 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."<sup>91</sup>

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"<sup>92</sup> 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"<sup>93</sup> 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"<sup>94</sup>.

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'artificiallement que je me serais arraché à ma classe. Je n'envie pas le modèle des Mirabeau, La Fayette et Talleyrand."<sup>95</sup> En efecto, Drieu la Rochelle procede de la burguesía conservadora<sup>96</sup>: 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<sup>97</sup>. 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<sup>98</sup>.

Drieu evoca con amargura la inferioridad que sentía ante sus amigos y compañeros, mucho más acomodados que él<sup>99</sup> 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<sup>100</sup>.

---

<sup>90</sup> 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.

<sup>91</sup> Ibid., p. 79.

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Etat civil*, ed. cit., p. 135.

<sup>94</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Récit secret*. Publicado junto con *Journal 1.939 - 1.945*. ed. cit., p. 488.

<sup>95</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 29 mars 1.944, p. 378.

<sup>96</sup> DESANTI Dominique, *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié*, ed. cit., p. 89.

<sup>97</sup> BALVET Marie y STÉRIN Hubert, *Le roman familial de Pierre Drieu la Rochelle*. Ed. Henri Veyrier, París 1.989, pp. 133-136.

<sup>98</sup> 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.

<sup>99</sup> 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.

<sup>100</sup> DESANTI D., *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié*, ed. cit., p. 125.

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

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"<sup>107</sup> dice en 1.939. Y es especialmente crítico para con su propio país, al que acusa de perderse en la pequeñez del individualismo<sup>108</sup>, 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"<sup>109</sup> 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 maçonniques 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."<sup>110</sup> 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 aquel 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"<sup>111</sup>. "Hitler sera le faiseur de l'Europe après Napoléon"<sup>112</sup> escribía en marzo de 1.940. Pero Drieu no se siente en ningún momento ligado ideológicamente con el fascismo<sup>113</sup>, 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

---

<sup>101</sup> "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.

<sup>102</sup> 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.

<sup>103</sup> "Drieu appartient à la tradition héroïque, '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.

<sup>104</sup> 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.

<sup>105</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 3 février 1.945, p.447.

<sup>106</sup> 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.

<sup>107</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 13 octobre 1.939.

<sup>108</sup> Ibid., 25 juin 1.940, p. 252.

<sup>109</sup> Ibid., 9 mars 1.940, p. 155.

<sup>110</sup> Ibid., 7 décembre 1.942, p. 315.

<sup>111</sup> Ibid., 16 septembre 1.939, p. 80.

<sup>112</sup> Ibid., 9 mars 1.940, p. 155.

<sup>113</sup> 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.

fascisme est l'expression de la décadence européenne. Ce n'est pas une restauration. Consolidation, replâtrage des débris"<sup>114</sup>. Por tanto su acto "ne comportait donc aucun élément affectif. Je n'ai jamais été germanophile, je l'ai hautement dit"<sup>115</sup> 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."<sup>116</sup> 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."<sup>117</sup>

Sin embargo las acciones invasoras de Hitler, especialmente la de su país, van haciendo añicos su sueño<sup>118</sup>. "Il faut dire que Hitler est con comme Napoléon. Mais que faire quand on veut se dresser contre la médiocrité du monde."<sup>119</sup> 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"<sup>120</sup>. 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."<sup>121</sup>

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,..."<sup>122</sup> -, 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"<sup>123</sup>.

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 *Journal* 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"<sup>124</sup>. 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

---

<sup>114</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Socialisme fasciste*. Ed. Gallimard, París 1.934, p. 133.

<sup>115</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Exorde*. Publicado junto con *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., p. 502.

<sup>116</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 12 octobre 1.941, p. 276.

<sup>117</sup> Ibid., 10 juin 1.944, p. 386.

<sup>118</sup> "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.

<sup>119</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 8 novembre 1.942, p. 303.

<sup>120</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Exorde*, ed. cit., p. 503.

<sup>121</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., "Débuts littéraires", 1.943. En *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 18.

<sup>122</sup> Ibid., p. 21.

<sup>123</sup> Ibid., p. 20.

<sup>124</sup> Ibid., p. 28.

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"<sup>125</sup>.

Drieu está seducido por la proximidad entre la poesía y la acción que la origina<sup>126</sup>, 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<sup>127</sup>: l'idée naissant de l'image, et restant attachée à l'image, la débordant à peine. De là la brièveté. Brièveté et concentration"<sup>128</sup>.

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"<sup>129</sup>. 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 éparsé"<sup>130</sup>.

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"<sup>131</sup>.

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<sup>132</sup>.

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 n'étais pas musicien. (...) Je n'avais aucun sens inné du rythme, de l'harmonie"<sup>133</sup>. 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"<sup>134</sup>. 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 régulières"<sup>135</sup>. A pesar de

---

<sup>125</sup> "La poésie au-dessus de tout", en *Je suis partout*, 3 septembre 1.937. Recogido en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 276.

<sup>126</sup> Drieu sitúa la acción como el aspecto prioritario de la vida. La literatura sólo adquiere justificación en tanto que ilustración de la primera.

<sup>127</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>128</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., "Le poème en prose", en *Nouvelles littéraires* 5 mai 1.934, recogido en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 276.

<sup>129</sup> 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.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>131</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., "Le poème en prose", en *Nouvelles littéraires* 5 mai 1.934, recogido en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 279.

<sup>132</sup> "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 écrite est un acte" escribe Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*. Ed. du Seuil, París 1.953, p., 26.

<sup>133</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., "Débuts littéraires", en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 28.

<sup>134</sup> *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.

<sup>135</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., "Débuts littéraires", en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 39.

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."<sup>136</sup>. 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 Charletoi*<sup>137</sup> (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 relents et indirects de la prose, le tumulte lyrique ou épique qui a toujours été ma raison d'être."<sup>138</sup>

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."<sup>139</sup> 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"<sup>140</sup>.

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 seulement une sorte de chroniqueur qui vaut un peu plus de ce dont il a l'air"<sup>141</sup> 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 imaginaire. Et je suis très paresseux pour animer longtemps un récit."<sup>142</sup>

repite machaconamente. Su meta es poder responderse afirmativamente algún día, a su pregunta eterna<sup>143</sup> y crucial: "Saurai-je un jour raconter autre chose que mon histoire?"<sup>144</sup>. 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

---

<sup>136</sup> Ibid., p. 40.

<sup>137</sup> Volumen integrado por seis relatos sobre la guerra, que fue galardonado con el Prix de la Renaissance.

<sup>138</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., "Débuts littéraires", en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 41.

<sup>139</sup> 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.

<sup>140</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., Préface de *Gilles*, ed. cit., p. 18.

<sup>141</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 17 novembre 1.942, p. 309.

<sup>142</sup> Ibid., 8 octobre 1.939, p. 90.

<sup>143</sup> Drieu la repite con regularidad cansina a lo largo de toda su vida, desde *Etat Civil* hasta el final de su vida.

<sup>144</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Etat Civil*, ed. cit., p. 9.

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"<sup>145</sup>.

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 concluida y raramente se tomaba el tiempo de dejar madurar sus páginas, o de asimilar las críticas fundadas<sup>146</sup>. "Ce qui m'a perdu, ç'a toujours été cette paresse qui me fait liquider trop tôt la méditation et bâcler l'écriture"<sup>147</sup>, 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"<sup>148</sup>.

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."<sup>149</sup>

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

Drieu, como era habitual en él<sup>151</sup>, 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."<sup>152</sup>. 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:

---

<sup>145</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., Préface de *Gilles*, ed. cit., p. 11.

<sup>146</sup> LANSARD Jean, Drieu la Rochelle ou la passion tragique de l'unité. Essai sur son théâtre joué et inédit. Aux amateurs de livres, Paris 1.985, vol. 1, p. 8.

<sup>147</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 13 décembre 1.939, p. 128.

<sup>148</sup> 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.

<sup>149</sup> 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.

<sup>150</sup> LANSARD J., Drieu la Rochelle ou la passion tragique de l'unité. Essai sur son théâtre joué et inédit, ed. cit., p. 44.

<sup>151</sup> 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.

<sup>152</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 19 novembre 1.939, p. 116.

"... 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"<sup>153</sup>,

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"<sup>154</sup>. 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*"<sup>155</sup> 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."<sup>156</sup>.

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."<sup>157</sup> 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"<sup>158</sup>. 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<sup>159</sup>, época en la que el dominio de la razón<sup>160</sup>, es decir el intelecto, sobre la fuerza y el instinto es ya a su juicio excesivo, y va en aumento hasta su época:

"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"<sup>161</sup>.

Es la época de "l'homme assis"<sup>162</sup>, y ello es contrario a la vida y a la felicidad. "Une terrible absence d'humanité, une terrible insuffisance de sang"<sup>163</sup> 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

---

<sup>153</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Genève ou Moscou*. Ed. Gallimard, París 1.978, p. 300.

<sup>154</sup> Programa de *Le Chef*, 1.934. Inédito.

<sup>155</sup> El subrayado es de Drieu.

<sup>156</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 11 septembre 1.939, p. 76.

<sup>157</sup> *Ibid.*, 8 octobre 1.939, p. 91.

<sup>158</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle*, ed. cit., p. 47.

<sup>159</sup> *Ibid.*, pp. 42 y ss.

<sup>160</sup> Ampliamos el tema del racionalismo en el capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 451-453.

<sup>161</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Socialisme fasciste*, ed. cit., p. 111.

<sup>162</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle*, ed. cit., p. 62.

<sup>163</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Prólogo de Gilles*, ed. cit., p. 16.

ruche."<sup>164</sup>

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."<sup>165</sup> 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 estrechez de 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."<sup>166</sup>

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<sup>167</sup>.

"J'aurais dû m'en tenir au pamphlet et à l'essai, ne pas me salir par la description du mal dans toutes ses petites choses"<sup>168</sup> 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"<sup>169</sup> 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."<sup>170</sup>

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 nos paroles?"<sup>171</sup>. 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."<sup>172</sup>,

---

<sup>164</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 23 novembre 1.939, p. 117.

<sup>165</sup> Ibid., 13 mars 1.945, p. 458.

<sup>166</sup> Ibid., 18 septembre 1.941, p. 269.

<sup>167</sup> 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".

<sup>168</sup> Ibid., 13 février 1.940, p. 150.

<sup>169</sup> Ibid., 30 octobre 1.939, p. 112.

<sup>170</sup> Ibid., 18 octobre 1.944, pp. 423 y 424.

<sup>171</sup> 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.

<sup>172</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Exorde*, ed. cit., p. 504.

escribe aquél mismo año, en respuesta a un artículo de Sartre<sup>173</sup>, 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"<sup>174</sup>. 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"<sup>175</sup>

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."<sup>176</sup>

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.

---

<sup>173</sup> 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, Paris 1.970, pp. 650-652: "Il a, comme Montherlant, fait la guerre pour rire en 1.914. Ses protecteurs bien placés l'envoiaient 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 fût 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.

<sup>174</sup> 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".

<sup>175</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le jeune européen*, ed. cit., p. 91.

<sup>176</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Récit secret*, ed. cit., p. 488.

## 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"<sup>177</sup>.

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 imaginaire"<sup>178</sup>.

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<sup>179</sup>- 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"<sup>180</sup>. 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<sup>181</sup>:

"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"<sup>182</sup>.

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<sup>183</sup>.

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"<sup>184</sup>.

La lectura transforma el objeto material que es el libro en un "objeto mental"<sup>185</sup>:

"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

---

<sup>177</sup> 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.

<sup>178</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939-1.945*, ed. cit., 8 octobre 1.939, p.90.

<sup>179</sup> Volveremos sobre este tema más adelante, en este capítulo.

<sup>180</sup> POULET Georges, *La conscience critique*. Ed. Corti, París 1.986, p. 297.

<sup>181</sup> 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.

<sup>182</sup> TADIÉ Jean-Yves, *La critique littéraire au XXe s*. Ed. Belfond, París 1.987, p. 90.

<sup>183</sup> Ibid., p. 90.

<sup>184</sup> POULET G., *La distance intérieure*. Ed. Plon, París 1.952, p. 8.

<sup>185</sup> POULET G., *La conscience critique*, ed. cit., p. 278.

ce qu'elle sent."<sup>186</sup>.

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"<sup>187</sup> Y es que lo propio de la literatura es, para Poulet, "de ne respecter aucune réalité objective, aucune chose tangible, aucun fait prouvé."<sup>188</sup> La primera tentación es pensar que ese "autre" es el autor. Pero Poulet insiste: "Le sujet qui s'y trouve révéle 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"<sup>189</sup>.

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<sup>190</sup>-. 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<sup>191</sup>, 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"<sup>192</sup> 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<sup>193</sup>, en la que las viejas jerarquías basadas en el valor han sido substituidas por categorías económicas<sup>194</sup>, sometida a la uniformización y al dominio de la máquina, frente

---

<sup>186</sup> Ibid., p. 276.

<sup>187</sup> RIMBAUD Arthur, *Lettres dites du voyant*, "A Georges Izambard". En *Poésies*. Ed. Bookking International, París 1.993, p. 190.

<sup>188</sup> POULET G., *La conscience critique*, ed. cit., p. 278.

<sup>189</sup> Ibid., p. 284.

<sup>190</sup> Cf. apartado "El hombre y la obra" de la Introducción.

<sup>191</sup> 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.

<sup>192</sup> 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 une 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.

<sup>193</sup> Cf. apartado "Una época de convulsiones" p. 18.

<sup>194</sup> "Je hais de toutes mes forces ce règne de l'argent, je souhaite de toutes mes forces qu'on dépasse la forme

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"<sup>195</sup>. 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<sup>196</sup>. 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"<sup>197</sup>.

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"<sup>198</sup> y, al mismo tiempo, un modo de percibir esos tiempos por parte de los actantes"<sup>199</sup>. 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"<sup>200</sup>.

La esencia formal del relato más tradicional es su progresión diacrónica. Dicho de otro modo: la narratividad<sup>201</sup> 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, raramente se produce esta evolución: *Rêveuse bourgeoisie*, *Beloukia* y *Gilles* son, como veremos, las únicas<sup>202</sup> en las que encontraremos este dinamismo. En el resto los puntos inicial y final se revelan idénticos.

---

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.

<sup>195</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 280.

<sup>196</sup> 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.

<sup>197</sup> POULET G., *Etudes sur le temps humain I*. Ed. Plon, París 1.977, introducción: pp. XLV-XLVI.

<sup>198</sup> 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.)

<sup>199</sup> PRADO J. del, *Ibid.*, p. 40.

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

<sup>200</sup> 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.

<sup>201</sup> 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*.

<sup>202</sup> 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.

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"<sup>203</sup>

dice Poulet. Así se pone de manifiesto, por ejemplo, en el existencialismo sartriano<sup>204</sup>, en la poesía surrealista<sup>205</sup>. 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 brièveté de l'heure et qui possédaient l'amour en dehors du temps"<sup>206</sup> 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"<sup>207</sup>.

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"<sup>208</sup>, y que será fruto de la creación libre de cada uno.

Poulet nos habla asimismo de un tiempo estrechamente ligado a la sensación<sup>209</sup> instantánea y sin continuidad, en lugar de a la razón. "La sensibilité est discontinuité. Elle est faite d'instant ou éléments isolés les uns des autres et sans lien concevable ni perceptible"<sup>210</sup> 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"<sup>211</sup>. 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 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"<sup>212</sup>. "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"<sup>213</sup> escribió

<sup>203</sup> POULET G., *Etudes sur le temps humain III*. Ed. du Rocher, París 1.977, p. 37.

<sup>204</sup> 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.

<sup>205</sup> La escritura automática es precisamente una concatenación de imágenes instantáneas.

<sup>206</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*. Ed. Gallimard, París 1.977, p. 175.

<sup>207</sup> POULET G., *Etudes sur le temps humain III*, ed. cit., p. 10.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>209</sup> Veremos que en el universo novelístico de Drieu la sensación es la base del conocimiento.

<sup>210</sup> VALÉRY Paul, *Tel quel*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.984, p. 756.

<sup>211</sup> MONTAIGNE Michel de, *Les Essais I*, "Au lecteur". Ed. Librairie générale française, col. "Le livre de poche", París 1.968, p. 25.

<sup>212</sup> PRADO J. del y otros, *Autobiografía y modernidad literaria*, ed. cit., p. 33.

<sup>213</sup> MONTAIGNE M. de, *Op. cit.*, III, 2, p. 23.

Montaigne.

Posteriormente Descartes con su famosa afirmación "Je pense, donc je suis"<sup>214</sup>, 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"<sup>215</sup>. 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<sup>216</sup>.

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"<sup>217</sup> 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"<sup>218</sup>. 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"<sup>219</sup>. En las novelas del siglo 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"<sup>220</sup> 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"<sup>221</sup>. Este nuevo tiempo se concibe como una disposición facultativa de los múltiples momentos sueltos, que no precede ni 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

---

<sup>214</sup> DESCARTES René, *Méditations métaphysiques*. Ed. Librairie générale française, col. "Le livre de poche", París 1.990, p. 156.

<sup>215</sup> PRADO J. del y otros, *Autobiografía y modernidad literaria*, ed. cit., p. 34.

<sup>216</sup> 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.

<sup>217</sup> 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.

<sup>218</sup> POULET G., *La pensée indéterminée III*. P.U.F., París 1.990, p. 11.

<sup>219</sup> POULET G., *Études sur le temps humain I*, ed. cit., introducción, p. XLV.

<sup>220</sup> POULET G., *La pensée indéterminée I*, ed. cit.. Cf. Introducción.

<sup>221</sup> GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Ed Grasset, París 1.980, pp. 14 y 15. También *Literatura, mimesis y antropología*, ed. cit., p. 22. Más adelante en este capítulo definiremos estos términos.

instant donné, c'est à nous de faire le temps"<sup>222</sup>.

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*<sup>223</sup>- 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 Léfèbue, define a los primeros como "Agente personal o impersonal cuya presencia genera, impulsa o modifica la dinámica de la narración"<sup>224</sup>. Los segundos son una "Presencia física y psicológica a través de la cual se manifiesta en un texto narrativo, una fuerza actancial"<sup>225</sup>. 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<sup>226</sup> 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"<sup>227</sup>, 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"<sup>228</sup>,

Afirmaciones similares se repiten como un eco a lo largo de toda su producción literaria<sup>229</sup>.

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 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

---

<sup>222</sup> POULET G., *Études sur le temps humain III*, ed. cit. p. 40.

<sup>223</sup> 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.

<sup>224</sup> PRADO J. del, *Cómo se analiza una novela*, ed. cit., p. 287.

<sup>225</sup> Ibid., p. 296.

<sup>226</sup> 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.

<sup>227</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le jeune européen*, ed. cit., p. 80.

<sup>228</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*.

Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.978, p. 148.

<sup>229</sup> 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 *Manifestos y textos futuristas*. Ed. del Cotal, Barcelona 1.978, p. 27.

mémoire et le rêve, le réalisme et l'idéalisme, le regret et l'espoir, l'illusion et la vue froide"<sup>230</sup>.

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"<sup>231</sup>.

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<sup>232</sup> 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"<sup>233</sup>.

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 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

---

<sup>230</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., "Le héros de roman". En *Les Nouvelles Littéraires*, 16 décembre 1939. Retomado en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 317.

<sup>231</sup> THIBAUDET Albert, *Réflexions sur le roman*. Ed. Gallimard, París 1938, p. 51.

<sup>232</sup> 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, mimesis 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.

<sup>233</sup> GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., pp. 11-12.

deseo humano. (...) Esas obras revelan las leyes del deseo mimético".<sup>234</sup>

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."<sup>235</sup>

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."<sup>236</sup>

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

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 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"<sup>238</sup>.

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.

---

<sup>234</sup> GIRARD R., *Literatura, mimesis y antropología*, ed. cit., p. 9.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>236</sup> GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., p. 287.

<sup>237</sup> Ed. Anagrama, Barcelona 1.995.

<sup>238</sup> GIRARD R., *Literatura, mimesis y antropología*, ed. cit., p. 14.

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<sup>239</sup>, 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 infinitud 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<sup>240</sup>, 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.

Las novelas de Drieu reflejan este clima de angustia y violencia omnipresentes en la sociedad<sup>241</sup>. 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.

---

<sup>239</sup> Cf. Apdo. "Una época de convulsiones".

<sup>240</sup> 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.

<sup>241</sup> Cf. Apdo. "El hombre y la obra".

Drieu la Rochelle, en consonancia con el sentir generalizado de su época<sup>242</sup>, 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"<sup>243</sup> escribía en 1.926. "La force de création ne reprendra en Europe qu'après de terribles dissolutions"<sup>244</sup>, pone en boca de uno de sus protagonistas novelísticos. Y en 1.942: "L'histoire n'est que désastres. Désastres et chants."<sup>245</sup>.

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"<sup>246</sup>.

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<sup>247</sup>, 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"<sup>248</sup>. 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:

"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, bienveillant et identique pour tous, donc jamais vraiment humiliant ou traumatisant, que leur opposaient les interdits religieux,

---

<sup>242</sup> 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.

<sup>243</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le jeune européen*, ed. cit., p. 38.

<sup>244</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*. Ed. Gallimard, París 1.976, p. 162.

<sup>245</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939-1.945*, ed. cit., 3 janvier 1.942, p. 284.

<sup>246</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Etat civil*, ed. cit., pp. 20-21.

<sup>247</sup> 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

<sup>248</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le jeune européen*, ed. cit., pp. 29 y 35.

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."<sup>249</sup>

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"<sup>250</sup>. 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"<sup>251</sup>. Esta es precisamente la razón última que explica, para este autor, la violencia reinante en la sociedad moderna<sup>252</sup>.

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"<sup>253</sup> asegura. "Je me fous de l'égalité"<sup>254</sup>, 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"<sup>255</sup>. 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<sup>256</sup>. 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<sup>257</sup> se apropia de un objeto, no puede seguirse de ello sino rivalidad o conflicto. (...) Más allá de cierto grado de rivalidad los 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"<sup>258</sup>.

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"<sup>259</sup>, 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

---

<sup>249</sup> GIRARD R., *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Ed. Grasset, París 1.979, p. 310.

<sup>250</sup> GIRARD R., *La violence et le sacré*. Ed. Grasset, París 1.982, p. 77.

<sup>251</sup> Ibid., p. 77.

<sup>252</sup> Ibid., p. 260.

<sup>253</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Avec Doriot*, ed. cit., p. 19.

<sup>254</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 189.

<sup>255</sup> GIRARD René, *La violence et le sacré*, ed. cit., p. 111.

<sup>256</sup> Ibid., p. 111.

<sup>257</sup> 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.

<sup>258</sup> GIRARD R. Literatura, mimesis y antropología, ed. cit., p. 9.

<sup>259</sup> GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., pp. 14 y 15.

"mediación externa"<sup>260</sup>, -emulación carente de conflictividad-, y la "mediación interna"<sup>261</sup>-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 crearán.

"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"<sup>262</sup>.

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<sup>263</sup>: "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."<sup>264</sup> 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"<sup>265</sup> deja paso paulatinamente a la opción por la "indeterminación". Así la define Poulet:

"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

<sup>260</sup> "Lorsque la distance [se refiere a una distancia más psicológica que física] est suffisante pour que les deux sphères de possibles dont le médiateur et le sujet occupent chacun le centre ne soient pas en contact". Cf. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., p. 18.

<sup>261</sup> "Lorsque cette même distance est assez réduite pour que les deux sphères pénètrent plus ou moins profondément l'une dans l'autre." Cf. *ibid.*, p. 18.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>263</sup> Por ejemplo: cuando uno es tirano, el otro es oprimido y viceversa; cuando uno sufre, el otro vive momentos felices y al revés.

<sup>264</sup> GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., pp. 208-209.

<sup>265</sup> 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).

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<sup>266</sup>.

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<sup>267</sup> (*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"<sup>268</sup>,

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"<sup>269</sup>, 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"<sup>270</sup>. 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 chimériques"<sup>271</sup>.

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.

---

<sup>266</sup> POULET G., *La pensée indéterminée I*, ed. cit., pp. 5 y 6.

<sup>267</sup> 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."

<sup>268</sup> 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.

<sup>269</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 119.

<sup>270</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 47.

<sup>271</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk raspe*, ed. cit., pp. 81-82.

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"<sup>272</sup>.

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.

---

<sup>272</sup> GIRARD R., *Literatura, mimesis 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"<sup>273</sup> recuerda Gille, refiriéndose a sus años de pubertad, en los que 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, indisolublemente 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 devenir espacio-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)<sup>274</sup>, 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 urbanas. 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"<sup>275</sup>.

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 irremediabilmente 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"<sup>276</sup>. Ni tan siquiera la ensoñación<sup>277</sup> 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 sueños de un futuro diferente. El panorama se amplía un poco en *Une femme à sa fenêtre* (1.929); Drieu

<sup>273</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 177.

<sup>274</sup> *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).

<sup>275</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., pp. 87-88.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>277</sup> En el capítulo dedicado a "Los protagonistas novelísticos" volveremos sobre el tema de la ensoñación. Cf. pp. 279-280.

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<sup>278</sup> 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"<sup>279</sup>. 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"<sup>280</sup>,

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"<sup>281</sup>. Para él "La beauté, cela n'apparaît qu'après coup, quand tout est fini"<sup>282</sup>. 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"<sup>283</sup>.

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"<sup>284</sup>.

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*<sup>285</sup>, 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:

"Chacun, abandonné à tous, maudissait tout le monde de lui voler, de lui arracher le coeur de chacun.

---

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

<sup>279</sup> 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.

<sup>280</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 152.

<sup>281</sup> Ibid., p. 153.

<sup>282</sup> Ibid., p. 154.

<sup>283</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 65.

<sup>284</sup> Ibid., p. 76.

<sup>285</sup> 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.

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"<sup>286</sup>.

La angustia desemboca en una situación de violencia recíproca<sup>287</sup> que incrementa cada vez más la inhabilitad 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"<sup>288</sup>,

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"<sup>289</sup>. 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"<sup>290</sup>.

Ello le lleva a instalarse en un pequeño estudio, fuera del domicilio conyugal "pour y cultiver des préférences plus sûres encore"<sup>291</sup> dice. El lugar es descrito como un espacio cerrado, claustrofílico, en el que la puerta y la única ventana parecen "percées à regret"<sup>292</sup>. 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 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

---

<sup>286</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 67.

<sup>287</sup> 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.

<sup>288</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 139.

<sup>289</sup> Ibid., p. 177.

<sup>290</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche* . Ed. Gallimard, París 1.981, p. 97.

<sup>291</sup> Ibid., p. 146.

<sup>292</sup> Ibid., p. 100

dinámico, generador de un cambio, sino simplemente de un rincón "pour le délassement de l'esprit"<sup>293</sup>. 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<sup>294</sup>: 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"<sup>295</sup>.

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"<sup>296</sup>. 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"<sup>297</sup>. 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<sup>298</sup>. 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"<sup>299</sup> 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"<sup>300</sup>, 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<sup>301</sup>. La primera de ellas será la separación espacial, ya se den forma de viajes (que son huidas), o de habitáculos-refugio, o rodeándose de 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.

*Le feu follet*, escrito a finales de 1.930<sup>302</sup>, 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

---

<sup>293</sup> Ibid., p. 127.

<sup>294</sup> Entendemos como "espacio para la intimidad" aquél que favorece en el individuo la interiorización y el conocimiento de sí mismo.

<sup>295</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 106.

<sup>296</sup> Ibid., p. 150.

<sup>297</sup> Ibid., p. 164.

<sup>298</sup> BACHELARD G., *La poétique de l'espace*.

PUF, París 1.984, p. 24.

<sup>299</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 106.

<sup>300</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 301.

<sup>301</sup> Lo estudiaremos a lo largo del capítulo dedicado a "Los protagonistas novelísticos".

<sup>302</sup> 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.

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"<sup>303</sup>.

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

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<sup>306</sup>, 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"<sup>307</sup>. Cabe resaltar el interesante parecido entre las características y la función de este sanatorio rocheliano y las del que Thomas Mann describe en *La montaña mágica* (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.

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'ouvrirait que sur lui-même"<sup>308</sup>. 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"<sup>309</sup>.

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"<sup>310</sup>. 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.

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

<sup>303</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.982, p. 44.

<sup>304</sup> 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.

<sup>305</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 45.

<sup>306</sup> Un Paris con idénticas connotaciones de degradación y muerte que en las novelas anteriores.

<sup>307</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 45.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>309</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 86.

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?"<sup>311</sup> 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."<sup>312</sup>:

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*<sup>313</sup>, 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"<sup>314</sup>. 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"<sup>315</sup>. 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"<sup>316</sup> 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 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"<sup>317</sup>.

---

<sup>311</sup> Ibid., p. 102.

<sup>312</sup> Ibid., p. 59.

<sup>313</sup> 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.

<sup>314</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 43.

<sup>315</sup> Ibid., p. 160.

<sup>316</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 83.

<sup>317</sup> Ibid.

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..."<sup>318</sup>.

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."<sup>319</sup>. 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."<sup>320</sup>.

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"<sup>321</sup>

En estrecha relación con el espacio del bar, el tema de la embriaguez<sup>322</sup> 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, 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<sup>323</sup>.

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

---

<sup>318</sup> Ibid., p. 118.

<sup>319</sup> Ibid., p. 119.

<sup>320</sup> Ibid., pp. 111-112.

<sup>321</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 14.

<sup>322</sup> El alcoholismo y la drogadicción constituyen dos grandes problemas sociales en la época de Drieu.

<sup>323</sup> PICARD Max, *La fuite devant Dieu*. Ed. Hachette, París 1.970, p. 121.

encore chaude"<sup>324</sup>. 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"<sup>325</sup>. 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"<sup>326</sup>.

## 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"<sup>327</sup>.

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, crevés"<sup>328</sup>. 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"<sup>329</sup>.

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"<sup>330</sup> afirma Bachelard.

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"<sup>331</sup>. 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

<sup>324</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*. Ed. Gallimard, París 1.977, p. 176.

<sup>325</sup> Ibid.

<sup>326</sup> Ibid.

<sup>327</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 213.

<sup>328</sup> Ibid., p. 189.

<sup>329</sup> Ibid., p. 126.

<sup>330</sup> BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, ed. cit., p. 178.

<sup>331</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 190.

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"<sup>332</sup>. La conquista de un espacio propio comporta "être brutal avec soi-même d'abord"<sup>333</sup>. 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"<sup>334</sup>.

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"<sup>335</sup>. 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"<sup>336</sup>. 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"<sup>337</sup>. 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"<sup>338</sup> 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 connaissons, la force de création ne reprendra en Europe qu'après de terribles dissolutions"<sup>339</sup>,

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

---

<sup>332</sup> Ibid., p. 178.

<sup>333</sup> Ibid., p. 87.

<sup>334</sup> Ibid., p. 190.

<sup>335</sup> Ibid., p. 189.

<sup>336</sup> Ibid., p. 48.

<sup>337</sup> Ibid., p. 232.

<sup>338</sup> MARINETTI Filippo Tommaso, "Manifeste du futurisme". En *Le Figaro*, 20 février 1.909.

<sup>339</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 162.

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"<sup>340</sup>.

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"<sup>341</sup>, 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 irremediamente<sup>342</sup>.

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."<sup>343</sup>

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"<sup>344</sup> dice.

Si por un momento la naturaleza *dinámica* que constituía el mar estrellándose contra las rocas evocaba 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"<sup>345</sup>. Nada queda de la montaña como arquetipo de la elevación, la espiritualidad y el conocimiento que cantaba Lamartine en sus poemas<sup>346</sup>. 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

---

<sup>340</sup> Ibid., p. 146.

<sup>341</sup> Ibid., p. 147.

<sup>342</sup> ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, ed. cit., pp. 85-86

<sup>343</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., pp. 161-162.

<sup>344</sup> Ibid., p. 142.

<sup>345</sup> Ibid., p. 142.

<sup>346</sup> 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.

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 tint encore. A travers le vitrail brisé, une branche d'arbre introduisait la tranquille menace de la nature"<sup>347</sup>.

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"<sup>348</sup>.

*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"<sup>349</sup>. 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 réfugierait-elle dans la contrainte: les tyrannies montantes du communisme et du fascisme se promettent de flageller les drogués"<sup>350</sup>.

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"<sup>351</sup>- 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.

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."<sup>352</sup>.

<sup>347</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 155.

<sup>348</sup> SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*. Ed. Gallimard, col. Folio, París 1.989, p. 220.

<sup>349</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 167.

<sup>350</sup> Ibid., p. 48.

<sup>351</sup> Ibid.

<sup>352</sup> Ibid., p. 84.

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<sup>353</sup>. 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 ensoñación individual, parece surgir ante nuestros ojos un espacio por primera vez lleno, trascendente en sí mismo y por sí mismo. Refugiarse en su interior implicará, 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"<sup>354</sup>.

Frente a él Alain es de los que "sont nés pour l'action"<sup>355</sup> 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"<sup>356</sup>. Curiosa visión del país que reencontraremos con frecuencia a lo largo de las diferentes novelas, así como en otros muchos escritos rochelianos<sup>357</sup>.

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<sup>358</sup>.

"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"<sup>359</sup>

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

---

<sup>353</sup> Profundizaremos en este tema a lo largo del capítulo siguiente.

<sup>354</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 85.

<sup>355</sup> Ibid., p. 159.

<sup>356</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 136.

<sup>357</sup> "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.

<sup>358</sup> 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.

<sup>359</sup> 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.

sa lancée et portant sa frange d'écume toujours plus loin"<sup>360</sup>.

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<sup>361</sup>:

"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"<sup>362</sup>

Tres años más tarde, en *Gilles*, como también en varios artículos mayoritariamente publicados en los años de nuestra guerra civil<sup>363</sup>, 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."<sup>364</sup>

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<sup>365</sup>. Se tratará, como dice René Girard, de una violencia purificadora, con carácter sacrificial<sup>366</sup>. 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"<sup>367</sup>.

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 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 indisolubles 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

---

<sup>360</sup> POULET Georges, *L'espace proustien*. Ed. Gallimard, París 1.980, p. 80.

<sup>361</sup> 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 indisolublemente unido al concepto de sacrificio.

<sup>362</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 123.

<sup>363</sup> 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.

<sup>364</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., "Ce qui meurt en Espagne". En *NRF*, noviembre de 1.936, p. 920.

<sup>365</sup> Cf. capítulo "El sacrificio, la violencia y la muerte" pp. 605-606.

<sup>366</sup> GIRARD René, *La violence et le sacré*, ed. cit., p. 43.

<sup>367</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 124.

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<sup>368</sup>- 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<sup>369</sup>-, 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<sup>370</sup>, 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<sup>371</sup>. 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"<sup>372</sup>. 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"<sup>373</sup>.

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"<sup>374</sup> escribía Proust. Los 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<sup>375</sup>.

*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

---

<sup>368</sup> 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.

<sup>369</sup> GUIRAND F., Op. cit.

<sup>370</sup> Ampliamos el tema de la temporalidad a lo largo del capítulo siguiente.

<sup>371</sup> GUIRAND F., *Mitología general*, ed. cit.

<sup>372</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., pp. 118-119.

<sup>373</sup> Ibid., p. 78-79.

<sup>374</sup> PROUST Marcel, *Jean Santeuil*, II. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.989, p. 336.

<sup>375</sup> Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 306-307.

de "Nature"<sup>376</sup>. 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."<sup>377</sup>

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"<sup>378</sup>.

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<sup>379</sup> 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"<sup>380</sup>.

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"<sup>381</sup>

dirá amargamente el protagonista de *La Comédie de Charleroi*. El espacio de la guerra, fue otrora lugar 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, vautre, aplati. Autrefois, la guerre, c'étaient des hommes debout. La guerre aujourd'hui ce sont toutes les postures de la honte"<sup>382</sup>. 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<sup>383</sup>, como lo eran

---

<sup>376</sup> 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*.

<sup>377</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*. ed. cit., p. 60.

<sup>378</sup> Ibid., p. 10.

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

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

<sup>381</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*. En ibid., p. 71.

<sup>382</sup> Ibid., p. 40.

<sup>383</sup> 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.

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"<sup>384</sup>.

Las armas a distancia, pero sobre todo la técnica de las trincheras<sup>385</sup>, que obliga a avanzar arrastrándose<sup>386</sup>, 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"<sup>387</sup>.

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"<sup>388</sup>. 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"<sup>389</sup>.

De nuevo, este espacio caótico nos remite a la situación de indeterminación absoluta que suponía el 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<sup>390</sup>. 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<sup>391</sup>. A pesar de que el tema de la guerra prácticamente sólo aparece citado al final del libro,

---

<sup>384</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 45.

<sup>385</sup> 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.

<sup>386</sup> Ésta es para Drieu la más importante de las "posturas de la honte" a las que acabamos de referirnos.

<sup>387</sup> 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.

<sup>388</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 55.

<sup>389</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 60.

<sup>390</sup> DIEL Paul, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Ed. Payot, París 1.966.

<sup>391</sup> 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.

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"<sup>392</sup>. *Beloukia* (1.935) lo traslada a un Bagdad completamente irreal e imaginario<sup>393</sup>, *Gilles* (1.936-38) lo lleva a una España vistamuy parcial y subjetivamente<sup>394</sup>, *L'homme à cheval* (1.942) a una Bolivia imaginaria<sup>395</sup>.

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<sup>396</sup>, se presenta todavía indefinido o indeterminado. Es ésta una indeterminación fecunda que ofrecerá aparentemente a los protagonistas 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

---

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 tarées... 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.

<sup>392</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Rêveuse bourgeoisie*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.975, p. 504.

<sup>393</sup> 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.

<sup>394</sup> 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.

<sup>395</sup> 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.

<sup>396</sup> Se trata pues de una indeterminación que denominaremos "fecunda" o "positiva", y que se opone a la indeterminación "negativa" que comportaba el vacío urbano.

llegada a España pensaba que "son intérêt pour les autres individus était mort avec son intérêt pour son propre individu"<sup>397</sup>, 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"<sup>398</sup>. 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<sup>399</sup>.

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"<sup>400</sup>.

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"<sup>401</sup>,

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<sup>402</sup>.

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"<sup>403</sup>.

La perspectiva visual descrita resume perfectamente la evolución en la valoración espacial a la que

---

<sup>397</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 646.

<sup>398</sup> *Ibid.*, pp. 685-686.

<sup>399</sup> 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*, n° 4, 1.985, p. 405.

<sup>400</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le déserteur*. En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., pp. 223-224.

<sup>401</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*. En *ibid.*, p. 48.

<sup>402</sup> MARINETTI Filippo Tommaso, op. cit., p. 1.

<sup>403</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le déserteur*. En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., pp. 215-216.

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'absorber complètement dans le détail de l'événement"<sup>404</sup>.

A partir de 1.934 la presencia de los espacios marinos se intensifica paulatinamente, llegando a adquirir un gran peso en obras como *Rêveuse bourgeoise*, y *Gilles*. Mientras en los relatos de *La comédie de Charlevoi* 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*<sup>405</sup>, 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..."<sup>406</sup>. Pero eso sólo es posible en soledad, lejos de las grandes playas mancilladas por "l'infâme foule de la ville, ventripotente, automobiliste et campeuse"<sup>407</sup>. Idéntica línea siguen *Rêveuse bourgeoise* 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 bourgeoise*, novela hasta cierto punto autobiográfica<sup>408</sup>, 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 "une vision apocalyptique"<sup>409</sup>, 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"<sup>410</sup>.

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'aiguissait, se flûtait en petits rires et ricanements. Ici il retrouvait sa voix du front"<sup>411</sup>.

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

"Il s'était habitué à être loin de Paris, il oubliait ses tentations, ses habitudes. Il lui semblait devenir le

---

<sup>404</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le voyage des Dardanelles*. En *ibid.*, p. 160.

<sup>405</sup> Breve relato, escrito hacia 1.934, publicado póstumamente, en 1.963, junto con otras narraciones breves bajo el título común de *Histoires déplaisantes*.

<sup>406</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal d'un délicat*. En el vol. *Histoires déplaisantes*, ed. cit., p. 50.

<sup>407</sup> *Ibid.*

<sup>408</sup> 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-.

<sup>409</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Rêveuse bourgeoise*, ed. cit., p. 118.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>411</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit. p. 144.

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"<sup>412</sup>.

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"<sup>413</sup>.

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<sup>414</sup> al joven Yves de *Rêveuse bourgeoisie*<sup>415</sup> 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<sup>416</sup>. 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"<sup>417</sup>.

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"<sup>418</sup>.

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<sup>419</sup>. A

---

<sup>412</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Rêveuse bourgeoisie*, ed. cit., p. 84.

<sup>413</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 144.

<sup>414</sup> Cf. capítulo "El sufrimiento, la violencia y la muerte" pp. 599-601.

<sup>415</sup> Cf. supra, p. 105.

<sup>416</sup> 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, tourmentée, retardée." Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *Ecrits 1.939-1.940*. Ed. Grasset, París 1.964, pp. 200-201.

<sup>417</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 652.

<sup>418</sup> Ibid., p. 144.

<sup>419</sup> En nuestro capítulo "Los protagonistas novelísticos" nos referimos a la importancia de la *sensación* en los

pesar de tratarse de un entorno urbano, no es un espacio degradado, pues allí "il y avait encore de l'énergie"<sup>420</sup>. 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"<sup>421</sup>.

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<sup>422</sup>.

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*<sup>423</sup>.

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"<sup>424</sup>.

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

---

personajes rochelianos. Cf. pp. 353-355.

<sup>420</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*.

Ed Gallimard, col. "L'imaginaire", París 1.991, p. 37.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>422</sup> 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.

<sup>423</sup> 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 como una posibilidad entre varias. Para mantener la existencia se requiere además superación constante) retoma y clarifica notablemente el pensamiento del citado filósofo.

<sup>424</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., p. 21.

Beloukia portait encore ramassés tous ensemble en germe"<sup>425</sup>.

Además de elemento purificador, la presencia del agua anuncia el nacimiento<sup>426</sup> 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..."<sup>427</sup>. G. Durand corrobora estas afirmaciones y añade que el fuego "éloigne de plus en plus l'homme de sa condition animale"<sup>428</sup>. Bachelard<sup>429</sup> 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"<sup>430</sup> 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<sup>431</sup>. 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"<sup>432</sup>. Los monumentos por su parte, ya no son en *Gilles* (1.936-38) "un cimetière de cailloux"<sup>433</sup> 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.

El espacio del bosque, con sus árboles centenarios, evoca también la fortaleza y la perennidad<sup>434</sup> y participa del carácter suprarreal de los monumentos: "Les pierres ont mieux résisté que les âmes"<sup>435</sup> dice, y más adelante: "Il y a de l'éternité dans l'homme comme dans les arbres"<sup>436</sup>. 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<sup>437</sup>, es su robustez y su verticalidad: existe, en Drieu, una clara equivalencia entre la verticalidad del hombre y la del árbol: éste constituye el modelo a seguir para aquél: profundamente anclado 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

---

<sup>425</sup> Ibid., p. 25.

<sup>426</sup> 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.

<sup>427</sup> DIEI P., *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, ed. cit., pp. 37-38.

<sup>428</sup> DURAND G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Ed. Bordas, París 1.984, p. 197.

<sup>429</sup> BACHELARD G., *Psychanalyse du feu*. Ed. Gallimard, col "Idées", París 1.983, Cap. IV.

<sup>430</sup> DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, ed. cit., p. 197.

<sup>431</sup> ELIADE M., *Traité d'histoire des religions*, ed. cit., pp. 268-269.

<sup>432</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 296.

<sup>433</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 212.

<sup>434</sup> "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.

<sup>435</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 296.

<sup>436</sup> Ibid., p. 491.

<sup>437</sup> Nos referiremos nuevamente a ella en el capítulo "El tiempo" p. 244.

typifique, est vertical, avec l'homme"<sup>438</sup>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*.<sup>439</sup>

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"<sup>440</sup>. 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<sup>441</sup>, 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 cierto modo 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"<sup>442</sup>. 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"<sup>443</sup>. Espacio de verticalidad, que se opone a la horizontalidad vergonzosa de la guerra moderna, espacio de perennidad frente a la decadencia<sup>444</sup> de los entornos urbanos, espacio de luz<sup>445</sup> frente a la noche urbana<sup>446</sup>.

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"<sup>447</sup> 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"<sup>448</sup>.

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"<sup>449</sup> afirma Caillois.

<sup>438</sup> CLAUDEL Paul, *Connaissance de l'Est*. Ed. Gallimard, col. "Poésie", París 1.993, p. 91.

<sup>439</sup> CLAUDEL P., *Tête d'or*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.992, p. 54.

<sup>440</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 144.

<sup>441</sup> BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, ed. cit., p. 46.

<sup>442</sup> ELIADE M., *Le sacré et le profane*. Ed. Gallimard, col. Folio-Essais, París 1.989, p. 55.

<sup>443</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 297.

<sup>444</sup> La palabra es de Drieu, quien la utiliza como sinónimo de decrepitud.

<sup>445</sup> 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.

<sup>446</sup> 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 durante el día y "vive" de noche. Volveremos sobre esto en nuestro próximo capítulo. Cf. p. 231.

<sup>447</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 87.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 502.

<sup>449</sup> CAILLOIS Roger, *L'homme et le sacré*. Ed. Gallimard, col. Essais, París 1.988, p. 35.

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"<sup>450</sup>,

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"<sup>451</sup>. 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."<sup>452</sup>

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 determinado; - "Constant aimait les choses qu'on rêve, mais seulement dans les choses qu'on voit"<sup>453</sup>. Con frecuencia incapaces de acción real, los personajes buscan "le mouvement dans le rêve"<sup>454</sup>; sus ensoñaciones están pobladas de imágenes y actos heroicos. Esta característica, que Malraux define como propia del pensamiento occidental<sup>455</sup>, 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<sup>456</sup>. Calor imprescindible para la ensoñación<sup>457</sup>, calor que al mismo tiempo evoca la gestación y el nacimiento. Aparentemente por todo ello el desierto ofrece la suprema posibilidad de distanciamiento y

---

<sup>450</sup> BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, ed. cit., p. 44.

<sup>451</sup> GOETHE, *Poesie et vérité*. Ed. Aubier, París 1.944, p. 167.

<sup>452</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 18 janvier 1.945, p. 442.

<sup>453</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*.

Ed. Gallimard, París 1.980, p. 47.

<sup>454</sup> MALRAUX A., *La tentation de l'Occident*. Ed. Grasset, col. "Le livre de poche", París 1.992, p. 77.

<sup>455</sup> 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.

<sup>456</sup> Profundizaremos en este tema en el capítulo "El tiempo" p. 221.

<sup>457</sup> BACHELARD G., *La psychanalyse du feu*, ed. cit., p. 32.

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"<sup>458</sup>,

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<sup>459</sup>. "De toutes parts de grands espaces nus"<sup>460</sup>. 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"<sup>461</sup>, 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 inactividad. La interrelación entre ambos tipos de espacios que descubriamos 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"<sup>462</sup> 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"<sup>463</sup>.

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<sup>464</sup>.

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

---

<sup>458</sup> BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, ed. cit., p. 149.

<sup>459</sup> 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.

<sup>460</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 627.

<sup>461</sup> 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.

<sup>462</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 680.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 503.

<sup>464</sup> Volveremos sobre ello en el capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp.437-438.

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<sup>465</sup> 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"<sup>466</sup>, asegura Gilles<sup>467</sup>.

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"<sup>468</sup>. 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. Troublions, ingrats, maigres ambitieux, il leur suffisait de faire des étincelles autour d'eux"<sup>469</sup>.

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?"<sup>470</sup>.

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'avancait

<sup>465</sup> BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, ed. cit., p. 157.

<sup>466</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 301.

<sup>467</sup> 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.

<sup>468</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 502.

<sup>469</sup> *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.

<sup>470</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*. Ed. Gallimard, col. Folio, París 1.973, p.229.

comme un désir rompu sur l'immensité des eaux célestes"<sup>471</sup>. 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"<sup>472</sup>,

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"<sup>473</sup>. 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 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' "<sup>474</sup>.

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"<sup>475</sup>. 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"<sup>476</sup>, 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 rincón en la inmensidad para desde allí

---

<sup>471</sup> Ibid., p. 228.

<sup>472</sup> Ibid., p. 231.

<sup>473</sup> Ibid., p. 202.

<sup>474</sup> Ibid., p. 226.

<sup>475</sup> Ibid., p. 228.

<sup>476</sup> CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe*. Ed. Gallimard, col. Folio-Essais, París 1.989, p. 121.

contemplar, aprender y esperar. "Un grand soldat est toujours un grand ascète"<sup>477</sup>, 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"<sup>478</sup>. 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)<sup>479</sup> 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"<sup>480</sup>. 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 France en 1938 pour 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"<sup>481</sup>.

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<sup>482</sup>.

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"<sup>483</sup>.

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

---

<sup>477</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 227.

<sup>478</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 541.

<sup>479</sup> 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.

<sup>480</sup> 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.

<sup>481</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 124.

<sup>482</sup> Cf. BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, ed. cit., p. 130.

<sup>483</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., pp. 34-35.

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<sup>484</sup>.

"Sa patrie est amère à celui qui a rêvé l'empire"<sup>485</sup>, 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, irremediabilmente 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"<sup>486</sup> 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"<sup>487</sup> dice Constant. Y, más adelante: "La désolation naturelle et la désolation artificielle s'affrontaient dans une confidence sinistre"<sup>488</sup>.

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.

*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"<sup>489</sup>.

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"<sup>490</sup>. 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?"<sup>491</sup>, 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,

---

<sup>484</sup> Cf. cita nº 452 de este capítulo.

<sup>485</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 241.

<sup>486</sup> ARAGON Louis, *Traité du style*. Ed. Gallimard, col. L'Imaginaire, París 1.986, p. 28.

<sup>487</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 25.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>489</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., pp. 65 y 70.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 193.

humide...<sup>492</sup> de la ciudad, de la "magie liquide des rues"<sup>493</sup>. Su pueblo natal es asimismo un lugar "noir, humide, onctueux"<sup>494</sup>, 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"<sup>495</sup>.

Todo ello se complementa con una iluminación tenue y difusa<sup>496</sup>:

"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"<sup>497</sup>.

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.

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 Hœuvre, 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"<sup>498</sup>.

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"<sup>499</sup>.

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<sup>500</sup>. Al igual que en el episodio del Génesis, una fuerza sobrenatural dirigiría el acontecimiento.

---

<sup>492</sup> Ibid., p. 66.

<sup>493</sup> Ibid., p. 129.

<sup>494</sup> Ibid., p. 228.

<sup>495</sup> Ibid., p. 66.

<sup>496</sup> En oposición a la luz intensa de algunos espacios-centro de obras anteriores, como el bosque o el desierto.

<sup>497</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 66.

<sup>498</sup> Ibid., p. 228.

<sup>499</sup> Ibid., p. 236.

<sup>500</sup> Shakespeare utiliza con relativa frecuencia el tema del diluvio indiferenciador en sus obras.

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<sup>501</sup>. 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<sup>502</sup>. 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<sup>503</sup>, 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"<sup>504</sup> a partir del cual es posible "faire sortir toute la beauté du monde"<sup>505</sup>. 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 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<sup>506</sup> (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

<sup>501</sup> CHEVALIER J. y GHEERBRANT A., *Dictionnaire de symboles*. Ed. Jupiter/Laffont, París 1.985.

<sup>502</sup> ELIADE M., *Aspects du mythe*. Ed. Gallimard, col. Idées, n° 32, París 1.979, p. 103.

<sup>503</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Ecrits 1.939-1.940*, ed. cit., p. 179.

<sup>504</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 235.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>506</sup> 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.

acción a la que nos hemos referido. "Le monde résistant nous promet hors de l'être statique. (...) Nous sommes dès lors des êtres réveillés"<sup>507</sup>, 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<sup>508</sup> 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"<sup>509</sup> 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<sup>510</sup> 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 arte, sobre todo de la pintura<sup>511</sup>. 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"<sup>512</sup>. 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<sup>513</sup>- 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"<sup>514</sup>, 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 percibir. 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"<sup>515</sup>. 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"<sup>516</sup>.

---

<sup>507</sup> BACHELARD G., *La terre et les rêveries de la volonté*, ed. cit., p. 18.

<sup>508</sup> Tradicionalmente símbolo de la fuerza, de la lucha y la resistencia y, por tanto, asimilable al universo de *lo duro*.

<sup>509</sup> Cf. BACHELARD G., *La terre et les rêveries de la volonté*, ed. cit., p. 74 y ss.

<sup>510</sup> Cf. pp. 29-30.

<sup>511</sup> Recordemos que al escribir *Mémoires de Dirk Raspe* Drieu se basó en la vida de Van Gogh.

<sup>512</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 53.

<sup>513</sup> Cf. capítulo "El sufrimiento, la violencia y la muerte" p. 623.

<sup>514</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 54.

<sup>515</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., "Le poème en prose", en *Nouvelles littéraires* 5 mai 1.934, recogido en *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 276.

<sup>516</sup> 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.

Fundirse con el elemento primordial es un suicidio necesario para todo aquél que aspira a que surja un nuevo cosmos<sup>517</sup>. 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.

---

<sup>517</sup> 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<sup>518</sup>, 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"<sup>519</sup>. La imagen de "La grosse ville, qui se réengendre sans cesse, qui dégénère de plus en plus, bâtarde de ses propres oeuvres embrouillées..."<sup>520</sup> 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<sup>521</sup>. 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"<sup>522</sup> 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"<sup>523</sup>, 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<sup>524</sup>. 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<sup>525</sup>. Nada tiene que ver con el universo novelístico de Drieu, 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<sup>526</sup>. 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"<sup>527</sup>. 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, après Jacqueline? Rien. (...) avant Jacqueline il était l'homme d'aujourd'hui"<sup>528</sup>.

<sup>518</sup> POULET G., *Etudes sur le temps humain I*, ed. cit., introducción, p. XLIII.

<sup>519</sup> Ibid., p. XLII.

<sup>520</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 117.

<sup>521</sup> En el sentido de quietud, de estatismo, sin que comporte reflexión o progreso interno.

<sup>522</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 165.

<sup>523</sup> GOETHE *Fausto*. Ed. Planeta, Barcelona 1.990, p. 198.

<sup>524</sup> ELIADE M., *Méphistophélès et l'androgynie*. Ed. Gallimard, col. Idées, París 1.981, p. 113.

<sup>525</sup> 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.

<sup>526</sup> 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.

<sup>527</sup> POULET G., *La pensée indéterminée*, vol III, ed. cit., p. 11.

<sup>528</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 147.

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"<sup>529</sup>.

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"<sup>530</sup>,

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"<sup>531</sup>.

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"<sup>532</sup>. 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".<sup>533</sup>

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 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"<sup>534</sup>.

---

<sup>529</sup> 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.

<sup>530</sup> ELIADE M., *Méphistophélès et l'androgynie*, ed. cit., p. 185.

<sup>531</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 83.

<sup>532</sup> SARTRE J.-P., *L'existentialisme est un humanisme*. Ed. Gallimard, col. "Folio-Essais", París 1.996, p. 26.

<sup>533</sup> GIDE A., *Oedipe*. En *Théâtre*. Ed. Gallimard, París 1.942, p. 95.

<sup>534</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 147.

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<sup>535</sup>. Autores como M. Sachs en *Le Sabbat*<sup>536</sup>, J.

Prévvert 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 avenir, si le passé n'y projetait déjà une histoire"<sup>537</sup>.

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<sup>538</sup>. 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<sup>539</sup>. 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'étiolé 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"<sup>540</sup>.

Para que el futuro sea verdaderamente una creación original se impone, como primer paso, destruir el pasado<sup>541</sup>. "Eh bien! il faut oublier pour réinventer"<sup>542</sup> dice Drieu. Olvidar para volver a empezar una y otra vez; es un pensamiento muy común en los escritores de aquellos años: "L'hiver l'oublit n'annoncent que l'avenir vert"<sup>543</sup> escribe Paul Éluard. "Et ne comprends-tu pas que chaque instant ne prendrait pas cet éclat admirable,

---

<sup>535</sup> Cf. p. 15.

<sup>536</sup> "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.

<sup>537</sup> GIDE A., *Les nourritures terrestres*, ed. cit., p. 24.

<sup>538</sup> "...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.

<sup>539</sup> "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.

<sup>540</sup> RAUSCHNING Hermann, *Hitler m'a dit*, ed. cit., p. 273.

<sup>541</sup> "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.

<sup>542</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 154.

<sup>543</sup> 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

sinon détaché pour ainsi dire sur le fond très obscur de la mort?"<sup>544</sup>, exclama Gide. "J'ai horreur du passé! J'ai horreur du souvenir!"<sup>545</sup> 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"<sup>546</sup>, 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"<sup>547</sup>.

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"<sup>548</sup> 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 bourgeoisie*, 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<sup>549</sup>.

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<sup>550</sup>, el autor nos explica cómo desde la edad de seis años, gustaba de fabular acerca de sus orígenes<sup>551</sup>, que él desconocía, y sobre los que su abuela y su madre guardaron un impenetrable silencio hasta el momento de su movilización<sup>552</sup>. La necesidad de sentirse integrado y aceptado<sup>553</sup> que se vislumbra tras esta actitud aragoniana, contrasta con la terrible soledad<sup>554</sup> por la que suelen estar rodeados -voluntariamente o no-

---

en idéntico sentido: "Je peux t'enclorre dans mes bras / Pour me délivrer du passé", ed. cit., p. 697.

<sup>544</sup> GIDE A., *Les nourritures terrestres*, ed. cit., p. 45.

<sup>545</sup> CLAUDEL Paul, *Le soulier de satin*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.995, p. 83.

<sup>546</sup> SARTRE J.-P., *La Nausée*, ed. cit., pp. 146-147.

<sup>547</sup> Ibid., p. 143.

<sup>548</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 89.

<sup>549</sup> 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.

<sup>550</sup> "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.

<sup>551</sup> 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.

<sup>552</sup> ARAGON L., Op. cit., p. 19.

<sup>553</sup> Los que le rodean juegan un papel imprescindible para determinar su persona.

<sup>554</sup> Los que le rodean acostumbran a ser un obstáculo para la determinación que el personaje busca.

los personajes rochelianos<sup>555</sup>, así como los de Sartre.

Para aquellos que son incapaces de romper con su pasado por medio de la acción<sup>556</sup>, 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"<sup>557</sup>.

Hecho presente o no, el tiempo pasado<sup>558</sup>, 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"<sup>559</sup>, 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"<sup>560</sup>.

## 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<sup>561</sup>, hecho de instantes que se suceden pero que son independientes. "Que notre rencontre reste brève, pure, efficace, commela course du messenger de Marathon"<sup>562</sup>, 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<sup>563</sup>, llenarlo de contenido y 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<sup>564</sup>.

<sup>555</sup> Lo estudiaremos a lo largo del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

<sup>556</sup> Es decir: para los débiles. A lo largo del próximo capítulo hablaremos de ello.

<sup>557</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 200.

<sup>558</sup> Nos referimos a un pasado histórico que se opondrá, como veremos más adelante, a un pasado mítico.

<sup>559</sup> BACHELARD G., *La poétique de la rêverie*, ed. cit., p. 68.

<sup>560</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 49.

<sup>561</sup> POULET G., *Etudes sur le temps humain I*, ed. cit., introducción, p. XLVI.

<sup>562</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 144.

<sup>563</sup> Gide en *Les nourritures terrestres* y en *Paludes* se refiere también a la necesidad de vivir el instante en toda su intensidad. Unos instantes que para él están siempre repletos de gozo.

<sup>564</sup> 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.

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 onniprésente"<sup>565</sup> 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"<sup>566</sup> 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"<sup>567</sup>. La contradicción no puede ser más explícita. La reinención que 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"<sup>568</sup>.

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"<sup>569</sup>. 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<sup>570</sup>, 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<sup>571</sup> 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 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"<sup>572</sup>.

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

---

Gallimard, París 1.943, p. 192.

<sup>565</sup> MARINETTI F. T., "Manifeste du futurisme", en *Le Figaro*, ed. cit., p. 1.

<sup>566</sup> Comparable a la creación divina, tal y como la entendían los teólogos antiguos.

<sup>567</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 153.

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>569</sup> *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".

<sup>570</sup> Cf. capítulo anterior, p. 124.

<sup>571</sup> 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.

<sup>572</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit p. 601.

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<sup>573</sup>.

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<sup>574</sup>.

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"<sup>575</sup>, 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 (tradicción familiar, padres...) se nos invita a emular a otros antepasados mucho más lejanos y ciertamente mitificados<sup>576</sup>. 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"<sup>577</sup>. 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-<sup>578</sup>, lo que hace del revolucionario un conservador radical<sup>579</sup>. "Pour faire neuf, il faut remonter aux sources, à l'humanité en enfance" decía el pintor Gauguin en 1.895<sup>580</sup>.

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 temporal, la destrucción de un tiempo angustioso cuya última estación es siempre la muerte<sup>581</sup>, 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

---

<sup>573</sup> Ya hemos dicho que se trata de una característica propia de la época. Cf. p. 22.

<sup>574</sup> WINOCK M., *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, ed. cit., p. 365.

<sup>575</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 157.

<sup>576</sup> 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.

<sup>577</sup> DRUMONT Edouard, *Mon vieux Paris*. Citado por WINOCK M., Op. cit., p. 43.

<sup>578</sup> MAFFESOLI M., *La violence totalitaire*. PUF, París 1.979, p. 94.

<sup>579</sup> FREUND J., *Le nouvel âge, éléments pour la théorie de la démocratie et de la paix*. Ed. Rivière, París 1.970, p. 14.

<sup>580</sup> Citado por RESZLER, *Mythes politiques modernes*, ed. cit., p. 133.

<sup>581</sup> Así pues existe una estrecha correlación entre el tiempo y la muerte: la muerte es el tiempo.

plus étroitement, (...) Elles formaient un chœur. (...) 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 cœurs sur le passé qu'ils avaient laissé dans la plaine<sup>582</sup>.

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<sup>583</sup>: 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*.

Esta búsqueda febril del progreso y del conocimiento, aparece a partir de *Une femme à sa fenêtre* (1.929) indisolublemente unida a la presencia de la luz solar. Un antagonismo entre luz y oscuridad<sup>584</sup>, 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 los 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"<sup>585</sup>. En *Une femme à sa fenêtre* se habla también de una habitación pobre "remplie par les étoiles"<sup>586</sup>. 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"<sup>587</sup>. El invierno, como la noche, es un tiempo asociado a la debilidad, a la falta de energía. Es "La saison des veillées et des légendes"<sup>588</sup>, 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

<sup>582</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 164.

<sup>583</sup> CHEVALIER J. y GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles*, ed. cit., p. 164.

<sup>584</sup> 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.

<sup>585</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 117.

<sup>586</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 183.

<sup>587</sup> Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 100.

<sup>588</sup> PLUMIENE J. et LASIERRA R., *Le complexe de droite*. Ed. Flammarion, col. Le meilleur des mondes, París 1.969, p. 134.

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<sup>589</sup> 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"<sup>590</sup> 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"<sup>591</sup>.

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<sup>592</sup>, 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 bleues de la pauvre enfant. Des épaules maigres s'étriquaient sous un châle resserré; (...) Les jolies jambes semblaient desséchées sous les bas de laine"<sup>593</sup>.

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 (...) Soudain abominablement triste, il n'avait pu penser qu'à faire l'amour. Amour, dîner, amour, sommeil, amour"<sup>594</sup>.

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

---

<sup>589</sup> Cf. capítulo "El espacio" pp. 143 a 146.

<sup>590</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 61.

<sup>591</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 146.

<sup>592</sup> Que, como veremos en el próximo capítulo, acostumbran a pertenecer a la burguesía. Cf. p. 304.

<sup>593</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 254.

<sup>594</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 381.

brülantes"<sup>595</sup>, 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<sup>596</sup>, 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, nuestro 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"<sup>597</sup>.

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<sup>598</sup>. 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"<sup>599</sup>. 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 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"<sup>600</sup>.

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 immobilité apparente son image pour que s'y rattachât son être menacé d'une prompte dissolution"<sup>601</sup>.

<sup>595</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 153.

<sup>596</sup> Cf. ELIADE M., *Images et symboles*. Ed. Gallimard, col. Tel, París 1.980, pp. 80, 86 y 87.

<sup>597</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 92.

<sup>598</sup> Profundizaremos en este tema a lo largo del capítulo "El sufrimiento, la violencia y la muerte".

<sup>599</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 37.

<sup>600</sup> Ibid., p. 35.

<sup>601</sup> Ibid., p. 57.

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<sup>602</sup>, 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"<sup>603</sup>.

Tal constatación lleva al protagonista del libro a la conclusión de que "la vie et la mort sont une même chose"<sup>604</sup>. 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"<sup>605</sup> 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 grands arbres élançés vers le ciel, superbement indifférents à la chute de leurs premières feuilles"<sup>606</sup>.

Estas palabras dejan translucir de nuevo la nostalgia de los tiempos míticos, y la presencia del árbol evoca el mítico "arbre cosmique"<sup>607</sup>, que según varias mitologías antiguas permitía una conexión directa entre cielo y tierra. La escena de la corrida<sup>608</sup>, -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*:

---

<sup>602</sup> "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.

<sup>603</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 91.

<sup>604</sup> Ibid., p. 107.

<sup>605</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 195.

<sup>606</sup> Ibid., p. 99.

<sup>607</sup> ELIADE M., *Mythes. rêves et mystères*, ed. cit., p. 86.

<sup>608</sup> Cf. la cita correspondiente a la nota nº 362, del capítulo "El espacio".

"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..."<sup>609</sup>.

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<sup>610</sup>:

"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"<sup>611</sup>.

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 frustré"<sup>612</sup>, en *Rêveuse bourgeoisie* el tono es bien distinto: "Yves vivait heureux et serait resté immobile pendant une éternité"<sup>613</sup>. 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"<sup>614</sup>.

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<sup>615</sup>. 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 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"<sup>616</sup>. 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"<sup>617</sup> no es en último término más que una ficción, puesto que

---

<sup>609</sup> SACHS M., *Le Sabbat*, ed. cit., p. 250.

<sup>610</sup> Mircea Eliade define como una de las principales causas de la angustia que caracteriza al hombre de las sociedades europeas actuales, es su laicización, 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.

<sup>611</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 60.

<sup>612</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 122.

<sup>613</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Rêveuse bourgeoisie*, ed. cit., p. 287.

<sup>614</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 504.

<sup>615</sup> 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.

<sup>616</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 65.

<sup>617</sup> 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.

resulta fácilmente manipulable según los intereses o las necesidades del historiador<sup>618</sup>. Paul Valéry por su parte, compartía este pensamiento<sup>619</sup>, 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"<sup>620</sup>.

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? Veámos 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<sup>621</sup>, a unos pocos elegidos: "L'Histoire se passe entre quelques personnes"<sup>622</sup>, 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"<sup>623</sup>. 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 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?"<sup>624</sup>

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"<sup>625</sup>, 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<sup>626</sup>, al

---

<sup>618</sup> 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.

<sup>619</sup> 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.

<sup>620</sup> VALÉRY Paul, *Regards sur le monde actuel*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.984, p. 935.

<sup>621</sup> "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.

<sup>622</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'Agent double*. En *Histoires déplaisantes*. Ed. Gallimard, París 1.980, p. 119.

<sup>623</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939-1.945*, ed. cit., p. 442.

<sup>624</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Genève ou Moscou*. Ed. Gallimard, París 1.978, p. 176.

<sup>625</sup> MALRAUX A., *La tentation de l'Occident*, ed. cit., p. 160.

<sup>626</sup> Veremos a lo largo del próximo capítulo que en el universo novelístico de Drieu, existe siempre (salvo en las

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"<sup>627</sup>.

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.

Mírcea 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<sup>628</sup>. 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"<sup>629</sup>, 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"<sup>630</sup>.

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<sup>631</sup> propia, es decir: a determinarse definitivamente.

Esta esencia personal y reciente constituirá un primer paso en el camino hacia la recuperación de otra Esencia, esta vez en el sentido cartesiano<sup>632</sup>, 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 personajes incapaces 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"<sup>633</sup>, 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"<sup>634</sup>. El progreso y los nuevos descubrimientos

---

dos últimas novelas) un paralelismo entre el aspecto físico (la imagen) y la realidad interna de los personajes.

<sup>627</sup> PÉRURAT J. - M., *Drieu la Rochelle ou le goût du malentendu*. Ed. Peter Larg, Frankfurt 1.977, p. 21.

<sup>628</sup> ELIADE M., *Images et symboles*, ed. cit., p. 222.

<sup>629</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 280.

<sup>630</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 67.

<sup>631</sup> En el sentido sartriano que hemos explicado en el capítulo anterior. Véase nota 423.

<sup>632</sup> Al contrario que en Heidegger o Sartre, para Descartes la esencia es de origen divino y precede a la existencia.

<sup>633</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 160.

<sup>634</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le lieutenant des tirailleurs*. En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 195.

militares<sup>635</sup> 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"<sup>636</sup>. 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"<sup>637</sup>.

El antagonismo entre los conceptos de arte -que es creación- y de ciencia -considerada uniformizadora, alienadora<sup>638</sup> 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<sup>639</sup>: 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<sup>640</sup>, 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"<sup>641</sup>.

Con estas palabras concluye el libro<sup>642</sup>.

*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."<sup>643</sup> 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"<sup>644</sup>. Pero

<sup>635</sup> Nos hemos referido a ellos en la introducción y en el primer capítulo. Cf. pp. 16 y 145.

<sup>636</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 124.

<sup>637</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 71.

<sup>638</sup> 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,...).

<sup>639</sup> 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.

<sup>640</sup> 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.

<sup>641</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 686.

<sup>642</sup> 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.

<sup>643</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Rêveuse bourgeoisie*, ed. cit., p. 30.

<sup>644</sup> *Ibid.*, p.495.

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<sup>645</sup>:

"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"<sup>646</sup>.

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"<sup>647</sup>. 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"<sup>648</sup>.

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"<sup>649</sup> 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"<sup>650</sup>.

El tema de las generaciones decrecientes<sup>651</sup> preocupa profundamente tanto a Drieu como a sus personajes<sup>652</sup>. La creencia en la división del tiempo en tres edades cíclicas, oro, cobre y hierro<sup>653</sup>, 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

---

<sup>645</sup> "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 *Erasmé* n° 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.)

<sup>646</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Rêveuse bourgeoise*, ed. cit., p. 534.

<sup>647</sup> Ibid., p. 440.

<sup>648</sup> Ibid., p. 505.

<sup>649</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 64.

<sup>650</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 76.

<sup>651</sup> 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.

<sup>652</sup> 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.

<sup>653</sup> 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.

remplaçants"<sup>654</sup>. 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"<sup>655</sup>. Y en *Drôle de voyage*: "Il y a quelque chose qui finit irrémédiablement"<sup>656</sup>. Recuperar las "valeur[s] d'or"<sup>657</sup>, el tiempo "où toutes les choses se créaient et non pas se fabriquaient"<sup>658</sup> 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<sup>659</sup>. Su visión del tiempo es por tanto en última instancia optimista.

Personalidades como Marx o Hitler creían también en la división cíclica del tiempo<sup>660</sup>. De hecho esta idea impregna la práctica totalidad de la cultura intelectual y artística a lo largo de los siglos XIX y XX<sup>661</sup>. Varios de los poemas contenidos en *Les Contemplations*, de V. Hugo, en *Les fleurs du mal*, de Baudelaire<sup>662</sup>, 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."<sup>663</sup>.

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<sup>664</sup>.

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<sup>665</sup> una transgresión del tiempo: en el bosque reside "la valeur d'or", "la valeur primitive

<sup>654</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 551.

<sup>655</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 162.

<sup>656</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 273.

<sup>657</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 301.

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>659</sup> 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.

<sup>660</sup> RESZLER A., *Mythes politiques modernes*, ed. cit., p. 59.

<sup>661</sup> *Ibid.*

<sup>662</sup> "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 fleurs du mal et autres poèmes*. Ed. Flammarion, París 1.964, p. 44.

<sup>663</sup> NIETZSCHE F., *La gaya ciencia*, ed. cit., p. 250.

<sup>664</sup> *Ibid.*

<sup>665</sup> 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.

avant toute altération"<sup>666</sup> dice Drieu. Nos referíamos también en el capítulo anterior a la simbología del árbol y a toda su carga de fuerza, orden, fidelidad, perennidad<sup>667</sup> y comunicación con el más allá. El bosque en Drieu es un trascendente 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<sup>668</sup>, 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,"<sup>669</sup>.

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"<sup>670</sup>.

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<sup>671</sup>. 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 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<sup>672</sup>, la ubicación concreta de la batalla que consigue dar sentido finalmente a la vida del personaje, en el interior de una plaza de toros<sup>673</sup>, 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 analizado en 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<sup>674</sup>. La guerra,

---

<sup>666</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 302.

<sup>667</sup> Cf. nota 434 del primer capítulo.

<sup>668</sup> Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 420.

<sup>669</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., pp. 560-561.

<sup>670</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 235.

<sup>671</sup> Este será el único tiempo que encontraremos en las novelas posteriores.

<sup>672</sup> Cf. capítulo "El espacio", en especial las notas 356 y 357.

<sup>673</sup> Cf. capítulo "El espacio", en especial la cita correspondiente a la nota 364.

<sup>674</sup> Cf. capítulo "El sufrimiento, la violencia y la muerte", apdo. 4.3.

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<sup>675</sup>.

El carácter sacrificial atribuido al toreo, como a la guerra, sitúa ambas actividades fuera del tiempo lineal, en un tiempo cíclico<sup>676</sup>. 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"<sup>677</sup>.

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"<sup>678</sup>, 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?"<sup>679</sup>.

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:

"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"<sup>680</sup>.

El invierno con su luz tenue y la meditación<sup>681</sup> 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"<sup>682</sup>, asegura el protagonista de *Gilles*. Y, en *L'homme à cheval*: "Un grand soldat est toujours un grand ascète"<sup>683</sup>.

El invierno obliga al hombre a situarse frente a lo real en toda su complejidad. La asunción de un

---

<sup>675</sup> Nos hemos referido a él en el capítulo anterior. Cf. p. 139.

<sup>676</sup> 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.

<sup>677</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., p. 214.

<sup>678</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 125.

<sup>679</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 488.

<sup>681</sup> Nos referiremos a ella con más detalle en el próximo capítulo. Cf. p. 501.

<sup>682</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 488.

<sup>683</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 227.

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"<sup>684</sup>.

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'irréparable. Il s'agissait de l'hiver de la Société et de l'Histoire, de l'hiver d'un peuple"<sup>685</sup>.

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 la 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"<sup>686</sup>.

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"<sup>687</sup>.

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<sup>688</sup>, 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"<sup>689</sup> 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.

---

<sup>684</sup> 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.

<sup>685</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 489.

<sup>686</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle*, ed. cit., p. 151.

<sup>687</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 208.

<sup>688</sup> Cf. capítulo "El espacio" p. 174.

<sup>689</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 120.

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 harta 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<sup>690</sup>. 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 danse. 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."<sup>691</sup>

Exactamente el mismo frenesí que buscan -con gran frecuencia inútilmente- los protagonistas en la guerra<sup>692</sup>.

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<sup>693</sup>, 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 sola 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, 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"<sup>694</sup>. Simbolizando la guerra eterna e inseparable de ella aparece en Drieu la imagen del clarín<sup>695</sup>, 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<sup>696</sup>- en el origen de las organizaciones sociales:

---

<sup>690</sup> CAILLOIS R., *Méduse et Cie*. Ed. Gallimard, París 1.979, p. 141.

<sup>691</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 92.

<sup>692</sup> El escenario bélico tradicional -no el de la guerra moderna- realiza el mismo rol transgresor que la máscara.

<sup>693</sup> Cf. ELIADE M., *Aspects du mythe*, ed. cit. p. 69.

<sup>694</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le voyage des Dardanelles*. En La comédie de Charleroi, ed. cit., p. 171.

<sup>695</sup> BALVET M., *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme: Drieu la Rochelle*, ed. cit., p. 86.

<sup>696</sup> 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".

"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"<sup>697</sup>.

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"<sup>698</sup> en la medida en que emana del corazón originario de las cosas y despierta, en el universo de la voluntad, la nostalgia del "Uno"<sup>699</sup>.

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 vantaient son courage et celui des cavaliers d'Agreda"<sup>700</sup>.

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"<sup>701</sup> dice él mismo.

Toda una evocación mítica, de la que Drieu era perfectamente consciente, destinada a ilustrar la 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'abriterait-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."<sup>702</sup>

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<sup>703</sup>. 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

---

<sup>697</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 232.

<sup>698</sup> NIETZSCHE F., *Consideraciones intempestivas*, ed. cit., p. 121.

<sup>699</sup> 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.

<sup>700</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 12.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>702</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>703</sup> Cf. capítulo "El espacio" p. 178 y ss.

vécu. Et lui, qui était un grand vaincu, venait y contempler la victoire qu'il ne pouvait toucher. Il était là chez lui..."<sup>704</sup>. Mediador fracasado, el personaje es cuanto menos un visionario<sup>705</sup>.

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"<sup>706</sup>, "Nous allons consacrer ton cheval par le sacrifice"<sup>707</sup>.

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.

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<sup>708</sup>. Una muerte definitivamente entendida, de forma explícita, como la única iniciación liberadora, susceptible de propiciar la entrada en otro 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"<sup>709</sup>, 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"<sup>710</sup> 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"<sup>711</sup>.

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.

<sup>704</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 228.

<sup>705</sup> 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.

<sup>706</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 235.

<sup>707</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>708</sup> Cf. capítulo "El espacio" p. 183 y ss.

<sup>709</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 238.

<sup>710</sup> GIRARD R., *La violence et le sacré*, ed. cit., p. 355.

<sup>711</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 221.

El sacrificio ritual se entiende pues como una violencia fundadora, antagónica de la violencia caótica e indiscriminada<sup>712</sup>, 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"<sup>713</sup>. 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<sup>714</sup>. *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 adquirirían 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 cesará jamás.

Sin embargo el final de *Les chiens de paille* es especialmente trágico<sup>715</sup> en este sentido, puesto que destruye simbólicamente toda posibilidad de salida basada en la acción: el depósito explota y todos mueren, aparentemente por azar, a causa ¡de una bomba inglesa caída casualmente 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 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"<sup>716</sup> 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"<sup>717</sup>.

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<sup>718</sup>: 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."<sup>719</sup>.

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

---

<sup>712</sup> Cf. capítulo "El sufrimiento, la violencia y la muerte" p. 607.

<sup>713</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 208.

<sup>714</sup> GIRARD R., *La violence et le sacré*, ed. cit., p. 394.

<sup>715</sup> Hablaremos sobre el carácter trágico de las novelas rochelianas, en capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 355 y de 475 a 478.

<sup>716</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 90.

<sup>717</sup> Ibid., p. 133.

<sup>718</sup> Cf. p. 42.

<sup>719</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 51.

símbolo de la posibilidad humana de detener y vencer el tiempo, convirtiéndolo en un presente eterno<sup>720</sup>.

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<sup>721</sup>.

"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..."<sup>722</sup>

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 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 sobremodera 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 decrepita 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"<sup>723</sup>. 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.

---

<sup>720</sup> ELIADE M., *Images et symboles*, ed. cit., pp. 80, 86 y 87.

<sup>721</sup> 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 privilégiés 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.

<sup>722</sup> APOLLINAIRE Guillaume, *Couleur du temps*. En *Oeuvres poétiques*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.983, p. 950

<sup>723</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 89.

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"<sup>724</sup>, 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<sup>725</sup>.

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 fragments au milieu des flots..."<sup>726</sup>, 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"<sup>727</sup>. 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 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"<sup>728</sup>.

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

<sup>724</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 176.

<sup>725</sup> Aunque en el fondo les considera a ambos artistas mediocres.

<sup>726</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*. Ed. cit., p. 19.

<sup>727</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 104.

<sup>728</sup> *Ibid.*, p. 183.

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"<sup>729</sup> 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."<sup>730</sup>

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"<sup>731</sup>. 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<sup>732</sup>. La carta que Drieu dejó, a su muerte, destinada 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"<sup>733</sup>.

Puede decirse que los protagonistas rochelianos de las tres últimas novelas, al igual que su autor, han muerto de historia<sup>734</sup>. 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.

---

<sup>729</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 208.

<sup>730</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 236.

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>732</sup> 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 leyendo sobre estos temas durante los días, e incluso las horas, previos a su suicidio.

<sup>733</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Dernière lettre à son frère*. En *Journal 1.939-1.945*, ed. cit., pp. 506-507.

<sup>734</sup> 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.

"La 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"<sup>735</sup> 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<sup>736</sup>. 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"<sup>737</sup> 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?"<sup>738</sup>, 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...."<sup>739</sup>.

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"<sup>740</sup> 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"<sup>741</sup>.

Giraudoux constata que en todos los pueblos existen héroes, históricos o ficticios, que constituyen un denominador común o, lo que es lo mismo, un modelo nacional omnipresente en todas las manifestaciones de la

<sup>735</sup> CAMUS A., *Le mythe de Sisyphe*, ed. cit., p. 29.

<sup>736</sup> Cf. p. 18.

<sup>737</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 106.

<sup>738</sup> Por ejemplo Breton en *Nadja* o V. Woolf en *Les vagues*, se repiten varias veces esta pregunta.

<sup>739</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 87.

<sup>740</sup> BACHELARD G., *La poétique de la rêverie*, ed. cit., p. 137.

<sup>741</sup> Ibid., p. 68.

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"<sup>742</sup>.

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 consomment eux-mêmes."<sup>743</sup>

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<sup>744</sup>: "Enfin, après avoir hésité sur les couleurs du jour, il fut prêt, avec une cravate plus orgueilleuse que lui"<sup>745</sup>. 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 acostumbra 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<sup>746</sup>. 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, por su mediación, de la polifonía.

---

<sup>742</sup> GIRAUDOUX Jean, "La France et son héros". En *Littérature*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.994, p. 268.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>744</sup> 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 Jérarnec*. 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.

<sup>745</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 74.

<sup>746</sup> 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.

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<sup>747</sup>.

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."<sup>748</sup>

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'entraînait à toutes sortes de manifestations..."<sup>749</sup>.

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"<sup>750</sup>,

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; ésta se produce siempre por fuera y no por dentro. Así pues el yo depende de un "no yo" para poder realizarse<sup>751</sup>. La realidad interior del hombre, según el pensamiento rocheliano, ha de ser necesariamente

---

<sup>747</sup> Cf. pp. 37 a 40.

<sup>748</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., pp. 11-12.

<sup>749</sup> Ibid., p. 113.

<sup>750</sup> Ibid., p. 60.

<sup>751</sup> "C'était chez les autres que je découvrais mon secret et c'étaient eux qui m'ouvraient la source des fortes

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<sup>752</sup>, con frecuencia asociado a una actitud errante, aparece comoun *leitmotiv*. Los escritores surrealistas constituyen un ejemplo de ello<sup>753</sup>. Lo mismo puede decirse del existencialismo sartriano<sup>754</sup>. 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"<sup>755</sup>.

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 bourgeoise*,...), en el poder (*Gilles, Drôle de voyage*), etcétera. Tal incapacidad les impide toda *existencia*<sup>756</sup> 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"<sup>757</sup>, leemos en *L'homme couvert de femmes*. A pesar de que, en la breve ensoñación a la que nos referíamos más arriba<sup>758</sup>, 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 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 a esta situación "deseo de

---

satisfactions..." nos cuenta Drieu en *Etat civil*. Cf. cita nº 92 de la Introducción.

<sup>752</sup> 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.

<sup>753</sup> "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.

<sup>754</sup> Cf. la definición de los conceptos de "ser" y "existir", citada en el capítulo "El espacio", nota nº 423.

<sup>755</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 119.

<sup>756</sup> 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".

<sup>757</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 63.

<sup>758</sup> Cf. nota nº 739 de este capítulo.

vanidad"<sup>759</sup>.

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"<sup>760</sup> 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 crítica 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"<sup>761</sup>.

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"<sup>762</sup>,

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"<sup>763</sup>.

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<sup>764</sup>. La carencia de "voluntad de poder"<sup>765</sup> es para Drieu, como para Nietzsche, un síntoma de decadencia y muerte: "La vida es voluntad de poder"<sup>766</sup>, escribe el filósofo.

El grado de conciencia de los personajes sobre su propia realidad será apreciablemente mayor en *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

---

<sup>759</sup> 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 authentiques". Cf. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., p. 27.

<sup>760</sup> Cf. notas nº 260 y 261 del capítulo "Criterios metodológicos".

<sup>761</sup> NIETZSCHE F., *La genealogía de la moral*. Alianza ed., Madrid 1.993, p. 43.

<sup>762</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 44.

<sup>763</sup> Ibid., pp. 59-60.

<sup>764</sup> Cf. p. 37.

<sup>765</sup> 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.

<sup>766</sup> NIETZSCHE F., *Así habló Zaratustra*, ed. cit., p. 106.

jeter à l'aventure et en gagner un autre? Aussitôt que je m'écarte, je m'épouvante"<sup>767</sup>. Y más adelante: "De révolte en révolte, j'aboutis à la dernière station de tout chemin de croix, à la résignation, au renoncement"<sup>768</sup>

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<sup>769</sup>.

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"<sup>770</sup>.

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*<sup>771</sup>. 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 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"<sup>772</sup>, 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:

---

<sup>767</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 95.

<sup>768</sup> Ibid., p. 104.

<sup>769</sup> 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.

<sup>770</sup> Ibid., p. 195.

<sup>771</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 125.

<sup>772</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 146.

"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"<sup>773</sup>. C'en est gênant"<sup>774</sup>.

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"<sup>775</sup>. 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"<sup>776</sup>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"<sup>777</sup>. 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"<sup>778</sup>. Drieu ve en la decadencia de la sexualidad un resumen de todas las decadencias de su época"<sup>779</sup>.

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* 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"<sup>780</sup>. 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.

---

<sup>773</sup> 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.

<sup>774</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 44.

<sup>775</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 92.

<sup>776</sup> SACHS M., *Le Sabbat*, ed. cit., p. 21.

<sup>777</sup> Stendhal utiliza con frecuencia la misma expresión en sus obras.

<sup>778</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le souper de réveillon*. En *Histoires déplorables*, ed. cit., p. 140.

<sup>779</sup> Cf. SAINT-YGNAN J. - L., *Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence*. Nouvelles éd. latines, París 1.984, p. 155.

<sup>780</sup> Ibid., p. 734.

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"<sup>781</sup>.

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<sup>782</sup>. 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"<sup>783</sup>. 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."<sup>784</sup> 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<sup>785</sup>. La fidelidad a un principio de acción constituye la esencia<sup>786</sup> 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 consomment, il est vrai, mais ils font notre splendeur"<sup>787</sup> 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"<sup>788</sup>. Este es además débil e inconstante: "La lassitude le retirait vite de partout"<sup>789</sup>. Paralelamente su profesión -diplomático- le sitúa de entrada en las antípodas del heroísmo, porque le encierra en lo social, en el 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"<sup>790</sup>. 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

---

<sup>781</sup> REY H.F., "Drieu et son mystère". En *Magazine littéraire: Drieu la Rochelle*, ed. cit., p. 44.

<sup>782</sup> 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.

<sup>783</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 126.

<sup>784</sup> Ibid., p. 245.

<sup>785</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *La suite dans les idées*. Ed. Au Sens Pareil, París 1.927, p. 109

<sup>786</sup> En el sentido sartriano al que nos hemos referido en el capítulo "El tiempo" p. 200.

<sup>787</sup> GIDE A., *Les nourritures terrestres*, ed. cit., p. 23.

<sup>788</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 108

<sup>789</sup> Ibid., p. 108.

<sup>790</sup> Ibid., p. 62.

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"<sup>791</sup> leemos en *Une femme à sa fenêtre*. En todo caso, adjetivos como "mâle" y "viril", acompañan una y otra vez a los más variados sustantivos: por ejemplo: el olor de los pies de *L'homme à cheval* y la sudor de sus caballeros de Agreda son un "mâle fumet"<sup>792</sup>, 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"<sup>793</sup>. Pues bien, en consonancia con esta "queste" de la luminosidad, el físico del protagonista del libro posee atribuciones concretas y directamente apreciables que le emparentan con el sol: de entrada se nos habla de sus "yeux brûlants. (...) Il y avait de la noblesse dans les paupières bien découpées"<sup>794</sup>. 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"<sup>795</sup>,

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, 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

---

<sup>791</sup> *ibid.*, p. 22.

<sup>792</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., pp. 42 y 60.

<sup>793</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 153.

<sup>794</sup> *ibid.*, p. 27.

<sup>795</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Mesure de la France*, ed. cit., p. 109.

effrayé de les voir si peu qui dressent des silhouettes de grandeur au-dessus du niveau du néant"<sup>796</sup>.

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"<sup>797</sup>. 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"<sup>798</sup>.

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"<sup>799</sup>. 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"<sup>800</sup>, 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<sup>801</sup> (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<sup>802</sup>.

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"<sup>803</sup>, 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 seul; je ne pourrais pas la faire dans le vôtre"<sup>804</sup>. 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<sup>805</sup> 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

---

<sup>796</sup> Ibid., p. 156.

<sup>797</sup> LAWRENCE D.H., *Le serpent à plumes*. Ed. Stock, París 1.971, p. 471.

<sup>798</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Mesure de la France*, ed. cit., p. 108.

<sup>799</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Socialisme fasciste*, ed. cit., p. 33.

<sup>800</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 176.

<sup>801</sup> 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.

<sup>802</sup> Cf. capítulo "El espacio" pp. 123-124.

<sup>803</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 179.

<sup>804</sup> Ibid., p. 190.

<sup>805</sup> Utilizamos la palabra en el sentido que le da Sartre. Cf. notas 281 y 423 del cap. "El espacio".

"yo unitario"<sup>806</sup> 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"<sup>807</sup>. La personalidad no es por tanto un don innato, sino el fruto de un esfuerzo duro y sostenido<sup>808</sup> 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"<sup>809</sup>. Estas palabras evocan a todas luces las de Sartre<sup>810</sup>.

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"<sup>811</sup>.

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"<sup>812</sup>. 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 sustituirlo 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<sup>813</sup>, 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 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'autorité mesquine de leur costume"<sup>814</sup>.

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"<sup>815</sup>. 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.

---

<sup>806</sup> Tomamos y traducimos las expresiones "moi multiple" y "moi unifié" de POULET G., *La pensée indéterminée*, vol 3, ed. cit., p. 134.

<sup>807</sup> FERNANDEZ Ramon, *Messages*. Ed. Bernard Grasset, París 1.981, p. 110.

<sup>808</sup> Recordemos que según el pensamiento rocheliano sólo una clase social -la burguesía- puede ser capaz de desarrollarlo.

<sup>809</sup> FERNANDEZ Ramon, *Messages*, ed. cit., p. 57.

<sup>810</sup> 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.

<sup>811</sup> 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.

<sup>812</sup> BARRÈS M., *Les déracinés*. Union Gralle. d'éditions, col. "10/18", París 1.986, p. 36.

<sup>813</sup> Cf. citas 755 y 762 del presente capítulo.

<sup>814</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 13.

<sup>815</sup> Citado por RESZLER A., *Mythes politiques modernes*, ed. cit., p. 204.

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"<sup>816</sup>, pero "pour exister, il faut être l'ennemi des siens"<sup>817</sup>, 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..."<sup>818</sup>. 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<sup>819</sup>, 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<sup>820</sup>, y como un refugio susceptible de evitar los probables riesgos y 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"<sup>821</sup>.

En esta lucha titánica contra sí mismo el dinero constituye, Junto a los orígenes, otro de los mayores obstáculos para la desalienación del héroe<sup>822</sup>. 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 medida que los personajes adquieren una mayor definición, como veremos.

En 1.922 Drieu se quejaba abiertamente de la sustitución de las viejas clases sociales por categorías económicas en la sociedad de su tiempo<sup>823</sup>. 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"<sup>824</sup>. Si bien esta contundente declaración del autor se refleja en sus novelas, lo hace en general de forma más atenuada. De todas ellas *Une 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"<sup>825</sup> 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"<sup>826</sup>. 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<sup>827</sup>. Fuera de estos entornos su presencia será muy reducida, y su importancia prácticamente nula.

---

<sup>816</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 47.

<sup>817</sup> Ibid., p. 87.

<sup>818</sup> Ibid., p. 70.

<sup>819</sup> "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.

<sup>820</sup> Cf. capítulo "El tiempo" pp. 209 a 213.

<sup>821</sup> BACHELARD G., *La poétique de la rêverie*, ed. cit., p. 140.

<sup>822</sup> Cf. RESZLER A., *Mythes politiques modernes*, ed. cit., p. 167.

<sup>823</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Mesure de la France*, ed. cit., pp. 94-95.

<sup>824</sup> 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.

<sup>825</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 48.

<sup>826</sup> Ibid., p. 189.

<sup>827</sup> 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

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"<sup>828</sup>. 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"<sup>829</sup>.

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"<sup>830</sup>, 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<sup>831</sup>, los personajes rochelianos parecen vivir todavía en el sigloXIX<sup>832</sup>. "Ce que tu appelles l'argent, c'est le contraire de l'argent, c'est un prétexte à rêverie"<sup>833</sup>, se dice en *Le feu follet*. A pesar de que, como decíamos en el capítulo dedicado al "Espacio" esta novela nos presenta un protagonista incapaz de ensoñación alguna, el dinero ejerce sobre él una fascinación capaz de sustraerle por un momento a la monotonía, al aburrimiento<sup>834</sup> 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 ornent, 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"<sup>835</sup>.

---

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.

<sup>828</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 158.

<sup>829</sup> Ibid., p. 158.

<sup>830</sup> Ibid., p. 83.

<sup>831</sup> 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-virtu, 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.

<sup>832</sup> "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.

<sup>833</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 82.

<sup>834</sup> 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.

<sup>835</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., pp. 35-36.

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<sup>836</sup>. 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"<sup>837</sup>.

Este pensamiento no es exclusivo de Drieu; otros contemporáneos suyos presentan en sus novelas razonamientos similares; como Malraux en *La voie royale*<sup>838</sup> o Montherlant en *Les célibataires*<sup>839</sup>.

El trabajo ha perdido su sentido religioso que lo hacía sinónimo de libertad, de creación personal<sup>840</sup>, de "génesis" como diría Bachelard<sup>841</sup>. 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"<sup>842</sup> leemos en *Blèche*, y en *Gilles*: "Il s'en allait l'année où son traitement devenait sa seule ressource, (...) Il jouissait amèrement de sa liberté."<sup>843</sup>

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"<sup>844</sup>, 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.

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"<sup>845</sup>. 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.

---

<sup>836</sup> 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.

<sup>837</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Mesure de la France*, ed. cit., p. 114.

<sup>838</sup> El personaje de Claude Vanec no consigue adaptarse a tener que vender coches para obtener el dinero que necesita.

<sup>839</sup> Los personajes de M. de Coëtquidan y M. de Coantré responden a este pensamiento anacrónico.

<sup>840</sup> Cf. ELIADE M., *Méphistophélès et l'androgynie*, ed. cit., p. 213.

<sup>841</sup> "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.

<sup>842</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 138.

<sup>843</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., pp. 498-499.

<sup>844</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 150.

<sup>845</sup> *Ibid.*, p. 82.

Aunque raramente encontraremos la figura del doble<sup>846</sup> 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 irremediamente 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"<sup>847</sup>. En el lado opuesto, la novela introduce otro doble: Milou, un alcoholico 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"<sup>848</sup>.

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<sup>849</sup>. 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 claustrofóbico 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 *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"<sup>850</sup>. 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"<sup>851</sup>.

*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 atrocement. Son esprit était une pauvre carcasse récurée par les vautours qui planaient sur les grandes villes creuses"<sup>852</sup>. Incapaz de todo deseo y de toda creación, sólo queda el recurso a las actitudes "reactivas"<sup>853</sup>, es decir: a la imitación de conductas preestablecidas o a vivir condicionado por éstas: "Alain aurait voulu plaire à tous, (...) "Dans cette maison, je me

<sup>846</sup> 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.

<sup>847</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., pp. 97-98.

<sup>848</sup> *Ibid.*, pp. 160-161.

<sup>849</sup> 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.

<sup>850</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>851</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>852</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>853</sup> La palabra es de Nietzsche. Véase nota nº 761 de este capítulo.

trouve exactement sur le terrain où j'aurais voulu vivre, sur lequel j'aurais dû triompher"<sup>854</sup>. 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."<sup>855</sup>, citábamos en el capítulo "El tiempo") nos encontramos con un personaje sometido a una 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"<sup>856</sup>.

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"<sup>857</sup> 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<sup>858</sup>, 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"<sup>859</sup>. 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"<sup>860</sup> 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<sup>861</sup>, como si su autor quisiera dejar bien claro que en su interior no es posible acción alguna<sup>862</sup> 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"<sup>863</sup>. Y más adelante: "Les amis, c'est comme les femmes, ils me laissent partir"<sup>864</sup>. 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"<sup>865</sup>, 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

---

<sup>854</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 143.

<sup>855</sup> BACHELARD G., *La poétique de la rêverie*, ed. cit., p. 137.

<sup>856</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 159.

<sup>857</sup> Ambas expresiones son de Nietzsche; las encontramos a lo largo de *Así habló Zaratustra*, ed. cit.

<sup>858</sup> Cf. Introducción, apdo. "Une époque de convulsiones".

<sup>859</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 48.

<sup>860</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le voyage des Dardanelles*. En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 137.

<sup>861</sup> 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.

<sup>862</sup> Salvo el suicidio, que es una forma de acción, única y última.

<sup>863</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 127.

<sup>864</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>865</sup> *Ibid.*, p. 164.

à un autre toi que la distance d'un pas"<sup>866</sup>,

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"<sup>867</sup> 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<sup>868</sup>. 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<sup>869</sup>, 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"<sup>870</sup> 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"<sup>871</sup>.

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

---

<sup>866</sup> Ibid., p. 94.

<sup>867</sup> 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.

<sup>868</sup> 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.

<sup>869</sup> "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.

<sup>870</sup> BRETON A., *Manifestes du surréalisme*, ed. cit., p. 44.

<sup>871</sup> BLANCHOT Maurice, *L'écriture du désastre*. Citado por POULET G., *La pensée indéterminée*, vol. III, ed. cit., p. 189.

primero y Marruecos al final de la novela- en la búsqueda de la transgresión espacio-temporal<sup>872</sup>. 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 emparentan 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"<sup>873</sup>. 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:

"-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."<sup>874</sup>

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 verdure dont l'humanité avait encore d'assez grandes réserves. Mais aujourd'hui l'humanité est bien plus

<sup>872</sup> Cf. capítulos "El espacio" y "El tiempo" pp. 135, 136 y 227.

<sup>873</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit.,p. 132.

<sup>874</sup> Ibid., p. 156.

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"<sup>875</sup>.

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"<sup>876</sup>. Salta a la vista el efecto acreditativo que este breve preludeo 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"<sup>877</sup>, leemos. Pero la frase es tan sólo una conjetura que el personaje realiza mientras contempla a otros con cierto distanciamiento.

"Il y avait en lui un complexe d'infériorité fortement noué, où entrainait (...) 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"<sup>878</sup>.

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<sup>879</sup>.

Por otra parte, subsiste en él todavía un elevado grado de egoísmo; nos hemos referido al tema con anterioridad<sup>880</sup> y hemos visto cómo Drieu lo consideraba emblemático de la sociedad urbana y decrepita;

---

<sup>875</sup> Ibid., pp. 272-273.

<sup>876</sup> Ibid., p. 272.

<sup>877</sup> Ibid., p. 23.

<sup>878</sup> Ibid., p. 133.

<sup>879</sup> 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.

<sup>880</sup> Cf. supra, pp. 309-310.

"J'entrerai dans sa vie et je m'y reposerai. Je serai chez moi et tout sera à moi"<sup>881</sup> 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."<sup>882</sup>

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"<sup>883</sup>. 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"<sup>884</sup>, dice Gille poco antes de partir hacia Marruecos.

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"<sup>885</sup>, 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*<sup>886</sup>) 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"<sup>887</sup>.

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

---

<sup>881</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 146.

<sup>882</sup> Ibid., p. 223.

<sup>883</sup> Ibid., p. 155.

<sup>884</sup> Ibid., p. 314.

<sup>885</sup> Ibid., p. 14.

<sup>886</sup> Nos hemos referido al tema en el capítulo "El espacio" p. 172.

<sup>887</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 79.

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."<sup>888</sup>

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"<sup>889</sup>.

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<sup>890</sup>. 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<sup>891</sup>, 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 délicate que tout regard sur un corps ainsi moulé, devient un enlacement et une caresse"<sup>892</sup>.

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 personaje en medio de múltiples reflejos de sí mismo y creando un ambiente de angustia<sup>893</sup> 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..."<sup>894</sup> pays"<sup>895</sup>.

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"<sup>896</sup>. De hecho estas dos expresiones

<sup>888</sup> Ibid., p. 123.

<sup>889</sup> Ibid., p. 124.

<sup>890</sup> Cf. JUNG C.-G., *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Georg éd., Genève 1.989, p. 308.

<sup>891</sup> Esta situación tiene mucho en común con la llamada "Teoría de la Horda", que explican Darwin y Atkinson. Cf. infra, p. 403.

<sup>892</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 123.

<sup>893</sup> Cf. capítulo "El sufrimiento, la violencia y la muerte" pp. 571-572.

<sup>894</sup> 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.

<sup>895</sup> DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 300.

<sup>896</sup> Cf. nota nº 759 de este capítulo.