

definen respectivamente la realidad y la ambición de los protagonistas del universo novelístico rocheliano: "Je ne rêverai plus, j'aimerai; je ne désirerai plus, je posséderai; je ne me plaindrai plus, je créerai tout ce qui me manque"⁸⁹⁷, sueña el protagonista de *Drôle de voyage*. Las resonancias nietzscheanas del tema son evidentes⁸⁹⁸:

"Todo lo sensible en mí sufre y se encuentra en prisiones: pero mi querer viene siempre a mí como mi liberador y portador de alegría. El querer hace libres; ésta es la verdadera doctrina acerca de la voluntad y la libertad -así lo enseña Zaratustra. ¡No-querer-ya no-estimar-ya no-crear-ya! ¡Ay, que este gran cansancio permanezca siempre alejado de mí!"⁸⁹⁹.

Pero una gran diferencia separa a ambos autores: mientras el ideal de hombre nietzscheano se ama a sí mismo, el protagonista de *Drôle de voyage* sigue deseando, como los de las novelas anteriores, ser *otro*.

En la novela, junto a este pensamiento se plantea una cuestión importante: la finalidad de la creación humana. Una vez lograda la creación de algo, su creador se descubre en la misma situación que antes:

"Sculpteur, il a formé une figure où il a mis tous les caractères qui pour lui sont décisifs. Il n'y a plus aucune distance entre lui et les choses; les choses qu'il a refaites à sa manière sont devenues lui-même; (...) Mais quand cette fusion est faite, il ne peut plus remuer, il n'a plus qu'à mourir"⁹⁰⁰.

Realizar una serie de creaciones no sirve pues para liberar al hombre de su prisión. Al contrario: su acción le rodea de dobles (de espejos), que desdibujan su figura e incrementan su angustia, reproduciéndose así la dramática imagen que analizábamos en *Le feu follet*. Este hecho es especialmente evidente en las relaciones amorosas: en las novelas rochelianas, la mayoría de las mujeres aparecen como elementos que los protagonistas encerrados en el universo urbano intentan utilizar para determinarse exteriormente: "Je veux te prendre, te vaincre, que tu dépendes de moi au bout d'une corde, au fond d'un puits"⁹⁰¹. El amor es en Drieu un juego de fuerzas en el cada uno intenta utilizar al otro en beneficio de su propia determinación.

Idéntico pensamiento es compartido por escritores como Sartre quien, en *L'être et le néant* se refiere al amor como una apropiación del otro, pero la persona que ama no desea "posséder l'aimé comme on possède une chose: Il réclame un type spécial d'appropriation, la possession d'une liberté comme liberté."⁹⁰² De esta forma el yo de ella acaba por confundirse con el de él, con lo cual el amante pierde de hecho al ser amado y se descubre de nuevo en soledad⁹⁰³, acompañado tan sólo de su doble. Idéntica visión del amor encontramos en la obra literaria de Malraux, quien asegura que el hombre o la mujer que ansían ser amados, "veulent faire perdre à un autre être, en leur faveur"⁹⁰⁴.

En la época de Drieu⁹⁰⁵, encontramos un pensamiento misógino en otros muchísimos contemporáneos suyos, como Prévert en varios de los poemas que integran el volumen titulado *Paroles*, M. Sachs en *Le Sabbat*. Montherlant, en la tetralogía que lleva por título *Les jeunes filles*, escrita entre 1.936 y 1.939, muestra asimismo su total desprecio por la mujer y por el sentimentalismo, bajo todas sus manifestaciones; hombres y mujeres aparecen allí como rivales irreconciliables. El matrimonio Dandillot es un buen ejemplo de ello. El amor no existe en el libro, tan sólo la sensualidad: "Tu as joui, j'ai joui, le cercle est bouclé". Cesar Pavese, por su parte, afirmaba que "Les femmes sont un peuple ennemi, comme le peuple allemand"⁹⁰⁶. El sentimiento persistirá y se

⁸⁹⁷ DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 243.

⁸⁹⁸ Cabe remarcar sin embargo una diferencia importante entre el pensamiento nietzscheano y el de Drieu: el pensamiento de Nietzsche implica un movimiento incesante hacia la posesión de una verdad no definible, que se sitúa más allá de toda verdad determinada y que, precisamente por ello está inmerso en proceso de superación constante y sin fin. Para él pasar de lo indeterminado a lo determinado sería limitarse, volver la espalda a la única vía de libertad que tiene el hombre. Drieu en cambio, hasta *L'homme à cheval*, tiene un objetivo a largo plazo, un modelo de sociedad determinado, que iremos definiendo.

⁸⁹⁹ NIETZSCHE F., *Así habló Zaratustra*. Alianza ed., Madrid 1.992, p. 133.

⁹⁰⁰ DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 243.

⁹⁰¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 162.

⁹⁰² SARTRE J.-P., *L'être et le néant*, ed. cit., p. 434.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 444.

⁹⁰⁴ MALRAUX A., *La tentation de l'Occident*, ed. cit., p. 57.

⁹⁰⁵ En 1.909 Marinetti escribía en el punto 9 de su "Manifeste du futurisme": "Nous voulons glorifier la guerre (...) et le mépris de la femme". Cf. *Le Figaro*, 20 février 1.909, p. 1.

⁹⁰⁶ PAVESE Cesar, *Le métier de vivre*. Ed. Gallimard, París 1.952, p. 157.

intensificará en las generaciones siguientes. Justine y Livie, personajes de Durrell, constituyen un buen ejemplo de ello.

En última instancia el talante misógino de los protagonistas novelísticos no puede ser desvinculado de una actitud real de parte de la sociedad, motivada por la desorientación que produjo entre los hombres el vertiginoso proceso de emancipación que experimentó la vida de las mujeres desde finales del siglo XIX. Jung explica⁹⁰⁷ cómo el tradicional equilibrio entre *Animus* y *Anima* del hombre se ha roto desde entonces: el terreno de proyección del *Anima* ha cambiado porque la mujer se ha masculinizado: el trabajo, la formación, las costumbres de ambos sexos, son cada vez más uniformes. Poco queda ya por tanto en la mujer del siglo XX, de la *dama* singular que cantaba la lírica medieval, o de la mujer maternal y protectora que adoraban los románticos. Este será siempre el ideal femenino soñado por Drieu, pero en la realidad

"Tout se passe comme si, dans nos sociétés, les valeurs féminines étaient transférées sur des symboles dont la femme s'est dépossédée, la femme ne symbolisant plus la féminité"⁹⁰⁸.

Drieu divide en dos grandes grupos a los personajes femeninos de sus novelas. La inmensa mayoría se reúne bajo el denominador común de "les filles" (prostitutas y, en general, muchachas de carácter débil, dependientes y sin situación social ni responsabilidades familiares), que opone a "les femmes" (un grupo muy minoritario, integrado por mujeres situadas, con personalidad definida y autónoma, y que acostumbran a ejercer un rol maternal hacia el protagonista de turno). Nosotros nos referiremos a ambos grupos con los términos de "mujeres negativas" y "positivas" respectivamente.

El primero de estos dos grupos de personajes femeninos emblematiza el exponente máximo de la decadencia general que rodea a los protagonistas. En este colectivo resume Drieu todas las taras y defectos de la sociedad: "La femme est restée pour moi, tout ce dont je me suis arraché, tout ce dont je ne veux plus. La femme, pour moi, c'est l'argent, le luxe, la douceur, la paix"⁹⁰⁹, leemos en *Une femme à sa fenêtre*. Al igual que la sociedad en su conjunto, pero en un grado superlativo, ellas encarnan la antítesis misma del principio de la vida. "ces catins (...) étaient vieilles de la première bouffée d'air qu'elles avaient respirée en entrant dans la ville"⁹¹⁰. Los protagonistas reconocen con frecuencia a estas mujeres negativas como dobles empeorados de sí mismos. Especial mención merece por su importancia, el protagonismo otorgado por Drieu a burdeles y prostitutas, los cuales pululan por doquier a lo largo de su obra. En ellas descubren los protagonistas el reflejo más fiel de sí mismos: "des femmes perdues pour un homme perdu"⁹¹¹ reconoce el personaje principal de *Gilles*. Precisamente por ello este grupo de personajes femeninos son víctimas, en sus novelas, del tratamiento más denigrante y agresivo.

En uno de sus ensayos llega incluso a atribuir a la época a su juicio degradada en la que vive, el sexo femenino: "cette époque est femme, abîme de jouissance anxieuse et énervée"⁹¹² dice.

Malraux en *La tentation de l'Occident* se refiere a esta identificación del hombre con la mujer, así como a la pretensión común a varios escritores -entre ellos Drieu- de conocer su pensamiento y sus sentimientos, y se muestra irónico hacia ella. Por medio de un personaje oriental, venido a Europa para conocer nuestra civilización, dice:

"L'homme et la femme appartiennent à des espèces différentes. Que penseriez-vous de l'auteur qui viendrait vous exposer les sentiments de l'oiseau? Qu'il vous propose une déformation des siens. C'est ce que nous pensons de l'écrivain qui nous parle de ceux des femmes. (...) Dans la mesure où vous voulez la comprendre, vous vous identifiez à elle."⁹¹³

La agresividad contra este grupo de mujeres que hemos denominado negativas, se ejerce desde las descripciones mismas que los protagonistas masculinos realizan de ellas. Es frecuente, en este sentido, la omisión o las escasas referencias a sus rostros y, en general, a sus cabezas, como si el autor quisiera hacer

⁹⁰⁷ Cf. JUNG C.G., *Problèmes de l'âme moderne*. Ed. Buchet-Chastel, París 1.988, cap. XII.

⁹⁰⁸ DURAND G., *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, ed. cit., p. 299.

⁹⁰⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., pp. 185-186.

⁹¹⁰ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 118.

⁹¹¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 29.

⁹¹² DRIEU LA ROCHELLE P., *Le jeune européen*, ed. cit., p. 80.

⁹¹³ MALRAUX A., *La tentation de l'Occident*, ed. cit., p. 62.

hincapié en la carencia de toda dimensión intelectual en estos personajes simbólicos⁹¹⁴. En cambio asistimos a la descripción minuciosísima de las diferentes partes de sus cuerpos, como si se tratara de una disección: "Je rêvais de jeunes filles sans tête, peut-être même sans bras et sans jambes - des troncs. Oh, les femmes-troncs! (...) Aucun piment sentimental, ni regret, ni espoir,..."⁹¹⁵ dice Gille en *Drôle de voyage*. Pero sin duda el tema alcanza su mayor grado de sadismo en la primera novela de Drieu, *L'homme couvert de femmes*. En ella otro Gille contempla y describe uno a uno los miembros de una prostituta

"étalés sur le lit: ce coeur, ce foie, ces poumons, ces petits reins. Mais peut-être sont-ils déjà avariés, (...) est-ce que cette femme avait une tête? (...) Du reste cette tête Gille la trancha quand d'abord il la baisa au cou, les lèvres retroussées, avec ses dents, pour marquer la limite supérieure de ses caresses"⁹¹⁶.

Los términos empleados en la descripción no dejan dudas acerca de la enorme agresividad que se vierte sobre estos personajes, que simbolizan como decíamos hace un momento, toda la decadencia social que impregna de principio a fin el universo novelístico de Drieu.

Deformidades de todo tipo jalonan asimismo las descripciones de este tipo de mujeres: "Ce petit visage et ce gros corps, cela m'entraîne vers le comique"⁹¹⁷ leemos en *L'homme couvert de femmes* a propósito de una de ellas. "Mains courtes, doigts longs (...) Les fesses étaient trop basses et les chevilles inachevées"⁹¹⁸ dice de otra. En *Blèche*, el personaje que da título a la obra es "un peu voûtée"⁹¹⁹. Pero es sobre todo en *Le feu follet* donde, junto con la primera novela, más abundan este tipo de descripciones. El tratamiento ciertamente cruel que se dispensa a las mujeres negativas en estas dos novelas encierra niveles de agresividad y violencia particularmente elevados.

En *Le feu follet* asistimos a un largo desfile de tipos femeninos que resultan esperpénticos y que crean en la novela una atmósfera nauseabunda no exenta de cierto grado de terror: Lydie tiene un rostro "qui paraissait anonyme (...) et stupide (...) Sa peau, c'était le cuir d'une malle de luxe, qui avait beaucoup voyagé, fort et sali. Ses seins étaient des emblèmes oubliés"⁹²⁰. Su boca "sentait la nuit amère"⁹²¹, Eva Canning es "Une statue à la dérive"⁹²². Totote es globalmente un "laideron envenimé"⁹²³, Mlle. Farnoux es "une petite fille entre quarante et soixante ans, chauve et portant sur son crâne exsangue une perruque noire. Née de vieillards, si chétive, si pauvre de substance..."⁹²⁴ etcétera.

En otro orden de cosas, cabe destacar aquí la importancia simbólica de los nombres escogidos por Drieu: muchos de los nombres femeninos presentes, sobre todo en las primeras novelas, son representativos, a nivel simbólico, de la realidad y la función de estos personajes en el universo novelístico.

Las resonancias bíblicas del personaje de Eva, la mujer que hace recaer a Alain en la droga, son evidentes. Totote nos hace pensar en "toto"⁹²⁵, lo que a su vez trae a nuestra memoria *La metamorfosis* de Kafka, una obra escrita en 1.915, que Drieu conocía, y en la que Gregorio Samsa, su protagonista, sufre un proceso regresivo que le metamorfosea en insecto, y muere víctima de la repugnancia y la violencia de su familia.

⁹¹⁴ Drieu se refiere con frecuencia en sus novelas como en sus ensayos, a la incapacidad de pensamiento autónomo y de creación original por parte del sexo femenino: "Les femmes n'ont point de curiosité, elles n'ont que de la passion" leemos en *Blèche*, ed. cit., p. 37.

⁹¹⁵ DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 31.

⁹¹⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 79.

Cabe destacar que este comportamiento aparece curiosamente invertido en las descripciones del escaso número de mujeres que denominaremos *positivas* de las novelas rochelianas: en ellas el rostro acapara la atención descriptiva, mientras el resto de sus cuerpos aparece simplemente esbozado. Así sucede, por citar un ejemplo, en la descripción de Beloukia en la novela que lleva el mismo título.

⁹¹⁷ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 21.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 162.

⁹¹⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 130.

⁹²⁰ DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 16.

⁹²¹ *Ibid.*, 19.

⁹²² *Ibid.*, p. 106.

⁹²³ *Ibid.*, p. 128.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁹²⁵ Según el diccionario *Petit Robert*, este término en argot militar significa "piojo".

Ambos libros nos ofrecen en el fondo idéntica visión de una sociedad agónica y en plena descomposición, que devora a sus propios miembros sin que exista aparentemente posibilidad alguna de salida.

De gran relevancia es asimismo la convergencia simbólica entre Lydie y el nombre del barco americano que la trae a Francia primero y con el que regresa a su país más tarde, el *Léviathan*: por una parte "Léviathan" es el nombre de un monstruo procedente de la mitología fenicia, que la Biblia presenta como símbolo de la desmesura y el caos del poder pagano⁹²⁶. Pero además "Léviathan" era el antiguo Vaterland (= "patria") alemán, que los americanos rebautizaron posteriormente. Ello aporta una nueva dimensión al simbolismo demoníaco del nombre, que pasa a simbolizar el triunfo del monstruo industrial sobre las naciones⁹²⁷. Lydie por su parte, evoca el nombre de la rica región de Asia Menor pionera, parece, en la acuñación de monedas y cuyas hijas se ganaban la dote por la prostitución. La americana Lydie está por tanto plenamente asociada también a la aureola de capitalismo y materialismo en crisis que envuelve a aquel país⁹²⁸. Su descripción lo confirma: rostro anónimo, personaje rico pero vacío y constantemente agitado, que teme al amor y a los sentimientos... Además la relación entre ella y Alain viene marcada y limitada exclusivamente por el dinero. Un dinero que servirá al protagonista para proseguir un tiempo más con su existencia de auténtico muerto viviente, prisionero como ella de la droga, y en general de la degradación del espacio urbano. En *Gilles*, la compañera del protagonista es "une poule" que se llama Pauline (la proximidad fónica de ambos términos es significativa).

En *Mémoires de Dirk Raspe* aparece con insistencia el nombre de Sybil, la criada de la familia Heywood con la que Dirk tuvo su primera relación, y que pasa a convertirse en un nombre genérico con el que designa a las prostitutas como colectivo. Salta a la vista la homonimia del nombre escogido por Drieu con las Sibylles, las famosas sacerdotisas de la mitología griega poseedoras del don de profecía. Efectivamente, las Sybil rochelianas constituyen una profecía viviente del nivel de degradación al que según Drieu la sociedad parecía inevitablemente abocada: Sybil "représentait toute la vie du dehors"⁹²⁹ dice Dirk. Todas las "Sybil" son descritas como seres extremadamente sucios, malolientes, podridos, miserables moral y económicamente, dominados por el odio y el resentimiento, pero extremadamente débiles y vulnerables en el fondo. Sirva como modelo esta descripción de una prostituta callejera:

"je ne vis d'abord qu'un petit boa maigre de plumes rouges. C'était (...) une créature issue de la pourriture. (...) la bouche était une plaie par où suppurait une vie, c'était une déchirure par où ressortaient la haine et la négation qui avaient gâté et carié l'âme et les dents."⁹³⁰

La boca constituye para Drieu una parte especialmente simbólica del rostro humano. Todos los personajes novelísticos que nuestro autor quiere presentarnos como "positivos" se caracterizan por la blancura de sus dientes y la justeza de sus palabras. En cambio toda la miseria y la agresividad sociales, representadas en el grupo femenino que nos ocupa, parecen concentrarse de forma especial en este órgano, que es asimilado entonces al abismo: "prostituée, bouche d'égout. Oh! ces aveux que je leur ai arrachés à toutes, à toutes. Elles n'ont pas le sens de la noblesse du visage."⁹³¹, leemos ya en su primera novela. El tema permanecerá invariable a lo largo de todo su universo novelístico. Esta característica no es exclusiva de los personajes femeninos, sino que abarca al conjunto de una sociedad urbana que Drieu representa dedicada mayoritariamente, además del sexo, a la bebida y a la comida; "Dans l'air blond de la véranda (...) se détachaient les gueules congestionnées, voraces, démuselées de Ferid et Staalbaum"⁹³².

3.2 -La autoafirmación por la acción guerrera en el seno del grupo: el modelo heroico. La ambición de la totalidad.

Los relatos de *La comédie de Charleroi*, como anteriormente *Une femme à sa fenêtre* proponen de nuevo la acción continuada, sin límite, para que la actividad creadora no suponga caer en una prisión mayor que

⁹²⁶ *Sagrada Biblia*, Isaías 27, 1. También Job 40, 20-28 y 41.

⁹²⁷ Cf. GROVER F., "Le feu follet : un roman qui fait encore peur." En *Magazine littéraire: Drieu la Rochelle*, ed. cit., p. 30.

⁹²⁸ Ibid.

⁹²⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 47.

⁹³⁰ Ibid., p. 108.

⁹³¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 162.

⁹³² DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 68.

aquella en la que se vive. Este modo de vida permite experimentar con la mayor intensidad los diferentes momentos de lo concreto⁹³³.

El medio idóneo para llevar a cabo la acción no es ya la actividad solitaria, sino la guerra. -Nos hemos referido parcialmente a ella en nuestros capítulos "El espacio" y "El tiempo"-.

"... toute cette bataille (...) Je tenais dans mes mains la victoire et la liberté. (...) La victoire des hommes. Contre quoi? Contre rien; au-delà de tout. (...) Pourquoi nous battions-nous? Pour nous battre"⁹³⁴.

El tema de la guerra eterna⁹³⁵ está presente en Drieu desde sus primeros escritos: numerosos artículos⁹³⁶ y poemas, -particularmente el conjunto reunido bajo el título común de *Interrogation* -, en el relato autobiográfico *Etat civil*, en ensayos políticos como *Le jeune européen*, etcétera. En su universo novelístico asistiremos en adelante a la definición y al desarrollo progresivos de este modelo guerrero, basado en una Edad Media idealizada⁹³⁷; "Mais où sont les drapeaux d'antan? Et les clairons? Et le colonel?"⁹³⁸ se pregunta Drieu en *La comédie de Charleroi*. La guerra eterna, al estilo "de antaño" es una ilusión que Drieu mantendrá hasta su muerte, a pesar del resultado insatisfactorio de las experiencias vividas. "Par moments j'étais le patriote qui avait lu des livres et des journaux. Mais à d'autres moments, j'étais cela que j'avais commencé à connaître à la caserne. Un zéro, une nullité,"⁹³⁹ leemos en el relato antes citado y, más adelante: "Les hommes (...) n'ont pas voulu dépasser cette guerre, rejoindre la guerre éternelle"⁹⁴⁰.

La guerra, tal y como Drieu la entiende, permite más que ninguna otra actividad vivir con intensidad y plenitud cada instante. Si el espacio urbano de *Le feu follet* impedía "engager toute sa pensée dans chacun de ses gestes"⁹⁴¹, la experiencia bélica permite al protagonista de *La comédie de Charleroi*, al igual que la acción revolucionaria al de *Une femme à sa fenêtre*, ver realizado este deseo: "J'ai senti à ce moment l'unité de la vie. Même geste pour manger et pour aimer, pour agir et pour penser, pour vivre et pour mourir. La vie c'est un seul jet."⁹⁴² Como dice M. Arland, "*La comédie de Charleroi* n'est pas une peinture de la guerre; c'est le récit des rapports d'un homme avec la guerre"⁹⁴³.

La acción por la acción permite a los personajes satisfacer su ansia de vivir en lo hiperconcreto, su avidez de sensaciones intensas, constantes y diversas. "Toute émotion est d'une présence"⁹⁴⁴; "infinie"⁹⁴⁵ aseguraba Gide. La sensación constituye un punto de partida que permite al hombre, no sólo abolir la distancia que le

⁹³³ Cf. capítulo "El tiempo" p. 209.

⁹³⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 68.

⁹³⁵ Desde su más tierna infancia, Drieu se alimentó de lecturas (en *Etat civil* Drieu hace referencia a las que más le impresionaron), imágenes (en especial los dos primeros álbumes de imágenes que tuvo: uno dedicado a los soldados del Primer Imperio, y el otro a Napoleón), historias contadas (al cocinero de sus abuelos maternos le encantaba explicar, y magnificar, sus experiencias guerreras que el joven Drieu escuchaba con pasión y admiración. También su abuela materna le hablaba con frecuencia de las gestas del emperador), que favorecieron el desarrollo de este pensamiento.

Paralelamente el pensamiento de Nietzsche (al que Drieu admiró durante una parte importante de su vida. Recordemos que nuestro autor había leído ya *Así habló Zaratustra* a los 14 años) influyó sin duda a Drieu en este aspecto: "Debéis amar la paz como medio para nuevas guerras. Y la paz corta más que la larga." predica el filósofo. Cf. *Así habló Zaratustra*, ed. cit., p. 80.

⁹³⁶ Entre ellos citaremos "L'instinct de la guerre", en *Nouvelles littéraires*, 25 noviembre 1.933.

⁹³⁷ Cf. MARTIN DU GARD Maurice, "Drieu comptait sur le sport pour refaire une France et sur le patriotisme pour refaire une Europe". En *Rivarol*, nº 10, 23 mars 1.951. En este artículo, Martin du Gard se refiere a la visión inocente y mitificada que Drieu tenía de la Edad Media, una época feliz en la que, en opinión de nuestro autor literario, el sufrimiento físico garantizaba la igualdad entre pobres y ricos.

⁹³⁸ DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 75.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 71.

⁹⁴¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 127.

⁹⁴² DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 69.

⁹⁴³ ARLAND Marcel, *Nouveaux essais critiques*. Ed. Gallimard, París 1.952, p. 267.

⁹⁴⁴ La cursiva es del autor.

⁹⁴⁵ GIDE A., *Les nourritures terrestres*, ed. cit., p. 23.

separa del objeto deseado⁹⁴⁶, sino palparlo, invadirlo, establecer entre ambos una corriente que les une profundamente y les identifica.

De hecho en ambas novelas la conquista del propio yo que se pretende a través de la acción es en realidad, como decíamos al principio de este capítulo, una huida de sí mismo: la acción constante aleja por el momento los conflictos, dudas, indecisiones y los dilemas interiores que con toda probabilidad conllevaría la meditación. De alguna forma la filosofía de la acción por la acción evita que, de momento, los personajes rochelianos adquieran carácter trágico⁹⁴⁷. "J'étais là-dedans, perdu, me perdant, ivre de perdition. Oubliée ma personne bourgeoise"⁹⁴⁸. Pero a partir del momento en que acaba la acción, los personajes descubren el carácter trágico de su existencia. En los largos períodos de espera inactiva que se producen en la guerra moderna, o una vez restablecida la paz, descubren con asombro el profundo cambio que se produce en ellos; se descubren dobles: una vida intercalada en otra vida (la del hombre urbano) "Qui étais-je. Que suis-je devenu?"⁹⁴⁹ se plantea⁹⁵⁰ Breton en el relato *Le chien de l'écriture*.

El personaje rocheliano consigue en la guerra, durante los momentos de acción intensa, ser lo que le hacen sus sensaciones. Es por eso por lo que considera la actividad bélica un medio idóneo para conocerse a sí mismo: "Tout d'un coup je me connaissais, je connaissais ma vie. C'était donc moi ce fort, ce libre, ce héros"⁹⁵¹. Se trata sin embargo de un conocimiento aparente, exterior, ficticio. El yo aparece determinado únicamente con relación a los otros. Es además un conocimiento momentáneo, desprovisto de toda duración y coherencia, constantemente realizado y en el mismo momento destruido, y condenado así a un eterno reinicio, como Sísifo con la roca.

Para que este conocimiento aparente y superficial de sí mismo sea completo, se hace imprescindible por tanto la presencia de la colectividad: "Je veux voir beaucoup d'hommes. Que chacun me fasse connaître un côté de moi"⁹⁵². A diferencia de *Une femme à sa fenêtre*, ya no se trata de aislarse y luchar en soledad. Tampoco se vive en dependencia total de la opinión ajena como *Le feu follet*. La anhelada reconciliación distanciada, a la que nos hemos referido con anterioridad, parece reforzarse ostensiblemente.

"C'est délicieux d'être un homme et de se moquer de la société. On lui appartient corps et âme: on ne peut rien sans elle. Et pourtant quand on a un peu de vie, on parvient à dérober quelque chose à ses folles exigences. Bienheureux péché, bienfaisante trahison"⁹⁵³.

La guerra constituye el marco ideal para restablecer una relación ordenada entre el individuo y la colectividad. La guerra tal y como Drieu la entiende, tiene carácter revolucionario, y supone el fin de la soledad y la angustia y el comienzo de una especie de comunidad entre el grupo de guerreros movidos por un mismo y noble objetivo: cambiar el modelo social presente. Así lo veía también Camus en *L'homme révolté*: "La révolte (...) tire l'individu de sa solitude. Elle est un lieu commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur. Je me révolte, donc nous sommes"⁹⁵⁴. Aunque el pensamiento de Camus y su concepción de la guerra son muy diferentes de los de Drieu, -Camus se refiere en esta frase a la revuelta como actitud propia de ciertos hombres frente a la absurdidad de la existencia, aun a pesar de conocer de antemano el carácter igualmente absurdo de tal revuelta- ambos creen sin embargo en la eficacia de ésta para combatir la terrible soledad en la que se descubre inmerso el hombre, así como su angustia y su sufrimiento.

⁹⁴⁶ En el caso del personaje rocheliano transgredir el espacio urbano y el tiempo cronológico a él ligado, y encontrar un modelo a seguir que le parezca válido.

⁹⁴⁷ Entendemos el concepto de "carácter trágico" en el sentido que le da Racine en sus tragedias, en las que lo trágico viene dado por las luchas internas, la necesidad de la elección y con ella la exigencia de la renuncia, las incertidumbres y sufrimientos que ello conlleva en el personaje trágico. Cf. GOLDMANN Lucien, *Le dieu caché*. Ed. Gallimard, col. "Tel", París 1.983, cap. IV: "La vision tragique: l'homme".

⁹⁴⁸ DRIEU LA ROCHELLE P., *Le voyage des Dardanelles*. En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 142.

⁹⁴⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Le chien de l'écriture*. En *ibid.*, p. 124.

⁹⁵⁰ Si situamos esta cita en el contexto del libro veremos que, a pesar de la apariencia, no se trata de una pregunta, como las que decíamos al principio de este capítulo que se formulaban los personajes de Breton entre otros. Se trata en realidad de una lamentación, de una reflexión crítica; pero Breton es perfectamente consciente de su realidad.

⁹⁵¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 67.

⁹⁵² DRIEU LA ROCHELLE P., *Le voyage des Dardanelles*. En *ibid.*, p. 150.

⁹⁵³ DRIEU LA ROCHELLE P., *Le lieutenant des tirailleurs*. En *ibid.*, p. 207.

⁹⁵⁴ CAMUS A., *L'homme révolté*. Ed. Gallimard, París 1.993, p. 38.

Cabe recordar que esta concepción de la guerra responde a un problema filosófico y de época. Nos hemos referido en la introducción a la situación de crisis, descomposición, angustia y violencia profundas de aquel momento histórico. Sublevarse ante tal realidad, buscar una luz entre las tinieblas, será un objetivo común a la mayoría de intelectuales del momento, independientemente de su credo político o de los métodos seguidos⁹⁵⁵. La conciencia de que toda solución ha de comportar un cierto grado de violencia temporal es algo igualmente general. Además cabe recordar que la guerra estaba muy presente en aquellos años en los que, aún imborrado el horrible recuerdo de la Primera guerra mundial, se gestaba poco a poco otra peor.

La guerra, tal y como Drieu la entiende, establece entre los hombres una relación de noble compañerismo y mutua confianza, lo cual no implica en absoluto igualdad social. Al contrario: el campo de batalla aparece desde ahora como el espacio ideal no sólo para descubrir o construirse una identidad propia y diferenciada del resto del grupo, sino también para promocionar la propia persona y situarla por encima de la comunidad:

"... j'en avais assez, je voulais être colonel. J'avais été colonel pendant une demi-heure; mais me voilà dans le trou retombant sous la coupe du capitaine Etienne. Ça non. Dans la prochaine guerre-révolution: colonel ou déserteur"⁹⁵⁶.

Esta idea de convertirse en un jefe obsesionará a muchos protagonistas novelísticos -que han encontrado al fin un modelo a imitar-, como al mismo autor⁹⁵⁷. El concepto de "chef" tal y como Drieu lo entiende, va mucho más lejos de una simple función directiva: chef es sinónimo de héroe, de conductor de masas, de hombre carismático... "caudillo" sería su traducción más acertada. A lo largo de sucesivas novelas iremos viendo cómo Drieu perfila esta figura.

En el espacio de la guerra asistimos de hecho al nacimiento de una nueva organización humana en la que las clases sociales, basadas en la riqueza monetaria, cuya legitimidad era denunciada en *Une femme à sa fenêtre*, se substituyen por otras jerarquías: las que marcan el valor y el esfuerzo personal; diferencias mucho

⁹⁵⁵ Camus en *L'homme révolté* diferencia entre dos grandes formas de encauzar la protesta: la revolución -que lleva al terror, al crimen masivo y nihilista, llevada a cabo por los países del norte- y la revuelta -más moderada, violenta pero sin desembocar en el terror que es negación de la vida-, propia de los países mediterráneos. Véase el final de este capítulo.

⁹⁵⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 80.

⁹⁵⁷ Una lectura atenta de la biografía de nuestro escritor -*Etat civil, Fragment de Mémoires, Récit secret* y el recientemente publicado *Journal* entre otros- nos permite descubrir esta preocupación obsesiva en la vida del propio escritor; una vida cuyo balance final los críticos coinciden en definir de forma unánime -amen del mismo Drieu- como la historia de una voluntad de heroísmo frustrada: Marcel Arland, uno de sus amigos, escribe sobre él en *La grâce d'écrire*. Ed. Gallimard, París 1.955, p. 167:

"Trop peu sûr de lui (...) trop inconstant, trop exigeant (...) trop lucide pour ne s'en point torturer (...) irrésolu de nature, (...) Il est de ces hommes qu'une intime misère pousse à revêtir les apparences de l'énergie, mais les seules apparences. L'homme de l'appel, sans doute, du sursaut, du coup de tête; non de la foi, de la rigueur et de la conquête inflexible. Toute résistance le désarçonne."

Y más adelante concluye:

"Il n'est pas et ne sera jamais un homme d'action, un chef: il manque de foi et ne peut se donner complètement à une cause. Mais il porte le regret, la hantise de l'action et de l'autorité"

La totalidad del capítulo dedicado a Drieu nos ofrece una, a nuestro juicio, bella e interesante descripción de la personalidad y el pensamiento rochelianos.

Pascal ORY, en *Les collaborateurs*, ed. cit., p. 208, se refiere, en una muy afortunada síntesis, a su preocupación por afirmar "son tempérament de chef au sein d'un groupe, à condition que ce groupe soit déjà celui d'un autre". Así fue, según narran las diversas biografías, la realidad de nuestro autor, realidad que arranca desde su infancia, marcada por una debilidad física que le acomplejó de forma importante e hizo inviables una parte de sus aspiraciones. Posteriormente su frustración al no conseguir alcanzar en la guerra el alto grado militar con el que siempre soñó -sólo llegó a ser sargento-, sus reiteradas bajas por lesiones y enfermedad a lo largo de toda la contienda. Y, en tiempos de paz, su postura militante en favor de una revolución social, en contraste con su cómoda y pasiva vida urbana de perfecto burgués, su afición a los burdeles, sus constantes indecisiones, entre otros elementos, abortan toda esperanza de heroísmo, -al igual que les sucede a la mayoría de sus protagonistas novelísticos-. La realidad propinó un duro golpe a un Drieu convencido, a pesar de todo, de pertenecer a la élite de los dirigentes, de los líderes, de los héroes.

más justificadas, a juicio de Drieu, que las propiciadas por el dinero y el origen social⁹⁵⁸. La finalidad de la guerra no es pues la de conquistar tierras, países o derechos, sino un orden.

Fuera de la guerra, el heroísmo no se concibe en el universo rocheliano: todos los héroes de sus novelas lo son en primer lugar por sus cualidades guerreras. El resto de sus aptitudes es secundario y viene como por añadidura, a modo de elementos colaterales y por ende dependientes de ella, que no podrían existir aisladamente.

Por otra parte los relatos que integran *La comédie de Charleroi* profundizan en el tema de la soledad. En *Drôle de voyage*, novela escrita el mismo año que los relatos, asistíamos al descubrimiento de una nueva dimensión de la soledad -una dimensión que denominaremos "fecunda"- y al reconocimiento de su importancia y su valor. Pero esta experiencia singular estaba reservada a los más fuertes y el protagonista se mostraba incapaz de vivirla. Esta misma situación se reproduce en uno de los relatos de *La comédie de Charleroi*, pero el autor insiste aquí más en la necesidad imprescindible de la soledad fecunda para todo aquél que aspire a distanciarse de la masa urbana:

"Le rêve de ma vie, c'est un fait très précis comme tous les rêves; c'est donc une certaine vie. Être. Pour être, ne pas être connu. Être, terriblement, irrémédiablement. Pour cela être inconnu. Si je suis entré dans ma vraie vie, dans mon rêve, c'est justement que je suis entré dans ma solitude. Ma solitude est active, c'est d'être perdu et roulé dans la foule des peuples. A jamais ignoré, à jamais oublié. (...) Je frissonne d'horreur quand je pense à la gloire, à son illusion destructive. Plus de famille, plus de souci de métier ni d'argent, plus d'avenir. Si j'ai le courage d'être, inconnu, je serai terriblement"⁹⁵⁹.

La soledad así entendida no es sinónimo de aislamiento ni de insignificancia, sino que es una consecuencia de la voluntad de crearse una existencia propia. Ser autor de su soledad, permite al personaje descubrir "un être qui s'ouvre en lui"⁹⁶⁰. Pero por el momento se trata tan sólo de una ensoñación pasajera, con un peso escaso en el desarrollo del relato. Aunque prefigura una actitud y una concepción del heroísmo a cuyo desarrollo completo asistiremos a partir de *L'homme à cheval* (1.942).

Sin embargo una contradicción parece desprenderse de las palabras de Drieu. ¿Cómo conciliar la voluntad de convertirse en "chef" de la que hablábamos hace un momento, con el anonimato? Ambas posturas resultan perfectamente compatibles si tenemos en cuenta que el autor refiere sus modelos de conducta a dos espacios antagónicos; el universo de la guerra, o universo de acción, se nos presentaba como un medio aparentemente de transgresión espacio-temporal, en el que el esfuerzo y la eficacia constituían la clave del éxito, y eran precisamente éstos los que determinaban el acceso a una responsabilidad mayor. Podríamos decir por tanto que la gloria así alcanzada era una gloria "natural", humana y sobre todo liberadora. Por el contrario, y siguiendo el pensamiento de Drieu, que hemos expuesto ya, la gradación social vigente en el entorno urbano es antinatural, inhumana y, lo más importante, constituye un notable reforzamiento de la prisión ya de por sí angustiosa. Mientras en *Une femme à sa fenêtre* se optaba por la huida, ahora, una vez conseguido un equilibrio entre el yo y la sociedad, el anonimato voluntario se plantea en el entorno urbano al mismo tiempo como una forma de distanciamiento y como una necesidad previa para que sea posible concentrar las fuerzas necesarias que han de permitir al individuo pasar del yo disperso al yo unitario⁹⁶¹.

Pero el deseo de anonimato es sólo pasajero y no tiene nada que ver con la humildad en el sentido cristiano⁹⁶², sino al contrario: precisamente el anonimato se entiende como un paso previo para un mayor engrandecimiento del personaje; así sigue la cita 225:

"Mais qui serais-je? Je ne serai pas quelqu'un; je serai, simplement. Un homme, l'Homme qui est au milieu du monde -sans qu'il y ait de dieux pour le regarder. (...) Plus tard, socialement je serai aussi. Peu à peu j'accumule tellement d'être que ma présence secrète au milieu des hommes se fait sentir"⁹⁶³.

⁹⁵⁸ Drieu escribía en *Interrogation* : "Ayant laissé derrière nous les villes aux subtils partages, nous avons mis au monde une égalité: tous les hommes ensemble cheminant vers l'ennemi...". Cf. ed. cit., p. 28.

⁹⁵⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Le voyage des Dardanelles*. En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., pp. 150-151.

⁹⁶⁰ BACHELARD G., *La poétique de la rêverie*, ed. cit., p. 148.

⁹⁶¹ Cf. supra, pp. 306-308.

⁹⁶² Precisamente Drieu se mostró siempre fuertemente crítico con la "virtud" cristiana de la humildad, que él consideraba una muestra de debilidad, impotencia y fariseísmo.

⁹⁶³ DRIEU LA ROCHELLE P., *Le voyage des Dardanelles*. En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., pp. 150-151.

Estas palabras, al mismo tiempo repletas de resonancias bíblicas⁹⁶⁴ y de nietzscheanismo, ponen de manifiesto una vez más la obsesión de los protagonistas rochelianos por convertirse en seres creadores, es decir por ser como Dios, que hemos estudiado anteriormente y que apuntábamos como típica de su época.

Nos hemos referido con anterioridad a la relación estrecha existente entre el heroísmo y la virilidad. En *La comédie de Charleroi* se insiste una vez más en la misma idea: "Je me rappelle ma fierté. J'étais un homme. Mon sang avait coulé"⁹⁶⁵ dice el protagonista refiriéndose a su participación en la guerra. Pero más allá de esta correspondencia, la originalidad de este relato reside en el hecho de que la descripción de la actividad guerrera misma se realiza utilizando términos propios del acto sexual:

"Qu'est-ce qui soudain jaillissait? Un chef. Non seulement un homme, un chef. Non seulement un homme qui se donne, mais un homme qui prend. Un chef, c'est un homme à son plein; l'homme qui donne et qui prend dans la même éjaculation"⁹⁶⁶.

En *Beloukia*, volvemos a encontrar una expresión de tono similar:

"...avant la charge il sentait ses jambes presser en même temps le flanc des chevaux et la jambe des camarades de l'escadron. Alors, quels regards d'amour ils échangeaient, et comme ils risquaient leur vie les uns pour les autres."⁹⁶⁷

En un artículo publicado al año siguiente, en 1936, Drieu habla, refiriéndose a la guerra de España, de "sensation masculine et féminine, sensation de chasseur et sensation de la proie"⁹⁶⁸. Ocho años más tarde Drieu reconocía en su *Journal* lo sospechoso que podía resultar, en este sentido, su extremado amor por la guerra y la fuerza⁹⁶⁹, en cuyo seno se sentía protegido y seguro: "Mes ennemis ont très bien senti, c'était assez visible, le caractère féminin, inversi de mon amour de la force"⁹⁷⁰.

Más allá de las dudas que esta última cita deja translucir acerca de su propia identidad y virilidad, esta identificación que Drieu establece entre la guerra y la sexualidad podría dar lugar a otros múltiples análisis e interpretaciones, sobre todo en el campo del psicoanálisis, que -como hemos apuntado anteriormente- no son objeto de nuestro trabajo. A pesar de ello quisiéramos llamar la atención acerca de la forma en que Drieu entiende el concepto de plenitud: "l'homme qui donne et qui prend dans la même éjaculation". Por supuesto la frase puede entenderse a muchos niveles; sin embargo parece insinuarse aquí una cuestión que reaparecerá de forma explícita al final de su producción novelística, en *Les chiens de paille*: nos referimos al tema del andrógino. De él hablaremos con detalle al final de este capítulo.

Fuera de los momentos en los que el protagonista desarrolla un cierto heroísmo o cuanto menos una notable actividad guerrera, las referencias a la plenitud y sobre todo a la virilidad cambian ostensiblemente de tono: "militaire depuis longtemps, ne connaissant guère que le bordel, j'avais le sentiment de mon infériorité comme amant"⁹⁷¹. En tiempos de paz, las dudas acerca de la propia identidad que habíamos estudiado en novelas anteriores se reproducen nuevamente.

Y es que, en el fondo, *La comédie de Charleroi*, como su mismo título indica, no es más que eso: la

⁹⁶⁴ Evocan el proceso seguido por Jesús a lo largo de su vida terrenal: desde la infancia anónima que narran los evangelios apócrifos, hasta su revelación como ser divino a partir del doceavo año (Lucas II, 41-49) y su triunfo final sobre el dolor y la muerte.

⁹⁶⁵ DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 93.

⁹⁶⁶ Ibid., pp. 67-68.

⁹⁶⁷ DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., p. 80.

⁹⁶⁸ DRIEU LA ROCHELLE P., "Retour au front pendant la guerre d'Espagne". En *Cahier de l'Herne: Drieu la Rochelle*, ed. cit., pp. 84 a 87.

⁹⁶⁹ Cabe resaltar, dejando de lado las posibles connotaciones de tipo sexual a las que se refiere Drieu, la elevada valoración que se atribuía a la fuerza en aquella época, particularmente en los ambientes ligados al nazismo. "L'unique droit des peuples est celui de la force, comme l'unique devoir des peuples est celui d'être fort" proclamaba Alphonse de Châteaubriant en un discurso pronunciado en París el 14 de noviembre de 1942. Citado por ORY P., *Les collaborateurs*, ed. cit., p. 166.

⁹⁷⁰ DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939-1.945*, ed. cit., p. 393.

⁹⁷¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Le voyage des Dardanelles*. En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 145.

historia de una comedia, y además mala:

"On se bat pour exprimer quelque chose, pour représenter quelque chose, pour donner une représentation. Regardez les abeilles. Pourquoi vivent-elles? pour figurer. Mais cette représentation-ci était ratée."⁹⁷².

Poníamos de relieve, en la introducción, el gusto de Drieu por el teatro, después de la poesía, principalmente por su fuerza expresiva y por su carácter eminentemente activo: "action exaspérée, (...) sacrifie au moment"⁹⁷³. Pero Drieu se refiere también a la degradación sufrida por el arte teatral a partir del momento en que la "plebe"⁹⁷⁴ moderna invade los lugares del espectáculo "dont elle n'attend qu'une rigolade ou unepleurnericherie sans conséquences"⁹⁷⁵.

Drieu, y sus protagonistas novelísticos, entienden la guerra como una representación de la verdadera vida; pero la guerra moderna, la guerra de trincheras, al igual que sucede con el teatro, es una versión degradada de la verdadera guerra tal y como Drieu la entiende. Y, como en el caso del teatro, la principal razón de ello reside en la entrada en su seno de las masas, de la sociedad moderna. Es una guerra sin guerreros, hecha por civiles, por soldados improvisados, muchachos inexpertos movilizados⁹⁷⁶ por una ley que Drieu censura. Incluso el protagonista mismo se siente partícipe de esta sociedad moderna, urbana y débil, a pesar de sus breves y deliciosos instantes de heroísmo: "J'entrais dans la guerre comme un civil, (...) Je ne m'étais jamais battu, pas même avec mes poings. Je n'avais jamais soulevé un fardeau"⁹⁷⁷ reconoce; y, hacia el final de la novela, la dureza para consigo mismo se hace aun mayor:

"Je ne suis pas ici en tant que patriote, mais en tant que bourgeois raffiné, avide d'expériences. Je viens vers le peuple par un romantisme transposé, méconnaissable, un romantisme taciturne et dandy"⁹⁷⁸.

Si el heroísmo de verdad -el heroísmo guerrero- no es posible, Drieu como otros contemporáneos, encuentra una salida en una nueva figura humana, especie de sucedáneo urbano del héroe, que hizo furor en aquellos comienzos de siglo: el dandi⁹⁷⁹: a falta de poder jugar un papel singular y singularizador en el seno de la élite guerrera o revolucionaria, romperá con la sociedad desde su interior, diferenciando su personalidad: culto a la belleza, exquisitez, impecable elegancia, deporte, anglomanía...⁹⁸⁰ El dandismo permite en cierta forma ser líder. Marcar, si no las directrices de la acción revolucionaria, sí al menos las del "bon ton" que luego imitará el resto de la sociedad. Establecer, si no una disciplina militar, sí al menos lo que podríamos denominar una disciplina de clan⁹⁸¹ que evite su degradación física y psicológica. Mostrarse ante el vulgo como modelo de virilidad, si no a través de la fuerza y el valor guerreros, sí por la seducción y el dominio de sí; de ahí el esfuerzo que analizábamos en el protagonista de *Drôle de voyage*. Crear, si no un nuevo orden social, sí al menos una nueva estética, unas nuevas jerarquías y un nuevo sistema de valores o una nueva moral y, lo más importante, crearse en cierta forma a sí mismo, y por ende elevarse, como los grandes héroes guerreros, por encima del resto de los hombres. De esta forma es posible también conseguir una cierta coherencia personal, una cierta unificación del yo. Camus tiene un pensamiento muy similar al de Drieu en este tema:

⁹⁷² DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*. En *ibid.*, p. 78.

⁹⁷³ DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 19 novembre 1.939, p. 115.

⁹⁷⁴ Nos referimos a la organización jerárquica de la sociedad moderna, basada en categorías económicas que no implican formación humana ni cultural alguna.

⁹⁷⁵ DRIEU LA ROCHELLE P., *Genève ou Moscou*, ed. cit., p. 300.

⁹⁷⁶ La Primera guerra mundial introduce por vez primera el sistema de movilización civil como base para el reclutamiento de efectivos militares. Hasta entonces, las tropas que iban a la guerra estaban integradas por profesionales del oficio. Drieu no admitirá nunca la efectividad de este nuevo sistema.

⁹⁷⁷ DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., pp. 42-43.

⁹⁷⁸ DRIEU LA ROCHELLE P., *Le voyage des Dardanelles*. En *ibid.*, p. 160.

⁹⁷⁹ Es difícil, si no imposible, establecer una definición de tan impreciso vocablo. Podríamos encontrar tipos sociales asimilables al concepto global de dandismo a lo largo de toda la historia, cada uno con sus peculiaridades específicas. Sin embargo, el término *dandi* no se acuñó hasta principios del s. XIX, en Gran Bretaña, para calificar a un tipo social muy concreto. Tipo social cuya actualidad se prolonga en el siglo XX, con nuevas particularidades acordes con la época. Es a este concepto de dandismo, también vago, pero tal vez un poco menos, que hacemos referencia aquí y que Emilien Carassus explica con claridad en su libro *Le mythe du dandy*.

⁹⁸⁰ CARASSUS E., *Le mythe du dandy*. Ed. A. Colin, París 1.971, Cap. 1,2,3.

⁹⁸¹ Rigidez de horarios para cada actividad, autoimposición de una conducta ejemplar, etc.

"Le dandysme est une forme dégradée de l'ascèse. Le dandy crée sa propre unité par des moyens esthétiques. Mais c'est une esthétique de la singularité et de la négation. (...) Il ne se maintient que dans le défi. (...) Le dandy se ressemble, se forge une unité, par la force même du refus. Dissipé en tant que personne privée de règle, il sera cohérent en tant que personnage. Mais un personnage suppose un public; (...) Il joue sa vie, faute de pouvoir la vivre. Il la joue jusqu'à la mort, sauf aux instants où il est seul et sans miroir. Etre seul pour le dandy revient à n'être rien"⁹⁸².

Sin embargo una diferencia fundamental se establece entre ambos tipos humanos; si bien el objetivo es común -la singularización y la excelencia-, el guerrero cree adoptar para conseguirlo un modelo (un mediador) enormemente alejado de su entorno real⁹⁸³: la figura mitificada del héroe épico. Es lo que René Girard define como "mediación externa"⁹⁸⁴. El dandi en cambio toma sus mediadores dentro de la sociedad misma en la que se mueve, es decir: están mucho más cercanos a él, -Girard lo define como "mediación interna"⁹⁸⁵- y ello comporta el desarrollo de una situación de conflicto, como veremos a lo largo del próximo capítulo.

Guerrero y dandi comparten por otra parte en Drieu un mismo culto a la juventud⁹⁸⁶, un mismo rechazo del llamado progreso histórico, que ellos interpretan como una regresión, una misma añoranza de una sociedad mítica. El carácter activo del héroe contrasta sin embargo con el gran desencanto secreto y pasivo del que es víctima su pálido reflejo urbano.

Desencanto que es un primer paso hacia la pendiente fácil de las tendencias suicidas, que acecharon, desde su más tierna infancia, -*Etat civil* nos lo cuenta con detalle- a Drieu, como a muchos de sus protagonistas novelísticos (lo veremos en un próximo capítulo) y a otros muchos escritores contemporáneos⁹⁸⁷.

En los relatos de *La comédie de Charleroi* asistimos por una parte al relato de la ilusión de una salida posible a la esclavitud social a través del espacio guerrero; por otra, a la constatación de la imposibilidad de generar este espacio debido a la ausencia de guerreros en el campo de batalla y su substitución por inexpertos muchachos sin formación militar alguna, que Drieu constató personalmente a lo largo de la Primera guerra mundial. Al final, el retorno al punto de partida: a la ciudad, y con ella a la inactividad, la degradación y sobre todo la pereza o, lo que es lo mismo, la carencia de voluntad que ha caracterizado en mayor o menor medida la mayoría de las novelas anteriores:

"Au sortir de la guerre, privé de ma solde, j'avais été bien content de trouver du jour au lendemain cette situation secretario particular de una mujer rica où j'avais le temps d'en chercher une autre. Hélas paresseux, (...) je m'y éternisais"⁹⁸⁸.

El carácter ridículo de esta farsa bélica hecha por aficionados incapaces de iniciativa alguna⁹⁸⁹, se nos presenta aderezado y resaltado mediante una multiplicidad de detalles que dan un aire tan patético como cómico a la situación; empezando por el atuendo mismo de los contendientes: el equipaje pesado e impropio del guerrero auténtico, que anuncia ya de entrada, a juicio del autor, el fracaso bélico. "Fagotés en bureaucrates, en tartarins avec amas autour de nous d'ustensiles et de gros draps. Nous n'étions pas habillés en hommes. Nous ne pouvions pas vaincre"⁹⁹⁰. A ello se une el famoso pantalón rojo de las tropas francesas que a decir de Drieu convertía a los soldados en blancos perfectos: "Cette armée qui déployait partout ses rubans bleu et rouge rappelait les tableaux de bataille peints vers 1.850. Archaïque, ahurie, prise en flagrant délit d'incurie et de jactance"⁹⁹¹.

⁹⁸² CAMUS A., *L'homme révolté*, ed. cit., pp. 75-76.

⁹⁸³ En el capítulo 4.3 veremos que en realidad el modelo no está tan alejado.

⁹⁸⁴ Cf. nota nº 260 del capítulo "Criterios metodológicos".

⁹⁸⁵ Cf. nota nº 261 del capítulo "Criterios metodológicos".

⁹⁸⁶ Cf. pp. 15-16.

⁹⁸⁷ Cf. COLLECTIF, *Montherlant et le suicide*. Ed. du Rocher, Mónaco 1.988.

⁹⁸⁸ DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 29.

⁹⁸⁹ "Cette guerre de bureaux. Cette guerre de journaux. Cette guerre de généraux et non de chefs(...) Cette guerre faite par tout le monde, sauf par ceux qui la faisaient" pone Drieu en boca del protagonista de *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 71.

⁹⁹⁰ DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 72.

⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 37. Drieu se refiere a este tema, que ha vivido personalmente, de forma reiterada en sus ensayos. *En Mesure de la France* dedica palabras especialmente duras al tema, con motivo de la evocación de un desfile, el

Por supuesto en esta mala comedia guerrera no pueden desarrollarse la serie de cualidades humanas que Drieu relacionaba directamente con la guerra, que valoraba enormemente y a las que dedicará grandes elogios en *Gilles*; las más importantes: el compañerismo y la amistad viril: "Et j'ai des compagnons... Non, n'exagérons rien, j'entends leurs voix geignardes. Ce ne sont pas des compagnons"⁹⁹².

En este estado de cosas, el protagonista reflexiona:

"On supporte la médiocrité en tant que masse, mais dans le détail, à chaque humiliation de détail, on se met en colère. Et la colère manque de vous faire tomber dans le jeu. De là à vouloir devenir général, ministre, dictateur, faire une révolution pour les tenir tous sous sa botte, il n'a qu'un pas. Un pas que je me suis bien gardé de faire. Je te comprends Trotsky -et toi Moussolini- mais je ne vous approuve pas"⁹⁹³.

Este pensamiento carece de toda consecuencia en la novela, pero prefigura en parte lo que acontecerá en *L'homme à cheval*. Por otra parte la idea de la conveniencia de un dictador para enderezar una sociedad a todas luces decadente y a la deriva no es nueva; Drieu la insinuaba ya en *Le feu follet*⁹⁹⁴, aunque muy de pasada, en un tono hipotético, desprovistode la virulencia que encontramos aquí y sin incidencia alguna en el desarrollode la novela.

Sin embargo en *La comédie de Charleroi* el tema de la guerra y del liderazgo contiene una componente que es única en el conjunto de las narraciones de ficción rochelianas: la tentación, por leve y momentánea que sea, de envilecer el carácter noble y casi religioso que él mismo ha otorgado a la actividad bélica convirtiéndola en venganza; de esta forma la guerra dejaría de ser una afirmación para convertirse en negación de otro(s); es la tentación de lo que denominaremos, siguiendo a Nietzsche, una conducta reactiva, una conducta de débiles y esclavos⁹⁹⁵ al estilo de las que hemos estudiado en los empequeñecidos protagonistas de novelas anteriores, totalmente contraria a la libertad y a la grandeza que caracterizan su ideal de "chef". Pero la tentación es inmediatamente rechazada por un protagonista que, como hemos dicho, ha logrado ya crearse una cierta identidad y una voluntad propias y diferenciadas.

Si bien es cierto que en *La comédie de Charleroi* el personaje principal no consigue todavía convertirse en guerrero y liberarse así totalmente de la prisión urbana, el camino está a todas luces preparado para que, en la novela siguiente, pueda producirse este importante paso.

Además, pese a la imposibilidad de recrear el universo guerrero mitificado con el que sueña el personaje, el último relato se cierra con un cierto optimismo:

"Je fonde tour à tour un espoir triste et un peu honteux sur la fatigue de l'humanité, et un autre, plus fier, ô jeunes hommes, sur la floraison suffisante de votre virilité dans le sport, dans les périls salubres du grand sport."⁹⁹⁶.

Para Drieu el "grand sport" por excelencia es la guerra, pero en su defecto es necesario practicar los otros. Aunque curiosamente no se refiere con gran frecuencia al tema del deporte en sus novelas, sí lo hace en cambio, y con insistencia, en sus ensayos. En tiempo de paz el deporte sustituye a la guerra como medio de virilización. Ya en 1.916, Drieu proponía la "restauration du corps"⁹⁹⁷ par le sport et par la guerre"⁹⁹⁸. Dieciocho años más

14 de julio de 1.914, en el que se vio obligado a participar: "J'ai dû défiler en pantalon rouge, avec des épaulettes grotesques, au milieu d'un tas de paysans alcooliques et souffreteux..." Cf. ed. cit., p. 126.

⁹⁹² *Le voyage des Dardanelles*. En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 150.

⁹⁹³ DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 85.

⁹⁹⁴ "Une race usée par la civilisation (...). Peut-être se réfugiera-t-elle dans la contrainte: les tyrannies montantes du communisme et du fascisme se promettent de flageller les drogués" leemos en *Le feu follet*, ed. cit., p. 48. Anteriormente, en el capítulo "El espacio" nos habíamos referido ya a esta misma cita, en nuestro análisis sobre los espacios lejanos y/o exóticos.

⁹⁹⁵ Hemos explicado más arriba estos conceptos. contenidos en el tratado primero de *La genealogía de la moral*, de Nietzsche.

⁹⁹⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *La fin d'une guerre*. En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 244.

⁹⁹⁷ El interés por la higiene y el cuidado del cuerpo fue inculcado a Drieu por su tía materna, mujer culta y extraordinariamente progresista en sus costumbres. Cf. DESANTI D., *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié*,

tarde insiste: "Espérons que le sport suffira à nous maintenir assez belliqueux pour demeurer révolutionnaires"⁹⁹⁹. El escritor mantendrá este pensamiento durante toda su vida.

Montherlant en *Les Olympiques*, escrito en 1.924, se manifiesta en un sentido similar al de Drieu; esta bella obra en la que se entremezclan prosa y verso, supone un canto a las virtudes del deporte como sustituto de la guerra, para mantener permanentemente en forma tanto el cuerpo como el espíritu. Esta visión del deporte evoca multitud de modelos heroicos míticos en los que las aptitudes guerreras y deportivas aparecen como sinónimas. El mito de Maratón subyace en estos escritos, como sucedía en la larga lista de lecturas épicas que deleitaban a Drieu cuando era niño¹⁰⁰⁰, lecturas que le invitaban a soñar y a olvidar la debilidad de su propio cuerpo¹⁰⁰¹.

La disociación entre la guerra y el deporte ha sido provocada, en opinión de Drieu, por la irrupción en aquélla de las máquinas de destrucción masiva a las que aludíamos más arriba. "Par la machine l'homme s'éloigne de plus en plus de son corps et de la nature"¹⁰⁰².

Nuestro escritor aplica su idea de la interrelación entre el heroísmo y el deporte tanto a sus novelas - todos sus héroes de verdad son guerreros o revolucionarios ágiles, atléticos y fuertes- como a la vida real. En *Chronique politique* hace un análisis de algunos líderes de su época y relaciona sus cualidades físicas con los resultados de sus tareas o de sus ideas. Así constata que Léon Blum es miope, delgado y viejo; Marx es sedentario y enfermizo¹⁰⁰³. En *Gilles*, todos los radicales¹⁰⁰⁴ son gordos, incluido su jefe, Chanteau¹⁰⁰⁵-personaje inspirado en Edouard Herriot-. Los judíos aparecen, en varias novelas como enclenques y sedentarios¹⁰⁰⁶; los franceses por lo general descuidan en su opinión el deporte y el cuidado de sus cuerpos, lo cual les predispone de entrada a ser un pueblo perdedor, dice¹⁰⁰⁷. En cambio, nuestro autor alaba el interés del pueblo británico y de sus autoridades¹⁰⁰⁸ por la higiene y el deporte; los germánicos -la raza aria, el pueblo elegido, según él para salvar a la sociedad del caos- destacan por sus cuerpos atléticos, altos, fuertes y disciplinados. Curiosamente, el propio Hitler era una excepción: Drieu quedó un tanto desilusionado cuando pudo comprobar su pequeña estatura, aunque ello no le hizo modificar su opinión sobre él hasta poco antes de su derrota en la segunda guerra mundial.

La identificación entre el deporte y la guerra en la obra rocheliana, nos lleva a percibir un aspecto nuevo de ésta, además de constituir un medio favorable al autoconocimiento, a la supresión del tiempo lineal y al desarrollo de la fuerza generadora de una nueva organización social. Hemos analizado más arriba cómo Drieu concibe la guerra como una actividad limitada a un grupo de seres excepcionales, perfectamente conocedores de sus mecanismos, una actividad que debe desarrollarse según unas reglas muy concretas (cuerpo a cuerpo, dando ocasión de defenderse al enemigo...) y en un espacio definido (el campo de batalla) que la hacen comparable a

ed. cit.

⁹⁹⁸ DRIEU LA ROCHELLE P., *Interrogation*. En *Ecrits de jeunesse*, ed. cit., p. 35.

⁹⁹⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Socialisme fasciste*, ed. cit., p. 153.

¹⁰⁰⁰ Marbot, Coignet y Bourgogne figuraban entre sus autores favoritos, sin olvidar su pasión por los relatos napoleónicos. Cf. *Etat civil*, ed. cit. pp. 50 y 55.

¹⁰⁰¹ Cf. p. 37.

¹⁰⁰² DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle*, ed. cit., p. 80.

¹⁰⁰³ DRIEU LA ROCHELLE P., *Chronique politique 1.934-42*, ed. cit., pp. 41 y 54 respectivamente. Drieu no comparte las actitudes ni el pensamiento de ninguno de ellos. En *Socialisme fasciste*, ed. cit., pp. de 10 a 30, Drieu explica con detalle las razones que le llevan a considerar incoherentes y caducas las teorías de Marx.

¹⁰⁰⁴ Drieu los considera falsos revolucionarios: muy habladores pero incapaces de actuar. En varios de sus artículos de *Emancipation nationale* encontramos descripciones de radicales y socialistas que rayan la crueldad.

¹⁰⁰⁵ "...étalant largement son ventre, s'avavançait (...) Forte charpente du visage et du corps, gondolée, effondrée sous la graisse". Cf. *Gilles*, ed. cit., p. 559.

¹⁰⁰⁶ Drieu les considerará seres urbanos por naturaleza, egoístas, ocupados en el dinero y en sus propias ambiciones. En definitiva: la antítesis del héroe. "Ce que je reproche avant tout aux juifs, c'est d'être des bourgeois qui embourgeoisent tout ce qu'ils touchent" leemos en *Chronique politique*, ed. cit., p. 105. Y en *Les chiens de paille*: "Le juif est le type parfait du décadent". Cf. ed. cit., p. 115.

¹⁰⁰⁷ En *Chronique politique* Drieu se refiere en varias ocasiones a este tema. Cf. también el artículo "Le corps des Français". En *Le Figaro*, 7 - 4 - 1.936, p. 1.

¹⁰⁰⁸ Drieu, profundo conocedor de Gran Bretaña por sus estancias frecuentes en aquel país desde la infancia, admiraba la idiosincrasia de sus gentes. Cf. DESANTI D. *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié*, ed. cit., p. 56.

los torneos medievales.

Por otra parte si observamos con atención sus comentarios acerca de los diversos aspectos de la contienda: estrategias de cada bando, desarrollo de una batalla, actitudes de los soldados y sus mandos, etcétera, descubrimos que las consecuencias reales que puede conllevar la victoria o la derrota, no ocupan sino un plano muy secundario, cuando no desaparecen por completo. ("J'adorai les allemands qui m'arrivaient dans le dos"¹⁰⁰⁹ dice por ejemplo el protagonista de *La comédie de Charleroi* tras criticar la estrategia francesa.) Ello es lógico, teniendo en cuenta por una parte el hecho de que lo que él valora de la guerra es su carácter de acción, y por otra el pensamiento europeísta de nuestro autor, su desprecio por los nacionalismos estrechos y por las querellas entre hermanos¹⁰¹⁰.

De hecho la concepción rocheliana de la guerra tiene todas las características de un juego de competición¹⁰¹¹. En el fondo, su animadversión hacia la guerra moderna podría explicarse en base a que, en la sociedad de su época -y en la nuestra-, la realidad ha contaminado el espacio del juego, y éste se ha corrompido. Entonces la guerra se ha alejado del torneo, del duelo, y se ha convertido en un vehículo de destrucción masiva, dando lugar a masacres civiles indiscriminadas:

"Transposé dans la réalité, *l'agon* n'a plus pour but que le succès. Les règles d'une rivalité courtoise sont oubliées et méprisées. Elles apparaissent comme de simples conventions gênantes et hypocrites"¹⁰¹².

Así el "juego" de la guerra, antiguamente disciplinador del instinto, vía iniciática para la formación de los futuros héroes, que les permitía conocer y poner a prueba todas sus potencialidades se torna, al entrar en el campo de la realidad, un elemento activador de los instintos más mezquinos e innobles y generador de destrucción desproporcionada e inútil. Lejos de dar satisfacción a los vencedores, les produce sentimiento de angustia e incluso de culpabilidad, como sucedió efectivamente en la sociedad francesa tras la primera guerra mundial. Idéntica contaminación que la guerra, ha sufrido su sucedáneo, el deporte: nuestro literato criticaba duramente la práctica profesional de éste, es decir el deporte como espectáculo o como oficio, porque según él, este uso trunca su función educativa y disciplinadora del espíritu:

"Le sport mal compris, contaminé par l'argent, réduit à des simulacres de cirques entre professionnels pour nourrir le cauchemar des foules inertes, (...) sont des perversions de l'instinct de lutte, du goût antique et sain pour la destruction et le sacrifice."¹⁰¹³

El juego de la guerra, en el universo novelístico de Drieu, ¿pretende así pues configurar una nueva realidad, tal y como los diferentes protagonistas aseguran, o se trata simplemente de huir del presente y de crear el marco adecuado para eternizar esta huida? Conceptos como el de "guerra eterna" o "acción por la acción" resultan cuanto menos sospechosos al respecto.

Si nos atenemos a los relatos de *La comédie de Charleroi* y a la novela escrita un año después, *Rêveuse bourgeoisie*, se vería confirmada la segunda posibilidad. Pero, considerando el conjunto de la producción descubriremos la evolución de la segunda a la primera, cuya culminación tiene lugar en *L'homme à cheval*.

Si el último relato de *La comédie de Charleroi* concluía con la imposibilidad de generar un espacio diferenciado a través de la guerra, en *Rêveuse bourgeoisie* asistiremos a un proceso aparentemente contrario. Nos hemos referido ya al carácter a grandes rasgos autobiográfico de esta novela¹⁰¹⁴, y hemos estudiado asimismo la transgresión que comportala guerra para uno de los protagonistas¹⁰¹⁵. Una guerra que no se situará

¹⁰⁰⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 94.

¹⁰¹⁰ Cf. infra y el capítulo "El sufrimiento, la violencia y la muerte", pp. 408-410, 491-492 y 597-600.

¹⁰¹¹ Utilizamos esta palabra en el sentido que le atribuye R. Caillois en *Les jeux et les hommes*, quien, tras distinguir varios tipos de juego, define uno de ellos como sinónimo del término griego "Agon", "competición". Lo utiliza pues en el sentido de ejercicio de competición noble y altruista, con la única finalidad de resaltar los méritos propios, sin consecuencias en el terreno de lo real y lo material. Cf. *Les jeux et les hommes*. Ed. Gallimard, col "Idées", París 1.985, p. 50.

¹⁰¹² CAILLOIS R., *Les jeux et les hommes*, ed. cit., p. 120.

¹⁰¹³ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mesure de la France*, ed. cit., p. 114.

¹⁰¹⁴ Cf. nota nº 408 del capítulo "El espacio".

¹⁰¹⁵ Cf. capítulo "El espacio" p. 147.

ya en el espacio de la "civilización" decadente de Europa, sino en el entorno exótico y primitivo de Marruecos¹⁰¹⁶. Pero aun así cabe no perder de vista el hecho significativo de que tal transgresión no comporta la creación de un nuevo espacio real, sino la muerte.

"Je vais crever. Mais j'ai vécu. Heureusement que je suis parti, l'an dernier; sans ça je n'aurais rien connu. (...) J'aurai vécu... une vie de chien admirable. Je n'étais pas fait pour Paris. Mes livres avaient raison; c'est ailleurs"¹⁰¹⁷.

En aquel espacio primitivo la guerra parece recuperar pues su fuerza transgresora. Pero, a pesar de todo, parece que vivir de forma permanente en aquel entorno sigue sin ser posible. La muerte se perfila como la única forma de consolidar y fijar la victoria obtenida sobre el espacio y sobre el tiempo. Pero éste será tema de otro capítulo.

En *Rêveuse bourgeoisie* encontramos recopilada la evolución en la psicología de los protagonistas que hemos ido estudiando a lo largo de las diferentes novelas, concentrada en la historia de una familia y sus dos hijos. Cabe resaltar el carácter único de la novela en este aspecto: decíamos en otro capítulo que Drieu no acostumbraba a profundizar en el pasado de sus personajes, y que en ocasiones éste ni tan sólo es mencionado (*L'homme à cheval*). *Rêveuse bourgeoisie* parece constituir la excepción; en ella Drieu retoma aparentemente el estilo clásico¹⁰¹⁸ de narración en el que se cuenta, siguiendo un orden cronológico y a primera vista cuidando la verosimilitud, la historia de un matrimonio y la suerte de sus dos hijos. Algunos críticos, como Frédéric Grover, opinan que este estilo ordenado y veraz que Drieu adopta en la novela no es sino una falsa apariencia. Efectivamente, el brusco cambio de narrador que se produce en la cuarta y última parte del libro (Las tres primeras están narradas en tercera persona por un narrador omnisciente, mientras que la cuarta y última es relatada sin aviso ni transición, ni justificación previos, en primera persona por su hermana Geneviève) resulta tan extraño como sorprendente. ¿Qué efecto ha querido provocar Drieu con este repentino e inesperado cambio de tono? Para F. Grover -opinión que compartimos- este hecho

"nous apprend que toute cette réalité apparemment si solide, des trois premières parties est la reconstitution imaginaire d'un enfant. Le roman ici vient rejoindre ironiquement la réalité. Par ce passage cavalier à un autre degré de fiction, l'auteur semble nous dire: "Après tout, c'est moi qui imagine ce qu'a pu être l'existence de mes parents et de mes grands-parents. Le roman "objectif" est lui aussi une illusion."¹⁰¹⁹.

Por nuestra parte, nos habíamos referido en la introducción al profundo desconocimiento y sobre todo desinterés que el mismo Drieu declara tener sobre lo que él denominaba "ma préhistoire", y que toda la información que poseía al respecto se limitaba a lo que otros le habían contado. Además consideramos interesante destacar que: en primer lugar el personaje de Yves, que representa al autor, muere en la guerra¹⁰²⁰ en el libro, lo cual no se corresponde con la realidad. Tras esa muerte, el autor pasa a identificarse con Geneviève, hermana de Yves en la novela, que es quien toma la palabra en la última parte del libro, pero que en la realidad nunca existió. Drieu necesita pues contar su supuesta autobiografía¹⁰²¹ a través de dos personajes diferentes (¡uno de ellos femenino!) porque ha matado al primero en la guerra, antes de acabar la novela.

¹⁰¹⁶ El personaje en cuestión se alista voluntario en Les chasseurs d'Afrique. Drieu en su vida real, que se aburría inactivo en los cuarteles con gran frecuencia durante la Primera guerra mundial, había pensado en varias ocasiones también enrolarse en algún regimiento de tiradores en Marruecos, aunque al final desiste de su idea. En *Rêveuse bourgeoisie* en cambio, el autor hace llevar a cabo este alistamiento a Yves le Pesnel, (personaje con el que el autor se identifica) tras suspender (igual que el mismo Drieu) el examen de final de carrera en la facultad de ciencias políticas. Cf. GROVER F., *Drieu la Rochelle (1.893 - 1.945)*, ed. cit., p. 19.

¹⁰¹⁷ DRIEU LA ROCHELLE P., *Rêveuse bourgeoisie*, ed. cit., pp. 503-504.

¹⁰¹⁸ Nos referimos al tipo de narración en el que se sigue un orden de tipo bergsonian.

¹⁰¹⁹ GROVER Frédéric J., *Drieu la Rochelle (1.893 - 1.945)*, ed. cit., p. 162

¹⁰²⁰ En su vida privada, Drieu nos cuenta que deseó en más de una ocasión morir en la guerra, tanto en sus breves momentos de heroísmo, como en sus largos períodos de aburrimiento, aunque por razones diferentes en ambas situaciones, que serán objeto de estudio en el capítulo dedicado al "sufrimiento, la violencia y la muerte". Cf. BASTIER Jean, *Pierre Drieu la Rochelle, soldat de la Grande Guerre 1.914-1.918*, ed. cit., p. 25. También DRIEU LA ROCHELLE P., *Récit secret*, ed. cit., pp. 483.484.

¹⁰²¹ Recordemos que ya nos hemos referido al dudoso carácter autobiográfico de *Rêveuse bourgeoisie* en la nota nº 408 del capítulo "El espacio"

Ciertamente nosotros consideramos que este cambio de sexo no está exento de simbolismo: decíamos hace un momento que Drieu hubiera deseado morir en la guerra. Por otra parte en *La comédie de Charleroi*, Drieu pone igualmente en boca del protagonista su deseo de morir en plena acción heroica:

"La vie c'est un seul jet. Je voulais vivre et mourir en même temps. Je ne pouvais pas vouloir vivre, sans vouloir mourir. Je ne pouvais pas demander à vivre en plein, d'un seul coup, sans demander à mourir, sans accepter l'épuisement."¹⁰²².

La supervivencia es presentada como algo profundamente negativo: el regreso a la prisión urbana, a la pasividad y al descontento consigo mismo. Este desenlace mortal, a su juicio "ideal" lo realiza en su personaje de ficción, Yves. A partir de aquí la representación del autor tras el personaje de Geneviève puede entenderse como un símbolo del sentimiento rocheliano de sobrevivirse a sí mismo en el espacio urbano, identificado como espacio de débiles, de incapaces, de abúlicos y, en definitiva -siguiendo el pensamiento de Drieu- de hombres no viriles. Recordemos los problemas de identidad que caracterizan a todos sus protagonistas no activos. El hecho de que sea una mujer quien le represente refuerza nuestra teoría, puesto que Drieu siempre ha afirmado el carácter inferior de la mujer, su naturaleza pasiva, su función destinada a las actividades más primarias, su incapacidad para desarrollar ideas propias y, sobre todo, su ineptitud para acceder al liderazgo o formar parte del universo guerrero. "Les femmes sont dans la société jusqu'au cou. Et la société a été faite pour elles"¹⁰²³ leemos en *Gilles*.

El paso de la tercera a la primera persona da más fuerza al relato y contribuye a personalizar a la nueva protagonista; pero al mismo tiempo, este "je" femenino, a cuya probable identificación profunda con el autor acabamos de referirnos, la aleja de él en el aspecto meramente formal.

El dilema entre la acción y la pasividad sigue constituyendo el gran tema de fondo de *Rêveuse bourgeoise*. La novela se abre con la presentación de Camille, un protagonista débil, atrapado en la sensualidad y el deseo, carente de toda identidad y de toda voluntad: "A peine était-il en présence de quelqu'un qu'aussitôt il tombait sous son influence et ne voyait plus que par ses yeux"¹⁰²⁴. Además "Il n'avait nullement l'imagination tournée vers l'action"¹⁰²⁵. A primera vista el personaje evoca al protagonista de *Le feu follet*. Una diferencia substancial sin embargo los separa y ratifica en cierta forma el proceso de personalización progresivo que habíamos anunciado y que hemos ido demostrando hasta ahora: nos encontramos ante un personaje que, si bien es incapaz de acción real, la substituye por la ensoñación. La imaginación y la ensoñación juegan aquí un papel de gran importancia; permiten al personaje, en cierto modo, ser creador: creador de espacios metafóricos e irreales, pero que abren una puerta al mismotiempos a la huida -y por ende a la liberación de la angustia que genera su situación real- y a la ilusión. Pero sobre todo, la ensoñación permite en cierto modo a Camille determinarse, unificar su yo, aunque sea de forma ilusoria.

Decíamos al principio de este capítulo que la ensoñación permite al hombre en cierto modo transformarse en otro¹⁰²⁶, desdoblarse, y que ello posibilita una disminución del nivel de angustia que soportan. Si en las primeras novelas nos encontrábamos frente a personajes incapaces tanto de acción como de ensoñación, y ello daba lugar a un nivel de angustia insoportable, no sucede lo mismo en *Rêveuse bourgeoise*: su protagonista principal vive prácticamente sumido en una ensoñación constante. Asistimos por vez primera a la confusión entre ambos planos.

"Il aimait imaginer une affaire nouvelle, la lancer dans l'imagination des autres. L'atmosphère de désir, d'espoir, d'indétermination qui est autour d'une entreprise à ses débuts, lui convenait à merveille. (...) Il courait chez l'un, chez l'autre. Il savait les gens qu'il fallait rapprocher, (...) Il rédigeait d'une façon ingénieuse et précise les papiers nécessaires pour mettre la chose en train. Et puis il s'arrêtait là. A partir de ce moment, il n'existait plus. On n'avait plus devant soi qu'un être timide et incroyablement lâche. (...) Camille était incapable de se maintenir dans l'affaire qu'il avait lancée, de s'y introduire seulement. Car, en réalité, il n'y avait jamais été. Il l'avait fait sortir du rêve, mais il n'avait eu de prise sur elle que dans le rêve"¹⁰²⁷.

¹⁰²² DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 70.

¹⁰²³ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 402.

¹⁰²⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *Rêveuse bourgeoise*, ed. cit., p. 65.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 331.

¹⁰²⁶ Cf. nota nº 741.

¹⁰²⁷ DRIEU LA ROCHELLE P., *Rêveuse bourgeoise*, ed. cit., pp. 135-136.

Hemos analizado cómo los protagonistas no heroicos de las primeras novelas, incapaces de desarrollar una personalidad propia, se libraban al juego de las apariencias; pero manifestaban en todo momento una conciencia clara de ello. El Camille de *Rêveuse bourgeoisie* en cambio, confunde ambos planos: "L'air de quelque chose équivalait toujours à la réalité de cette chose"¹⁰²⁸. Se crea de esta forma un distanciamiento psicológico enorme entre el protagonista y la sociedad real que le rodea. Distanciamiento que en este caso no tiene el carácter positivo que le hemos atribuido en otras novelas, sino al contrario: volvemos a encontrar el tipo de personaje impotente, empequeñecido y ridiculizado que hemos visto en *Le feu follet* o en *L'homme couvert de femmes*. No podía ser de otro modo en la obra de un autor que "aimait les choses qu'on rêve, mais seulement dans les choses qu'on voit"¹⁰²⁹. A pesar de ello la ensoñación constituye en sí misma una cierta forma de acción, aunque poco tenga que ver con la acción tal y como Drieu la entiende¹⁰³⁰.

Drieu utiliza, para producir y potenciar este efecto empequeñecedor del protagonista en cuestión, idénticos recursos que en aquellas novelas: voces críticas que rodean al personaje y que constituyen una serie de ecos cruzados que amplifican sus carencias, etcétera. La gran diferencia reside en el paso de un protagonista único de aquellas obras anteriores, que cerraba toda perspectiva a las novelas, a un modelo de protagonistas múltiples -también nuevo en el universo novelístico de Drieu- cuyos integrantes ocupan el primer plano de modo sucesivo, con una fórmula de continuidad (el relevo generacional), reforzando así en el lector la doble y aparentemente contradictoria sensación de paso del tiempo cronológico y su carácter progresivamente degradador sobre el individuo por una parte, toda vez que la posibilidad de triunfo sobre él en manos de la juventud, por otra. *Rêveuse bourgeoisie*, al igual que *Une femme à sa fenêtre* o *Gilles* son por tanto novelas en las que existe una perspectiva de futuro para los protagonistas y para la sociedad, al contrario de lo que sucedía en *L'homme couvert de femmes*, *Blèche* o *Le feu follet*. Ello contradice en parte la afirmación de Reszler, quien en un análisis tal vez demasiado somero afirma que las novelas de Drieu carecen de perspectiva, de futuro¹⁰³¹.

El tema del dinero tiene nuevamente aquí, al igual que en novelas anteriores, una importante presencia; sin embargo en *Rêveuse bourgeoisie* adquiere una dimensión nueva; dos concepciones antagónicas del mismo se ponen de manifiesto: por una parte asistimos a la visión de éste no en sentido monetario, sino en tanto que premio a un proceso creativo; por primera vez en el universo novelístico de Drieu, el origen del dinero está en el arte: el anciano M. Ligneul, arquitecto por vocación, (es decir, creador de formas)

"avait travaillé avec acharnement toute sa vie pour se constituer une fortune. Mais il n'y avait jamais vu que le moyen d'asseoir une bonne réputation, d'en assurer la jouissance. Si la réputation s'en allait, l'argent qui restait avait perdu son usage principal."¹⁰³²

El dinero es pues aquí un medio para determinarse ante la sociedad, un símbolo del triunfo de la voluntad y la fuerza creadoras de un hombre. Así entendido el dinero no es sino una consecuencia visible de la nobleza interna de quien lo genera. Y es dicha nobleza y no su consecuencia lo que diferencia al viejo M. Ligneul de su entorno.

Junto a esta nueva concepción, reencontramos en la novela la tradicional visión del mismo, como metal alienador y envilecedor que, bajo una apariencia liberadora, constituye una prisión dentro de la prisión urbana, tal y como lo hemos analizado a propósito de *Le feu follet*, entre otras novelas: "L'argent lui apparaissait comme une chose toute proche et très lointaine qui dépendait uniquement de la chance et non pas de l'effort."¹⁰³³, cuenta el narrador de *Rêveuse bourgeoisie*, refiriéndose al joven Camille, protagonista principal de las tres primeras partes del libro. A lo largo de la novela asistiremos a la substitución progresiva de la primera concepción del dinero por la segunda.

No obstante a pesar de esta importante diferencia, ambas concepciones del dinero tienen en común un aspecto fundamental: en los dos casos constituye un mediador que ha de conducir a un objetivo idéntico: la singularización social. Subsiste pues la necesidad de remitirse a la mirada del *otro* para que éste adquiera todo su valor.

¹⁰²⁸ Ibid., p. 154.

¹⁰²⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 47.

¹⁰³⁰ Cf. pp. 37-38 y 55.

¹⁰³¹ RESZLER, *Mythes politiques modernes*, ed. cit., 138.

¹⁰³² DRIEU LA ROCHELLE P., *Revêuse bourgeoisie*, ed. cit., p. 331.

¹⁰³³ Ibid., p. 63.

Estrechamente vinculados a esta duplicidad del simbolismo pecuniario aparecen dos espacios, presentados como antagónicos: el entorno natural -marítimo- en el que reside el viejo M. Ligneul, oponiéndose al espacio urbano que emblemiza la ciudad de París. El mar aparece como símbolo de fuerza y virilidad, al igual que el campo de batalla: "Camille avait l'orgueil de son enfance assez rude et virile parmi les enfants des pêcheurs et les petits Anglais, nombreux sur cette côte"¹⁰³⁴. Es la primera vez que asistimos en el universo novelístico de Drieu, a este tipo de interrelación entre los entornos marinos y el dinero: no es casualidad que el protagonista tome su decisión de convertirse en hombre de negocios (en hombre creador, en cierto modo) precisamente en las playas normandas donde reside el ejemplar M. Ligneul. Como estudiábamos en nuestro capítulo primero, el espacio determina a quienes viven en su seno. En consecuencia, toda alteración espacial se traduce en una variación paralela en el comportamiento. Los entornos marinos de Normandía primero y de Bretaña después, se convertirán en el *centro* al que Camille acudirá una y otra vez en busca de dinero como medio con el que convertirse en un hombre creador de riqueza. En la misma línea que los protagonistas de las dos novelas anteriores, Drieu nos presenta así pues a un personaje ansioso de acción creadora: la frase "Il rêvait de gagner de l'argent à Paris par ses propres moyens"¹⁰³⁵ se repite como un eco cansino a lo largo de toda la primera parte de la novela.

Pero el traslado al espacio urbano supone de forma invariable el fracaso en su proyecto. "Ce qui a été fatal c'est que grâce à l'argent de votre père, il a pu jouer l'homme d'affaires. Ayant de l'argent, votre argent, il ne pouvait devenir qu'une proie"¹⁰³⁶. Que el dinero tenga connotaciones creadoras o destructivas depende así pues exclusivamente del entorno en el que se sitúa. De nuevo el espacio urbano se presenta una y otra vez como un abismo que engulle todo y a todos de forma progresiva.

La liberación del hombre urbano sólo parece posible previa renuncia al dinero, entendido en su sentido monetario. Así, es precisamente la valoración del dinero y su actitud ante él, la mayor causa de la identidad que existe en un primer momento entre padre e hijos:

"L'argent était pour nous le paradis où se trouvaient tous les biens qui nous manquaient: la paix, le bonheur, la dignité. L'argent, ce mot résonnait à nos oreilles du matin au soir comme une chose merveilleuse et inaccessible."¹⁰³⁷.

La evolución de los dos jóvenes hijos del protagonista principal parecía destinada a ser un calco del destino de su progenitor; el dinero aparece como la causa primera del estancamiento temporal que amenaza con producirse. Yves constata que, al igual que su padre,

"Aussitôt que je vois de l'argent, j'étends la main et dans mes doigts il glisse, glisse. Et je n'ai absolument aucune idée d'où il vient, où il va, et des conséquences. C'est pour ça que je veux partir pour l'Afrique"¹⁰³⁸.

Al final, la renuncia al dinero posibilita el triunfo de ambos personajes sobre la degradación progresiva, mediante la opción guerrera del personaje masculino y la dedicación teatral de ella: "Il te faut dans la vie l'argent ou la force"¹⁰³⁹ dice un personaje secundario. Junto a *Une femme à sa fenêtre, Rêveuse bourgeoisie* es, hasta este momento, de las pocas novelas rochelianas en la que se narra la conquista exitosa de la fuerza, de la voluntad de poder, y que, a grandes rasgos, puede decirse que tiene un final feliz.

La novela, escrita en 1.935, lanza el mensaje¹⁰⁴⁰ de que es posible vencer la degradación social, luchar con éxito desde el interior de la sociedad misma para regenerarla. Es el mismo mensaje que encontrábamos de modo explícito en *Une femme à sa fenêtre*. Pero iremos viendo a lo largo del presente capítulo cómo, a medida que pasan los años, esta visión optimista evoluciona hacia un pesimismo creciente¹⁰⁴¹.

¹⁰³⁴ Ibid., p. 38.

¹⁰³⁵ Ibid., La frase se repite casi invariable en las pp. 64, 67, 84, etcétera.

¹⁰³⁶ Ibid., p. 315.

¹⁰³⁷ Ibid., p. 399.

¹⁰³⁸ Ibid., p. 481.

¹⁰³⁹ Ibid., p. 520.

¹⁰⁴⁰ De acuerdo con el pensamiento del autor en aquella época.

¹⁰⁴¹ Esta evolución del universo novelístico se produce de forma paralela a la creciente decepción del autor con el fascismo, en especial el alemán.

Existe una tendencia bastante generalizada entre los críticos que se ocupan de la obra rocheliana, a considerar a los protagonistas de sus novelas, en especial los no heroicos, como reflejos biográficos del autor. A ello ha contribuido no poco el mismo Drieu con sus reiteradas afirmaciones acerca de su pretendida incapacidad para crear, en sus obras, una historia que no sea la suya propia¹⁰⁴². Ello ha alimentado la creación de una imagen un tanto engañosa y degradada de la realidad de Drieu. Nosotros nos inclinamos a ver en ellos la pintura del pobre concepto que Drieu tenía de sí mismo en un determinado período de su vida.. Concepto perfectamente explicable en un hombre que veneraba la acción y el gesto creador por encima de todo, pero que no pudo o no supo formar parte de ellos¹⁰⁴³ y que tuvo que conformarse con un heroísmo de salón¹⁰⁴⁴; inútil y sobre todo intrascendente.

La siguiente novela, *Beloukia* (1.935), tiene en común con *Rêveuse bourgeoisie* el tema de la guerra como actividad liberadora y dignificadora, en contraste con la vida vegetativa propia de los tiempos de paz. Sin embargo el hecho de situar la acción en un espacio exótico, lejano y repleto de connotaciones de primitivismo, la ciudad de Bagdad, implica de entrada notables diferencias con respecto a la novela que le precede. Por primera vez, como exponíamos en el capítulo "El espacio", el entorno urbano no es más que un telón de fondo, escasamente influyente en la conducta de los personajes y en el desarrollo de la acción en general. Por primera vez también los espacios de la ciudad y la guerra no aparecen como antagónicos y excluyentes, sino que el conflicto bélico se sitúa en el interior mismo del espacio urbano. Se trata además de una guerra civil, tema hasta ahora inédito en la obra novelística de Drieu.

En lo concerniente a la forma, la novela está narrada en tercera persona, por un narrador omnisciente; además los diálogos no abundan en ella. Todo esto contribuye a fomentar la impresión de lejanía e irrealidad que el emplazamiento espacial de la acción había sufrido ya.

En el marco de la guerra civil al que nos referíamos hace un momento, el tema de la traición ocupa el centro de la novela y constituye uno de los principales motivos de la angustia de los personajes. El tema no aparece tratado de forma unívoca, es decir: siguiendo el esquema de uno o varios traidores y una o múltiples víctimas, sino que se proyecta en varias direcciones: cada personaje es a la vez traidor y víctima al mismo tiempo, produciendo en el lector la sensación de un rosario de traiciones recíprocas que aporta un ambiente de gran tensión a la novela: traición del protagonista a sus compañeros de armas, a su amada, a sí mismo. Traición de la amada a su marido e hijos, a su país, a su amante. Traición mutua entre dos antiguos amigos (Felsan y Hassib). A todo este enmarañamiento de traiciones se suma con frecuencia el carácter involuntario o indeseado de las mismas; los personajes se ven atrapados en un dilema cuyas salidas implican inevitablemente la traición a alguien o a algo, y se presentan además plenamente conscientes de la situación y de su calidad de traidores: Hassib, el protagonista

"Pour lui poète, elle Beloukia était la plus belle image de la vie. (...) ami de la beauté, ne devait-il pas se sacrifier pour que vécût le plus longtemps possible la plus belle figure que puissent voir les hommes? (...) Sa passion politique lui paraissait misérable et pourtant vivante, irréductible. Il ne pouvait trahir les conjurés, révéler le complot à Beloukia. (...) Hassib, (...) sentait en lui la fatalité de ses deux passions. Il voulait que vive Beloukia, il voulait que meure Mansour. Ainsi il était aussi divisé que Beloukia: elle avait son passé¹⁰⁴⁵, Mansour, ses fils, le souci de sa gloire; et lui, il avait son passé¹⁰⁴⁶, Beloukia et sa fidélité au prétendant"¹⁰⁴⁷.

La tensión se convierte así en dramatismo. A partir de esta novela el tema reaparecerá con gran frecuencia en el universo novelístico de Drieu¹⁰⁴⁸, lo cual constituye por sí sólo una prueba de su importancia.

¹⁰⁴² Cf. pp. 47-48.

¹⁰⁴³ Cf. pp. 37-38.

¹⁰⁴⁴ Dominique DESANTI en su libro *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié*, ed. cit., describe con apasionamiento y aportando gran lujo de detalles, este aspecto "dandi" de Drieu en su vida real.

¹⁰⁴⁵ El placer, la facilidad, la comodidad.

¹⁰⁴⁶ Era un buen guerrero, lo cual en Drieu está reñido con la mujer y la vida de pareja.

¹⁰⁴⁷ DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., p. 98.

¹⁰⁴⁸ Tan sólo unos meses después de escribir *Beloukia*, Drieu insiste con fuerza y dramatismo en el tema de la traición en su relato *L'agent double*.

Varios estudiosos de su obra han puesto de relieve la coincidencia entre la presencia de este tema en su universo novelístico y la adscripción de su autor al fascismo, tras desesperar de las posibilidades revolucionarias del comunismo en Francia¹⁰⁴⁹, al que define como "la tentation de notre faiblesse"¹⁰⁵⁰, refiriéndose a la debilidad de Francia como nación, y particularmente de su gobierno.

Pero más allá de este hecho, como dice F. Grover, a nuestro juicio con gran acierto, "Drieu est incapable d'adhérer à quoi que ce soit sans être aussitôt attiré par son contraire. Il se découvre donc toujours une âme d'agent double, traître à toutes les causes"¹⁰⁵¹. Por supuesto, considerando el momento histórico de Drieu en su conjunto, tal actitud no constituye en última instancia sino una manifestación más de la desorientación colectiva de aquellos tiempos¹⁰⁵², que refleja tanto el propio Drieu como sus personajes, permanentemente irrealizados, felices sólo en la brevedad de los momentos irracionales de frenesí guerrero o amoroso, sin que ello implique, por sí solo, la consideración de sus protagonistas novelísticos como dobles del escritor.

Junto al tema de la traición reaparece el tema de la soledad, así como el cuestionamiento por vez primera el valor de la amistad, un tema omnipresente a lo largo de la obra rocheliana, tanto novelística como poética, teatral o ensayística, y cuyas virtudes e importancia capital Drieu no se cansará de ensalzar. En *Drôle de voyage* asistíamos a un tímido y breve elogio de la soledad y del anonimato como medios óptimos para autorrealizarse en el universo urbano. En cambio el compañerismo viril y la amistad eran inseparables de la actividad y del espacio guerreros. Pero esta división que realizábamos entre espacio urbano y/o tiempo de paz y entorno guerrero y/o tiempo de guerra, se desdibuja en *Beloukia* donde, como hemos apuntado más arriba, ambos espacios coinciden; ello es posible porque Bagdad -lugar exótico- carece de las connotaciones negativas que Drieu atribuye a los espacios urbanos de la Europa "civilizada".

Por ello sorprende, en una primera lectura, la dureza de un diálogo como el que sigue:

- "J'ai un ami qui..."

- Comment? l'interrompt l'autre. Vous avez un ami? Non, nul doute que non. Mais que serait-ce qu'un ami? Un égal. Or, l'égalité n'existe pas. Un supérieur? Pouvez-vous supporter un supérieur? Un inférieur! Appelez-vous ami votre esclave?"¹⁰⁵³

A pesar de que en la novela estas palabras no aparecen en boca del protagonista, sino como el vago recuerdo de un diálogo mantenido con un personaje que tan sólo aparece citado a propósito de esta cuestión, consideramos su presencia importante, puesto que desvelan el verdadero y secreto funcionamiento de la sociedad, como veremos a lo largo del próximo capítulo. Drieu profundiza más en este tema en *Les chiens de paille*, de cuyo protagonista cuenta que

"Il était passé dans la vie absolument inaperçu: ses amis n'avaient pas connu sa famille et ne s'étaient pas connus entre eux. Non par calcul, mais par instinct il avait empêché leur conjuration et ces rares amis l'avaient perdu tôt ou tard. "Un ami ne peut pas vivre plus longtemps qu'un chien""¹⁰⁵⁴.

La soledad y el aislamiento se radicalizan al tiempo que empiezan a recobrar el carácter amargo que les atribuíamos en las primeras novelas, aunque una enorme distancia las separa de éstas: si antes eran involuntarias, ahora se plantean como una necesidad, como el precio doloroso pero ineludible a pagar por la conquista del yo y sobre todo por su supervivencia. A partir de *Beloukia* (1.935) empiezan a percibirse pues los primeros síntomas explícitos de una evolución del universo novelístico hacia la soledad y el aislamiento entendidos cada vez más como una "fatalidad" que el personaje descubre, invencible, desconocida y ajena a su voluntad. Volveremos sobre este tema más adelante en este mismo capítulo, en el curso de nuestro análisis de las novelas posteriores.

Por otra parte, en *Beloukia* encontramos de nuevo la presencia de dos actividades humanas cuya importancia capital hemos estudiado con anterioridad, y que Drieu en sus ensayos consideraba

¹⁰⁴⁹ Cf. p. 38.

¹⁰⁵⁰ DRIEU LA ROCHELLE P., *Avec Doriot*. Ed. Gallimard, París 1.937, p. 20.

¹⁰⁵¹ GROVER F., "Pierre Drieu la Rochelle. Une biographie". En *Magazine littéraire: Drieu la Rochelle*, n° cit., p. 17.

¹⁰⁵² Cf. apdo. "Una época de convulsiones" en la Introducción.

¹⁰⁵³ DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., p. 87.

¹⁰⁵⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 26.

complementarias en el hombre que él denominaba "completo"¹⁰⁵⁵: la guerra y el arte en sus diversas manifestaciones; hemos visto que en última instancia éste era considerada una manifestación de aquélla. Pero hasta ahora nunca ambas actividades habían sido encarnadas por un mismo personaje. La novedad de *Beloukia* reside en el hecho de que por primera vez Drieu dota a un mismo protagonista novelístico de ambas cualidades: Hassib es al mismo tiempo poeta, guitarrista y soldado. Aparentemente convergen pues en él la acción y la palabra¹⁰⁵⁶; dos actividades acerca de las que habíamos comentado más arriba la naturaleza antagónica e inconciliable en el conjunto de la obra rocheliana.

Pero se trata sólo de una apariencia. Este hombre completo al que Drieu se refiere en sus ensayos, nunca aparece representado en su universo novelístico. A pesar de que Hassib, el protagonista de *Beloukia*, posee las tres cualidades antes citadas, éstas nunca se desarrollan de forma simultánea. La novela nos muestra sucesivamente la predominancia de una u otra de estas facetas y las consecuencias que de ello se derivan. En tiempo de paz, con el que se abre la narración, el protagonista -antiguo soldado- vive dedicado a la poesía:

"Lui, qui avait été mené jusque-là dans la vie par le soif d'absolu, qui avait tout brisé autour de lui ou en lui plutôt que d'admettre qu'un de ses désirs majeurs s'arrêtât en route (...) soudain c'était un autre homme. Un homme qui ne refusait plus, qui acceptait l'ambigu du sort"¹⁰⁵⁷.

Mediante el procedimiento de ecos cruzados que ya conocemos, el narrador y todos los personajes que rodean al protagonista así como él mismo convergen en ofrecer una imagen más que ridiculizada, patética del mismo. "Quel petit homme je suis"¹⁰⁵⁸ piensa de sí mismo. En algunas escenas, particularmente crueles, Drieu llega a presentarlo más como un animal que como un hombre:

"Comme un fauve trop maigre pour une proie trop grosse, Hassib suivit à distance l'opulente caravane à travers les déserts. (...) Il passait des heures, accroupi dans l'ombre, seul au monde, sans amis, sans famille, sans enfants, à regarder ces feux autour desquels s'agitaient doucement toutes les apparences du bonheur, dans la chaleur, la lumière et le bruit."¹⁰⁵⁹.

Más adelante,

"Hassib devait passer ses jours enfermé dans un réduit où il pouvait à peine s'allonger et qui ne prenait d'air que par une étroite meurtrière. Beloukia en avait seule la clé et dans le jour n'ouvrait qu'à de rares instants pour le bourrer de nourritures et de boissons"¹⁰⁶⁰.

Incluso Drieu pone en boca de la propia Beloukia:

"Ainsi donc les poètes sont des idiots. (...) Il voudrait être à la place de Mansour. Mais Mansour n'est pas si bête et ne voudrait pas être à sa place, si cruellement enviable qu'elle lui paraisse quand il dort, ces nuits-ci, sur la selle de son cheval"¹⁰⁶¹.

Como en las anteriores novelas, esta debilidad del personaje encuentra su repercusión en el terreno de la sexualidad: "Quelle différence y a-t-il entre un homme comme moi et un eunuque? L'un vit au harem, l'autre souhaite d'y vivre."¹⁰⁶². La frase es aparentemente contradictoria en boca de un personaje que se ha pasado una buena parte de la novela relatando sus bellas experiencias amorosas con Beloukia. Sin embargo, en el universo novelístico de Drieu, incluso el amor tiene como componente esencial la acción y la fuerza: "Voilà la force dont se fait l'étreinte de Mansour sur Beloukia. Et moi je suis seul au monde, je n'ai que ma bouche pour la baiser et lui murmurer..."¹⁰⁶³. Mientras Mansour se asocia a la acción determinante, Hassib se dedica tan sólo al lenguaje que, como hemos visto, niega al individuo.

¹⁰⁵⁵ Cf. nota nº 105 de la Introducción.

¹⁰⁵⁶ En *L'homme à cheval* volveremos a encontrar un personaje dotado de similares aptitudes, aunque con notables diferencias que analizaremos en su momento.

¹⁰⁵⁷ DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., p. 83.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, pp. 206-207.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 54.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 122.

A lo largo de todo el universo novelístico de Drieu el amor se concibe como una especie de premio al éxito guerrero. "Quand la société s'éloigne de la guerre, toute passion et singulièrement tout amour, meurt bientôt"¹⁰⁶⁴ dice Drieu. Los ecos cornelianos de esta concepción no ofrecen lugar a dudas¹⁰⁶⁵. La existencia del amor, como la de la virilidad, al margen de la acción resulta imposible. En las primeras novelas, en las que los protagonistas no encuentran la forma de determinarse ante el resto de la sociedad, no existe el amor; éste es substituido por el instinto; un sinnúmero de escenas de "amor físico" pueblan estas obras, en las que el instinto sexual se convierte en una especie de manía insaciable e insatisfactoria que le lleva sin cesar de una mujer a otra. Esta erotomanía es en sí misma el signo de un amor impotente. Pero lejos de ver en ellas erotismo libertino, podemos afirmar con Saint-Ygnan que "trahissent la recherche inquiète d'une vérité"¹⁰⁶⁶: reforzar su propia determinación.

Hablábamos hace un momento del rosario de traiciones que jalonan *Beloukia*. En general asistimos por primera vez en el universo novelístico de Drieu, a la pintura de un espacio caracterizado por la desconfianza y el enfrentamiento generalizado entre los diferentes personajes, propio de una situación real de guerra civil, pero sorprendente en un autor que, como hemos visto anteriormente, concibe la guerra como un entorno potenciador de aspectos humanos de gran importancia para él: la autenticidad, el valor, el compañerismo y la amistad "viril". Podríamos pensar tal vez que Drieu pretende simplemente reflejar en *Beloukia* los despropósitos de la guerra moderna. Si bien adivinamos, subyacente en la novela, la realidad de su momento histórico, el marco elegido no parece ser el más coherente: estudiábamos en el capítulo dedicado al "Espacio" la tendencia por parte de varios protagonistas rochelianos a buscar entornos lejanos y exóticos una posibilidad de potenciar con éxito un nuevo modelo social, una vez agotada la fe en las posibilidades del suelo patrio y/o de los países que se autodenominan "civilizados". Asimismo era precisamente en estos entornos diferentes y -a decir de Drieu- más primitivos donde era posible todavía desarrollar el modelo bélico propuesto por el autor a través de sus personajes: la guerra eterna, concebida como una especie de juego¹⁰⁶⁷ con gran parecido a los torneos medievales. Resulta curioso que Drieu elija precisamente este espacio para introducir en su universo novelístico el tema de la traición y, tras él, el tema de los hermanos enemigos, aun a pesar de que en el conjunto de la novela, la virtud guerrera acabe triunfando ostensiblemente y este asunto quede relegado a un nivel secundario.

En Drieu, el enfrentamiento fratricida no es una fatalidad de una familia en particular, sino que se generaliza a toda la sociedad. A partir de esta novela volveremos a encontrarlo con frecuencia, pero siempre se desarrollará en el espacio de la Europa "tecnificada" que Drieu tanto criticaba.

El tema de los hermanos enemigos¹⁰⁶⁸ trae a nuestro pensamiento la teoría de la horda, brillantemente sintetizada a nuestro juicio por Roland Barthes -a propósito de su análisis sobre las tragedias racinianas- a partir de las hipótesis efectuadas por Darwin y Atkinson acerca de las formas de organización social de las primitivas hordas salvajes. Barthes compara las relaciones familiares de las tragedias racinianas con las de estas hordas, en las que todo el grupo y sus bienes estaban subyugados al dominio del más fuerte de sus integrantes, que actuaba como padre y poseía bienes y mujeres. Los hijos, desposeídos de todo e incapaces de enfrentarse individualmente a la fuerza paterna, acaban por asociarse y matarlo¹⁰⁶⁹. Ello desencadena inmediatamente una larga serie de sangrientas luchas fratricidas para sucederle, hasta que consiguen acordar un pacto¹⁰⁷⁰: cada cual renunciaba a la conquista de madre y hermanas. Así habría nacido el tabú del incesto.

El paralelismo entre este relato y la situación que se describe en la novela es evidente: la revuelta de los partidarios del príncipe Abdul (simboliza la figura del hijo joven) contra el califa (el viejo padre) que ostenta el

¹⁰⁶⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle*, ed. cit., p. 86.

¹⁰⁶⁵ Drieu conocía bien el pensamiento y la obra cornelianos. De él dice, junto con Poussin, Flaubert y Barbey, que desde niño "m'ont paru mes inévitables conseillers". Drieu admiraba en Corneille, como en Poussin, "un art robuste, liant les expressions de l'âme aux amples mouvements de la nature et attendant tout effet d'acuité non pas de la recherche de l'acuité même, mais de ces lentes vibrations qui sourdent à la longue de larges formes simples, posées avec confiance dans toute leur puissance d'infinie suggestion". Cf. *Sur les écrivains*, ed. cit., pp. 26 y 27.

¹⁰⁶⁶ SAINT-YGNAN J.-L., *Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence*, ed. cit., p. 159.

¹⁰⁶⁷ Cf. supra, pp. 375-377.

¹⁰⁶⁸ El tema de Caín cobra gran actualidad a lo largo del siglo XIX y sobre todo en el XX, gracias en parte al psicoanálisis.

¹⁰⁶⁹ La interpretación del toreo que hemos apuntado más arriba coincide plenamente con este relato.

¹⁰⁷⁰ BARTHES R., *Sur Racine*. Ed. du Seuil, París 1.963, p. 20.

poder y, en el interior del grupo sublevado, una sorda lucha entre algunos de sus miembros: de entre ellos Felsan es el prototipo del hijo débil y mediocre actuando movido por el odio, la envidia y el resentimiento:

"Felsan était un de ces médiocres qui se jettent dans la fanatisme politique pour y trouver une revanche des résultats misérables que dans l'ordinaire des travaux produit l'excessive médiocrité de leurs tempéraments. (...) Felsan était toujours traînant autour de quelque personnage, épiant sa défaillance et prêt à amener la foule de ses rancunes vers cette fissure"¹⁰⁷¹.

Estamos ante un modelo típico del hombre que Nietzsche considera dominado por las "fuerzas reactivas", -y que hemos descrito con anterioridad- y se perfila en apariencia antagónico del protagonista.

La presencia del tema de los hermanos enemigos en el universo novelístico de Drieu no es nuevo. Lo habíamos visto insinuarse ya simbolizado en el toreo¹⁰⁷². Además este tema no constituye originalidad alguna por parte de Drieu. Contemporáneos suyos como Camus en *L'homme révolté*, se hacen eco del tema. Pero trascendiendo el terreno literario, la realidad histórica europea de principios de siglo¹⁰⁷³ constituye el mejor modelo. Hemos estudiado cómo la primera actitud de todos los protagonistas de Drieu, heroicos o no, era su rechazo y su afán destructivo hacia todo lo relacionado con lo viejo: el gobierno, la estructura social y sus valores, la aristocracia tradicional, -el padre en definitiva-: "Le monde démocratique était un monde d'usurpation"¹⁰⁷⁴ leemos en *Gilles*. A partir de *Beloukia* (1.935) encontraremos en varias novelas una serie de personajes, casi siempre antiheroicos -simbolizadores de la juventud- que se enzarzarán en una tenaz lucha fratricida para usurparse unos a otros la herencia del padre caído, pero también para demostrar la superioridad de cada uno sobre los demás. En estas novelas, como en la realidad, la lucha fratricida se vestirá mayoritariamente de defensa ideológica, oposición parlamentaria, revuelta, etc.

Si profundizamos un poco en el carácter de los personajes de *Beloukia* nos encontramos de nuevo con la figura del doble, como habíamos detectado a propósito de *Le feu folle* o de *Drôle de voyage*. Sin embargo el significado y la función de la figura del doble varían apreciablemente en esta novela: si con anterioridad Drieu se servía de la proliferación de éstos para transmitir una mayor sensación de prisión y angustia o bien para poner al descubierto los aspectos más denigrantes del protagonista, o a modo de premonición sobre su destino, ahora Drieu sitúa a su personaje principal entre dos dobles muy concretos, uno negativo (Felsan y su carácter "reactivo") y otro positivo: Mansour, modelo del hombre fuerte y triunfador, marido de *Beloukia*,

"était la force même dans tous les domaines. Sa vigueur était celle d'un jeune éléphant; sa volonté ne fléchissait jamais. (...) Il poursuivait quelques idées simples avec une ténacité qui à la fin consternait ses adversaires"¹⁰⁷⁵.

A lo largo de la novela asistimos a la evolución del protagonista desde el primer modelo hacia el segundo. Por tanto la figura del doble adquiere un carácter dinamizador del que carecía en las novelas anteriores. Su presencia constituye ahora el motor de la narración.

El carácter antagónico de los dos dobles entre los que se sitúa el protagonista no se desdibuja en ningún momento; a pesar de que un mismo individuo evoluciona desde el uno hacia el otro, ello no implica toma de conciencia alguna acerca de la integración de los contrarios o la relatividad de los conceptos. La mentalidad del protagonista sigue mostrando un carácter eminentemente disociativo. Habrá que esperar hasta *L'homme à cheval* (1.942) para apreciar un cambio de actitud al respecto.

De forma mucho más clara que *Rêveuse bourgeoisie*, *Beloukia* puede interpretarse como una alegoría a través de la que Drieu pretende mostrarnos las desgracias de la vida pasiva y de la falta de voluntad determinadora, frente a las virtudes de la acción guerrera o revolucionaria, intrínsecamente unida a la voluntad de poder. Esta aparece como la única forma para mantener en óptimas condiciones el cuerpo y el espíritu. De hecho la novela entera constituye la historia de una conquista de sí mismo: partiendo de un personaje que "avait horreur de la moindre contrainte et du moindre effort, il aimait mieux se priver des belles choses que de prendre

¹⁰⁷¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., pp. 84 y 86.

¹⁰⁷² Cf. supra, p. 337.

¹⁰⁷³ Cf. apartado "Una época de convulsiones" en la Introducción.

¹⁰⁷⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 114.

¹⁰⁷⁵ DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., p. 28.

le temps qu'il faut pour les conquérir"¹⁰⁷⁶, nos encontramos al final del libro con el hecho de que su naturaleza heroica resurge gracias a un enorme esfuerzo personal: "Rien n'est impossible au passionné"¹⁰⁷⁷, à l'audacieux."¹⁰⁷⁸. Ello comporta el regreso al universo de la guerra, una vez asimilada, al igual que sucedía en *Une femme à sa fenêtre*, la dolorosa incompatibilidad entre el amor y la estabilidad que comporta, y la acción, potenciadora de la autorrealización y de la grandeza que le sigue.

Sin embargo una importante evolución parece haberse producido entre ambos libros: si en el primero se optaba por la huida (el viaje) como la mejor garantía para evitar ser engullido por la sociedad, en *Beloukia* nos encontramos ante un personaje que hace frente a los obstáculos y es capaz de desarrollar la fuerza suficiente para vencerlos sin necesidad de abandonar el espacio urbano. Tal diferencia no obstante puede considerarse tan sólo aparente, dadas las características peculiares del lugar en el que se desarrolla la acción. Por tanto, lejos de encontrarnos ante una maduración del personaje, detectamos simplemente una reiteración de las situaciones y conductas anteriores. De hecho el tema de la huida permanecerá, como iremos viendo, permanentemente presente a lo largo del universo novelístico de Drieu¹⁰⁷⁹.

Al igual que el protagonista de *Une femme à sa fenêtre*, el de *Beloukia* es también un héroe con un destino trágico, condenado a vivir eternamente disociado, dedicado a una pasión¹⁰⁸⁰ única y excluyente (la acción realizadora o el amor paralizante), sin poder alcanzar jamás un equilibrio entre las diferentes facetas de la vida¹⁰⁸¹. En ambas novelas encontramos, expresado en todo su dramatismo, el tema de la pasión exclusiva¹⁰⁸². Entre las múltiples posibilidades, el personaje heroico elige siempre la acción, que es una pasión activa y prospectiva, encaminada a trascender la experiencia de lo actual y crear un futuro.

Gilles es a nuestro juicio una de las narraciones rochelianas en las que se refleja de forma más cruda, la situación social francesa y europea del momento; "Toute ma génération s'y retrouvera, de gré ou de force."¹⁰⁸³ escribía Drieu al respecto. "c'est en lui qu'il flagelle sanspitié l'époque"¹⁰⁸⁴ dirá por su parte Frédéric Grover. Efectivamente, el tono amargamente satírico que Drieu utiliza aquí no tiene precedente en su universo novelístico. Este no se refiere ya únicamente al protagonista, sino que se hace extensivo a la mayoría de los tipos humanos que pueblan la novela. Destacaremos además el carácter simbólico de muchos de los personajes que en ella aparecen, pues tras ellos se ocultan nombres y situaciones reales de aquella época¹⁰⁸⁵, que Drieu conoció.

¹⁰⁷⁶ Ibid., p. 78.

¹⁰⁷⁷ Notemos que para Drieu, como para René Girard, el término "pasión" se identifica a "voluntad". Cf. para el segundo autor *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., p. 26.

¹⁰⁷⁸ DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., p. 121.

¹⁰⁷⁹ El tema de la huida tiene también una importante presencia en la biografía del escritor. *Etat civil* nos cuenta varios detalles al respecto. Marie BALVET por su parte, dedica cierta atención al tema en su *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme : Drieu la Rochelle*, ed. cit.

¹⁰⁸⁰ "Les passions sont magnifiques, (...) elles sont la substance du monde", escribía Drieu en 1.927. Cf. *Le jeune européen*, ed. cit., p. 53.

¹⁰⁸¹ Camus define así la figura del sublevado: "Le révolté veut être tout, s'identifier totalement à ce bien dont il a soudain pris conscience et dont il veut qu'il soit, dans sa personne, reconnu et salué - ou rien, c'est-à-dire se trouver définitivement déchu par la force qui le domine. À la limite il accepte la déchéance dernière qui est la mort, s'il doit être privé de cette consécration exclusive qu'il appellera, par exemple, sa liberté." Cf. *L'homme révolté*, ed. cit., p. 29.

¹⁰⁸² Montherlant consideraba la pasión como el alimento de la vida; en *Le cardinal d'Espagne* (1.966) asegura: "Il y a deux mondes, le monde de la passion et le monde du rien: c'est tout". Cf. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.968, p. 211.

¹⁰⁸³ DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939-1.945*, ed. cit., 5 décembre 1.939, p. 123.

¹⁰⁸⁴ GROVER F., *Drieu la Rochelle* (1.893 - 1.945), ed. cit., p. 163.

¹⁰⁸⁵ *Gilles* es sin duda la novela en la que Drieu nos ofrece una más clara y completa visión de la sociedad de su tiempo, con sus sentimientos, ilusiones y frustraciones. Gaëtan Picon, en su libro *Panorama de la nouvelle littérature*, éd. Gallimard 1.960, p. 72, considera que *Gilles* es en este aspecto una de las novelas más importantes del siglo.

Aunque no sea objeto de este trabajo analizar las correspondencias entre la realidad y la novela, citaremos, entre los personajes importantes de aquella época que aparecen reflejados en la obra a Gaston Bergery (con el nombre de Clérences), el comunista Lorin (que aparece con el mismo nombre), Breton (con el nombre de Caël), así como los diversos partidos vinculados a la extrema izquierda del momento. En especial, la jornada histórica del 6 de febrero de 1.934, aparece reflejada con profusión de detalles.

Por su parte, F. Grover escribe al respecto: "La première partie du roman, "La Permission", c'est

"La France n'était plus qu'une vaste académie, une assemblée de vieillards débiles et pervers"¹⁰⁸⁶. Frente a esta situación "Notre seul but, c'est la révolte de l'homme contre tout l'ensemble de sa condition"¹⁰⁸⁷, preconiza un personaje secundario llamado Caël¹⁰⁸⁸, líder del grupo "Révolution". Drieu lo presenta como uno de los numerosos grupúsculos que proliferan en el París de la novela, en lucha contra el poder establecido toda vez que permanente y estérilmente enfrentados entre sí, integrados por una suma de individualidades revoltosas, cuya característica más destacada es la debilidad:

"Ces petits intellectuels étaient les dernières gouttes de sperme arrachées à ces vieillards avars qui refermaient, sur leurs agonies rentières, les rares portes encore battantes"¹⁰⁸⁹.

La lucha contra el poder establecido que les une a todos oculta, bajo una apariencia de comunidad ideológica, la enorme debilidad y desorientación de cada uno que les aboca a una cadena incontrolada de hostilidades: todos contra el poder (el padre a nivel simbólico) del que desean ocupar el puesto, y todos contra todos porque cada uno envidia y/o teme el posible triunfo de su "igual" convertido de pronto en rival. Así, al carácter compacto y al pensamiento unitario que caracterizaba al grupo guerrero, se opone el babelismo de estos grupúsculos urbanos; y es que "Les êtres faibles ne peuvent jamais voir au-delà de l'image du monde et de la société que leur offre leur famille"¹⁰⁹⁰ dice Drieu. La frase posee un claro trasfondo nietzscheano: en la *Genealogía de la moral* se nos describe cómo el "individuo soberano", el hombre capaz de "responder de sí como futuro", es decir: de adquirir una responsabilidad, ha de ser capaz de olvidar una multitud de automatismos aprendidos, de costumbres o hábitos que han derivado con el tiempo en la calificación automática e irreflexiva de determinados comportamientos como "buenos", en oposición a otros "malos", y que han dado lugar a una ética¹⁰⁹¹. Los seres débiles, incapaces de romper con el pasado, incapaces de crear nada, no pueden sino reproducir una y otra vez, cada vez con peor calidad, los modelos aprendidos.

El personaje de Paul Morel encarna en la novela un caso extremo, patológico, de esta debilidad general:

"La déchéance de son père lui avait donné l'idée de la sienne. L'esprit de persécution s'était installé chez Paul. C'est pourquoi il s'était précipité dans les bras de Galant et de Caël avec tant d'ardeur; leur amitié venant inopinément lui offrir la perspective d'un possible rachat"¹⁰⁹².

El odio de Paul (y con él de todos los débiles) a la sociedad paterna se convierte en odio a la sociedad en su conjunto, incapaz como es de comprender o de imaginar otras posibilidades de organización social. Ello le lleva a inscribirse en el grupo revolucionario y destructivo de Caël, y a conspirar para derrocar a su progenitor¹⁰⁹³, que es precisamente el presidente de la República.

El ambiente homicida que invade la obra tiene pues como causa principal la debilidad. Una debilidad cuya raíz ha de buscarse, decíamos hace un momento, en la incapacidad de estos personajes para olvidar. Olvidar el pasado histórico para poder construirse una identidad propia y diferente, a partir de otro pasado mucho más lejano, de carácter mítico. En nuestro capítulo dedicado al "Tiempo" estudiábamos cómo las actitudes de rechazo de muchos personajes hacia sus ascendientes o la ausencia de éstos se entendían como gestos previos necesarios para tan elevado fin. En los personajes débiles a los que acabamos de referirnos, la memoria se convierte en un lastre insuperable que les hace aparecer totalmente despersonalizados, sin identidad,

l'envers de la guerre; la seconde "L'Élysée", est l'envers de l'aventure surréaliste: dans la mesure où ils ont voulu se mêler de politique ces poètes que Drieu admirait tant par ailleurs jouent ici un rôle assez grotesque; la troisième partie "L'Apocalypse", c'est l'envers de la politique de la Troisième République, les illusions perdues d'une génération ardente mais impuissante à se réaliser". Cf. *Drieu la Rochelle (1.893 - 1.945)*, ed. cit., p. 164.

¹⁰⁸⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 574.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 337.

¹⁰⁸⁸ El personaje de Caël y su grupo "Révolution" es una caricaturización de Breton y el grupo surrealista. Cf. GROVER F., *Drieu la Rochelle (1.893-1.945)*, ed. cit., p. 308.

¹⁰⁸⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 487.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 343.

¹⁰⁹¹ Cf. NIETZSCHE F., *Genealogía de la moral*, ed. cit., p. 67.

¹⁰⁹² DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 343.

¹⁰⁹³ Este intento de asesinato simbólico contra la figura paterna no está exento de paralelismos con la vida real del momento: recuérdese si no el atentado de Cadoudal contra Bonaparte o el de Bastien Thiry contra de Gaulle, símbolos evidentes ambos de la figura paterna, ostentadora de la fuerza y el poder.

como pálidas sombras apenas animadas de un pasado moribundo, sobreviviendo en un espacio y en un tiempo no menos agónicos. En la misma época, otros muchos autores se hacen eco de esta visión social en sus obras, como M. Sachs en *Le Sabbat*, o Sartre en *La Nausée* o en *Les mots*¹⁰⁹⁴. Jacques Prévert recoge asimismo esta situación en varios de sus poemas contenidos en *Paroles*; de entre ellos "La crosse en l'air" nos parece particularmente representativo.

Junto a la debilidad, el egoísmo y el ansia de usurpación envidiosa constituyen la segunda gran característica de estas organizaciones urbanas, en oposición a la nobleza y el carácter comunitario que Drieu atribuía a los integrantes del universo guerrero: en el interior de "Révolution" cada cual intenta utilizar al compañero en beneficio de su propia ambición. "Ce pays se mourait d'avarice"¹⁰⁹⁵ dice el narrador. De nuevo es Paul Morel, enfermo y desorientado, quien emblematiza este estado de cosas:

"Il ressemblait à tant de jeunes hommes de nos jours qu'on dit cultivés: n'ayant jamais appris à penser, il était incapable de suivre un raisonnement ou d'en interrompre un autre par de justes dissociations d'idées. Cependant son incurable capacité de mordre à la réalité lui donnait l'illusion d'être un esprit rare"¹⁰⁹⁶, y más adelante: "Tu vois très bien la faiblesse de Paul, comment elle s'explique par l'atmosphère où il a été élevé."¹⁰⁹⁷. "Allons-nous laisser passer une occasion comme celle que nous offre ce garçon? (...) On choisit ses cobayes"¹⁰⁹⁸.

El personaje de Paul Morel encarnará pues todas las carencias de una sociedad, al mismo tiempo culpable y víctima de su situación caótica; de entre todos, él será la víctima entre las víctimas: "une victime et une victime révoltée"¹⁰⁹⁹ pone Drieu en boca de un personaje secundario.

En *Gilles*, como en *Beloukia*, encontramos de nuevo el tema de los hermanos enemigos, la traición y el cuestionamiento de la amistad subyacen en un momento de la novela.

"Il avait satisfait dans les tranchées (...) un besoin poignant qu'il devait bien appeler la passion de l'amitié. Ce n'était point seulement l'instinct de conservation pressé par les circonstances jusqu'à devenir un réflexe de réciprocité, (...) non, il avait risqué sa vie avec plus de ferveur pour celui-ci que pour celui-là. (...) Le sentiment qui les avait unis se voyait impuissant devant la médiocrité des conditions que la paix telle qu'elle était comprise en France leur faisait, (...) En fait, l'amitié ne durait pas."¹¹⁰⁰.

De todas formas tampoco en *Gilles* se dedica mucho espacio a este tema, que pasa así casi desapercibido, más aún que en la novela anterior. Además se circunscribe exclusivamente al universo urbano, lo cual deja todavía una puerta abierta a su posible desarrollo en el seno de otro espacio, como el de la guerra. Sin embargo iremos viendo cómo en las novelas posteriores, esta puerta se torna paulatinamente angosta hasta desaparecer.

En anteriores novelas, como *Beloukia* o *Rêveuse bourgeoisie* entre otras, los protagonistas ocupaban siempre el primer plano de la narración, destacando negativa o positivamente sobre un fondo confuso y desdibujado formado por la masa urbana. En *Gilles* en cambio, es la situación contraria la que acapara el primer término durante largos pasajes de la primera y segunda parte del libro. La forma en que Drieu hace entrar al protagonista en escena en las primeras páginas de la novela -bajándose de un tren confundido entre una multitud, sin rasgo diferenciador alguno-, es reveladora en este sentido.

Esta cesión temporal del protagonismo a la sociedad que le rodea, tiene a nuestro juicio un efecto doble: por una parte intensifica la visión de la sociedad urbana como una masa amorfa y acéfala que Drieu nos había proporcionado ya desde la primera novela. El entresijo de personajes secundarios que se agitan en el interior del espacio urbano aparece en esta novela más que nunca deshumanizado, patéticas sombras de sí

¹⁰⁹⁴ "L'agressivité nationale et l'esprit de revanche faisaient de tous les enfants des vengeurs" Cf. SARTRE J.P., *Les Mots*. Ed. Gallimard, col "Folio", París 1.972, p. 100.

¹⁰⁹⁵ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 494.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 344.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 357.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 358.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 405.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 527.

mismos, auténticos muertos vivientes que transmiten al lector una angustiosa sensación de etapa final, de inminente desintegración general y total. Pero el desdibujamiento que por momentos sufre el personaje principal unido al carácter ácido de sus comentarios referidos a sus contemporáneos, contribuyen no poco a crear una distancia desde el principio entre ambos, aun a pesar de la "tentación" que el entorno parisino ejerce sobre él¹¹⁰¹.

A medida que avanzamos en la narración, la frecuencia y longitud de estos pasajes en los que el protagonista queda relegado a un segundo término va disminuyendo, al tiempo que asistimos a la definición y diferenciación progresivas del personaje principal, que poco a poco va ocupando el centro de la narración. Para completar el encuadre del protagonista y siguiendo idéntico procedimiento que en varias novelas anteriores, como *Le feu follet* o *Beloukia*, observamos que en *Gilles* las diferentes etapas por las que éste va pasando aparecen siempre "avaladas" por otros personajes secundarios¹¹⁰², que encarnan las realidades extremas entre las que se mueve el personaje: así en el universo urbano, encontramos las figuras de Caël, Paul Morel y los demás integrantes del grupo Révolution, emblematizando el que sería con toda probabilidad el destino del protagonista, caso de optar por la permanencia en la dinámica de aquel entorno. En el otro extremo -positivo-, el espacio de la guerra española, con el que concluye la novela, encontramos personalidades más fuertes que la suya y que actúan como modelos plenamente heroicos, dignos de ser imitados; es el caso de guerreros como Pedro Sarón o Manuel Ortiz.

Estas técnicas contribuyen a crear en el lector una sensación de proceso -busca dar una sensación de continuidad que en realidad no existe, puesto que la narración se compone de una yuxtaposición de momentos puntuales- que se corresponde perfectamente con lo que su autor pretende relatar por medio de esta novela: la historia de la formación de un carácter¹¹⁰³. Además este proceso de maduración no se produce de forma gradual e ininterrumpida, sino a saltos discontinuos y reiterados entre los que se intercalan momentos de regresión, como iremos viendo.

Al igual que en las novelas anteriores -salvo *Blèche* - un narrador omnisciente se encarga de la narración en tercera persona. Pero dicho narrador pone el acento básicamente en la explicación de los aspectos más subjetivos del protagonista¹¹⁰⁴: sus sensaciones, pensamientos, reflexiones, deseos, frustraciones y sentimientos jalonan y rompen con frecuencia el hilo narrativo. A ello se suma la presencia creciente del diálogo como medio para expresar el pensamiento de forma directa, y el progresivo enriquecimiento de su contenido, que tiende cada vez más hacia el debate filosófico¹¹⁰⁵, como iremos viendo en las siguientes novelas.

Este procedimiento contribuye a personalizar al protagonista -a pesar del artificio que supone la narración de pensamientos íntimos por un personaje exterior a la novela-, y a darle profundidad: las sucesivas reflexiones que expone directa o indirectamente, ponen al descubierto la evolución de su personalidad, las diversas etapas que se suceden en esa "historia de la formación de un carácter" a la que nos referíamos hace un momento. La narración de los hechos objetivos en cambio avanza un poco a saltos y queda siempre en un segundo plano.

Por otra parte esta forma narrativa libera un tanto al texto de la tiranía del tiempo cronológico y tiende a acercar la forma al pensamiento que se desarrolla en la novela: la voluntad de romper con un espacio y un tiempo en progresiva degradación.

La psicología del protagonista no difiere ostensiblemente de la de otros tipos anteriormente estudiados: también *Rêveuse bourgeoisie* podía considerarse la historia de la formación de un carácter. Pero *Gilles* representa un paso más en el proceso de confección de un personaje "soberano" al que venimos asistiendo a lo largo de todo el universo novelístico de Drieu: a la profundidad que alcanza el personaje, se suma el hecho importante de que Gilles es el primer protagonista novelístico literalmente cortado de sus orígenes: su ignorancia acerca de la identidad de sus padres biológicos, su educación, abren las puertas a la posibilidad de

¹¹⁰¹ Cf. infra, pp. 420 y ss.

¹¹⁰² Se produce en *Gilles* un notable incremento en el número de éstos.

¹¹⁰³ Cf. GROVER F., *Drieu la Rochelle (1.893-1.945)*, ed. cit., p. 164.

¹¹⁰⁴ Habíamos detectado este procedimiento con anterioridad, en *Le feu follet*; pero en *Gilles* alcanza un desarrollo y una riqueza incomparablemente mayores: en la primera de las novelas citadas, la casi totalidad de pensamientos y reflexiones giraban en torno de un tema-obsesión único: la imposibilidad de escapar de la prisión urbana, y además no se percibía prácticamente maduración alguna. En la segunda en cambio, abarca múltiples aspectos de una vida que se va formando.

¹¹⁰⁵ Las conversaciones entre Gilles y su viejo tutor Carentan constituyen un buen ejemplo de ello.

hacer de él un "hombre nuevo". Hemos analizado en las páginas anteriores cómo la figura del padre actúa en el universo novelístico de Drieu como un elemento alienador y a la vez castrador hacia un(os) hijo(s) débiles, desorientados, y que dudan angustiosamente de su virilidad al constatarse incapaces de ponerla de manifiesto a través de la acción guerrera tal y como Drieu la entiende, y que es simbolizadora -recordémoslo- de la virilidad por excelencia. El autor pretende ahora crear un personaje totalmente libre de estos efectos perniciosos de la figura paterna.

"Je voulais faire de toi un homme libre. Non pas un homme sans racines, certes, bien au contraire. Mais un homme attaché seulement par l'essentiel, par des liens purs et forts (...) Les parents immédiats, cela fait une figuration accidentelle, trompeuse."¹¹⁰⁶, pone Drieu en boca de Carentan, tutor de Gilles y depositario del secreto de los orígenes del joven.

De hecho, Carentan quiere hacer con pequeño Gilles una experiencia de creación de una especie de superhombre nietzscheano¹¹⁰⁷: el hombre nuevo, libre y sin condicionantes desde la infancia, afirmándose y creando nuevos valores en cada acción. "Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí."¹¹⁰⁸, dice Nietzsche.

Pero liberarse de los orígenes biológicos no basta:

"Sa pensée, qui avait été primesautière pendant l'adolescence, bientôt accablée par les études diverses, était devenue hésitante, timide, inerte. Loin des livres, depuis trois ans, elle s'était déliée et musclée."¹¹⁰⁹

El contacto con la sociedad resulta tan esclavizante como la memoria. Y el sistema educativo en vigor, considerado tan obsoleto¹¹¹⁰ como los dirigentes (otra figura del padre) que lo mantienen, constituye el medio ideal para asegurar la esclavitud de las generaciones que nacen. La construcción de un hombre libre y soberano es incompatible con la vida en sociedad¹¹¹¹.

A lo largo de las dos primeras partes de la novela Drieu nos presenta a un Gilles débil, que necesita la imposición de unos valores sólidos y claros a los que poder agarrarse, a los que ser fiel, y que le permitan fortalecerse y determinarse. "Il méditait sur son expérience de la guerre et voyait qu'elle lui composait une figure de la vie."¹¹¹². Pero esta figura y este modelo de conducta fácil y bien delimitado se ha desvanecido tras la conclusión del enfrentamiento bélico. Será a partir de entonces cuando asistiremos al verdadero proceso de maduración del personaje. Un personaje que se presenta al principio situado entre la realidad urbana y las teorías repletas de nietzscheanismo que ha aprendido de su tutor. Ambas posturas representan dos modelos de vida opuestos, excluyentes e irreconciliables. Entre ellas oscila el personaje:

¹¹⁰⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 153.

¹¹⁰⁷ Carentan ve la oportunidad de materializar en el pequeño Gilles lo que Nietzsche define como 3ª y última transformación del espíritu, necesaria para llegar a convertirse en superhombre: "Tres transformaciones del espíritu os menciono: cómo el espíritu se convierte en camello, y el camello en león, y el león, por fin, en niño". Cf. NIETZSCHE F., *Así habló Zaratustra*, ed. cit., pp. 49 - 55.

¹¹⁰⁸ NIETZSCHE F., *Así habló Zaratustra*, ed. cit., p. 51.

¹¹⁰⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 65.

¹¹¹⁰ Las críticas contra el sistema educativo son generales en la época de Drieu. Antes que él, otros autores se han referido a ello en sus novelas. Entre ellos Anatole France en *La vie en fleur*: "...ces cuistres, ennemis de la nature; (...) Ne perds pas un moment pour rattraper, quand tu es libre, le temps que tu perds au collège" Cf. ed. cit., p. 78. Barrès en *Les déracinés*, quien dice: "Le lycéen reçoit de la collectivité où il figure un ensemble de défauts (...) Cet enfant (...) ne connaissant jamais une minute de solitude ni d'affection sans méfiance, ne songe même pas à tenir comme un élément, dans aucune des raisons qui le déterminent à agir, son contentement intime. Il se préoccupe uniquement de donner aux autres une opinion avantageuse de lui. (...) Les lycéens développent monstrueusement, à ce régime et sous le système pédagogique des places, une seule chose, leur vanité. Ils se préparent une capacité d'être envieux et humiliés (...) en même temps qu'ils deviennent capables de tout supporter pour une distinction. (...) Ces vastes lycées aux dehors de caserne et de couvent abritent une collectivité (...) de serfs qui rusent et luttent, plutôt que d'hommes libres qui s'organisent conformément à une règle". Cf. Ed. cit., p. 12.

¹¹¹¹ Nos referimos a la sociedad urbana.

¹¹¹² DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 65.

"Et lui [Gilles qui s'était enivré de cette prodigieuse récurrence de la nature et du passé, qui avait longtemps serré sur son cœur le rêve soudainement, incroyablement réalisé des enfants fidèles aux origines¹¹¹³, des enfants qui jouent aux sauvages et aux soldats, il (...) avait faim des femmes, et alors aussi de paix, de jouissance, de facilité, de luxe, de tout ce qu'il haïssait"¹¹¹⁴.

El antagonismo entre dos realidades se redobla, al principio del libro, con la división interior entre su conciencia y su deseo.

Esta división interna explica en parte el hecho, al que nos referíamos hace un momento, de la ausencia de una progresión uniforme y continuada en el proceso de maduración del personaje, que se mueve a base de saltos discontinuos y repetidos. Pero por otra parte este conflicto entre la voluntad de singularización y la atracción del caos urbano, -y por ende indeterminado-, humaniza enormemente al protagonista.

A pesar de la conciencia que manifiesta el personaje, su actitud en cada momento viene determinada, de la primera a la última página del libro, por el espacio en el que se halla contenido más que por su voluntad individual. El personaje funciona como una auténtica marioneta a manos de los diversos espacios que recorre¹¹¹⁵. Así en el entorno parisino participa en la actividad de los grupúsculos aun a pesar de estar convencido de su ineficacia y de su carácter patético: "Il se joignait à ces destructeurs par désespoir, parce qu'il ne voyait autour de lui un peu de force que dans la destruction"¹¹¹⁶. El nihilismo de estas palabras es tan sólo aparente, y oculta todo un proyecto de recreación; pero este tema será objeto de un próximo capítulo, dedicado a "El sufrimiento, la violencia y la muerte".

Pero de manera progresiva se establece un contraste entre esta sumisión de la conducta a los diferentes espacios y el desarrollo de una lucidez creciente e hipercrítica en el protagonista que, en el interior del entorno urbano, da lugar a un divorcio igualmente progresivo entre sus actos y su conciencia de la realidad interior y social. Será precisamente esta conciencia la que, como veremos más abajo, permitirá iniciar el proceso, lento pero progresivo, de maduración del personaje. Una maduración que empieza en el espacio urbano, con el descubrimiento y la asunción de la propia realidad; el protagonista de *Gilles*, como los de las primeras novelas, se descubre un ser insignificante:

"Il se considérait comme infiniment petit, et comme infiniment coupable"¹¹¹⁷ parce qu'infiniment petit. (...) Comme elle avait raison de rejeter une âme si petite et si grelottante au milieu des espaces vides que faisait son absence de force"¹¹¹⁸.

Y, como es típico de Drieu, las características físicas se corresponden siempre con las morales; Gilles en la ciudad, cambia pues de fisionomía: ya hemos estudiado como su voz y su gesto se vuelven más afeminados¹¹¹⁹, su postura menos erguida, y las dudas acerca de la propia virilidad que veíamos surgir en novelas anteriores, reaparecen: "Plus il faisait l'amour avec les filles (...) plus fréquemment revenait un soupçon d'infantilisme, voire d'impuissance"¹¹²⁰.

Una reacción consecuencia de este descubrimiento es la huida. Aunque el tema de la huida y de la búsqueda de espacios alternativos, como única forma de crearse una personalidad y de diferenciarse, había aparecido ya en la mayoría de las novelas anteriores, en *Gilles* experimenta una evolución espectacular: al principio de la novela detectamos efectivamente en la guerra un pretexto para la huida y el refugio, igual que en novelas anteriores: "Il avait éclaté en sanglots, criant: -Je ne peux pas, je ne peux pas. (...) Au même moment la résolution de Gilles avait été prise, il retournerait au front". Pero a medida que avanzamos en el texto, el tema pasa de ser enfocado como una salida fácil y más o menos rápida, a convertirse en una cuestión filosófica de gran trascendencia:

¹¹¹³ Se refiere a unos orígenes de carácter ancestral y mítico.

¹¹¹⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 30.

¹¹¹⁵ Cf. en especial el capítulo "El espacio" pp. 149 y 190.

¹¹¹⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 267.

¹¹¹⁷ La noción de "culpa" que encontramos aquí no hace referencia al concepto cristiano, sino simplemente a la responsabilidad que tiene el hombre de sus propios actos.

¹¹¹⁸ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 398.

¹¹¹⁹ Cf. capítulo "El espacio" p. 154.

¹¹²⁰ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 203.

"Il se demandait si les fins de l'homme sont des fins sociales. Ou plutôt il rêvait d'une société qui laisserait beaucoup de liberté à l'homme; non pas (...) la liberté de faire du bruit; non, une autre liberté (...) la liberté de se taire et de contempler"¹¹²¹.

Pero "La contemplation ne peut être pleine et créative qu'appuyée sur des gestes et sur des actes qui engagent toute la société."¹¹²² El personaje, como su autor¹¹²³, no puede aceptar refugiarse en la mera contemplación o en la ensoñación, y perpetuar así su huida continuada ante las realidades de la vida¹¹²⁴. Pero por otra parte constatamos que la acción por sí sola ya no le basta para determinarse. Junto a ella empieza a adquirir importancia la reflexión. Al lado de la determinación externa del personaje, se abre paso poco a poco un proceso de determinación interna.

Lejos de la guerra y del modelo de conducta activa perfectamente trazado y delimitado que ésta supone, y que es exterior al personaje, éste mira hacia dentro y descubre y acepta su pequeñez, como hemos visto hace un momento. Ello sin menoscabo de la gran distancia creada entre el yo y la sociedad¹¹²⁵. Un proceso de mistificación creciente se inicia en este punto, y comporta en el protagonista un alejamiento notablemente más intenso, no sólo de la sociedad, sino también de todos los elementos que con ella se identifican. Abandonar lo social dejará de implicar poco a poco la huida constante, puesto que el personaje será progresivamente más capaz de llevar a cabo su renuncia al mundo urbano sin necesidad de un desplazamiento físico. Por tanto si, como decíamos hace un momento, el viaje al principio del libro se interpretaba como una huida fácil, a medida que avanza la narración se plantea como la derivación lógica de una opción de vida; un espacio que la favorece e intensifica, pero que ya no es imprescindible.

"Il sentait en lui un penchant infini à l'immobilité, à la contemplation, au silence. (...) Il souhaitait de se promener pendant des années dans les villes et dans les forêts, de n'être nulle part et d'être partout"¹¹²⁶.

El alejamiento social al que nos hemos referido reiteradamente se pone de manifiesto, entre otros, en uno de los temas que más obsesivamente ha ido apareciendo a lo largo del universo novelístico: el dinero. Hemos estudiado cómo en las primeras novelas constituía un tema omnipresente, cuya carencia preocupaba y acomplexaba a los protagonistas. A medida que avanzábamos en el universo novelístico, la importancia de éste se relativizaba y se asociaba exclusivamente al mundo urbano, mientras que la trascendencia temporal aparecía ligada a la renuncia a su posesión (*Rêveuse bourgeoise*). Gilles continúa en idéntica línea, pero progresivamente asistimos a lo largo de la novela a una sublimación de éste y de su función, en el interior mismo del espacio urbano, que se intensificará en las novelas sucesivas. Al principio del libro la preocupación monetaria continua en la misma línea de las primeras novelas: "Le désir, la convoitise étaient en lui. De tout. Et de rien. Il fallait trouver de l'argent. Le seul moyen était d'en demander à ceux qui en avaient"¹¹²⁷. Pero la finalidad de éste empieza a alejarse pronto, en el interior mismo del espacio urbano, de su función tradicional: "Cet ambitieux ne l'était pas des objets ordinaires de l'ambition. Ce Cupide ne voyait dans l'argent qu'un moyen de rendre ces objets inutiles"¹¹²⁸. Y más adelante: "J'ai horreur des choses de mauvaise qualité; je ne voudrais avoir que très peu de choses, mais qu'elles soient exquisés" advierte Gilles a su prometida. A lo que el narrador añade: "Il se croyait déjà maître, non seulement de son âme, mais de son argent"¹¹²⁹. Ambas frases son reveladoras porque marcan un punto de inflexión importante en la concepción del dinero: en *Rêveuse bourgeoise* descubríamos que en un entorno natural éste podía convertirse en un elemento fecundo, fruto de la acción creadora, pero que al ser trasladado al espacio urbano recuperaba inmediatamente su carácter negativo, estrechamente ligado a la degradación del tiempo lineal.

¹¹²¹ Ibid., p. 502.

¹¹²² Ibid., p. 503.

¹¹²³ "Et le rêve et l'action" leemos en el primer poema de *Interrogation*, escrito en su juventud. Drieu reconoce en *Etat Civil* su gusto innato por la ensoñación y la pasividad; sin embargo el pensamiento que le ha inculcado su abuela materna, y que él mantendrá toda su vida, le orienta hacia la acción y hacia el compromiso: "Je le dis bien haut pour engager mon avenir, j'abhorre cette disposition innée; je prétends que, à force d'étude et d'artifice, je la bannirai de ma nature". Cf. ed. cit., p. 110. Drieu se debatirá siempre entre ambas actitudes.

¹¹²⁴ BALVET M., *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme*: Drieu la Rochelle, ed. cit., p. 78.

¹¹²⁵ Cf. supra, pp. 415-416.

¹¹²⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., Gilles, ed. cit., p. 110.

¹¹²⁷ Ibid., p. 43.

¹¹²⁸ Ibid., p. 110.

¹¹²⁹ Ibid., p. 301.

Ahora es precisamente en pleno espacio urbano donde el dinero deja de constituir un elemento negativo, para transformarse en un medio singularizador que potencia, no ya la prisión de lo social, sino un relativo distanciamiento de él y también del tiempo cronológico: el dinero permite rodearse de arte en el corazón mismo de un mundo "devenu scientifique parce qu'il ne pouvait plus être artiste"¹¹³⁰.

Ya nos hemos referido al carácter liberador del arte¹¹³¹; lo bello, las creaciones extraordinarias del hombre, perduran inmóviles a través del tiempo, y quedan por tanto fuera de la linealidad temporal. El gusto por el arte responde pues, en última instancia, a una sed de eternidad que adquiere su mayor intensidad en *Mémoires de Dirk Raspe*, pero que detectamos en *Gilles* de forma incipiente: Gilles "qui ne connaissait aucun intérieur élégant, mais qui avait l'oeil affiné par la peinture et qui entraît chez tous les décorateurs pour tromper une faim qu'il ne pouvait encore assouvir que chez les tailleurs et chemisiers..."¹¹³². La elegancia en la novela es una forma del arte, es un valor que perdura en el tiempo y, por ende, es una forma de trascenderlo. La elegancia es también una de las principales características del dandi, el héroe de salón sustituto del verdadero heroísmo (el guerrero) al que nos referíamos a propósito de *Drôle de voyage*. Pero si en esta novela la elegancia se valoraba sólo en función de los "otros" (moda, convenciones sociales...), en *Gilles* empieza a tomar un sentido más artístico, es decir: creador.

A medida que avanza la novela, el dinero desaparece paulatinamente de ella: poco antes de su entrada en la guerra española, el protagonista decide que

"Il n'allait plus avoir d'argent, plus d'argent du tout, mais c'était justement ce qu'il voulait. C'était une tentation qui l'appelait depuis longtemps. (...) Il envisageait la pauvreté comme un état pour lui redevenu mystérieux, épouvantable et enivrant. (...) Déjà son habillement se modifiait et atteignait enfin une véritable élégance, sous un léger débraillé. (...) La pauvreté lui paraissait aujourd'hui une condition de la solitude comme autrefois la richesse. (...) Il trouvait une volupté sans égale au fait d'avoir disparu, d'être inconnu."¹¹³³

El dinero desaparece también prácticamente en las dos novelas siguientes: *L'homme à cheval* y *Les chiens de paille*. Tan sólo en su última narración, *Mémoires de Dirk Raspe*, volveremos a encontrar este tema, aunque, como veremos, será objeto de un tratamiento muy diferente.

En la tercera y última parte, la entrada en escena del espacio del desierto¹¹³⁴ coincide con un avance significativo en el proceso de maduración y de unificación del personaje principal, al tiempo que sigue aumentando su distanciamiento de la sociedad urbana.

"Gilles avait été attiré par une zone encore plus profonde parmi les zones infinies et diaprées de la solitude: il était parti dans le désert. De la grande ville au désert, passage facile, logique; du sable humain au sable."¹¹³⁵

La frase deja claro lo que enunciábamos más arriba: el paso de un espacio a otro no se confunde ya con un gesto de huida, sino que se plantea como una derivación lógica de su proceso evolutivo.

Estudiábamos en el capítulo dedicado al "Espacio" cómo este entorno hacía posible por un momento una cierta unificación del personaje, y le permitía alcanzar la tercera dimensión, hasta ahora prácticamente ausente de las novelas: la profundidad. Libre de las diversas formas objetivas que pueblan superficialmente los otros espacios, el personaje era allí capaz por un instante de vivir lo real desde el interior de su ser, es decir: de proceder a una percepción de lo real totalmente interiorizada. Para llegar a ella, ha sido necesaria la conjunción de dos condiciones imprescindibles: la soledad y la pasividad. Hemos asistido, en el transcurso de las novelas, al paso de una soledad vacía y angustiosa a una visión fecunda y activa de la misma. En cuanto a la pasividad, detectamos una evolución similar. Nos hemos referido a la tendencia innata hacia este estado en los protagonistas de novelas anteriores. Pero en *Gilles* también la pasividad se torna fecunda y activa. en las

¹¹³⁰ Ibid., p. 124.

¹¹³¹ Cf. capítulo "El tiempo" p. 267 y ss.

¹¹³² DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 70.

¹¹³³ Ibid., p. 499.

¹¹³⁴ Cf. capítulo "El espacio" pp. 165-167.

¹¹³⁵ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 502.

primeras páginas de la tercera parte -"L'Apocalypse"- el personaje define la pasividad que le invade¹¹³⁶ como una "Paresse puissante"¹¹³⁷.

Gilles en la guerra a "lu Pascal avec un dégoût passionné. Dégoût pour ces mots si vrais, mais si impuissants devant une vérité d'un tout autre degré. Qu'est-ce que des mots à côté de la sensation? Ah! nous avons vécu."¹¹³⁸, leemos en las primeras páginas del libro. En ellas, como en las novelas precedentes, la "sensación" se identifica con la vida y además se confunde con "acción"; y la acción más noble por excelencia - la guerra- es la más importante productora de sensaciones intensas, cuyo carácter era igualmente noble y "superior", en oposición a la pobreza de las sensaciones producidas por las actividades urbanas.

Pero a medida que avanza la novela, esta sensación, que denominaremos "positiva" no se confunde ya exclusivamente con la acción, sino que también el ascetismo y la contemplación constituyen fuentes de sensaciones "positivas". Al contrario de lo que pueda parecer, estas actividades se conciben y valoran más como sensaciones que como actitudes potenciadoras del pensamiento abstracto. El ascetismo y la meditación se revelan ahora como medios que permite al personaje por encima de todo sentir¹¹³⁹: sentir la vida, sentir los espacios, sentirse a sí mismo; incluso el acto de pensar aparece descrito en la novela como una sensación: en el desierto "Il écoutait, il regardait, il apercevait ses pensées qui se levaient une à une dans leur vérité charnelle, liées à une ligne et à une couleur"¹¹⁴⁰. Esta pasividad activa en la que se sumerge por momentos el personaje, le conduce a una profundidad que es en principio indeterminada, pero que él determina inmediatamente al vivirla como una sensación. Además, el personaje parte en todo momento de realidades determinadas. Decíamos más arriba que no existe desnivel entre lo real y la conciencia de los personajes rochelianos.

En nuestro primer capítulo, "El espacio", estudiábamos cómo las novelas de Drieu estaban construidas a base de una sucesión de espacios y tiempos yuxtapuestos, aparentemente inconexos, a modo de instantáneas, que daban lugar a la presentación de una realidad fragmentada y momentánea, que rompía en cierta forma la linealidad temporal. Pues bien, transponer el pensamiento abstracto al nivel de la sensación concreta y ligada al momento, es una forma más de romper el proceso lineal, la continuidad, la duración; es una forma de fragmentar el devenir temporal y convertirlo en una sucesión de flases instantáneas, intensos pero desprovistos de toda continuidad.

Pero sentir el pensamiento constituye también una forma de autoafirmarse, de determinarse, no ya sólo a los ojos del *otro*, sino también ante la propia mirada; la relación del yo con el exterior constituía el gran problema de los protagonistas de las primeras novelas: hemos analizado a lo largo de este capítulo, el proceso de singularización creciente que han experimentado los protagonistas de novela en novela. Pero hasta *Beloukia* (1.935) todos vivían casi exclusivamente volcados hacia el exterior: preocupados por encontrar la manera de delimitar un espacio propio, de diferenciar su yo del *otro* que les rodea, de elevarse por encima de los demás y convertirse en líder... Pero siempre se trataba de construirse una identidad en relación con el exterior: definirse por oposición a o por identidad con.

Gilles inaugura un tipo de personaje progresivamente menos preocupado por definirse en relación con el exterior, y más centrado en sí mismo. No ya en el sentido egoísta que comentábamos a propósito de las primeras novelas, sino como resultado de un largo proceso de autodescubrimiento, individualización y, en definitiva: maduración.

De hecho el protagonista mantiene a lo largo de toda la novela un significativo distanciamiento con respecto a las diversas realidades sociales que le envuelven. Esto mismo había sucedido ya en la tercera novela de Drieu, *Une femme à sa fenêtre*, pero una gran diferencia separa ambas obras: en *Une femme à sa fenêtre* este alejamiento se conseguía por medio de la huida constante y la renuncia a lo social se presentaba extremadamente dolorosa y comportaba una enorme tensión constante y un gran despliegue de energías en el joven protagonista. En *Gilles* el retiro al que se somete con frecuencia paulatinamente mayor el personaje responde cada vez menos -a medida que avanzamos en la novela- a una autoimposición basada en la razón pero opuesta a la inclinación natural, sino que el personaje, un hombre adulto y dotado ya de una experiencia de vida,

¹¹³⁶ Sin embargo a pesar de la tentación progresivamente creciente de la pasividad y la soledad, el gusto de la acción que habíamos visto presidir sus escritos anteriores persiste todavía en esta novela.

¹¹³⁷ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 502.

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹¹³⁹ En el mismo sentido, Gide proclama: "Toute connaissance que n'a pas précédée une sensation m'est inutile". Cf. *Les nourritures terrestres*, ed. cit., p. 32.

¹¹⁴⁰ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 502.

va adquiriendo la madurez suficiente para integrar su pensamiento y su voluntad, es decir: va avanzando hacia la unificación de su yo.

"Pas seulement le raisonnement, mais l'élan de la foi; pas seulement le ciel, mais la terre; pas seulement la ville, mais la campagne; pas seulement l'âme, mais le corps. Enfin tout. La France avait perdu le sens du tout"¹¹⁴¹.

La mentalidad disociativa que había imperado hasta ahora, empieza a ceder terreno en favor de una actitud integradora de los contrarios. El camino hacia la unificación del yo, empieza poco a poco a esbozarse en el universo novelístico de Drieu.

Con *Gilles* se inaugura un tipo de personaje que por primera vez en el universo novelístico de Drieu se mantiene, parafraseando a Romain Rolland¹¹⁴² un poco "au-dessus de la mêlée". Gilles

"se tairait et se contenterait de contempler, de méditer. (...) Il écouterait, il regarderait les hommes. Il était leur témoin le plus actuel et le plus inactuel, le plus présent et le plus absent. Il les regardait vivre avec un oeil aigu (...) et soudain il prenait du champ et ne les apercevait plus que comme une grande masse unique..."¹¹⁴³.

Este cambio de actitud, que se verá reforzado y profundizado en *Les chiens de paille*, contribuye lógicamente a engrandecer su figura, a situarle por encima del conjunto de las actividades sociales.

Pero esta singularización creciente del personaje no se contradice con un hecho importante: en el universo novelístico de Drieu, en correspondencia con el pensamiento del propio autor, la conciencia no está nunca separada de la realidad percibida. Lo real y la conciencia se sitúan en el mismo plano, sin que exista desnivel alguno entre su hábitat mental y el universo externo con el cual dicha conciencia le pone en relación.

El distanciamiento de la sociedad, del *otro*, supone un primer grado de alejamiento, al que sucede otro de carácter mayor: el personaje es progresivamente capaz de situarse fuera de sí mismo y razonar como su propia conciencia crítica¹¹⁴⁴. No es ya necesaria la voz en off de un narrador irónico y despiadado, o la de un grupo de personajes secundarios que le ridiculicen como en *Le feu follet*; de forma progresiva nos encontramos ante un Gilles que se conoce, se acepta, y razona y juzga a partir de un realismo y de una visión extraordinariamente lúcida y ponderada de su entorno primero y de sí mismo después. Ello le aporta un aire de superioridad y clarividencia; frases como la que sigue eran muy infrecuentes en novelas anteriores:

"Pour nous qui sommes revenus, sinon flambants de la guerre, du moins liés à jamais à une idée de la vie forte, il ne s'est rien passé. Parce que nous n'étions plus qu'une poignée d'hommes jeunes et que nous avons été aussitôt perdus dans la masse des âmes blettes. (...) Sentant notre immédiate défaite nous nous sommes jetés dans la soûlerie, la loufoquerie et toutes sortes de petits jeux. Mais la bassesse a fini par atteindre la limite du possible (...) Alors pour nous c'est la minute qui passe et qui sans doute ne reviendra pas. Hier, tout était impossible, demain tout le sera de nouveau, mais il y a aujourd'hui"¹¹⁴⁵.

Pero al mismo tiempo que crece su conciencia aumenta también su decepción y pesimismo. Pesimismo por ejemplo en lo tocante a su relación con los otros: a la imposibilidad de la amistad¹¹⁴⁶, pero sobre todo en lo referente a la capacidad de la sociedad para autorregenerarse. A la breve llama de esperanza surgida con la

¹¹⁴¹ Ibid., p. 560.

¹¹⁴² Queremos resaltar que Drieu nada tiene que ver con el pensamiento pacifista del escritor ni con su obra. De hecho Drieu no sentía simpatía alguna por él: "... Romain Rolland (...) je n'ai jamais pu le supporter à cause de son mauvais style. Le style, c'est l'homme, il y avait donc quelque chose de vulgaire en lui, d'appris, de mal appris. Toujours les Normaliens." Cf. *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 18 janvier 1.945, p. 442.

¹¹⁴³ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 111.

¹¹⁴⁴ La idea coincide con lo que Sartre denomina "Présence à soi": la conciencia que el hombre es capaz de tomar de sí mismo, distanciándose de sí. De esta forma por medio del distanciamiento se consigue una mayor presencia en sí mismo. Cf. *L'être et le néant*, ed. cit., p. 145.

¹¹⁴⁵ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 602.

¹¹⁴⁶ Cf. supra, p. 414, y nota nº 330 del capítulo "El espacio".

revuelta del 6 de febrero de 1.936¹¹⁴⁷, en la que sorprendido ve como

"Des visages sautèrent vers lui, ardents, ensanglantés, des corps bondirent animés d'une soudaine frénésie (...) Des mains l'empoignaient rudement. Des yeux l'interrogeaient avec une exigence passionnée. "Venez avec nous." Sa jeunesse était revenue et rejoignait cette jeunesse. (...) En un instant il fut transfiguré"¹¹⁴⁸,

sigue una enorme tristeza al constatar que nada ha cambiado¹¹⁴⁹.

Paralelamente a la intensificación de la "paresse puissante" a la que nos referíamos hace un momento, la ensoñación y la meditación incrementan también de forma progresiva su presencia en la novela. Nos hemos referido anteriormente a la ensoñación como un espacio metafórico que permitía al personaje huir de la realidad angustiada y, en cierta forma, crear una nueva y original¹¹⁵⁰; sin embargo este concepto aparecía siempre ligado a la inactividad y a la incapacidad de acción. Su presencia estaba frecuentemente ligada a un sentimiento de culpa por este motivo. "Je ne renonce pas à rêver ma vie mais je prétends aussi vivre mes rêves"¹¹⁵¹ leemos en *L'homme couvert de femmes*, la primera novela de Drieu. Es toda una declaración de intenciones que en el contexto en que es formulada suena a pura utopía. Ensoñación y realidad aparecerán hasta el Epílogo de *Gilles* (1.938) como dos espacios claramente antagónicos e inconciliables, separados por una distancia enorme e infranqueable.

Pero en *Gilles* también este concepto experimenta una importante evolución: al principio de la novela los estados de ensoñación se caracterizan, como en las obras anteriores, por su asociación indiscutible a la inactividad y por su distancia respecto del punto en el que se hallan los protagonistas. Pero ambas ideas se desdibujan paulatinamente a medida que avanza la narración:

"N'était-il pas un paresseux? Après tout il était sensible aux oeuvres chez les autres. Ne faut-il pas à la fin du compte s'appuyer sur des oeuvres pour porter plus loin la rêverie qui sinon tourne sur elle-même et devient vide et néant?"¹¹⁵²

leemos en la primera parte de la novela. El desdibujamiento irá *in crescendo* hasta que al final, asistiremos a la unificación del espacio de la ensoñación con el de la realidad; pero no se tratará de la realidad urbana, sino de la que tiene lugar en España: un espacio extranjero, exótico y "más primitivo" a decir de Drieu¹¹⁵³.

Cuando Gilles llega a este universo, "Son intérêt pour les autres individus était mort avec son intérêt pour son propre individu"¹¹⁵⁴. La revolución interior a la que nos referíamos hace un momento, incapaz de volcarse hacia el exterior en el espacio urbano, parecía abocada a convertirse en vacío y fuente de amarga soledad. Drieu presenta a un Gilles (que se hace llamar Walter) claramente personalizado, pero al mismo tiempo absolutamente distanciado de la realidad que le envuelve: "Il n'avait pas besoin d'être dans cette idiote guerre"¹¹⁵⁵ apostilla el narrador. Su función misma: el periodismo, contribuye a potenciar esta idea. Pero paulatinamente su actitud se verá modificada; el espacio de la guerra ejercerá, como estudiábamos en el capítulo primero, una influencia determinante en esta evolución. Allí "Toute sa conscience ressortait comme la lune là-bas qui montait. Mille pensées lui venaient, mille souvenirs, mille aperçus. C'était cela, il était lui-même, il

¹¹⁴⁷ Dominique Desanti, en su libro *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié*, ed. cit., comenta ampliamente las numerosas coincidencias entre la actitud del personaje novelístico en aquella circunstancia y la de su autor. Cf. p. 289 y ss.

¹¹⁴⁸ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 595.

¹¹⁴⁹ Existe una total identificación en este punto entre el autor y su personaje: "En ce mois de février, le 6 et le 9, pour moi, je puis dire que j'ai connu tous les hommes qui dans cette ville méritent le nom d'hommes et sont dignes d'amitié. (...) C'étaient des hommes qui d'un même geste spontané offraient leur sang et prenaient celui d'autrui" escribía Drieu en su artículo de "L'Air de février", en *NRF*, París, marzo 1.934. Pero "Ils n'étaient pas assez nombreux" debe reconocer con amargura en 1.940 en sus *Notes pour comprendre le siècle*, ed. cit., p. 172.

¹¹⁵⁰ Véase capítulo "El Espacio" pp. 123-124.

¹¹⁵¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 169.

¹¹⁵² DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 113.

¹¹⁵³ Cf. capítulo "El espacio" p. 135.

¹¹⁵⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 646.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 684.

redesvenait lui-même plus que jamais"¹¹⁵⁶.

Allí por fin la ensoñación y en general su pensamiento se convierten en acción:

"Il vivait une idée. Il en épousait avec une curiosité meurtrière, mais toujours voluptueuse, les détours et les plis tels que les faisait la résistance de la matière humaine où elle essayait de s'imprimer. Sa solitude était celle de l'idée. Son idée. Était-ce la sienne ou celle des autres? Il lui donnait, chaque jour, plus de sa vie et elle le lui rendait au centuple. Il était probablement dans le monde l'un des esprits qui donnaient à cette idée l'haleine essentielle. Lui qui avait autrefois tant rêvé pour rien, semblait-il, il comprenait maintenant qu'il avait ainsi préparé son épanouissement militant d'aujourd'hui. (...) Il était sur le chemin de Jeanne d'Arc, catholique et guerrière."¹¹⁵⁷

La realización de la ensoñación, del pensamiento, da lugar a una simbiosis ideal que supone el final en este aspecto, de la mentalidad disociativa que ha caracterizado las novelas anteriores.

A la reconciliación consigo mismo le sigue la reconciliación con los otros: en este espacio guerrero el protagonista redescubre "le miracle de pouvoir enfin s'aimer dans les autres et de pouvoir aimer les autres en soi-même"¹¹⁵⁸. La conciliación del *yo* con el *otro* se realiza definitivamente, y al mismo tiempo que la unificación de los espacios de la realidad y de la ensoñación¹¹⁵⁹.

Cabe destacar que la realización de las ensoñaciones ha tenido lugar coincidiendo con el momento de mayor dominio de sí por parte del protagonista. El Gilles que Drieu nos presenta en estas últimas páginas del libro, es un tipo humano mucho más maduro, tanto en la edad como en su psicología, que los de las primeras novelas y que el Gilles que aparece descrito en las dos primeras partes de nuestra obra.

Aunque en España se trata nuevamente de una guerra civil, como en el Bagdad de *Beloukia*, en esta ocasión la visión que de ella se ofrece carece de las connotaciones de traición y lucha fratricida que detectábamos en la anterior novela. Si bien es cierto que, como apuntábamos unas páginas más arriba, la idea de traición planea también sobre esta novela, en esta ocasión su presencia se hace menos llamativa que en *Beloukia*, y se centra en un conjunto de escenas muy limitado, correspondientes todas ellas a los anteriormente citados grupúsculos urbanos. Además en *Gilles*, a diferencia de la novela precedente, Drieu no pone el acento en este tema, ni en los dilemas y sentimientos angustia y culpabilidad que producía. Drieu se preocupa más de pintar una visión general casi apocalíptica del conjunto social parisino. El tema de la traición posee por tanto en sí mismo un peso relativamente escaso en el conjunto de la narración, y está totalmente ausente del espacio guerrero.

Drieu presenta además esta guerra civil vista desde el exterior, haciendo recaer el acento menos en su carácter de lucha intestina, entre hermanos y en contra de la figura paterna que simboliza el gobierno, que como un saludable ejercicio que sirve al protagonista para insistir en las virtudes de esta actividad, que ya habían sido detalladas en novelas anteriores, así como en la esperanza que suponen para la sociedad en su conjunto esos países "diferentes" en los que todavía perviven la fuerza, el valor y la nobleza. Pero en esta ocasión, y eso es lo más importante, la guerra deja de ser un mero refugio para el personaje que huye de la realidad que le envuelve, para convertirse -lo hemos apuntado ya- en un punto de llegada, en el broche final a toda una larga maduración previa.

Tan importante paso se hace posible en el seno del fascismo: Gilles participa en la guerra española en el lado franquista. El fascismo le proporciona por fin un espacio y un modelo en el que sentirse a gusto. Un espacio que se erige en la antítesis de la intimidad, como los entornos urbanos de novelas anteriores, pero que le permite trascenderse, aunque sea a costa de lanzarse a una trepidancia dionisiaca¹¹⁶⁰ y de despersonalizarse. En efecto, tras un largo período en el que asistimos a la construcción de una personalidad y a la individualización creciente del personaje, ésta culmina precisamente en el hecho contrario: la fusión con el grupo y por ende la

¹¹⁵⁶ Ibid., p. 686.

¹¹⁵⁷ Ibid., p. 676.

¹¹⁵⁸ Ibid., p. 670.

¹¹⁵⁹ Cabe destacar que a medida que se avanza en el proceso de singularización del personaje, se produce una pérdida paralela de influencia de los espacios urbanos. cuando esta reconciliación se produce, los entornos urbanos han desaparecido totalmente de la novela. Cf. capítulo "El Espacio" p. 150.

¹¹⁶⁰ Cf. capítulo "El Tiempo" pp. 209-211.

despersonalización. Pero el antagonismo no es tal si tenemos en cuenta la concepción del heroísmo que impera en la novela como en la época; a ella nos referiremos enseguida, a propósito de *L'homme à cheval*.

Lo dicho en el párrafo anterior no implica, a nuestro entender, que el personaje deba ser identificado con la ideología fascista¹¹⁶¹: "... cette absurdité prétentieuse: l'idéologie"¹¹⁶² leemos en la novela. El narrador por su parte, se preocupa de dejar claro que Gilles

"connaissait mal le fascisme italien et n'avait que des idées obscures sur le mouvement hitlérien. Cependant, en gros, il pensait que fascisme et communisme allaient dans la même direction, direction qui lui plaisait. Le communisme était impossible (...) Restait le fascisme. (...) Gilles entrevit que, sans le savoir, instinctivement, il avait poussé vers le fascisme"¹¹⁶³.

La única ideología de Gilles defiende es la del coraje, como hará también el personaje principal de *L'Espoir*, de Malraux¹¹⁶⁴. La opción de Gilles por el bando fascista se produce como consecuencia de la decepción previa sufrida con los grupúsculos comunistas que hemos visto agitarse inútilmente en el espacio parisino. El fascismo de Gilles no es pues una ideología en el sentido político del término¹¹⁶⁵, sino

"la crispation de l'homme européen autour de l'idée de vertu virile qu'il sent menacée par le cours inévitable des choses vers la paix définitive"¹¹⁶⁶, "Le mouvement qui va le plus franchement, le plus radicalement dans le sens de la restauration du corps -santé, dignité, plénitude, héroïsme-, dans le sens de la défense de l'homme contre la grande ville et contre la machine"¹¹⁶⁷.

Estas frases escritas por Drieu en la época en que compuso *Gilles* expresan tanto su propio pensamiento como el de su personaje, con quien mantiene grandes coincidencias¹¹⁶⁸ en este aspecto.

La evolución a la que hemos asistido a lo largo del universo novelístico de Drieu en el tema de las relaciones entre el *yo* de los protagonistas y el *otro* (la sociedad), va indisolublemente unida a la evolución de un nombre propio, Gille(s), a lo largo de toda la producción novelística de Drieu. Desde sus primeros escritos - dos grupos de poemas reunidos posteriormente bajo los nombres de *Interrogation* y *Fond de cantine* -, detectamos una importante exaltación del *yo* lírico en los héroes de Charleroi y de los Dardanelos respectivamente. Unos años más tarde, concluida ya la Gran Guerra y de regreso a la sociedad civil, la singularidad y la grandeza del *yo* se desdibujan progresivamente. El primer ejemplo nos lo proporciona *Etat Civil*, en 1.921. En esta obra, de carácter autobiográfico, observamos como Drieu empieza hablando en primera persona y de repente cambia a la tercera dándose el sobrenombre de "Cogle". Paul Renard establece la hipótesis de que "Cogle" es probablemente un derivado de "coglione", palabra italiana que significa "cojón", y que Drieu utilizaría seguramente por escarnio a su propia biografía¹¹⁶⁹. Finalmente, en 1.924, los relatos en primera persona dejan paso a la tercera. *Plainte contre Inconnu*, que aún no es una novela de verdad, sino un conjunto de relatos, presenta por primera vez un protagonista autónomo y coherente. Será el primero de una larga lista de "Gille"¹¹⁷⁰.

¹¹⁶¹ Así lo hacen por ejemplo Marie BALVET en su libro *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme: Drieu la Rochelle*, ed. cit., o Jean Marie PÉRUSAT en, *Drieu la Rochelle ou le goût du malentendu*, ed. cit.

¹¹⁶² DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 159.

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 578.

¹¹⁶⁴ La gran diferencia que les separa es, entre otras, que mientras los personajes de Malraux luchan con una ilusión de futuro, Gilles lo hace con desánimo y sin esperanza alguna en el plano social.

¹¹⁶⁵ Como tampoco lo era el comunismo de Boutros en *Une femme à sa fenêtre*.

¹¹⁶⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *Socialisme fasciste*, ed. cit., p. 179.

¹¹⁶⁷ DRIEU LA ROCHELLE P., *Chronique politique*, ed. cit., p. 50

¹¹⁶⁸ Aunque no es el objetivo de este trabajo analizarlas, sí queremos reseñar la coincidencia entre la evolución política de Drieu (ver introducción) y la de Gilles. Además cabe recordar que la novela fue escrita al poco tiempo de que el autor hiciera pública su adscripción al fascismo. Este es el principal argumento que lleva a ver en *Gilles* una apología de la ideología fascista. ¿Habría que recordar lo que Drieu pensaba acerca de las ideologías (véase introducción) y que su personaje reproduce con evidente fidelidad?

¹¹⁶⁹ RENARD Paul, "Dans l'atroce et vivante réalité". Ds *Cahier de l'Herne. Drieu la Rochelle*, nº 42, ed. de l'Herne, París 1.982, p. 155.

¹¹⁷⁰ Por otra parte resulta curiosamente coincidente la definición que da el diccionario *Robert* de la palabra "Gille": "bouffon de foire, naïf", y "faire gille" = "s'enfuir". Como en el caso de "Coglio", la intención peyorativa hacia el personaje y hacia sí mismo resulta evidente.

Le seguirán los "Gille" de *L'homme couvert de femmes* (1.924), de *Gille*¹¹⁷¹, de *Drôle de voyage* (1.933), y del *Journal d'un homme trompé* (1.934). A partir de aquí y tras un descanso de tres años, Drieu retoma por una vez el nombre, en esta ocasión añadiéndole una "s": *Gilles* (1.936-38). Finalmente, en *Mémoires de Dirk Raspe* (1.944), su última novela, reaparece un momento el nombre aplicado, no a un personaje sino a una iglesia: el reverendo Heywood, es el párroco de la iglesia de "Saint Giles". De nuevo una variación ortográfica, la última: pasamos de "Gilles" a "Giles". Ningún nombre mejor que "Gille": "je"- "il", para emblematizar el conflicto entre el *yo* y el *otro*. "Gille" implica una identificación entre el *yo* del escritor y su personaje, aunque biográficamente la identidad no sea completa. Así pues "Gille" es un espejo del *yo*. J.-M. Pérusat¹¹⁷² destaca el hecho de que la identificación del autor con su primer "Gille", el de *L'homme couvert de femmes* (1.925), es tal que el personaje carece incluso de apellido:

-Gille comment?

-Gille, cela suffit.¹¹⁷³

No será hasta 1.933, en *Drôle de voyage*, cuando Drieu, al añadirle el apellido "Gambier", dota al personaje de cierta personalidad e independencia. La aparición de *Gilles*, escrito durante la guerra civil española y publicado en 1.939, supone un cambio cualitativo importante. Pasamos de "je"- "il" a "je"- "ils". Pérusat lo interpreta como el fin del aislamiento del autor-protagonista. En efecto, hemos analizado cómo Gilles consigue no sólo trascender la prisión del *yo*, sino su abolición en el seno del grupo gracias a su fusión espacial y espiritual con sus compañeros en la guerra, especialmente durante la terrible batalla de la plaza de toros extremeña. En el seno de aquel *continente* circular¹¹⁷⁴ Gilles es rehabilitado, en último término, gracias a su opción por el fascismo. En definitiva asistimos, en el seno de este espacio, a una inversión del "caos", que deja de asimilarse al abismo, para convertirse ahora en germen de un nuevo "cosmos", de una nueva sociedad. En aquellos momentos sublimes, Gilles toma el seudónimo de Walter, lo que dignifica con toda evidencia al personaje, toda vez que lo hace más irreal. El protagonista conservará este nombre hasta su regreso a Francia. Sólo una vez, durante su estancia en España, reaparece su nombre auténtico, coincidiendo con el momento en que asesina a Van der Brook. Este es el único crimen de *Gilles* y el primero de los dos que encontraremos a lo largo de todo el universo novelístico de Drieu. Como advierte Pérusat, el personaje adquiere una nueva "mancha"¹¹⁷⁵. Ello hace necesario su nuevo y momentáneo empequeñecimiento, y constituye una breve pero brusca irrupción de lo real, en medio de un decorado "idílico". Parece como si Drieu quisiera remarcar la distancia entre su protagonista y este universo primario y regenerador, al que como hemos visto, asiste un poco como espectador, y en el que consigue trascenderse al fin. Una trascendencia que, como hemos dicho ya¹¹⁷⁶, no viene dada por la acción del personaje, sino por el espacio que se cierra sobre él, obligándole a participar en una acción que, en principio, el personaje no deseaba.

"Vivre, c'est d'abord se compromettre"¹¹⁷⁷ pone Drieu en boca de Gilles. Comprometerse significa adquirir una responsabilidad. Analizábamos en las páginas anteriores cómo para ser capaz de responsabilizarse, el hombre debía previamente ser capaz de "olvidar" una multiplicidad de automatismos y juicios aprendidos y crear su propio sistema de valores, es decir crearse a sí mismo. Sólo entonces tendríamos a un hombre dueño de su propio *yo* y, en consecuencia, capaz de comprometerse o responsabilizarse con garantías de éxito. Pues bien, a medida que hemos ido avanzando en la novela, hemos asistido a un importante progreso en la construcción de este modelo humano. Aunque el protagonista sigue necesitado de un modelo al que imitar, su triunfo sobre la tentación del mundo urbano y su alejamiento de éste tanto físico como -lo que es mucho más importante- psicológico constituye un paso importante. Lo mismo diremos de su conversión en guerrero: no se trata ya de un medio de huida, sino de una convicción. Su pensamiento avanza pues hacia la liberación de la realidad urbana para centrarse exclusivamente en un modelo claro y lejano: el héroe épico. El terreno está ahora preparado para la segunda fase: sólo tras la conquista del *yo* es viable lanzarse a la del *otro*, la de la sociedad. Esto es lo que Drieu intentará desarrollar en su siguiente novela: *L'homme à cheval*.

Gilles concluía con la realización final de las ensoñaciones de su protagonista. *L'homme à cheval*

¹¹⁷¹ Breve obra de teatro escrita por Drieu en 1.931, todavía inédita hoy. Las críticas demoledoras que recibió en su momento por parte de críticos importantes como Jouvet, propiciaron que nunca llegara a estrenarse.

¹¹⁷² PERUSAT Jean-Marie, Drieu la Rochelle ou le goût du malentendu, ed. cit., p. 103.

¹¹⁷³ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 11.

¹¹⁷⁴ Cf. capítulo "El Espacio" pp. 149-150.

¹¹⁷⁵ PERUSAT J.-M., Drieu la Rochelle ou le goût du malentendu, ed. cit., p. 107.

¹¹⁷⁶ Cf. capítulo "El Espacio" pp. 149-150.

¹¹⁷⁷ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 113.

comienza en este mismo punto. Drieu intenta desarrollar, por primera vez en su universo novelístico, un ejemplo concreto de un modelo social cuyas líneas maestras habían sido ya expuestas en novelas anteriores y, con particular contundencia en *Gilles*. En este sentido podemos considerar pues *L'homme à cheval* como la segunda parte del proceso conciliador entre pensamiento y acción que se ha iniciado al final de la anterior novela.

El protagonista, Jaime Torrijos, es presentado en la obra como un hombre que ya ha alcanzado el heroísmo en un lapso anterior al tiempo de la novela. Este se abre pues como la continuación de aquél, coincidiendo con el momento en el que el personaje, que aparentemente ha vencido ya al "enemigo interno", está preparado para vencer a su enemigo supuestamente externo: la figura del tirano, encarnada en la persona de D. Benito. Al contrario que en *Gilles*, nada se nos dice acerca de los orígenes de Jaime, ni de su educación, ni del proceso que le ha llevado a su situación actual. Este aspecto había constituido el centro de atención en buena parte de las novelas anteriores. Ahora parece que Drieu quiere centrar toda la atención en los actos que un verdadero héroe puede y debe acometer. Al mismo tiempo, esta laguna sobre sus orígenes rodea al personaje de un halo de misterio y curiosidad que contribuyen a engrandecer su figura. La pertenencia de éste al espacio lejano, exótico y "primitivo" de Bolivia, así como la situación de la novela en un tiempo anterior al tumultuoso y decadente siglo XX¹¹⁷⁸ que se nos ha ido describiendo hasta aquí, nos lleva a imaginar, siguiendo el ya conocido pensamiento de Drieu al respecto, que las condiciones en las que se ha desarrollado el héroe han sido más favorables que las del espacio "civilizado".

Todo en la figura de Jaime converge en ofrecer de él la imagen de un hombre superior, indiscutiblemente grande entre los grandes; su figura, vista desde el exterior, aparece perfectamente determinada. Drieu realiza la narración en primera persona, por primera vez desde *Blèche* (1.928). Pero no es Jaime -el hombre de acción- quien toma la palabra directamente, sino su fiel amigo y humilde servidor Felipe -el hombre de pensamiento, como veremos-, quien hace la función de juglar en la novela¹¹⁷⁹. El narrador está pues dentro de la narración y su rol en ella justifica su conocimiento de los hechos que explica, viéndose así incrementada la verosimilitud de la novela y al mismo tiempo la grandeza del héroe, Jaime Torrijos.

Al igual que en la novela anterior, *Gilles*, la narración trasciende el simple relato cronológico: diálogos, ensoñaciones, reflexiones, digresiones, monólogos interiores... la jalonan¹¹⁸⁰ y le confieren profundidad; además la utilización de la primera persona contribuye a una mayor determinación de los personajes y por otra parte acerca el tiempo del relato al tiempo de lectura: a pesar de que la narración se realiza en pasado, este procedimiento permite mostrar el pensamiento relativamente cerca del momento de su gestación, rompiendo la simple ordenación cronológica de los hechos, acercando el lenguaje a la idea y dando en general una apariencia menos rígida y más "artística"¹¹⁸¹. A partir de *Gilles* Drieu va consiguiendo cada vez más acercar la forma de sus novelas al proyecto de ruptura con el tiempo cronológico que ha puesto en boca de diferentes protagonistas, y cuya culminación realizará, como veremos, en *Mémoires de Dirk Raspe*.

Desde la primera línea de la novela, Felipe nos presenta a Jaime como un guerrero

"admiré et aimé des officiers et des soldats parce qu'il y avait dans son corps une force et une audace extraordinaires. (...) Le pouvoir qu'exerçait sur les hommes et les femmes le corps valeureux de Jaime me frappa et m'intéressa"¹¹⁸².

Una vez más la coincidencia entre los aspectos físico y moral es total. La posesión de la fuerza es la primera y más importante de las cualidades heroicas, tal y como sucedía en la épica medieval. La juventud, el valor y la inteligencia se suman a ello para presentar a Jaime como la promesa del "hombre nuevo" al que Drieu

¹¹⁷⁸ La acción de *L'homme à cheval* se desarrolla hacia 1.870.

¹¹⁷⁹ Como explicaremos más adelante, Felipe es poeta y guitarrista. El se encarga, entre otros menesteres, de poner música a las hazañas de Jaime y de sus Caballeros de Agréda.

¹¹⁸⁰ Pondremos como ejemplo la reflexión que realiza Felipe tras la escena del fusilamiento de Manuelito, por su intento de traición, en presencia de su amante Camilla: "Je pensais à Camilla dans sa chambre et je faisais mes réflexions. D'abord toutes mes recherches sur le complot n'avaient servi à rien, et mon idée de protéger Jaime était une vanité. (...) Je le regardais dormir; et reposant mes yeux sur le feu, je voyais dans les flammes qui se tordaient les surprenantes et enlaçantes circonflexions du destin..." Cf. ed. cit., p. 142.

¹¹⁸¹ Tomamos la palabra de BAQUERO GOYANES M., quien en su obra *Estructuras de la novela actual*. Ed. Planeta, Barcelona 1.970, p. 141, define el tipo de novela que se estructura básicamente a partir de digresiones, como un modelo de "organización artística".

¹¹⁸² DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., pp. 11-12.

se ha referido en múltiples ocasiones, y su personalidad encaja de lleno en la figura de un héroe fundador -es decir creador de un nuevo modelo de sociedad, con una organización interna diferente y un sistema de valores igualmente nuevo- tal y como Drieu la concibe, y que define así:

"C'est un type d'homme qui rejette la culture¹¹⁸³, qui se raidit au milieu de sa dépravation sexuelle et alcoolique et qui rêve de donner au monde une discipline physique aux effets radicaux. C'est un homme qui ne croit pas aux idées et donc pas aux doctrines. C'est un homme qui ne croit que dans les actes et qui enchaîne ses actes selon un mythe très sommaire."¹¹⁸⁴

En opinión de Drieu la causa primera del proceso creciente de decadencia en el que se halla sumida la sociedad de la Europa occidental¹¹⁸⁵ es el racionalismo. Esta corriente de pensamiento, contra la que se declaraba también Nietzsche¹¹⁸⁶, empezó a producirse, según Drieu, en la segunda mitad del siglo XVIII y su filosofía "de las Luces"¹¹⁸⁷. Estas "luces" conllevaban ya un exceso de racionalismo que las convertirá en verdaderas oscuridades, culpables del desequilibrio progresivo entre cuerpo e intelecto¹¹⁸⁸: mientras el primero, olvidado, pierde progresivamente su fuerza y su salud, el segundo se cuida en exceso y se convierte en un "Príncipe de démesure, d'intolérance, de frénésie impérative"¹¹⁸⁹.

La crítica contra el racionalismo será de hecho una constante de la época; "Jamais peut-être en aucun temps comme le nôtre, l'attaque contre la raison n'a été plus vive"¹¹⁹⁰ asegura Camus. Breton, en su primer *Manifeste du surréalisme*, critica con dureza los límites de la razón:

"Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience. Les fins logiques, par contre, nous échappent. Inutile d'ajouter que l'expérience même s'est vu assigner des limites. Elle tourne dans une cage d'où il est de plus en plus difficile de la faire sortir. Elle s'appuie, elle aussi, sur l'utilité immédiate, et elle est gardée par le bon sens. Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer (...) de superstition, de chimère."¹¹⁹¹

Una oposición se deduce de estas palabras entre la razón y la lógica, otorgándose a ésta razones que la primera es incapaz de dilucidar. La lógica se alía de esta forma con lo irracional.

Drieu opina que a los franceses el racionalismo les ha hecho perder el sentido trágico de la existencia, sumiéndoles en una especie de optimismo irreflexivo y cómodo, alterado tan sólo por la ambición del triunfo personal en el aspecto profesional:

"Un peuple qui n'a que le sens du confort ne se prépare à rien de ce qui est la vie, la vraie vie (...) La vie ne peut pas être tranquille et confortable depuis la naissance jusqu'à la mort - ou bien elle ressemblerait

¹¹⁸³ Hemos visto en la introducción cómo el antiintelectualismo es una característica de la época, cuya presencia hemos ido detectando en varias novelas anteriores, como *Une femme à sa fenêtre*, *Beloukia* o *Gilles*. Jaime "avait horreur des livres parce qu'il les croyait morts comme ceux qui s'y tiennent". Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 76.

¹¹⁸⁴ Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle*, ed. cit., pp. 159-160.

¹¹⁸⁵ Cabe destacar que, cuando Drieu se refiere al occidente europeo, excluye de éste, de modo implícito, países como España, Portugal y Grecia. En las numerosas combinaciones posibles que imagina en su *Journal* acerca de las posibles coaliciones entre los países de Europa, jamás veremos aparecer los países citados. Julien Hervier analiza con detenimiento la ausencia de España en su concepción de Europa en su artículo "Drieu, l'Espagne, la guerre et la mort", ed. cit.

¹¹⁸⁶ Nietzsche es para Drieu aquél que "Jette un anathème écrasant et bientôt définitif sur tout le rationalisme". Cf. *Notes pour comprendre le siècle*, ed. cit., p. 43.

¹¹⁸⁷ En *Notes pour comprendre le siècle*, encontramos desarrollado este pensamiento de Drieu.

¹¹⁸⁸ Cf. p. 52.

Cabe resaltar que, en *Notes pour comprendre le siècle*, Drieu se refiere a Paul Claudel y a Guillaume Apollinaire como ejemplos de escritores contemporáneos, en cuyos personajes él aprecia una reconciliación entre cuerpo y alma. Cf., ed. cit., pp. 115 a 118.

¹¹⁸⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle*, ed. cit., p. 62.

¹¹⁹⁰ CAMUS A., *Le mythe de Sisyphe*, ed. cit., p. 41.

¹¹⁹¹ BRETON A., *Manifestes du surréalisme*, ed. cit., p. 20.

à la mort".¹¹⁹²

En *L'homme à cheval* su protagonista se muestra libre de tan nefasta influencia. Drieu retoma en esta novela el tema del caudillo ("Le chef"), que Drieu había tratado ya, aunque someramente, en *Une femme à sa fenêtre* y más a fondo en dos obras de teatro: *Le Chef*, escrita en 1.933 y *Charlotte Corday*, compuesta en 1.940, dos años antes que nuestra novela. Pero a partir de *Charlotte Corday* (1.942) y, por supuesto en *L'homme à cheval* (escrito el mismo año), evidenciamos una profunda evolución en la concepción del héroe por parte de Drieu. La cita anterior, de 1.942,¹¹⁹³ lo define como un hombre que no cree en las ideas ni en las ideologías, sino sólo en la acción, mientras que trece años antes, en *Une femme à sa fenêtre*, en *Le chef*, y también en *Gilles*, la acción se desarrollaba en el seno de una ideología; aunque ésta quedase siempre como telón de fondo, siendo la acción lo más importante, necesitaba apoyarse en su estructura.

Sin ideología precisa, el proyecto que Drieu nos presenta en esta obra encuentra su justificación en los planos ético y sobre todo estético. Del mismo modo que sucedía en novelas anteriores, la acción revolucionaria de Jaime se justifica globalmente en el novela en base a criterios éticos (devolver la grandeza perdida y la libertad al pueblo inca, instaurar la justicia, etcétera): "Je suis là pour briser les grands, éveiller les indiens et refaire l'empire inca"¹¹⁹⁴, declara. Pero junto a estos principios, los criterios estéticos adquieren un peso notable. Hemos visto que Drieu se había referido ya en novelas anteriores a la importancia de la belleza, pero ésta por sí misma no justificaba la acción. Eso es precisamente lo que encontramos en *L'homme à cheval*: "Moi, qui étais amant de la beauté, je me suis rué vers cette forme, qui était la beauté vivante. Soudain, la musique, la théologie étaient une seule figure qui marchait dans le monde"¹¹⁹⁵, declara un personaje secundario a propósito del protagonista. Incluso la víctima de éste, el tirano D. Benito, reconoce: "Je comprends votre idée de me remplacer par ce chevalier: il est beau et je suis laid".¹¹⁹⁶ Y, en las últimas páginas del libro: "L'image de ton dieu ne peut être que ce qui te paraît le plus beau au monde"¹¹⁹⁷.

Al mismo tiempo que la figura de Jaime, y en contraste con su grandeza, aparece otro personaje, el poeta y guitarrista Felipe, que se perfila desde el primer momento como el *alter ego* del primero. "Il oppose au héros qui agit le poète qui l'inspire; de l'un comme de l'autre, il montre les limites et l'échec"¹¹⁹⁸. La presencia de dobles, la hemos analizado reiteradamente en novelas anteriores, pero en *L'homme à cheval* aparece tratada de modo diferente: no se trata ya de presentar modelos de conducta extremos y antagónicos entre los cuales se mueve el personaje y al que sirven de modelo, ya sea positivo o negativo. El protagonista de *L'homme à cheval*, en tanto que individuo soberano, no necesita ya, aparentemente, de modelos humanos en los que apoyarse o a los que compararse, de la misma forma que no necesita apoyarse en estructuras preestablecidas. Su único punto de referencia lo constituye un pasado remoto y mitificado: el viejo imperio inca, de cuyo espíritu se considera depositario.

Una dualidad de personajes muy similar encontramos con anterioridad en *Le chef*, obra de teatro escrita en 1.933, poco antes de que Drieu se declarase fascista. Los protagonistas, Michel -un intelectual- y Jean -un antiguo guerrero convertido a revolucionario-, encarnan un tándem similar al del par Jaime-Felipe: Jean responde perfectamente al modelo del héroe rocheliano¹¹⁹⁹, tanto por su aspecto físico -guapo, fuerte, viril.- como por su personalidad -es un líder carismático, noble, activo,... Es el hombre de una situación-, mientras que Michel se presenta como su antítesis: idealista, vive fuera de la realidad, soñador, es un ideólogo. Tales diferencias, junto con los celos, les harán irreconciliables. Jean lo resume así: "- (...) Mais il ne s'agit pas entre nous d'une

¹¹⁹² DRIEU LA ROCHELLE P., *Chronique politique*, ed. cit., p. 256.

¹¹⁹³ En esta época Drieu había sufrido una gran decepción por el comportamiento del fascismo alemán.

¹¹⁹⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 120.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 230.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 239.

¹¹⁹⁸ ARLAND Marcel, *La grâce d'écrire*, ed. cit., p. 168.

¹¹⁹⁹ Drieu se ha referido en varios de sus ensayos a las características que, según él, debe reunir la figura del héroe. Especialmente en el conjunto de artículos publicados entre 1.936 y 1.937 en *Emancipation nationale*, y reunidos en el volumen titulado *Avec Doriot*, Drieu nos ofrece con detalle su concepción del héroe.

Unos años más tarde, en su libro *Le Français d'Europe*, ed. cit., pp. 225 y ss. Drieu afirma encontrar muchas de sus características en el personaje de Ferrante, el protagonista de *La reine morte* de Montherlant.

Por otra parte Brasillach, antes de la segunda guerra mundial plasma en su retrato de Degrelle los rasgos que Drieu atribuye a la figura del líder. Cf. ORY P., *Les collaborateurs*, ed. cit., p. 165.

différence d'idées. J'ai les mêmes idées que toi. Seulement toi, tu les caresses, moi je les épouse."¹²⁰⁰. En *L'homme à cheval* sin embargo, -lo iremos viendo- las diferencias entre ambos no son enfocadas como un motivo de antagonismo, sino de complementariedad.

En *Beloukia* Drieu había presentado un tipo humano polifacético: el guerrero-poeta-guitarrista aunque, como estudiamos en su momento, la coexistencia armónica de las tres facetas se revelaba imposible, puesto que el personaje aparecía consagrado a una pasión exclusiva que se oponía al resto. En *L'homme à cheval* reaparecen los tres temas, encarnados en dos personajes diferentes, pero en realidad ambos funcionan -lo iremos viendo- como dos partes indisociables e imprescindibles para la consecución del objetivo recreador que se propone. Y es que "Les hommes d'action ne sont importants que lorsqu'ils sont suffisamment hommes de pensée, et les hommes de pensée ne valent qu'à cause de l'embryon d'homme d'action qu'ils portent en eux"¹²⁰¹. Así, aunque aparentemente el protagonista viva dedicado a una pasión exclusiva, como en *Beloukia* o como en *Le Chef*, se muestra ahora plenamente consciente del carácter parcial e insuficiente de la misma, y de la necesidad de completarla y equilibrarla por medio del pensamiento para que su proyecto refundador pueda triunfar. La mentalidad disociativa a la que nos hemos referido con anterioridad y que habíamos visto empezar a desdibujarse en *Gilles*, prosigue su evolución hacia la conciliación de los contrarios, que se producirá al final de la obra y, sobre todo en la siguiente novela: *Les chiens de paille*.

Estrechamente relacionado con la conciliación entre pensamiento y acción y también con la estética, surge en la novela la imagen del Centauro, la simbiosis entre el hombre y el animal:

"Hommes et chevaux, au comble de l'esprit animal, formaient des centaures qui s'élançaient dans une ruée semi-divine vers notre clocher -dont les cloches auraient dû sonner. O magnifique rangée de poitrails qui s'avançaient vers nous, qui montaient vers nous! O crinières! O queues! O écume! O long cri perdu! Mystère d'humanité qui se donne pour rien à rien! O beauté qui te suffis frénétiquement à toi-même!"¹²⁰².

El centauro simboliza en la novela la síntesis entre el instinto y la razón¹²⁰³ que ha de caracterizar a todo guerrero. Drieu se ha ido refiriendo reiteradamente a este tema en obras anteriores: la idea hecha acción a la que nos referíamos a propósito del epílogo de *Gilles*, sintetiza su pensamiento al respecto. La imagen del centauro lo representa con claridad. Además esta fusión del instinto y la razón constituye en sí misma la belleza. Una belleza que no es ya, como en anteriores novelas, un resultado de la acción, sino la acción misma.

Pero la presencia literaria del centauro no es original de Drieu: desde mediados del siglo XIX y hasta principios del XX el tema reaparece con frecuencia en la literatura¹²⁰⁴. Leconte de l'Isle en su poema *Khirôn*¹²⁰⁵ presenta, mucho antes que nuestro autor, idéntica imagen del centauro como simbiosis de fuerza e intelecto.

El estilo narrativo y el tono que Drieu utiliza en el párrafo que reproducíamos unas líneas más arriba, evocan con toda claridad la poesía épica medieval, la época que Drieu tanto admiró y mitificó, como hemos ido viendo. Un tono que por otra parte nos recuerda al que empleaba con frecuencia en sus primeros poemas de juventud, y que había estado prácticamente ausente, hasta ahora, de su obra novelística.

Nos hemos referido, en el capítulo dedicado al "Tiempo", a la dimensión mítica que toma el protagonista de la novela, cuyo pasado personal se ignora, pero que es magnificado por sus referencias constantes a un pasado de carácter mítico; aparece como el depositario de otra existencia harta lejana en el tiempo: la del imperio Inca que ha venido a restablecer. Jaime encarna así la figura del mediador. Pues bien la asimilación del protagonista a la figura del centauro, contribuye a realzar su dimensión mítica, ajena al devenir temporal cronológico, y su carácter mediador: Jaime, como el centauro, representa un puente entre una

¹²⁰⁰ DRIEU LA ROCHELLE P., *Le chef*. Ed. Gallimard, París 1.944, acte IV, scène 4, p. 268.

¹²⁰¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 194.

¹²⁰² *Ibid.*, p. 53.

¹²⁰³ A imitación del mítico Quirón. Por otra parte, uno de los personajes, el guitarrista Felipe, se refiere en una ocasión de forma explícita al mítico centauro, con el que sueña identificarse, a pesar de sus escasas dotes guerreras: "Mes fesses s'étant accoutumées à leur perpétuelle contusion, (...) Je pouvais m'imaginer comme ce Centaure Chiron qui fit l'éducation, la lyre au poing, d'Hercule" (se refiere a Jaime Torrijos) Cf. *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 42.

¹²⁰⁴ ALBOUY Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, ed. cit., p. 90.

¹²⁰⁵ en *Poèmes antiques* .

dimensión intemporal, mítica y pretendidamente superior, y la realidad decadente del hombre de su época. En ambos se produce además la fusión de toda la escala que va desde el puro instinto hasta la sabiduría suprahumana. El personaje se acerca más de esta forma al ideal del hombre total, -"l'homme totalitaire"¹²⁰⁶ dice Drieu-, con el que ha soñado a lo largo de su universo novelístico. En 1.940 Drieu definía la figura de este tipo humano como aquél que "cherche cette seule liberté qui est puissance et plénitude dans la discipline de ses passions et le renoncement gradué de l'une à l'autre, jusqu'à un sommet évanescent. Il n'y a de liberté que là"¹²⁰⁷.

Sin embargo la nueva forma de libertad, o de liberación, se fundamenta en la fuerza, en la coacción, en la represión de toda originalidad y de toda iniciativa individual¹²⁰⁸, en la uniformización de las costumbres, todo en provecho de una supuesta liberación global que, prometiendo servir a todos, esclaviza a cada uno. El ejemplo de *L'homme à cheval* lo demuestra claramente, como veremos en seguida. Y es que, en el fondo, esta forma de entender el heroísmo y el liderazgo más que un modelo político constituye una religión¹²⁰⁹; lo hemos analizado ya a propósito de Boutros en *Une femme à sa fenêtre*, lo iremos estudiando en los casos de Jaime (*L'homme à cheval*), y de Constant (*Les chiens de paille*).

Si bien en el conjunto de la novela la figura de Jaime destaca con nitidez de entre el resto de los personajes, cabe resaltar el hecho de que, a diferencia de los héroes épicos medievales que Drieu tanto admiraba, los éxitos guerreros de nuestro protagonista no se presentan en ningún momento como méritos personales, sino como el fruto de una acción de grupo en la que él juega básicamente un rol de modelo, así como de director y coordinador. En la descripción de la gran batalla que ha de dar el poder a Jaime, el narrador apenas se refiere a él en particular, sino al regimiento en su conjunto:

"Les cavaliers d'Agréda s'avançaient au trot (...) Les cavaliers d'Agréda se mirent au galop. Ah! Agréda comme tu étais beau (...) J'avais souvent vu manoeuvrer et parader Agréda, et voilà que je le voyais dans sa destination, dans le résumé magnifiquement succinct de ses vantardises et de ses vanités, de son orgueil et de son amour"¹²¹⁰.

Por tanto Jaime, el mediador, el modelo a imitar, no sería nada sin su grupo de imitadores situados -por supuesto- a gran distancia de su grandeza personal.

Si bien Drieu, a lo largo de sus novelas y ensayos, ha insistido sobremanera en la necesidad de la acción de grupo, en la conveniencia de éste para vencer el poder de los entornos urbanos, nunca antes habíamos encontrado esta idea tan claramente ejemplificada en un personaje. En novelas anteriores, cuando nos encontrábamos ante un protagonista heroico, éste se caracterizaba básicamente -hasta el final de *Gilles* (1.936-38)- por su soledad y por su carácter tanto más individualizado y diferenciado cuanto mayor era su grado de heroísmo. En las últimas páginas del Epílogo de *Gilles* habíamos asistido en cambio a la fusión del yo con el otro, y descubríamos que era precisamente éste el factor determinante para poder acceder al heroísmo con posibilidades de éxito y de duración.

La figura del héroe se colectiviza pues, al mismo tiempo que el enemigo de éste se magnifica y se multiplica: la lucha, lo hemos apuntado con anterioridad, no se produce entre dos individuos concretos, frente a frente, sino ante un oponente formado por una pluralidad anónima y situada a distancia. Esta colectivización del heroísmo es una característica de la época, y la encontraremos reflejada en muchos autores, como Malraux en su novela *L'Espoir*.

Emerson escribía ya a mediados del siglo XIX en uno de sus discursos: "Si Napoléon est la France, c'est parce que les gens qu'il gouverne sont de petits Napoléons"¹²¹¹. El grupo se identifica con su líder

¹²⁰⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle*, ed. cit., p. 164.

¹²⁰⁷ *Ibid.*, p. 164.

¹²⁰⁸ Este modelo coincide con el que proponen las dos grandes corrientes ideológicas del momento: fascismos y comunismo. René Rémond explica que, las primeras medidas tomadas por los diversos regímenes dictatoriales europeos del momento, tendían básicamente a suprimir todo aquello susceptible de diferenciar a las personas: agrupaciones profesionales, sindicatos, partidos... Cf. RÉMOND R., *Introduction à l'histoire de notre temps 3. Le XXe s. de 1.914 à nos jours*, ed. cit., p. 110.

¹²⁰⁹ Drieu escribía nueve años antes, en su ensayo político *Socialisme fasciste*: "Les masses passives ne peuvent que s'abandonner à des dieux vivants". Cf. p. 127.

¹²¹⁰ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 52.

¹²¹¹ Cuan diferente es esta visión del célebre emperador, de la que nos ofrecía sólo algunos años antes Carlyle,

carismático, como una parte del todo¹²¹². Es una época en crisis en todos los aspectos, también en el de la existencia de grandes hombres capaces de cambiar el curso de la historia. El héroe deja así paso a un *salvador colectivo*, integrado con frecuencia por colectividades definidas de forma imprecisa, como *la raza, el proletariado, el partido*, determinada élite (por ej. guerrera), y otras, según sea el punto de vista. Sus miembros integrarán el *centro*, no de una nueva sociedad, sino de un nuevo universo. De esta forma, desde mediados del siglo XIX, asistiremos a la degradación del heroísmo en simple activismo¹²¹³. Cabe puntualizar que el concepto de "salvador colectivo" poco tiene que ver con el heroísmo colectivo mítico, emblemático por Los Argonautas que escoltaban a Jasón en busca del Vellocino de Oro. En el ejemplo mítico, no existe en absoluto disolución de las individualidades en el seno del grupo, sino al contrario: el prestigio y la importancia de éste se constituye gracias a la suma de una pluralidad de individualidades prestigiosas que, conservando todas sus peculiaridades y de forma libre, unifican esfuerzos en pro de una empresa común. En *L'homme à cheval* en cambio, en el interior de la acción guerrera, y en consonancia con la concepción del héroe de nuestro siglo, se ataca a la raíz misma del antiguo concepto de héroe: su individualidad, su singularidad, y también su libertad.

El culto a la libertad individual -uno de los valores emblemáticos del héroe antiguo- se devaluará pues notablemente en las novelas rochelianas, en consonancia con la época, constreñido en favor de la voluntad de la mayoría y de la disciplina del grupo. "On vit en France dans une époque troublée où tout est fait pour humilier l'homme individuel" asegura Pierre Sipriot¹²¹⁴.

En *Une femme à sa fenêtre*, en *Rêveuse bourgeoisie*, o en *Beloukia* por poner algunos ejemplos, hemos visto cómo el acceso al heroísmo -cuyo máximo grado es el liderazgo- implicaba un total sacrificio de la propia libertad, en favor de la construcción de una personalidad propia y diferenciada. Una vez lograda la plena liberación y determinación del personaje heroico, era posible "exportar" a la colectividad esta experiencia revolucionaria. Sólo entonces el yo perfectamente reconocido y delimitado ante los ojos del *otro*, puede reconciliarse con él. En *L'homme à cheval* Drieu lo expresa de forma rotunda a propósito de Jaime Torrijos: "Conchita était avec son corps livré à tous, l'image du destin d'un soldat et d'un chef: Jaime, livré à la Bolivie comme la Conchita aux boliviens, ne pouvait avoir honte du corps de Conchita"¹²¹⁵.

Nietzsche destaca como característica de este héroe contemporáneo, mutilado en uno de los más elementales derechos del hombre: la libertad, "la ilusión de lo arbitrario, incluso en este bien, [el "Tú debes"] el más sagrado, para que realice, a costa de su amor, la conquista de la libertad"¹²¹⁶. La frase es importante porque pone de relieve una cuestión de primer orden en la concepción del heroísmo, tanto en literatura como en la vida real de aquel momento: la confusión, en la persona del héroe, de la libertad¹²¹⁷ con el libre albedrío¹²¹⁸. En *L'homme à cheval* observamos con toda claridad la evolución de la primera hacia el segundo que se produce en la persona de Jaime. Una vez finalizada la acción guerrera y obtenido el poder, el desdibujamiento del héroe en el seno del grupo al que hemos aludido, desaparece. La figura triunfante de Jaime, reaparece perfectamente determinada y acapara el primer plano. Este empieza siendo un gobernante ejemplarmente justo y sencillo: "Il recevait une quantité incroyable de solliciteurs qui accouraient du fond des provinces, car le bruit s'était vite répandu de sa simplicité et de sa bonté."¹²¹⁹. Pero con el ejercicio del poder "...Tout se gâtait. L'expression de Jaime et de Conception accentuait mon sentiment. Ils manifestaient un plaisir trop complaisant à répandre autour d'eux l'humiliation"¹²²⁰. Et comme, à mesure qu'ils avançaient et qu'ils assouvissaient leur volonté d'enfants

quien veía en Napoleón -como en todos los grandes héroes de la historia- seres singulares, encargados de una misión sobrenatural.

¹²¹² Drieu atribuye en parte el mal funcionamiento de los regímenes de Musolini y Stalin, a un supuesto resquebrajamiento de la unión entre el líder y sus seguidores. Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *Le Français d'Europe*, ed. cit., p. 338.

¹²¹³ Cf. RESZLER A., *Mythes politiques modernes*, ed. cit., p. 205.

¹²¹⁴ SIPRIOT P., "Raccourci biographique", en COLLECTIF, *Montherlant et le suicide*, ed. cit., p. 30.

¹²¹⁵ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 114.

¹²¹⁶ NIETZSCHE F., *Así habló Zaratustra*, ed. cit., p. 31.

¹²¹⁷ Entendida en el sentido de voluntad gobernada por la razón, que le da Nietzsche en *Humain, trop humain*.

¹²¹⁸ Utilizamos esta expresión en el sentido de voluntad no gobernada por la razón, sino por el apetito o el capricho.

¹²¹⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 78.

¹²²⁰ En *Avec Doriot*, publicado en 1.937, Drieu establecía como un elemento importante en las relaciones entre el líder auténtico y sus súbditos, que "personne ne soit diminué, ni celui qui commande, ni celui qui obéit". Cf. Ed. cit., p. 16.

sauvages, ils sentaient l'hostilité renaître autour d'eux, ils montraient de plus en plus de défi et de mépris"¹²²¹. Poco a poco hemos ido pasando de unos protagonistas corroidos por el "deseo" de ser otro, a un tipo prisionero de su "orgullo" personal, libre de todo modelo humano a imitar. R. Girard escribe al respecto:

"À la limite extrême du dénouement intérieur l'orgueil doit parvenir à se saisir lui-même dans la lumière orgueilleuse d'un Moi pur. Passer de la vanité à l'orgueil c'est passer du comparable à l'incomparable, de la division à l'unité, de l'angoisse masochiste au "dédain souverain"¹²²².

El nuevo héroe, esclavo de su situación, aspira a reivindicar su libertad. Jaime en *L'homme à cheval*, Constant en *Les chiens de paille*, y antes que ellos Boutros en *Une femme à sa fenêtre*, aspiran a "se libérer de toute attache et de toute crainte pour conquérir ou s'arroger le droit de créer des valeurs nouvelles, pour inventer ou réinventer une autre morale"¹²²³. De esta forma la libertad se convierte en libre albedrío. Como dice M. Eliade, sólo la trascendencia de la condición humana, y el acceso al conocimiento que ello comporta, proporciona a los *elegidos* -ya sean líderes o jefes religiosos de todos los tiempos- la libertad¹²²⁴.

Será precisamente a partir del momento en que este libre albedrío empieza a realizarse, cuando se produce un punto de inflexión en la novela, y asistimos a la destrucción paulatina de todos los logros revolucionarios.

En este proceso adquiere gran importancia la figura de otro personaje: Felipe. Un tipo que contrasta con la dimensión totalizadora que descubríamos en el protagonista: si el primero lograba fundir instinto y razón, y se asimilaba al centauro, el segundo aparece como su caricatura; montado en su mula, siempre en el escenario de la batalla, pero al margen de la acción:

"Quand le combat commença, (...) J'étais toujours juché sur ma mule, je n'avais pas de sabre, seulement un pistolet. (...) Ma mule enragée se chargea par ses cabrioles de m'y assurer un rôle singulier. Tant et si bien qu'elle et moi, nous heurtant aux ennemis et aux amis, nous finîmes par culbuter"¹²²⁵

Y, más adelante reflexiona: "La fatalité m'avait ramené (...) à ma disposition contemplative"¹²²⁶.

Pero más allá de esta imagen burlesca del personaje, que le confiere una apariencia torpe y bufonesca, la figura de Felipe, aunque incapaz de acción, se perfila en seguida como la de un hombre con gran profundidad de pensamiento; y es precisamente la intervención previa de este pensamiento la que ha hecho posible la acción del protagonista: "Mon amour pour Jaime était fait d'action. L'aimer, ç'avait été le faire"¹²²⁷, afirma Felipe. Pero, una vez concluido este proceso inicial "J'étais comme un dieu à qui sa création échappe de plus en plus"¹²²⁸. A partir de entonces el rol de este "creador" inicial quedará reducido a un segundo plano, mientras que el "creado" se convierte a su vez en "creador". Llegados a este punto, "Je n'étais destiné qu'à voir"¹²²⁹ se lamenta Felipe. Y precisamente por ello será el único capaz de captar toda una serie de signos premonitorios que van apareciendo a lo largo de la obra y que anuncian y justifican al mismo tiempo su apasionante final. Me atrevería a afirmar que una de las principales funciones del personaje consiste en hilvanar y dar unidad y coherencia a todos ellos.

La primera de estas situaciones premonitorias la encontramos apenas iniciada la narración; Felipe narra la preparación del plan de ataque: "Jaime se mit à dessiner avec un crayon si brutal que le papier crevait et que la future action apparaissait comme une chiure de mouche"¹²³⁰. A esta premonición global y sorprendente con que se abre la novela, le sigue otra de no menos importante, que viene de la mano de un personaje secundario: una bailarina, Conchita, cuyas danzas al ritmo de una música fúnebre parecen repletas de simbolismo¹²³¹. Al final de la novela, en el momento en que Jaime, vencido, da muerte a su caballo, los soldados que le acompañan

¹²²¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 96.

¹²²² GIRARD R. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., p. 273.

¹²²³ VUILLEMIN A. *Le dictateur ou le dieu truqué*, ed. cit., p. 69.

¹²²⁴ Cf. ELIADE M. *Mythes, rêves et mystères*, ed. cit., p. 138 y *Méphistophélès et l'androgyné*, ed. cit., p. 60.

¹²²⁵ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., pp. 44-45.

¹²²⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹²²⁷ *Ibid.*, p. 106.

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 187.

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 187.

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹²³¹ Cf. capítulo "El tiempo" pp. 254-256.

retomarán este mismo cántico. Estas doble premonición irá haciéndose realidad una vez concluida la acción guerrera propiamente dicha. Toda una serie de elementos justificarán el fatal desenlace.

A la belleza, majestuosidad y nobleza de los caballeros de Agréda en acción pone punto final un crimen a traición, por la espalda: el protagonista mata al viejo tirano D. Benito.

"A partir de ce moment je craignis Jaime. (...) D. Benito (...) s'assit dans une stalle sur le côté de l'autel. Nous pouvions nous approcher de lui en nous protégeant de l'ombre plus épaisse (...) Ce fut un étrange voyage que nous fîmes là dans l'ombre, sous l'oeil d'un Dieu qui, du reste, en avait vu bien d'autres. (...) Ce que j'avais passionnément désiré, c'était tout ce que nous avons vécu jusqu'à ce moment, et non pas ce que nous visions après"¹²³².

Si el buen guerrero, tal y como lo ha ido describiendo Drieu, lucha frente a frente con su oponente, en combate justo y limpio, este crimen tan poco heroico supone una gruesa mancha en la figura de Jaime que, lógicamente, no puede quedar impune, si el autor es coherente consigo mismo. El acceso de Jaime al poder, a la grandeza material, a la mayor de las determinaciones, coincide pues con una disminución (la primera de toda una serie) paralela en su grandeza moral.

En anteriores novelas Drieu se había referido al efecto debilitador y en general negativo que ejerce el tiempo de paz en el hombre heroico y, a fin de evitarlo, hemos visto a Drieu defender la guerra eterna o, en su defecto, el deporte desinteresado, sin móviles económicos ni profesionales. *L'homme à cheval* se sitúa de entrada, como hemos dicho, en un espacio primitivo y repleto de potencialidades, y en el seno de una nueva organización social creada por la acción revolucionaria y que quiere tender a imitar un pasado remoto y mitificado. Sin embargo una de las peores taras de la sociedad urbana se reproduce allí. Y no es la única, como veremos en seguida.

Con el paso de los años, dice la novela

"Jaime n'était plus le même. Quelque chose s'était passé. (...) Jaime avait vieilli, je ne lui avais jamais vu ce visage altéré, engravé et surtout dans l'oeil cet éclair de conscience fiévreuse et méchante. Quelque chose lui était venu du regard de D. Benito."¹²³³

El paso del tiempo comporta pues la vuelta al padre, a D. Benito, la figura antagónica de Jaime que ahora se descubre como un nuevo doble. Como dice Blondin, "A partir d'un certain moment, -d'un certain âge- tous les chemins conduisent au père, mort ou vivant"¹²³⁴. La asimilación al viejo padre supondrá la reproducción de los antiguos problemas entre la figura del gobernante y sus súbditos:

"Je tue, je souffre et je voudrais mourir. (...) Comment cela a-t-il pu arriver? Tout ce que j'ai fait au gouvernement a été d'améliorer le sort de ces pauvres gens. Est-ce cela qui les a tentés? Je suis contraint de les réprimer. (...) Maintenant ils me haïront toujours. Tout mon rêve est par terre de m'appuyer sur eux"¹²³⁵.

Pero el dramatismo es todavía mayor: "Mes cavaliers d'Agréda sont des Indiens, bourreaux de leurs frères"¹²³⁶.

El contexto espacio-temporal de Bolivia, alejado de la decadencia europea, había permitido a Drieu recuperar por un momento, al principio de la novela, un tema de gran importancia para él, y del que en las dos últimas novelas se había cuestionado la viabilidad; nos referimos a la amistad y la lealtad entre los hombres. La batalla, dice el narrador "C'était un de ces moments où les hommes sont vraiment des amis et fondus dans un amour qui passe hautainement les amours"¹²³⁷.

Pero una vez cesado el combate y recuperada la paz, la amistad y la lealtad se revelan de nuevo

¹²³² DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 62.

¹²³³ *Ibid.*, p. 89.

¹²³⁴ Citado por PLUMIENE J. et LASIERRA R., *Le complexe de droite*, ed. cit., p. 89.

¹²³⁵ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 148.

¹²³⁶ *Ibid.*, p. 203.

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 53.

imposibles. Conspiraciones, traiciones, revueltas jalonan a partir de entonces la novela, al igual que sucedía en *Beloukia* (1.935) y *Gilles* (1.936-38). Pero si en esta obra la paz coincidía con el encuadre de la acción en el espacio urbano francés, en *L'homme à cheval* (1.942), como anteriormente en *Beloukia*, la imposibilidad de la amistad se amplía a espacios de carácter exótico y "más primitivos". La soledad "negativa" reaparece, a medida que avanzamos en el universo novelístico de Drieu, caracterizando a los protagonistas heroicos, exactamente igual que sucedía en el caso de los personajes antiheroicos de las primeras novelas. Una soledad que se dobla, a medida que avanzamos en el tiempo, con los temas de la traición y de los hermanos enemigos. Este tema alcanzará su máximo desarrollo en la siguiente novela: *Les chiens de paille*.

La muerte del tirano D. Benito, que se planteaba al principio como un precio necesario para el progreso general, no ha supuesto en la realidad más que el comienzo de una larga cadena de muertes, cada vez más injustas y sobrecogedoras. El triunfo esperanzador que suponía la fusión del pensamiento y la acción, que se esbozaba en las últimas páginas de *Gilles* y que prometía verse consolidado en *L'homme à cheval*, se demuestra pues imposible, como lo era también el establecimiento de una regresión temporal¹²³⁸ en el espacio de Bolivia. De nuevo, como en *Gilles* (hasta el epílogo) nos encontramos con que acción y pensamiento siguen evoluciones dispares.

"Peut-être cet hémisphère austral est frappé d'interdit? Peut-être est-il hors de l'histoire? Peut-être n'abritera-t-il jamais qu'une vie végétative? Certes, le règne végétal a ses fureurs... Peut-être aussi suis-je venu un siècle trop tôt"¹²³⁹,

se cuestiona el protagonista desorientado.

La última frase de la cita nos recuerda las palabras de Saint-Just, tras constatar el fracaso irreversible de la Revolución que debía llevar el paraíso a la tierra:

"Sans doute il n'est pas encore temps de faire le bien. Le bien particulier que l'on fait est un palliatif. Il faut attendre un mal général assez grand pour que l'opinion générale éprouve le besoin de mesures propres à faire le bien. Ce qui produit le bien général est toujours terrible ou paraît bizarre lorsqu'on commence trop tôt."¹²⁴⁰

Jaime, como Saint-Just, como tantos otros, topan con una *fatalidad* que transforma las mejores intenciones en luctuosos desastres: Saint-Just luchó por la libertad, la igualdad y la fraternidad y acabó protagonizando la época del Terror. Jaime viene a salvar a los indios y acaba convertido primero en un doble del viejo tirano al que dio muerte, y después en el instigador de un fratricidio, cuando los caballeros de Agreda - indios- han de reprimir la revuelta de sus hermanos. La fatalidad depara al personaje un destino trágico digno de las mejores tragedias de Racine. Pero en Racine, como en las tragedias griegas, la culpa de la fatalidad era de los dioses. Muertos éstos, el siglo XX deberá buscarla en el interior mismo del hombre. J.-M. Domenach lo explica así: "Toute valeur se trouve liée à une autre valeur, son antagoniste et sa soeur jumelle. Incarner l'une c'est exclure l'autre". No es posible elegir sólo el bien o sólo el mal, sino que hemos de elegir

"parmi les morceaux d'une totalité détruite qu'il est impossible de recomposer et dont la signification morale n'apparaît que péniblement et bien tard, trop tard en général. Le héros tragique (...) du moment qu'il agit, nous révèle cette incompatibilité originelle des valeurs, d'autant plus clairement qu'il est l'homme d'un but unique, qu'il s'identifie à une passion exclusive"¹²⁴¹.

Ya en *Une femme à sa fenêtre* Boutros, el protagonista, manifestaba tener un sentimiento trágico de la existencia: la tensión interna que le provoca su vida disociada, la tentación social, las múltiples renunciaciones que su libre elección implica dado su carácter exclusivo... Todo eso forma parte de su fatalidad. Las palabras "tragique" y "fatalité" aparecen en multitud de ocasiones a lo largo de la novela.

"Il y a des limites, une fatalité sociale. Ni un homme, ni même une femme, ne peuvent parcourir d'un coeur libre toute l'échelle. J'ai essayé d'aimer une ouvrière, je n'ai pas pu. Si j'étais un ouvrier, vous ne m'aimeriez pas. Il faut que je vous fuie! Avec vous je redeviens bourgeois ou je le reste. (...) Je suis

¹²³⁸ Cf. capítulo "El Tiempo" p. 258.

¹²³⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 225.

¹²⁴⁰ Citado por DOMENACH J.-M., *Le retour du tragique*. Ed. du Seuil, col. "Points", París 1.972, p. 93.

¹²⁴¹ DOMENACH J.-M., Op. cit., p. 49.

communiste pour détruire cette fatalité. (...) Je me fous de l'égalité, mais je veux détruire l'argent"¹²⁴².

El responsable directo de la fatalidad en aquella novela no era otro que la figura del viejo gobernante incompetente, -figura paterna a nivel simbólico- al que nos hemos referido en varias ocasiones.

En 1.929 Drieu creía todavía que era factible vencer esta fatalidad, como lo creía también Nietzsche en *La genealogía de la moral*¹²⁴³. Asimismo, en aquella época la posibilidad de equivocación o error no era concebible en sus personajes heroicos¹²⁴⁴. En cambio, como veremos en seguida, el Drieu de 1.942, el Drieu de *L'homme à cheval*, presenta un pensamiento mucho más maduro toda vez que mucho menos optimista: la constatación del carácter imbatible, a nivel humano y en el tiempo presente, de esta fatalidad. Además el origen de ésta se insinúa mucho más complejo: la culpa no es ya simple y exclusivamente de la figura paterna, sino que parece tener un origen más profundo y de carácter indeterminado.

La realidad disociada del héroe, a la que nos hemos referido reiteradamente, se perfila como la causa en apariencia más importante de su carácter trágico. Los héroes rochelianos responden a esta definición -que evoca las tragedias racinianas- del héroe trágico; su tragedia procede también en última instancia de su naturaleza incompleta y parcial. Racine situaba el origen de ésta en una divinidad cruel e implacable contra la que el hombre no podía luchar. Drieu lo sitúa, hasta la primera parte de *L'homme à cheval* (1.942), en la figura paterna, contra la que el hombre sí puede y debe luchar.

Pero a medida que avanzamos en *L'homme à cheval*, la realidad disociada del hombre que es en apariencia causa primera de su fatalidad, se intuye como la consecuencia de otra fatalidad mayor, esta vez ajena al hombre. La frase pronunciada por un personaje secundario, Camilla, es significativa al respecto: "Quand on a commencé dans le sang, on continue dans le sang"¹²⁴⁵. La cita parece dar a entender que el fracaso final debe interpretarse como la consecuencia de una "mancha" inicial (el crimen contra D. Benito) que arrastra el protagonista. Una mancha que no han conseguido lavar todas las buenas intenciones, ni los años de justo gobernar que ha protagonizado. De nuevo encontramos un paralelismo entre este héroe rocheliano y el modelo de héroe trágico que presenta Racine en su teatro.

"Le péché c'est une expérience inévitable. Le péché c'est l'histoire d'Oedipe"¹²⁴⁶ leíamos en *Gilles* en boca del viejo filósofo Carentan. Veremos en seguida que esta frase, que en *Gilles* pasaba casi desapercibida, formando parte de una reflexión del personaje, pero sin trascendencia alguna en el desarrollo de la acción novelística, adquiere en *L'homme à cheval* todo su sentido.

El carácter "inevitable" que se atribuye a la falta, evoca el concepto de culpa ontológica. Tanto el mítico Edipo como nuestro protagonista novelístico son víctimas de la fatalidad: Edipo ignoraba la identidad del hombre a quien mató y la de la mujer a la que se unió. El "destino" o la "fatalidad" irracional le hicieron culpable de estos crímenes horribles sin él saberlo, y tuvo que pagar por ello. En *L'homme à cheval* es también la "fatalidad"¹²⁴⁷ quien trunca, por razones incomprensibles, el proyecto de Jaime Torrijos.

Drieu, siguiendo a Nietzsche, había puesto de manifiesto en obras anteriores, especialmente en sus ensayos, su vivo rechazo contra el sentimiento de culpa ontológica que él constata en el interior de los hombres y que atribuye a la religión cristiana fundamentalmente. Para Drieu, como para Nietzsche, este sentimiento ejerce un efecto paralizante y esclavizador en el hombre y genera en él conductas reactivas¹²⁴⁸.

Pero por otra parte esta nueva concepción del concepto de culpa libera al personaje de la responsabilidad directa de su fracaso y lo convierte en víctima. Así concluye *L'homme à cheval*¹²⁴⁹. Pero

¹²⁴² DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 189.

¹²⁴³ "El hombre "libre", (...) da su palabra como algo de lo que uno puede fiarse, porque él se sabe lo bastante fuerte para mantenerla incluso frente a las adversidades, incluso "frente al destino"". Cf. NIETZSCHE F., *La genealogía de la moral*, ed. cit., p. 68.

¹²⁴⁴ Véase cita nº 800.

¹²⁴⁵ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 160.

¹²⁴⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 163.

¹²⁴⁷ En el caso de Edipo, como en las tragedias racinianas, la fatalidad viene determinada por los dioses. En *L'homme à cheval* la fatalidad es "la condición humana". Cf. *Infra*.

¹²⁴⁸ Cf. *infra* y nota nº 1253.

¹²⁴⁹ Cf. cita nº 1239.

¿víctima de quién? Ya hemos visto que el *Deus ex machina* supuestamente inflexible y despiadado de las tragedias racinianas, no tiene cabida en un contexto en el que Dios ha muerto o en el que la divinidad se sitúa en el interior de cada hombre.

Lo más inmediato, teniendo en cuenta lo analizado en novelas anteriores, sería pensar que la culpa debe revertir sobre la figura del viejo gobernante -figura paterna a nivel simbólico-: ella es la responsable de haber cerrado el horizonte de grandeza que supuestamente debería corresponder al pueblo inca. Sin embargo esta explicación, que era tan clara en *Une femme à sa fenêtre*, lo es mucho menos en las últimas páginas de *L'homme à cheval*.

La explicación del fracaso del héroe trasciende en la novela la referencia inmediata del padre, para adentrarse en los tiempos remotos en los que el concepto de "culpa" o de "pecado" se introdujo en la conciencia de cada hombre, de la mano de varias religiones¹²⁵⁰. Y sería este concepto el responsable del pensamiento disociativo que caracteriza a los personajes y que al final acaba por perderles. Este tema no aparece desarrollado en *L'homme à cheval*, pero sí en cambio en la siguiente novela: *Les chiens de paille*. En nuestro análisis sobre ésta demostraremos y profundizaremos en la cuestión del pecado.

3.3 -El misticismo y la comunión del hombre con el universo como vía hacia el absoluto. El artista: La ambición de la unidad.

Fracasada la acción, *L'homme à cheval* concluye con la vuelta a la contemplación y el ascetismo en el seno de la naturaleza que habíamos visto ya aparecer un momento en *Gilles*. En esta novela el aislamiento ascético permitía sentir los propios pensamientos, al tiempo que autoafirmarse y sustraerse a la linealidad temporal. Es decir, el ascetismo revertía básicamente en el fortalecimiento interior del personaje. Ahora el acento cambia: Jaime en el lago Titicaca constata que

"Ici, on est vraiment à l'extrême de la Bolivie, terre extrémiste et qui ne peut être comparée qu'au Tibet. Ce sont les ultimes exaltations de l'homme. Là, l'homme est trop haut, déjà au-delà de lui-même. A quatre mille mètres, le ciel surpris dans son immensité est décevant comme la mer, toujours nue, toujours vide, (...) L'homme ici ne peut plus se soucier que du divin. L'endroit ne peut être mieux choisi si le divin est le contraire de l'humain. Mais, par les mamelles de la Vierge, je ne crois pas cela."¹²⁵¹

La función del ascetismo sigue siendo la de favorecer y enriquecer la construcción del propio yo, pero no ya en una dimensión humana, sino divina.

Nos hemos hecho eco en el curso de nuestro recorrido novelístico, de la creencia de que la divinidad se encuentra en el interior mismo del hombre. "L'idée de Dieu (...) c'était un mystère atroce, palpitant et palpable, qui n'était pas dans le ciel, mais dans la terre"¹²⁵² leíamos en *Gilles*. A partir de esta novela asistimos, como hemos dicho en capítulos anteriores, a una creciente mistificación de los protagonistas. Esta mistificación no ha de ligarse al cristianismo, al que por otra parte hemos visto criticar en varias novelas, junto con el resto de religiones occidentales a causa, en buena parte, del espíritu de sumisión que, según Drieu, las caracteriza. Nuestro autor define con frecuencia en sus novelas al cristianismo como "une religion d'esclaves" y prefiere cada vez más centrarse en las religiones orientales¹²⁵³.

Para el "hombre a caballo" la religión inca constituye el testimonio más elevado de la medida de lo divino que posee el hombre:

"Une race inscrit sa mesure du divin. C'est la mesure la plus haute. Cette mesure avait été pleinement prise avant la venue des hommes du Christ. Ici, l'on comprend que le christianisme n'est qu'un élan entre autres et qu'il n'avait aucune raison de venir se traîner jusque'ici. (...) Celui qui a goûté ce

¹²⁵⁰ Cf. infra y cita nº 1254.

¹²⁵¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 225.

¹²⁵² DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 35.

¹²⁵³ Existe un perfecto paralelismo entre esta evolución de los personajes novelísticos y la del propio autor, quien tras la decepción que le produce el fascismo alemán, opta por dedicarse menos a la política y pasa sus últimos años dedicado básicamente al estudio de las religiones antiguas. Cf. DESANTI D., *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié*, ed. cit., y GROVER F., *Drieu la Rochelle (1.893 - 1.945)*, ed. cit., entre otros.

sentiment n'entre plus dans une église chrétienne avec le même regard; il y entre avec un oeil beaucoup plus religieux que celui qui ne connaît que sa paroisse et ignore les cinq ou six autres grandes visions qui assouvissent l'humanité"¹²⁵⁴.

Por tanto el fracaso de Jaime se presenta con sabor agríndice: si en el terreno de lo real la acción revolucionaria se ha revelado imposible, la contemplación le lleva en cambio a la potenciación de su vertiente divina, esto es: a una afirmación aún mayor de su figura y de su exclusión de la linealidad temporal. "Un dieu meurt et renaît. L'homme meurt et renaît. Perpétuellement il crée des formes en qui il renaît. Ces formes fixent leur essence d'abord dans la guerre et la religion, ensuite dans l'art."¹²⁵⁵. Fracasada la guerra como medio recreador, quedan la religión y el arte. En ellos se centrarán las dos últimas novelas.

Pero a pesar de todo, el fracaso de la acción comporta a su vez otro aspecto no menos importante: el de la fusión del yo con el otro a la que aspiraban hasta aquí todos los protagonistas heroicos. El final del protagonista de *L'homme à cheval* supone la renuncia a una de las creencias más básicas de Drieu, que ha ido repitiendo en boca de los diferentes protagonistas: la posibilidad de regenerar la sociedad desde dentro. Demostrada la imposibilidad de tal ambición¹²⁵⁶, las dos últimas novelas nos presentarán personajes solitarios, preocupados sólo en la contemplación y la reflexión de carácter metafísico.

Llegados a este punto, es interesante observar la evolución en el enfoque dado al par Jaime - Felipe a lo largo de la novela: al principio de la obra Drieu ponía el acento en la naturaleza radicalmente diferente, aunque no exenta de complementariedad, de ambos personajes, y se ridiculizaba incluso al segundo (hombre de pensamiento), en flagrante contraste con la grandeza del primero (hombre de acción). A medida que avanza la obra, la enorme diferencia que separaba a ambos va disminuyendo progresivamente hasta que, al final, acaban por descubrirse idénticos:

"Felipe je te hais, tu es moi, je ne suis que toi. Regarde. Je ne suis qu'un rêveur comme toi et un assembleur de mots. Je n'ai pu conquérir le lac Titicaca (...) J'ai failli à ma mission, qui est de rendre les mots vivants"¹²⁵⁷.

Esta igualación se produce también en otro aspecto, no menos importante: a Jaime se le ha escapado de las manos su propia "creación" como al principio de la novela le había sucedido a su doble, Felipe. *L'homme à cheval* podría definirse como la tragedia del espíritu creador, si entendemos por "creación" la construcción de un mundo coherente, formal y determinado.

Y es precisamente una vez alcanzada la máxima grandeza, la mayor diferenciación y el mayor grado de poder entre sus conciudadanos, cuando el héroe descubre su pequeñez. La búsqueda desesperada de la voluntad de poder y de la libertad, y el acceso al libre albedrío a los que nos referíamos más arriba, topan con una realidad implacable: la condición humana. Por importante que sea su poder, el hombre no será nunca más grande que el hombre; nunca podrá trascender su destino; jamás podrá escapar a su condición. La novela se cierra con la significativa frase: "L'homme à cheval était à pied"¹²⁵⁸. El núcleo profundo de la tragedia de nuestro héroe novelístico, se encuentra en el hecho de que se juega su destino personal en un proyecto del que tan sólo importa el resultado final. Para Jaime, como para los anteriores protagonistas rochelianos, a pesar del desdibujamiento del personaje individual en el seno del grupo al que hemos aludido, a la hora de la verdad el hombre cuenta, porque el móvil fundamental de su acción no es otro que la voluntad de poder y de singularización. Pero en cambio en el proyecto que éste pretende implantar, el hombre no cuenta. Y se convierte así, lo quiera o no, en un juguete de aquél. Esta realidad implacable se pone de manifiesto indistintamente en el hombre de acción (Jaime) y en el hombre de pensamiento (Felipe), desde ahora definitivamente iguales. El sistema de valores basado en la oposición entre el individuo y el mundo, que ha presidido hasta ahora el universo novelístico de Drieu toca a su fin.

Idéntico conflicto sufren los protagonistas de *La condition humaine*, o de *Les conquérants*, de Malraux;

¹²⁵⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 226.

¹²⁵⁵ *Ibid.*, p.236.

¹²⁵⁶ Es interesante recordar que *L'homme à cheval* fue escrito en la época en que Drieu empezaba a sentirse profundamente decepcionado con la forma de actuar del fascismo alemán, en el que el autor había puesto su esperanza, tras constatar la inoperancia de los movimientos de extrema izquierda franceses.

¹²⁵⁷ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 231.

¹²⁵⁸ *Ibid.*, p. 245.

ambos acaban fracasando en sus proyectos revolucionarios, destinados en principio a crear una sociedad mejor. Pero la gran diferencia entre ambos escritores, reside en el hecho de que Drieu, ante este descubrimiento, sublima a su personaje hacia el mundo de lo espiritual y lo divino, mientras que Malraux se queda en tierra.

Si al principio de *L'homme à cheval* se justificaba la acción revolucionaria por razones éticas y estéticas, al final de la misma, así como en las dos novelas que le siguen, será el misticismo quien conlleve una conquista ética y sobre todo estética en grado superlativo, y quede de esta forma plenamente justificado: en las ruinas incas cercanas al lago Titicaca

"Jaime et moi (...) nous éprouvâmes cette satisfaction avaricieuse du voyageur qui serre sur son sein un des plus grands témoignages de la planète et se dit: "Je le tiens, au moins j'aurais atteint l'un des sacrés réduits de la merveilleuse maison où j'habite." Il ajoute amèrement: "Ce n'est que cela, me voilà donc à la limite de la beauté".¹²⁵⁹

El nivel de belleza posible en el mundo de lo real es pues limitado. El espacio y el tiempo son los responsables de esta limitación. Llegados a este punto, sólo la muerte se perfila como última posibilidad de traspasar los impedimentos y acceder a la belleza infinita. Después de Dios, también los héroes han muerto. "L'homme ne naît que pour mourir, et il n'est jamais si vivant que lorsqu'il meurt"¹²⁶⁰, dice Jaime¹²⁶¹. El personaje descubre al fin su condición fragmentaria en el interior de un universo complejo y lleno de misterio, que se dispone a intentar comprender. No aspira ya a determinarse, ni a conquistar el mundo, ni tampoco a trascenderlo, sino a fundirse y confundirse con los diferentes elementos que lo componen y, por este medio, penetrar en el mundo desconocido e indeterminado del más allá.

L'homme à cheval concluye pues con el descubrimiento del carácter limitado e insatisfactorio de la belleza posible en el mundo real, y con la decepción del protagonista ante tal constatación. En las dos novelas que siguen, *Les chiens de paille* y *Mémoires de Dirk Raspe*, la belleza se presenta ya prácticamente al margen de la realidad circundante. Una realidad caracterizada ahora, salvo excepciones puntuales que estudiaremos, por su fealdad más absoluta. Ambas novelas situarán esta belleza ausente en el único espacio que queda aún por explorar: el más allá, el espacio de eternidad que se presume tras la muerte.

Por primera vez en el universo novelístico de Drieu, la estrecha correspondencia entre lo físico y lo moral que ha marcado la totalidad de las novelas anteriores, parece quebrarse. En sus dos últimas obras la belleza espiritual de los personajes no se acompaña ya de belleza física. Así en *Les chiens de paille*, el protagonista es un personaje "considérable et délabré, les vastes épaules pès de croûler et qui ne croûlaient pas, les vêtements usagés et cocassement commodes"¹²⁶². El protagonista de *Mémoires de Dirk Raspe* se describe así: "J'étais fort laid et fort timide"¹²⁶³.

Hemos visto hace un momento que la belleza posible en la condición humana es limitada. Después de tal descubrimiento no es extraño que los protagonistas se caractericen por su fealdad; ahora más que nunca éstos tienen conciencia de la realidad, de su insignificancia y su carácter frágil y efímero. En realidad sigue existiendo una correspondencia entre el aspecto físico y el moral: una vez conocida en profundidad la indigencia del yo, es perfectamente lógico que ello se traduzca en aspectos físicos igualmente desagradables.

Incluso temas que hasta ahora habían sido invariablemente asociados a la belleza y a la trascendencia, como la música y la danza, pierden aquí esta cualidad: los soldados de la novela

"Ils chantèrent, assez mal, des chants anciens, mais qui ne retrouvaient pas en eux un module très profond. (...) Après qu'on eut chanté, que faire? Il aurait fallu danser et ne rien dire. Mais on parla."¹²⁶⁴

El tema de la traición reaparece nuevamente, aunque se amplía con un sentido diferente y nuevo. En las novelas anteriores el tema se relacionaba básicamente con determinadas situaciones (el tiempo de paz) y/o se refería a las relaciones entre grupos más o menos amplios de personas. Ahora en cambio, el carácter traidor

¹²⁵⁹ Ibid., p. 226.

¹²⁶⁰ Ibid., p. 236.

¹²⁶¹ A lo largo del próximo capítulo profundizaremos en el tema de la muerte.

¹²⁶² DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 15.

¹²⁶³ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 84.

¹²⁶⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 155.

aparece generalizado, como una característica común de toda la condición humana. Paralelamente a esta visión general surge en la novela la figura singular del traidor de traidores, concreto y perfectamente determinado. Con él asistimos a la sublimación del tema: la figura del traidor aparece como un elemento positivo¹²⁶⁵ y necesario para la trascendencia:

"La trahison est un emploi de première utilité dans la comédie humaine. C'est l'engrenage qui permet à toutes les roues de contribuer à un seul mouvement. (...) Sans Iago, comment animer la scène entre Desdémone et Othello? Cette nécessité, en s'élevant vers la sphère métaphysique, s'imposait encore mieux. Puisque Jésus doit mourir, comment le faire mourir? (...) Judas est un personnage indispensable, nécessaire. Sans Judas l'univers ne remue pas, (...) Sans Judas aucune ouverture, aucune fenêtre; (...) Sans Judas, le Dieu chrétien, qui (...) a créé l'homme, (...) ne peut le sauver"¹²⁶⁶.

Una vez constatada, en la novela anterior, la imposibilidad de regenerar la sociedad desde su interior, en *Les chiens de paille* Drieu cambia la figura del héroe "salvador colectivo" por la del traidor¹²⁶⁷.

El traidor se perfila como el motor del proyecto refundador en el que ha fracasado el héroe. El protagonista de la novela atribuye un carácter positivo y dinámico a la figura de Judas, el gran traidor con el que se siente identificado. Sin embargo la visión que Constant aporta, difiere notablemente del personaje bíblico y en cambio refleja perfectamente, como veremos a lo largo del próximo capítulo, la realidad del momento histórico en que fue escrita la novela. A decir de nuestro protagonista novelístico, Judas

"Dans sa jeunesse, dans son ardeur, dans sa première foi, qui était confiance en lui-même, et dans ses camarades et dans son chef, il avait voulu la conquête, la victoire, le triomphe terrestre. Il avait voulu réaliser dans la vie le maximum de puissance, la limite extrême de la vie conçue par la vie. Il avait voulu l'accomplissement total de son moi, du moi de ses amis, du moi de son peuple. (...) On ne s'accomplit qu'en se vainquant, et on ne se vainc que pour s'accomplir: la volonté de puissance est aussi bien ascèse et sacrifice qu'extrême égoïsme (...) Judas qui était le diable, c'est-à-dire la volonté par excellence d'affirmer la vie, la volonté de tirer de la vie tout ce qui est dans la vie, d'en arracher tout ce qui y est latent et en puissance, la volonté de se contenter de cette vie qui a été donnée, Judas se fait ermite, renonçant au don de Dieu, au seul don de Dieu dont nous sommes sûrs, la vie, pour un autre don de Dieu que nous imaginons (...) Judas renonçait à faire de Jésus un roi, se résignait à en faire un dieu: n'y avait-il pas là une terrible déchéance? C'est que Judas appartenait à un peuple vaincu..."¹²⁶⁸.

Esta peculiar descripción de Judas y de la trayectoria de su pensamiento es un calco, por una parte de la evolución que hemos visto experimentar a los diferentes protagonistas novelísticos y, por otra, de la que habían experimentado Francia y Europa en general: habían dejado -a decir de Drieu¹²⁶⁹ y de sus personajes novelísticos- de ser activas, de defender sus ideales, y de esta forma los nacionalismos habían dejado de constituir una meta de hombres libres para convertirse en una religión.

La traición de Judas adquiere según la óptica rocheliana, como decíamos hace un momento, un sentido dinamizador y fructífero, que se asimila al concepto de sacrificio¹²⁷⁰. A imitación del personaje bíblico, nuestro protagonista novelístico querrá erigirse en sacrificador de todas las ideologías, es decir, de los diferentes modelos de organización social del presente, con la finalidad de construir un futuro. Traidor parece tomar pues aquí el sentido positivo de sacrificador.

Sin embargo por primera vez en el universo novelístico de Drieu, la citada refundación exige una destrucción previa de carácter completo. Ya en *Une femme à sa fenêtre* Drieu se refería a la necesidad de la

¹²⁶⁵ También Breton elogiaba la traición y consideraba la violencia como el único medio de expresión adecuado. "Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de *famille*, de *patrie*, de *religion*", leemos en su *Second manifeste du surréalisme*. Cf. BRETON A., *Manifestes du surréalisme*, ed. cit., p. 77.

¹²⁶⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., pp. 115 - 116.

¹²⁶⁷ Frédéric Grover dice acerca de esta novela: "C'est l'autre face du diptyque, le complément indispensable de *L'homme à cheval*." Cf. *Drieu la Rochelle (1.893 - 1.945)*, ed. cit., p. 169.

¹²⁶⁸ DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., pp. 148 - 149.

¹²⁶⁹ Cf. p. 38.

¹²⁷⁰ Nos referimos al "sacrificio" como elemento religioso, tal y como lo entendían las civilizaciones antiguas y que detallamos al principio del capítulo siguiente.

destrucción para que un orden nuevo pueda surgir: "la force de création ne reprendra en Europe qu'après de terribles dissolutions"¹²⁷¹, se decía allí. Pero en el contexto del libro la frase no implicaba una aniquilación total, sino simplemente una revolución dirigida y controlada desde la sociedad misma.

La muerte colectiva y total que se nos propone en *Les chiens de paille* y a la que nos referiremos en el próximo capítulo, tiene como primer objetivo precisamente la eliminación de las diferentes ideologías, que en el libro aparecen simbolizadas por sendos personajes.

"Chacun se dérobait à la honte, à la gêne, à l'insignifiance d'être Français dorénavant en s'identifiant à tel ou tel vainqueur possible. Bardy s'identifiait à l'Allemand, vainqueur actuel, Préault et Salis à l'Anglais, l'Américain ou le Russe, vainqueurs possibles (...) Cormont, lui, assumait la honte et la responsabilité, mais il les fondait dans le spiritualisme inextinguible du véritable Français"¹²⁷².

Iremos viendo cómo entre este grupo de personajes existe todo un entramado de interrelaciones de gran interés, similar al que hemos analizado a propósito de *Beloukia*. Por una parte, la figura de Cormont se presenta como un reflejo de lo que fue el propio protagonista en su etapa de juventud, es decir: se trata de un doble, adscrito al tiempo pasado y al que se juzga necesario destruir para construir el futuro¹²⁷³. Su muerte trasciende con mucho la destrucción simbólica de una simple posición política; implica la renuncia definitiva a la fe en la juventud que había caracterizado sin excepción todas las novelas anteriores, y con ella la renuncia explícita a la posibilidad de cambiar la sociedad desde dentro, así como el fin del optimismo nietzscheano que atribuía al hombre la facultad de control no sólo sobre sí mismo, sino incluso sobre el destino¹²⁷⁴:

"Je veux tuer Cormont, mais je veux tuer aussi Constant. Constant Trubert, le tuer, est-ce me tuer? Non, c'est tuer mon ombre, tout ce qui en moi est superflu et encombrant (...) En tout cas, en tuant Cormont et Constant, je les réalise tous deux, je leur donne le maximum de réalisation et de réalité"¹²⁷⁵.

Pero por otra parte el personaje en cuestión significa de algún modo la recuperación de un tiempo pasado. Su muerte emblematiza la destrucción de este pasado. Nos hemos referido, tanto en el capítulo dedicado al "Tiempo" como en el presente, a la necesidad de destruir el pasado histórico del hombre para que éste pueda liberarse de las ataduras del tiempo y progresar. *L'homme à cheval* ha venido a demostrar la imposibilidad de esta pretendida liberación, la sumisión necesaria del hombre a su condición humana y a la fatalidad que ésta supone. Así pues la única liberación posible es aquella que se basa en la destrucción tanto del pasado como del presente. Sólo de esta forma queda abierta una puerta a la construcción de un futuro aún inédito.

El proceso destructivo no se limita a la eliminación del personaje y con él de todo su simbolismo temporal (pasado y presente), sino que el protagonista proyecta asimismo la muerte de sus otros compañeros que han tomado partido por las diferentes fuerzas extranjeras, que Constant prevé dominantes en el futuro; un futuro que estaría basado en los modelos de organización social del presente y que, por tanto, no ofrecería posibilidad alguna de liberación. "J'ai réuni, dans mes deux ennemis, les deux extrêmes; l'extrême vérité de demain, l'extrême vérité d'hier -le nationalisme agonisant, la nécessité internationale de demain."¹²⁷⁶. Como apuntábamos hace un momento, la única esperanza posible reside fuera del espacio y del tiempo reales, que deben ser

¹²⁷¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 162.

¹²⁷² DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 126. Existe una estrecha correspondencia entre las actitudes de este grupo de personajes y las del propio Drieu. Como hemos analizado en la introducción, la totalidad de los personajes representan el pensamiento del autor en uno u otro momento de su vida: Drieu, como Cormont, soñó con una Francia fuerte y pionera de un nuevo orden en Europa; pero tras constatar la imposibilidad de tal empresa, optó por identificarse con una fuerza extranjera y, al final, Drieu, como el protagonista principal de *Les chiens de paille* o como el héroe de *L'homme à cheval*, se encuentra solo y decepcionado. La reflexión acerca de las limitaciones de la condición humana se abre paso entonces en los tres casos.

¹²⁷³ Cf. capítulo "El tiempo" pp. 203-204.

¹²⁷⁴ La hemos visto fracasar en la novela anterior, *L'homme à cheval*.

¹²⁷⁵ DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 238.

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. 239. Drieu consideraba que "L'Europe est un continent où la vie n'est possible qu'à condition d'admettre et de pratiquer l'égalité" (se refiere a los países). La situación de inferioridad en la que se hallaba Francia le impedía relacionarse en condiciones de igualdad con los países vecinos. Ello decepciona profundamente a Drieu, quien augura, para el futuro, una Francia a remolque de decisiones e intereses ajenos. Cf. *Mesure de la France*, ed. cit., p. 80.

sacrificados a este fin.

A pesar de todo el protagonista declara:

"Pour moi, si j'avais à recommencer ma vie et si je ne m'intéressais pas plus à la philosophie tibétaine qu'à toute autre chose, je me ferais américain ou russe, mais je ne m'attarderais pas aux spasmes mesquins d'une nation de second ordre"¹²⁷⁷.

La evolución hacia el misticismo y la religiosidad que hemos ido detectando de forma progresiva a lo largo del universo novelístico de Drieu, adquieren en esta novela una intensidad nunca vista anteriormente. Tal evolución conlleva lógicamente, la renuncia al que había sido el principal motor y fuente de inspiración del pensamiento de todos los protagonistas anteriores: la creencia de inspiración nietzscheana en la voluntad de poder, en el hombre total. Ahora en cambio se reniega de Nietzsche: "Lui, Constant, dérisoire nietzschéen, dérisoire comme tous les nietzschéens d'Occident, dérisoire comme Nietzsche lui-même..."¹²⁷⁸

Desde ahora Nietzsche es rechazado y su filosofía considerada estrecha, a causa de la limitación al mundo de lo real que se le atribuye:

"Nietzsche mettait tout dans la volonté, dans le miracle d'une volonté qui, prenant son point d'appui dans un instinct avarié, devient la chose la plus artificielle du monde. Mais il était d'abord un décadent et il y avait en lui, (...) cette terrible abstraction qu'il définissait, qu'il craignait, qu'il condamnait et à laquelle il n'échappait pas. Quand on lisait vraiment Nietzsche dans sa totalité et dans sa profondeur, on trouvait quelque chose d'ambigu, même de louche. Que voulait-il vraiment? (...) il voulait quelque chose de très délicat, de très subtil, de très pur en dépit de sa psychologie de la cruauté, de sa connaissance de la loi de la violence, il savait bien que des tentatives de retour à la santé primitive n'auraient pu que faire ressortir l'incapacité moderne de reproduire les élans natifs de la jeune (?) Antiquité, de la jeune (?) Renaissance. Au fond, il ne voulait pas quelque chose de très différent de ce que voulait Jésus. Ce dont il a le plus souffert et qui peut-être l'a rendu fou, c'est qu'il a pressenti -et c'est à partir de ce moment-là qu'il est devenu arrogant, vantard et éperdu- qu'il ne pouvait s'arracher au modèle qu'était Jésus et que, somme toute, il ne faisait qu'imiter ce modèle"¹²⁷⁹.

A pesar del tono pesimista que invade la novela de principio a fin, no deja de sorprendernos la presencia de los puntos de interrogación cuestionando la juventud (en el sentido de coraje, fuerza y empuje) de los Antiguos y del Renacimiento. Habíamos visto a lo largo de nuestro recorrido por el universo novelístico de Drieu, cómo éste ponía a los Antiguos y a los guerreros medievales especialmente, como modelos a imitar. Este cuestionamiento supone la pérdida de las pautas de conducta, de los puntos de referencia, que habían guiado hasta ahora a los protagonistas con vocación heroica, y deja al hombre del presente sumido en la mayor de las desorientaciones. La recuperación de "la jeunesse de l'humanité" había constituido la meta principal de todo el proyecto revolucionario al que nos han ido invitando hasta ahora, bajo diversas formas, las novelas. Pero de repente Drieu parece insinuar que la existencia del hombre no ha constituido sino un camino en permanente descenso, una degradación progresiva e imparable: "La vie est une perpétuelle décadence depuis le début"¹²⁸⁰ pone Drieu en boca de su protagonista novelístico. El tiempo vectorial de carácter degradador que constatábamos en los entornos urbanos, se extiende a la totalidad de los espacios del mundo real. Estudiábamos en el capítulo "El espacio" cómo en las dos últimas novelas, ciudad y entornos urbanos se revelan idénticos, cómo el espacio de lo real es único, y el tiempo cronológico en él reinante no ha sido nunca ni puede ser vencido desde dentro. El fracaso de la acción, al que hemos asistido desde *L'homme à cheval*, es en último término el fracaso de la lucha contra el tiempo que ésta pretendía trascender¹²⁸¹. Pero no olvidemos que "Décadence veut dire renaissance"¹²⁸².

El proceso de conciliación de los contrarios cuya progresión creciente habíamos ido detectando, en particular a partir de *Gilles* (1.936-38), se completa en *Les chiens de paille*¹²⁸³ (1.943). "Si l'homme est dans une

¹²⁷⁷ DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 121.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, p. 153.

¹²⁷⁹ *Ibid.*, pp. 151 - 152.

¹²⁸⁰ *Ibid.*, p. 238.

¹²⁸¹ Cf. capítulo "El tiempo" pp. 258-260.

¹²⁸² DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 90.

¹²⁸³ Cf. capítulo "El tiempo" pp. 265-266.

contradiction, à condition qu'il vive aussi intensément chacun des termes de la contradiction il est dans le vrai, c'est-à-dire dans le vivant"¹²⁸⁴. Así pues la pasión exclusiva que había caracterizado hasta ahora a los personajes heroicos, y cuyo carácter limitativo había quedado patente al final de *L'homme à cheval* (1.942), cede terreno en favor de un pensamiento capaz de relativizar, de integrar y, en definitiva de desarrollar una visión de conjunto hasta ahora inéditas en el universo novelístico de Drieu.

Dos años antes de que nuestro autor escribiera *Les chiens de paille*, Albert Camus hacía una reflexión en el mismo sentido:

"Si la pensée découvrait dans les miroirs changeants des phénomènes, des relations éternelles qui les puissent résumer et se résumer elles-mêmes en un principe unique, on pourrait parler d'un bonheur d'esprit... Cette nostalgie d'unité, cet appétit d'absolu illustre le mouvement essentiel du drame humain"¹²⁸⁵.

Esta nueva concepción de la realidad se hace muy patente en las numerosas reflexiones teóricas y/o metafísicas que Drieu pone en boca de sus personajes novelísticos. En *Les chiens de paille*, a pesar de estar escrita en tercera persona y en tiempo pasado, la figura del narrador aparece más desdibujada que en ninguna otra novela anterior de Drieu en tercera persona. El diálogo pasa a ser aquí el verdadero motor de la narración¹²⁸⁶. Unos diálogos cuyo contenido alcanza ahora gran profundidad y está cargado de filosofía. Las diferentes intervenciones son con frecuencia muy extensas, a modo de pequeños discursos. Cada uno de ellos defiende su postura y su pensamiento ante el resto; se trata al fin de un verdadero debate de ideas entre una pluralidad de personajes que, si bien no están situados al mismo nivel que el protagonista, por lo menos no existe entre ellos la distancia abismal que encontrábamos en las primeras novelas.

A la profusión de diálogos se suman reflexiones, ensoñaciones, digresiones y sensaciones del protagonista, que son ahora constantes: este mismo proceder lo hemos detectado ya en novelas anteriores, particularmente en *Gilles* y *L'homme à cheval*, pero su frecuencia es ahora mucho mayor. La organización de la novela rompe desde ahora completamente la linealidad temporal que hemos visto irse quebrando de forma progresiva en novelas anteriores. Una estética de lo discontinuo emerge con claridad y alcanzará su manifestación suprema en la siguiente y última novela: *Mémoires de Dirk Raspe*.

En el contexto del pensamiento integrador y más filosófico al que aludíamos hace un momento, el protagonista de *Les chiens de paille* establece un paralelismo entre las figuras, hasta ahora presentadas como antitéticas, de Nietzsche y de Jesús, y expone su pensamiento en lo tocante a las religiones: "Un parfait athéisme engendre le plus pur sentiment du divin"¹²⁸⁷ asegura el protagonista y, más adelante:

"Constant goûtait ainsi chez Liassov une parfaite fusion d'atmosphère ascétique et d'atmosphère sensuelle: cela caressait en lui le sens qu'il avait de la religion. Il avait horreur de l'opposition qu'on fait du christianisme au paganisme"¹²⁸⁸.

La pintura del fresco en el que Liassov reúne diversas divinidades representativas de las grandes religiones del planeta, y otros personajes mitológicos aparentemente dispares es especialmente ilustrativa al respecto¹²⁸⁹.

La idea de destruir las verdades "extrêmes"¹²⁹⁰ de ayer y del mañana que apuntábamos hace un momento, constituye un acto esencial en el seno de esta nueva visión relativizada de la existencia. "L'homme qui n'est pas encore un automate ne peut vivre que dans la contradiction d'où il ne s'échappe que par des actions successivement compensatrices"¹²⁹¹. De hecho toda la novela insiste de forma reiterativa en esta idea.

¹²⁸⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 148.

¹²⁸⁵ CAMUS A., *Le mythe de Sisyphe*, ed. cit., p. 34.

¹²⁸⁶ Ya desde la cuarta línea de la novela por ejemplo, el narrador deja que los mismos personajes presenten en primera persona, los detalles del decorado en el que se llevará a cabo la acción. Pero no se trata de una descripción objetiva, realista, sino de la forma en que ellos sienten el paisaje. Cf. ed. cit., p. 13.

¹²⁸⁷ DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 51.

¹²⁸⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹²⁸⁹ Cf. cita n° 722 del capítulo "El tiempo".

¹²⁹⁰ Cf. cita n° 1276.

¹²⁹¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 47.

Cabe observar que la acción a la que se alude aquí, aparece claramente como la consecuencia de un período de meditación previa, y que la realización personal del hombre tiene lugar ahora menos en el terreno de la acción guerrera que en el del pensamiento. Si en las novelas anteriores los protagonistas heroicos aspiraban a trascender la realidad inmediata por medio de la acción, al final del universo novelístico de Drieu la meditación parece situarse por delante de la acción; aunque la importancia de ésta no desaparece del todo en ningún momento, pasa a ocupar ahora un segundo tiempo. A la acción por la acción, se substituye la acción por la meditación. Ésta nos conduce a la que será considerada desde ahora la única acción posible: la muerte, que el autor define como un acto sacrificial¹²⁹².

La mistificación creciente que caracteriza al personaje, por una parte engrandece su figura y le separa enormemente del resto de la sociedad: desde la primera página de la novela hasta la última observamos que el personaje, aunque de cuerpo presente, aparece como mentalmente ausente de la realidad que le rodea. En esta ausencia reside la posibilidad de un acercamiento, no a las formas determinadas que pueblan el mundo, sino al principio común, oculto tras dichas formas e indeterminado que rige el conjunto de lo real.

"Constant pouvait regarder et ne pas regarder la realidad que le rodea. Pour lui, c'était tout comme. Il savait de quoi il retournait. (...) Il n'avait plus rien à apprendre, et il savait que rien ne s'apprend jamais"¹²⁹³.

La experiencia de la sociedad, de la acción, de la voluntad-pasión y en definitiva de la vida, le ha conducido al desengaño.

Este proceso mistificador conlleva una gran despersonalización. En la anterior novela, *L'homme à cheval*, pasábamos de una clara singularización del protagonista a su fusión en el seno del grupo guerrero. En *Les chiens de paille* el protagonista, perfectamente individualizado y diferenciado, no se funde en ningún momento con un grupo humano, por muy selecto que sea. Unos grupos que en la novela ni tan siquiera aparecen como tales, sino representados por sendos personajes concretos y solitarios, de los que el narrador tiene buena cuenta de acentuar la insignificancia y la debilidad.

La conciencia que desarrolla el personaje acerca de su propia realidad interna, de su situación en el mundo, le lleva a descubrirse no como individuo, sino como una parte más de la creación:

"Il n'était pas Constant, mais le monde. (...) Il était là au même titre que le Ciel et la touffe de joncs, (...) Il était le monde épars mais il était encore autre chose, il était aussi ce monde concentré. Il était le monde et le monde devient le contraire de lui-même et devient Dieu."¹²⁹⁴

Han fracasado todos los modelos a imitar que los personajes se han ido poniendo como objetivo a lo largo de las diferentes novelas. El desengañado protagonista de *Les chiens de paille*, con su voluntad de matar y morir como un acto sacrificial que ha de permitir a la humanidad futura instaurar su existencia sobre el vacío dejado, no hace en el fondo más que imitar a un nuevo modelo: la figura de Jesús. Veíamos hace un momento cómo Constant se autoidentificaba con Judas el traidor bíblico. Pero Judas no aparece en la novela como un traidor, sino como un salvador que libera al hombre de la esclavitud (ideologías, hipocresías, estructuras...) y que da su vida por el futuro de la humanidad.

El universo objetivo que se situaba fuera del individuo y con relación al cual éste se determinaba, ya no existe como tal. Este universo objetivo se ha transferido al interior del pensamiento, -tal y como sucedía por un instante en la experiencia del desierto a la que asistíamos en *Gilles* - en una operación por la cual toda diferencia entre el sujeto y el resto de lo real desaparece:

"Constant fasciné par soi-même, le moi précipité dans le soi, le monde abîmé dans ce point d'où il est issu et qui n'a rien à faire avec lui, Dieu à jamais étranger à Dieu. Dieu à jamais abolissant son nom"¹²⁹⁵

dice el narrador. El proceso de fusión del yo que todos los personajes han ido anhelando a lo largo y ancho del universo novelístico de Drieu, alcanza aquí su culminación; pero dicha fusión no se realiza ya con el otro, sino

¹²⁹² Volveremos sobre este tema en el capítulo siguiente. Cf. p. 614 y ss.

¹²⁹³ DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 35.

¹²⁹⁴ Ibid., pp. 34-35.

¹²⁹⁵ Ibid., p. 36.

con un concepto más global e indeterminado que Drieu denomina en *Récit secret* "Soi Réel" o "Soi universel"¹²⁹⁶.

Este "Soi Réel" o "Soi universel" es la esencia última de todas las cosas, desprovista de principio y de final; esencia común, única e indivisa que se oculta en el corazón de lo múltiple y disperso¹²⁹⁷. El yo, que se descubre aquí una parte integrante de este "Soi universel", deja de estar sujeto al binomio espacio - tiempo y adquiere por vez primera un carácter eterno. Así lo resume J. Lansard:

"C'est devant ce Soi Réel, qui constitue en nous l'Homme intérieur, la Personne véritable, que s'efface le "moi" dont nous parlons quand nous disons "je", notre individualité psychique et physique, l'Homme extérieur. Et à la limite, cet *Âtman* s'identifie avec l'Absolu indifférencié, le Soi intemporel et immuable, l'Esprit Suprême universel: *Brahman*"¹²⁹⁸.

La disolución de las formas, es decir: la renuncia a la determinación del individuo, son condiciones *sine qua non* para acceder a la "tercera dimensión", a la profundidad del "hombre interior", que se descubre a su vez una parte inseparable del cosmos. Se produce pues una doble identificación que actúa en dos direcciones hasta ahora antagónicas: la del sujeto consigo mismo, y la de éste con las "formas"¹²⁹⁹ que le rodean.

La meditación, a la que nos referíamos unas páginas más arriba, es la actitud que posibilita llegar a este descubrimiento fundamental. Una meditación que es ante todo contemplación. Pero "contemplar" no significa ya examinar desde fuera y a distancia, sino que se refiere al sentido etimológico de la palabra: *contemplari*, formada por la unión del sustantivo *templum* y la preposición *cum*, y que expresa la participación en una acción sagrada. El sujeto sumido en la "contemplación" así entendida, se funde con la pluralidad de las formas que le rodean, eliminando todas las diferenciaciones particulares. Este proceso implica la desaparición de la dualidad formada por un sujeto pensante situado frente a un "objeto" pensado; el yo pensante se descubre ahora como parte integrante del universo pensado y, a su vez, éste aparece como un universo que ha dejado de ser "objeto". El sujeto entra así en comunión¹³⁰⁰ con una inmensidad de carácter indeterminado. La comunión abarca pues una totalidad infinita o, lo que es lo mismo, la unidad absoluta. A lo largo del universo novelístico rocheliano, hemos pasado de la ambición de la "totalidad" que perseguía el aspirante a hombre soberano -y que se basaba en la conquista o en la construcción del mundo- y de una verdad definible, a la ambición por la "unidad"¹³⁰¹, y el descubrimiento de una verdad indefinible. En lugar de construir un mundo se trata ahora de encontrar o descubrir en sí mismo la noción de éste.

El proceso de unificación del yo, se realiza pues en *Les chiens de paille*. Pero no por medio de la determinación creciente del sujeto, como se proponía hasta las últimas páginas de *L'homme à cheval* (1.942), sino al contrario, por medio de su indeterminación más completa, por medio del sacrificio del yo individual. El yo se pierde, y queda un sujeto liberado de su yo, que denominaremos, parafraseando a Poulet¹³⁰², un "sujeto puro". Se trata de una conciencia de nivel superior, que no es ya conciencia de algo determinado¹³⁰³, sino conciencia de sí misma, y que equivale al famoso "Moi pur" de Paul Valéry¹³⁰⁴: es el nivel más elevado de una

¹²⁹⁶ Cf. nota nº 174 de la Introducción.

¹²⁹⁷ Vemos que en estas últimas composiciones rochelianas se abandona, además de la creencia en la viabilidad de generar una raza de "superhombres", el pensamiento sartriano en el que se habían basado las novelas hasta la parte final de *L'homme à cheval*: ahora la existencia (en el sentido que le da Sartre y que hemos explicado) no precede ya a la esencia. Existe una esencia común que es anterior a las existencias particulares.

¹²⁹⁸ LANSARD J., *Drieu la Rochelle ou la passion tragique de l'Unité*. Essai sur son théâtre joué et inédit, ed. cit., p. 26.

¹²⁹⁹ Por "formas" entendemos, no los objetos materiales en sí mismos, sino su principio formador.

¹³⁰⁰ Entendemos por "comunión", no el establecimiento de una relación entre el yo individual y una sociedad integrada por otros seres también individuales, como sucede en expresiones como "la comunión de los santos". Por "comunión" queremos expresar la absorción del pensamiento individual en el seno de una realidad universal, de la que el individuo participa.

¹³⁰¹ Esta misma ambición de unidad la manifiesta Breton en sus *Manifestes du surréalisme*.

¹³⁰² POULET G., *La pensée indéterminée*, tome III, ed. cit., p. 157.

¹³⁰³ Tradicionalmente la conciencia se describe siempre asociada a un objeto.

¹³⁰⁴ "Le Moi que j'appelle le Moi pur (le centre de l'anneau) ne peut qu'être ou ne pas être-Il ne subit aucun changement. Démence, âge, rien ne l'altère-. En revanche, il ne peut rien - ne sait rien. Il est identité pure. Pas de qualités, pas d'attributs. (...) Il y a un *Moi* qui est équidistant de toutes déterminations; qui a même puissance à l'égard de TOUTES "choses"; qui les affirme et les nie toutes identiquement une à une". Cf. VALÉRY Paul, "Le

pirámide de "yo" que avanza de forma gradual hacia una conciencia totalmente despersonalizada, que no se refiere a objeto alguno, sino que es una especie de ejercicio superior de la propia actividad pensante, totalmente ajeno a cualquier objeto, incluido el propio yo del sujeto.

Sin embargo Drieu propone acceder a esta indeterminación, no de forma pasiva y/o inconsciente, sino como fruto de un largo proceso de reflexión. Y pretende acceder a ella por medio de un acto concreto que determina al máximo al personaje: convertirse en Judas y "sacrificarse" a sí mismo y a las diferentes ideologías concretas que le rodean. La opción por lo indeterminado que aquí se pone de manifiesto no responde pues en absoluto a lo que Poulet denomina "un état d'âme entièrement négatif"¹³⁰⁵, sino a una resolución firme y "positiva" del personaje.

La necesidad de renunciar al yo físico como precio necesario para fundirse con el "Soi intemporel" - que preferimos denominar soi universel¹³⁰⁶ - está íntimamente ligado a la idea de culpa en las novelas rochelianas. Habíamos analizado ya el tema en *L'homme à cheval*: en aquella novela un repaso a los diferentes culpables posibles, nos llevaba a señalar a la "condición humana" como responsable última del fiasco final. Pero las consecuencias de esta culpa de carácter global parecían recaer mayoritariamente en un sólo personaje, al que se otorgaba un papel a medio camino entre la víctima expiatoria -inocente- y el culpable justamente castigado por su crimen inicial¹³⁰⁷.

Hemos ido viendo, a lo largo de nuestro recorrido novelístico cómo de una u otra forma, el sentimiento de culpa¹³⁰⁸ ha estado presente en la gran mayoría de las novelas. Casi todos los protagonistas tenían algo de lo que culparse: su debilidad, su inactividad, su marginación, su egoísmo, un crimen... Como dice Dominique Desanti, "Les personnages de Drieu poursuivent une incessante accusation d'eux-mêmes"¹³⁰⁹.

En *Les chiens de paille* el concepto de culpa adquiere mayor desarrollo al tiempo que se generaliza de forma explícita a toda la humanidad. A este respecto son reveladoras las frases que, en medio de todo este proceso misticador al que asistimos, y del pesimismo amargo que invade la obra, muestran la nostalgia y la desesperanza de reconquistar lo que Drieu denomina la "jeunesse de l'humanité", y cuya restauración ha constituido la meta tanto del autor como de sus protagonistas novelísticos. Sin embargo la presencia del tema es ya a estas alturas puramente testimonial, tratado tan sólo de pasada, en boca de un joven soldado del que ni tan siquiera se cita el nombre, y al que el protagonista se encarga de desautorizar inmediatamente:

- "Nous avons connu aussi l'horreur du péché. (...) Mais il y a un monde nordique qui n'a aucun sens du péché, qui n'a pas besoin de rédemption ni de dieu rédempteur: c'est le monde des Védas et de l'Edda, c'est le monde des premiers aryens de l'Inde et de la Perse, des premiers Germains et Scandinaves, des premiers Celtes et Italiotes. Avant de descendre vers le Sud, les Aryens n'avaient pas le sens du péché.

- (...) En tout cas les Nordiques par les religions de mystères et le christianisme ont plongé à jamais dans l'esprit méditerranéen: ils n'en sortiront jamais."¹³¹⁰

El viejo sueño nietzscheano del hombre soberano y libre de actitudes reactivas -entre ellas las que genera el sentimiento de culpa- se revela definitivamente inviable. La interiorización del concepto de culpa o de pecado por parte del hombre contemporáneo se perfila como otro gran responsable de la decadencia europea, tras las limitaciones inherentes a la "condición humana" y que constituyen su "fatalidad".

Hemos visto cómo *L'homme à cheval* quiso crear un destino para los indios bolivianos en un lugar y en un tiempo concretos, por medio de la acción guerrera y fracasó. En *Les chiens de paille* la ambición fundamental del protagonista no varía un ápice: el objetivo final sigue siendo la creación de un destino; tan sólo los medios,

moi et la personnalité". En *Cahiers II*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.980, p. 317.

¹³⁰⁵ POULET G., *La pensée indéterminée*, tome III, ed. cit., p. 227.

¹³⁰⁶ Porque el término "universel" nos parece más representativo del nuevo estado del yo en la globalidad de sus aspectos, mientras que "intemporel" hace referencia tan sólo a su situación fuera del tiempo. Además Drieu lo denominaba también así.

¹³⁰⁷ Cf. supra, p. 478 y ss.

¹³⁰⁸ No nos referimos a la "culpa" en sentido cristiano, sino simplemente a la responsabilidad que tiene el hombre de sus propios actos.

¹³⁰⁹ DESANTI D., "Celui qui a voulu mourir de l'histoire, Drieu la Rochelle (1.893 - 1.945)". En *Monthertant et le suicide*, ed. cit., p. 126.

¹³¹⁰ DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit. p. 100.

el lugar y el tiempo han variado. Pero el punto de llegada a la hora de la verdad es siempre el mismo: a pesar del notable ensanchamiento de horizontes al que hemos asistido, de nuevo nos encontramos ante el fracaso: Constant no consigue llevar a término su papel de Judas porque una anónima bomba inglesa cae sobre el conjunto de los personajes y los mata. Y de nuevo surge la constatación que ya habíamos realizado en la novela anterior: el hombre no puede ser más grande que el hombre.

Un solo personaje queda al margen de la destrucción indiscriminada y total -a nivel simbólico- que se produce en la novela; se trata del único que en ningún momento ha tenido relación alguna con las agitaciones y las ilusiones sociopolíticas que le rodean: un pintor. No es extraño que éste sea el único personaje que Drieu salva de la muerte. Nos hemos referido ampliamente al tema de la pintura y al pensamiento de Drieu al respecto a lo largo de los capítulos "El espacio" y "El tiempo". En ellos concluíamos que el arte y, de forma más concreta la pintura, se erigía como la única creación humana susceptible de trascender la tiranía del tiempo cronológico. *Mémoires de Dirk Raspe* era la obra en la que más claramente se plasmaba este hecho. Sin embargo en *Les chiens de paille*, a pesar de que el arte en general y la pintura en particular ocupan un plano secundario en el conjunto de la narración, encontramos ya las claves que anuncian el desarrollo futuro que Drieu da al tema un año más tarde:

"Ah, comme il aurait aimé être peintre; oui, c'eût été la meilleure façon d'accepter l'éphémère et de sacrer l'éphémère. Par cet art, en jouissant de la matière on la détruit mieux que par tout autre art."¹³¹¹.

Pero a pesar de todo este proceso mistificador al que asistimos, permanece invariable el gusto por la sensación: la meditación, como la acción en anteriores novelas, continúa siendo ante todo sensación, tal y como vimos a propósito de *Gilles*¹³¹². Otro tanto sucede con el arte, como veremos más adelante. También la muerte - que, como hemos dicho, es la única acción posible- es ante todo una sensación: Constant

"rêvait de connaître sa propre mort, d'en faire un acte de foi et de conscience. Comment connaître sa propre mort? Il avait examiné diverses manières de suicides, des suicides lents qui permettent le maximum de conscience jusqu'à la dernière minute; le plus efficace lui semblait l'ouverture des veines. (...) Ce suicide est douloureux et cela lui faisait peur, mais il réfléchissait que la douleur est la seule condition de la plus fugacement vive mais de la plus vive conscience"¹³¹³.

Nietzsche se refería también al sufrimiento como a una prueba que permite autoafirmarse y sentirse existir¹³¹⁴.

Además la concepción del sufrimiento como un elemento transgresor o cuanto menos purificador, tiene un papel de gran importancia en las obras de muchos contemporáneos de Drieu. Barrès en *Les déracinés* o en *Du sang, de la volupté et de la mort*, Malraux en *La condition humaine* o en *Les conquérants*, Sachs en *Le Sabbat*, Prévert en sus poemas, Sartre en *Les mouches* o en *La Nausée*, constituyen sólo algunos ejemplos.

Ya lo decía Nietzsche: "Cuando el hombre consideró necesario hacerse una memoria, tal cosa no se realizó jamás sin sangre, martirios, sacrificios"¹³¹⁵. Profundizaremos sobre este tema a lo largo del próximo capítulo.

La última novela de Drieu, la inacabada *Mémoires de Dirk Raspe*, podría definirse como la novela del sufrimiento universal¹³¹⁶. Está basada en la vida de Vincent Van Gogh¹³¹⁷, pintor¹³¹⁸ cuya existencia atormentada

¹³¹¹ Ibid., p. 100.

¹³¹² Cf. citas nº 1139 y 1140.

¹³¹³ DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 172.

¹³¹⁴ NIETZSCHE F., *El nacimiento de la tragedia*. Alianza ed., Madrid 1.991, p. 117.

¹³¹⁵ NIETZSCHE F., *Genealogía de la moral*, ed. cit., pp. 69 - 70.

¹³¹⁶ El tono que se aprecia en esta última creación novelística de Drieu, tiene sin duda un trasfondo tanto personal como social importante. Cf. pp. 95-97.

¹³¹⁷ Efectivamente Drieu toma en la novela varios episodios de la vida del pintor, pero con gran frecuencia se aparta del modelo e incluye aspectos imaginados o de su propia vida. Así por ejemplo la totalidad de la primera parte nada tiene que ver con la realidad de Van Gogh. La familia que allí se describe se parece mucho a la que acogió a Drieu durante dos veranos en Inglaterra. Cf. ANDREU P., Prólogo a *Mémoires de Dirk Raspe*.

¹³¹⁸ Drieu había manifestado en varias ocasiones su gusto por la pintura: "J'aurais aimé être peintre" leemos por ejemplo en su *Journal 1.939-1.945*, ed. cit., 2 octubre 1.939. Sin embargo Van Gogh no ocupa, que sepamos,

tiene hondo reflejo en sus cuadros. Drieu ha sabido estar a la altura de las circunstancias en este aspecto: la novela entera deja en el lector idéntico regusto amargo y desolado que los cuadros del citado pintor¹³¹⁹. Habíamos asistido, en obras anteriores, a situaciones de sufrimiento, pero éste se centraba sobre todo en los protagonistas o en personajes concretos. Ahora en cambio se generaliza al tiempo que se magnifica. La humanidad entera, dispersa y variopinta, aparece postrada y unida en un mismo grito de inmenso dolor¹³²⁰. Decíamos que *Gilles* era una de las narraciones rochelianas en las que se reflejaba de forma más cruda, la situación social francesa y europea del momento. Lo mismo podemos decir de *Mémoires de Dirk Raspe*, aunque el enfoque es diferente: en *Gilles* Drieu ponía el acento básicamente en el aspecto sociopolítico. En *Mémoires* Drieu sitúa en primer plano a los hombres: a sus sentimientos, su desasosiego, su sufrimiento ante una situación general de descomposición e impase inaguantables.

El tono que Drieu emplea en esta obra es notablemente diferente del utilizado en las novelas anteriores. F. Grover establece, en este aspecto, una comparación con el Proust de *Le temps retrouvé* que compartimos: "Le ton du roman, dans ses hauts moments, est, comme celui de Proust dans *Le temps retrouvé*, celui d'une révélation, d'une épiphanie."¹³²¹

Efectivamente, como expone Pierre Andreu en su prólogo a la novela, cada una de las cuatro partes¹³²² en que se divide el libro concluye con el descubrimiento por parte del protagonista, de un aspecto capital acerca de sí mismo que determinará el desarrollo de los apartados siguientes, constituyendo en conjunto una gradación creciente que lleva al personaje de la duda y la inseguridad a la confianza, de la ignorancia a un cierto conocimiento, de lo real a lo abstracto, de lo finito a lo eterno.

Después de dos novelas en las que se nos presentaba a sendos protagonistas ya adultos, y de los que nada se sabía acerca de su etapa de formación reencontramos, en esta última obra, una narración perfectamente ordenada cronológicamente, como lo fuera nueve años antes *Rêveuse bourgeoisie*, aunque la progresión psicológica de los personajes y la profundidad y madurez del pensamiento que manifiestan sean lógicamente incomparables entre ambas obras.

Cabe tener en cuenta que Drieu utiliza en *Mémoires* un procedimiento narrativo que contribuye notablemente a resaltar esta profundidad psicológica: la novela está narrada en primera persona. Y no es ya un personaje secundario quien se encarga de la narración, como sucedía en *L'homme à cheval*, sino que el propio protagonista toma la palabra directamente y cuenta su historia. En el interior de este relato, algunos personajes especialmente significativos por la influencia que ejercen sobre el protagonista (como el joven pastor Robert Heywood o el poeta Cyril) toman asimismo la palabra en primera persona y, situados al mismo nivel que el protagonista, explican, justifican o defienden su pensamiento y el modo de vida por el que han optado. Se establece así una pluralidad de voces generadora de un diálogo en el que se exponen y analizan diferentes puntos de vista, expuestos desde el interior de cada personaje y todos en situación de igualdad.

Estos personajes dotados ya de plena autonomía y de una personalidad diferenciada protagonizan sus particulares reflexiones, monólogos interiores, digresiones... y en definitiva aportan a la novela una sensación de profundidad y de vida propia nunca alcanzadas hasta ahora en las novelas rochelianas. La estética de la discontinuidad que veíamos emerger de forma progresiva, especialmente a partir de *Gilles* (1.936-38), alcanza su mejor representación. *Mémoires* es una creación que consigue al fin plena "independencia" de su creador: Dirk no es Drieu, ni tampoco lo son Robert, Cyril o Richard, aunque Drieu sí sea Dirk, y también el resto de

lugar alguno en la obra de Drieu hasta las *Mémoires de Dirk Raspe*. Resaltaremos, como curiosidad que en el número de marzo de 1.921 de la revista *Littérature*, Drieu puntúa a Van Gogh ¡con un 4 sobre 20!

¹³¹⁹ "Ce peintre violent et désespéré me paraît l'un des précurseurs de Hitler. (...) Je ne puis m'empêcher de trouver un caractère éminemment prophétique aux tableaux de la fin de sa vie, peints dans la demi-démence qui a précédé sa mort. Ces énormes soleils qui roulent sur des campagnes ravagées annoncent bien cette *révolution du nihilisme* dont Hermann Rauschning nous dit qu'elle est la révolution hitlérienne" escribía Drieu a finales de 1.939, en el periódico bonaerense *La Nación*. Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., "Artistes et prophètes". En *Cahier de l'Herne. Drieu la Rochelle*, ed. cit., pp. 88 y 90. Por supuesto en el momento en que Drieu compone las *Mémoires de Dirk Raspe*, fracasado ya el proyecto hitleriano, queda lejos la comparación entre el artista y el dictador.

¹³²⁰ Cf. capítulo "El tiempo" p. 270.

¹³²¹ GROVER F., *Drieu la Rochelle (1.893 - 1.945)*, ed. cit., p. 174.

¹³²² Recordemos que Drieu, según sus manuscritos, había proyectado estructurar la novela en siete partes, de las cuales sólo llegó a redactar las cuatro primeras.

personajes.

Tras el yo narrador del joven Dirk, existe otro yo narrador: el del escritor Drieu la Rochelle. Permanece oculto, no interviene directamente en la novela, pero está ahí haciendo lo mismo que su personaje: narrando una biografía, (la de Vincent van Gogh en teoría, pero en la que como hemos visto, hay mucho de la del propio autor) que es en ambos casos la historia de la búsqueda desesperada de una actividad susceptible de dar sentido a una vida, y que culmina con el descubrimiento de una verdadera aptitud y vocación: el arte, la creación artística, concretada en la pintura para Dirk y en la literatura para Drieu; ambas actividades responden plenamente al concepto que Drieu tenía del verdadero arte¹³²³.

La utilización de esta técnica que denominamos "del relato dentro del relato" o "puesta en abismo"¹³²⁴, permite a Drieu conseguir una reciprocidad de miradas que hace oscilar los límites entre realidad y ficción: en cierto modo la narración sale de su carácter ficticio al tiempo que invita al lector a entrar en ella. De hecho Drieu siempre ha afirmado la interacción entre el creador y su creación:

"Je crois à la littérature. Ecrire, c'est, pour ma faiblesse, le seul moyen de penser, peut-être, mais à l'épreuve cela s'est révélé un moyen efficace, que je ne renierai pas, de débrouiller et de fortifier ma vie morale"¹³²⁵

escribía en 1.927. *Mémoires de Dirk Raspe* es la novela en la que más claramente se pone de manifiesto esta interacción, esta construcción mutua entre el escritor y lo escrito. La forma que Drieu elige para componer la novela, contribuye de forma excelente a ello.

La palabra especular¹³²⁶ que es la novela se sublima en ella, trasciende el carácter vano y absurdo que hemos visto atribuir al lenguaje a varios personajes rochelianos, y se convierte en mecanismo propiciador de la reconciliación entre la vida y el lenguaje¹³²⁷. Reconciliándose con el lenguaje el escritor logra hacer lo propio consigo mismo, con su yo profundo.

La novela se abre con la presentación de un Dirk desorientado, desconocedor del mundo y de sí mismo. Un abanico de posibles opciones profesionales¹³²⁸ se abre ante él, representadas por los miembros de la familia Heywood¹³²⁹. Entre algunas de ellas se debatirá el joven protagonista indeciso y obligado a elegir. Aunque más que de un proceso de elección, se trata en la novela de una auténtica *quête* que concluirá¹³³⁰ con el descubrimiento final de una vocación, que dará sentido a su vida y le proporcionará una cierta paz interior.

¹³²³ Cf. pp. 42-43.

¹³²⁴ André Gide en su *Journal 1.889-1.939*, define en estos términos, tomados de la heráldica, el procedimiento narrativo que consiste en situar un relato en el interior de otro principal e idéntico a éste. Lucien DÄLLENBACH en su libro *Le récit spéculaire*. Ed. Seuil, París 1.977, analiza con todo lujo de detalles las palabras de Gide, así como las diversas interpretaciones que se han dado a su definición de la puesta en abismo.

¹³²⁵ DRIEU LA ROCHELLE P., "Troisième lettre aux surréalistes", en *Les derniers jours*, 8 juillet 1.927. Retomado en *Sur les écrivains*, ed. cit., pp.65-66.

¹³²⁶ En el sentido de "que actúa como un espejo". Pero con esta expresión no queremos decir en absoluto que la novela sea un fiel reflejo de la vida de su autor; el "espejo" al que nos referimos, no es aquél que se limita a reflejar la imagen recibida, como los que encontrábamos en las primeras novelas, sino que se trata de un espejo dotado de lo que Drieu denomina "une profondeur qui n'est plus le moi de la vanité, de l'éphémère" (Cf. *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 246.); se trata de una profundidad que lleva al hombre a descubrirse parte integrante de lo que hemos denominado "soi universel".

¹³²⁷ Recordemos por otra parte que la profusión de monólogos interiores, reflexiones, etc. que encontramos en la novela, sitúan un poco al lector "en los límites de la palabra, en ese oscuro umbral que va del pensamiento aún no del todo organizado a su formulación mediante la palabra". Cf PRADO Javier del y otros, *Autobiografía y modernidad literaria*, ed. cit., p. 285.

¹³²⁸ Los términos "opciones profesionales" no deben entenderse en un sentido laboral, sino que se refieren fundamentalmente a las posibles actividades en las que el personaje puede sentirse a gusto y dedicarles su vida. Como hemos dicho al principio de este capítulo, el mundo laboral aparece escasamente reflejado en el conjunto de la obra rocheliana.

¹³²⁹ Es interesante destacar el hecho de que la infancia del protagonista se desarrolla en el seno, no de su familia biológica, sino de unos padres adoptivos. La revuelta contra el pasado histórico, el intento de liberarse del lastre que supone la familia a los que nos hemos referido reiteradamente, reaparecen aquí.

¹³³⁰ "concluirá" en cuanto a las partes escritas se refiere, pero recordemos que la novela está inacabada.

En los miembros de la familia Heywood aparecen reflejadas por otra parte, las diversas etapas por las que han ido pasando los diferentes protagonistas a lo largo del universo novelístico del autor: la fase de extrema dependencia social puesta de relieve en novelas como *L'homme couvert de femmes* o *Le feu follet*, es evocada en los personajes de Osie y Barny:

"quelquefois je croyais que c'étaient des animaux et je me jetais entre eux pour jouer (...) Mais il fallait bien constater que c'étaient plutôt d'horribles enfants, qui cherchaient à singer d'horribles grandes personnes tout à fait inconnues de moi; elles étaient monstrueusement inexistantes, formées avec les photos et les on-dit des journaux"¹³³¹.

A la "inexistencia" de estos personajes se oponen todos los demás, cada uno de los cuales, a su vez, parece inclinarse por opciones aparentemente antagonicas con respecto a las del resto. Como veremos, nos encontramos nuevamente ante un complejo conglomerado de interrelaciones entre muchos de los personajes, al término del cual acabamos por descubrir la identidad de todos: cada uno no es sino un reflejo del resto, aun a pesar de los aparentes antagonismos, de la misma forma que sucedía en *Les chiens de paille*.

Así por una parte el reverendo Richard Heywood nos es presentado como un ser que vive completamente fuera de la realidad inmediata y de sí mismo, totalmente despersonalizado.

"... Des idées? Il n'en cherchait pas; il n'en avait jamais cherché. (...) Les pensées qui le traversaient s'ensauvaient à peine venues. (...) Il avait renoncé à produire quoi que ce fût par sa propre industrie et quand il était enfermé dans son petit bureau sombre (...) il ne faisait qu'attendre."¹³³².

En estrecha relación con este personaje, encontramos la última versión de un nombre que ha ido jalonando toda la producción novelística de Drieu: [g il]; en esta ocasión no se trata del nombre del protagonista, sino que se refiere a la parroquia de "St.-Giles", de la que es párroco Richard Heywood; ello constituye todo un símbolo de la ruptura de la correlación entre el yo y los otros que se había establecido en *Gilles*.

El reverendo Heywood vive en su mundo, aislado de todo y de todos, completamente al margen de su familia, de sus parroquianos, de su yo físico. Richard

"avait été un de ces beaux jeunes hommes ambigus dont on ne sait s'ils sont des animaux ou des dieux, qui paissent sur l'herbe verte. Il y a en eux le génie taciturne et énigmatique d'une race, aussi bien tentée par le **rêve** que par l'**action**¹³³³ et qui, tout le long des années de la paresse (...) se flatte de la ressemblance secrète de l'un et de l'autre"¹³³⁴.

Richard encarna la conciliación de dos aspectos que eran considerados antagonicos por los personajes que ambicionaban la totalidad, basada en la conquista del mundo. En ellos la acción real, tangible y exterior, se oponía a la ensoñación -que es un modo de acción interior, como hemos visto¹³³⁵-. Richard, al contrario, emblematiza la "unidad" a la que nos referíamos hace un momento: su percepción de lo real es totalmente interiorizada; en él -como en el protagonista de *Les chiens de paille* -asistimos a la fusión del sujeto pensante con el "objeto" pensado que, a su vez, deja de ser objeto; a la comunión del hombre con el conjunto de la creación, con la consiguiente indeterminación del personaje que conlleva. Pero mientras en *Les chiens de paille* el personaje central pretendía llegar a este estado de indeterminación total mediante una acción singular que de hecho le determinaba, Richard opta por la ensoñación y la abstracción, y aparecerá en la novela como un hombre inconcreto, indefinible, carente de toda determinación. Su descripción física se corresponde perfectamente con su realidad interna:

"... son regard bleu, presque blanc, où la lumière semblait de plus en plus diffuse, où les transparences se perdaient les unes dans les autres. Etait-ce de l'eau, ce bleu, ou du ciel?
(...) Le blanc des cheveux bouclés semblait fait du nuage le plus candide dans le ciel de printemps le

¹³³¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 42.

¹³³² Ibid., p. 22.

¹³³³ El subrayado es nuestro en ambos casos.

¹³³⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 44.

¹³³⁵ Cf. capítulo "El espacio" pp. 123-124.

plus impollué"¹³³⁶.

Habíamos analizado en el Epílogo de *Gilles*, el fenómeno de la unificación entre los espacios de la realidad y de la ensoñación, así como la conversión de ésta en acción, en el interior de un proceso de síntesis que implicaba el final de la mentalidad disociativa de los personajes. Se trataba entonces de abolir la distancia que separaba ambas actividades, por la transformación de la ensoñación en acción. Pero en *Mémoires de Dirk Raspe* el tema es otro: la ensoñación aparece allí como una cierta forma de acción; una forma de estructurar lo indeterminado. Una de las pocas que le quedan todavía al hombre y además una de las que aún conservan a estas alturas carácter trascendente. Esto nos lleva al arte¹³³⁷. Malraux pone en boca de un personaje oriental -chino-, de viaje por Europa, estas significativas palabras, que son esclarecedoras al respecto:

"Notre peinture, lorsqu'elle est belle, n'imite pas, ne représente pas: elle signifie. L'oiseau peint est un signe particulier de l'oiseau, propriété de ceux qui le comprennent et du peintre, comme le caractère: oiseau en est le signe public. Pénétré maintenant de votre art, le nôtre m'apparaît comme la lente, la précieuse conquête du rêve et du sentiment par le signe".¹³³⁸

Nos habíamos referido a la valoración de la ensoñación como una cierta acción anteriormente, en *Rêveuse bourgeoisie*. Pero mientras allí este recurso funcionaba a modo de placebo, ante la incapacidad de verdadera acción por parte del protagonista de turno, ahora en cambio surge como una esperanza, una puerta susceptible tal vez de abrirse a otra dimensión fuera del espacio y del tiempo, a una profundidad sin forma ni duración, puesto que la inutilidad de toda acción en el mundo de lo real, convierte a ésta en sinónima de la pasividad.

En el polo opuesto, parece situarse otro personaje, Robert, hijo del anterior, quien representa la acción sin tregua. No se refiere ya a una actividad bélica (el personaje es pastor en un barrio pobre de Manchester; se trata de una especie de cura obrero). Pero en ambos casos la dedicación a una acción frenética supone una forma de vivir fuera de sí mismo, de renunciar a la propia identidad profunda y limitarse a un conocimiento de sí externo y a una pasión exclusiva. Dicha acción por otra parte, no está ya orientada a la regeneración de la sociedad, ni tampoco a la regresión temporal que ésta debía comportar necesariamente, como sucedía en *Une femme à sa fenêtre*, en *Gilles* o en *L'homme à cheval*. Ahora la acción ambiciona metas menos elevadas: se limita al tiempo presente, y aspira a hacerlo más soportable ante la evidencia, juzgada insalvable, de una realidad sometida a una temporalidad lineal con carácter destructivo, y que es causa de un sufrimiento enorme y generalizado. El nuevo "campo de batalla" en el que se llevará a cabo la acción no constituirá ya un entorno delimitado y cerrado, sino que se extenderá a todo el espacio de lo real puesto que es allí donde se encuentran quienes con mayor dureza sufren las consecuencias de esta realidad: los pobres¹³³⁹.

Si en la figura del viejo padre veíamos simbolizada la total abstracción, la del hijo se ancla en el mundo de lo hiperconcreto. Sin embargo el antagonismo es sólo aparente: "Si Papa est hors de l'Église, par le haut, (...) vers le ciel, toi, tu l'es par en bas, vers la terre, par les pauvres"¹³⁴⁰, reflexiona un tercer personaje. Hemos visto reiteradamente, en el universo novelístico rocheliano, surgir la abstracción del interior de la máxima concreción¹³⁴¹. Los extremos resultan coincidentes: ambas actitudes se sitúan fuera de la sociedad y alejan de ella a quienes las protagonizan, como hemos ido viendo.

Es la primera vez, en el universo novelístico de Drieu, que vemos aparecer el tema de la caridad y el amor hacia los más débiles, tratado desde una óptica que denominaremos "positiva". Este tratamiento contrasta fuertemente con el pensamiento que han ido manifestando al respecto los diferentes protagonistas de las novelas anteriores, así como el mismo autor. En muchas de las citas que hemos ido reproduciendo a lo largo del presente capítulo se aprecia claramente la valoración peyorativa que Drieu, por boca de sus personajes, atribuía sin excepción a la debilidad. Una característica que, por otra parte, no tenía cabida en la aspiración al hombre soberano que hemos visto compartir con Nietzsche a Drieu y a sus personajes hasta las últimas páginas de *L'homme à cheval* (1.942).

¹³³⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 23.

¹³³⁷ Insistiremos sobre el carácter y la función del arte al final de este capítulo.

¹³³⁸ MALRAUX A., *La tentation de l'occident*, ed. cit., p. 96.

¹³³⁹ Como veremos más adelante, la palabra "pobres" se refiere más a una pobreza de espíritu que una situación de carencia económica. Cf. nota nº 1342.

¹³⁴⁰ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 34.

¹³⁴¹ Cf. infra, especialmente nota nº 1353.

La miseria no se concibe en el universo novelístico de Drieu como una mera situación de falta de recursos materiales, sino más bien como sinónimo de ignorancia: "Les pauvres sont des pauvres d'esprit; ils ne savent pas, ils ne peuvent pas savoir ce qu'il y a dans l'esprit, le pouvoir de transfiguration de l'esprit"¹³⁴². Este pensamiento, que es un claro guiño a la mayéutica de Sócrates, sirve al protagonista de *Mémoires de Dirk Raspe* para establecer un supuesto antagonismo entre la miseria que invade el mundo de lo real y el arte:

"Les artistes, romanciers ou peintres, sont à jamais séparés des pauvres, car ils embellissent tout ce qu'ils touchent, ils transfigurent; or rien chez les pauvres ne peut être transmué. Si cela est transmué dans les yeux d'un pauvre, ce pauvre n'est plus pauvre: c'est déjà un privilégié"¹³⁴³.

afirma Robert.

Pero esta definición excluye de entrada al propio personaje del universo por el que ha optado:

"Tu t'occupes des pauvres, tu prétends te remplir de leur pauvreté; mais (...) Tu ne seras jamais un pauvre, car tout est transfiguré à tes yeux. (...) on peut faire surgir le bonheur au milieu du désespoir. Ce sont là des opérations qui sont faciles à ceux qui comme Robert sont touchés par la grâce et possèdent le pouvoir de transfiguration"¹³⁴⁴.

Nuestro personaje se sitúa por tanto en un principio, de modo inconsciente, en la categoría del artista; y su trabajo se asimila al arte, práctica hacia la que, paradójicamente, manifiesta un vivo desprecio: "Oui, j'ai horreur de l'art. De cet art que tu adores. L'art c'est jouer avec la souffrance des autres. Avec ma souffrance d'abord."¹³⁴⁵.

Frente a los dos modelos de conducta precedentes, parece abrirse una tercera vía: el arte. Cyril, literato y pintor, será el personaje encargado de representarla en la primera parte de la novela.

"Il me semblait y voir en lui un amour plus simple, plus précis, moins égaré dans les illusions, qu'en Robert. Il s'aimait lui-même, il aimait en lui-même quelque chose de parfaitement net, de défini; il ne se trompait pas. Il aimait en lui-même le meilleur de lui-même; il n'allait pas le chercher chez les autres comme Robert chez les pauvres."¹³⁴⁶

La figura del artista aparece como la única del grupo que ha alcanzado la unidad del propio yo; este hecho la sitúa por sí sola al margen de los otros personajes.

Veremos cómo, tras un largo peregrinaje que constituirá un auténtico proceso iniciático, Dirk, el protagonista, concluirá en la emulación de este último modelo, como única posibilidad de supervivencia. Una posibilidad en la que por otra parte, veremos englobarse las anteriores.

En *Les chiens de paille* habíamos analizado cómo un sólo personaje, el artista pintor, había quedado a salvo del desastre final. En *Mémoires de Dirk Raspe* asistiremos al desarrollo de esta última esperanza que le queda al hombre: el arte. El arte se configura en la novela como el único medio a través del cual puede realizarse la fusión del yo con el "Soi universel"¹³⁴⁷:

"Il y avait de tout dans ces dessins; il y avait des choses et il y avait des êtres. Distinction absurde, inepte, que je n'ai jamais sentie et à laquelle obscurément dans ces copies timides je me refusais déjà"¹³⁴⁸.

La única forma de trasladar al mundo de lo concreto, -de determinar de algún modo-, esta unificación del yo a la

¹³⁴² DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 39.

¹³⁴³ Ibid., p. 39.

¹³⁴⁴ Ibid., p. 40.

¹³⁴⁵ Ibid., p. 35.

¹³⁴⁶ Ibid., p. 45.

¹³⁴⁷ Remarcamos que no se trata ya de trascendencia, sino de unidad con el conjunto de formas que pueblan el universo.

¹³⁴⁸ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 52.

que el personaje ha llegado, la fusión del sujeto pensante con el universo pensado, es el arte.

La concepción del arte que Drieu plantea aquí, encierra cierto paralelismo con el pensamiento oriental al respecto: no se trata de un arte cuyo valor artístico provendría de sus formas o de su estilo, -como sucede en el mundo occidental- sino de su capacidad para evocar el principio abstracto e indefinible que se intuye tras las formas concretas y que las transgrede¹³⁴⁹. De esta forma, el artista no es ya un hombre que crea, sino un ser que siente, y al que estas sensaciones permiten trascender su yo concreto y convertirse en devenir. Drieu lo exponía con claridad ya en 1.927:

"Pour moi, l'art c'est quelque chose d'urgent, de direct. C'est un moyen, ce n'est pas une fin pour l'Homme, qui n'est pas lui-même une fin, rien de ce qui s'offre à lui ne peut être qu'un moyen. De ce point de vue, tous les arts ne sont que des aspects de l'art de vivre."¹³⁵⁰

Así lo manifiesta también nuestro protagonista novelístico, quien descubre en el arte la "possession de ce trésor double qui est dans l'être et dans l'au-delà de l'être"¹³⁵¹.

Pero esta fusión de lo terrestre y lo espiritual tan sólo puede realizarse a partir de lo concreto. "Toucher, toucher, il me fallait toujours toucher; pour moi n'étaient réelles que les choses que je touchais. Tout ce qui existe spirituellement pouvait être touché charnellement"¹³⁵². Al igual que en las novelas anteriores, la sensación sigue constituyendo el modo de conocimiento fundamental para el personaje principal de la novela: "L'extrême abstrait n'était possible que dans l'extrême concret"¹³⁵³ leíamos también en *Les chiens de paille*.

Por tanto la grandeza del protagonista no proviene ya exclusivamente de sus actos concretos, como era el caso en las novelas hasta *L'homme à cheval* (1.942), sino que estará ahora más en función de su capacidad para interiorizar y globalizar las diferentes percepciones reales. La acción debe conducir a "la conscience d'être selon le mode le plus beau"¹³⁵⁴. La evolución de los principios éticos hacia los estéticos como motores de la acción, a la que nos hemos referido con anterioridad, se completa en esta última obra de Drieu.

El problema surge ante el carácter excluyente en el tiempo que poseen por naturaleza las diferentes situaciones de lo real, y que impide experimentar una multiplicidad de sensaciones de forma simultánea. Ello impone lógicamente una limitación a las posibilidades de abstracción y también una dilatación importante en la duración del proceso cognitivo. La abstracción se presenta como el fruto de una larga experiencia irremisiblemente ligada al tiempo lineal que se pretende abolir.

El tiempo lineal constituye así un largo camino iniciático, repleto de obstáculos y, sobre todo, de sufrimiento.

"Le terrible drame de vivre, du moins pour les êtres jeunes, c'est de ne point posséder tous les mondes, de découvrir qu'appartenir à un monde c'est l'apprentissage de l'exil, époque déchirante. Epoque merveilleuse aussi puisqu'on apprend à se serrer sur son propre monde: j'avais découvert dans Londres mon monde merveilleux"¹³⁵⁵.

De entre las diversas sensaciones que el personaje experimenta en el espacio urbano, -primera etapa del recorrido iniciático, tras abandonar la casa de los Heywood- la que más le impresiona es la producida por la amplia variedad, repleta de gamas, de los colores que allí coexisten: "En goûtant les couleurs, les formes, j'avais cru saisir la réalité derrière l'apparence". Los colores que pueblan el espacio londinense, con sus formas reales y

¹³⁴⁹ Malraux, en *La tentation de l'Occident*, pone en boca de Ling, personaje Chino que visita Europa: "Une oeuvre conçue comme celles que vous admirez, une oeuvre qui doit émouvoir ceux qui la peuvent goûter par le même style, le même charme ou la même puissance est une oeuvre mineure. C'est qu'ils puissent faire naître en nous-mêmes l'infinie diversité du monde qui donne du prix à nos plus précieux rouleaux de soie. Les arts, d'ailleurs, ont en eux-mêmes peu de noblesse. Celle qui les élève vient de ce qu'ils sont des éléments d'une pureté parfaite aux modes infiniment variés". Cf. Ed. cit., pp. 25 y 26.

¹³⁵⁰ DRIEU LA ROCHELLE P., "Troisième lettre aux surréalistes". En *Sur les écrivains*, ed. cit., p. 55.

¹³⁵¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 56.

¹³⁵² Ibid., p. 38.

¹³⁵³ DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 55.

¹³⁵⁴ MALRAUX A., *La tentation de l'Occident*, ed. cit., p. 27.

¹³⁵⁵ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 142.

al mismo tiempo indefinidas e infinitamente variadas, parecen invitar a la abstracción a partir de lo concreto, y al descubrimiento de la unidad oculta tras la diversidad de las formas. En este primer periplo por el espacio londinense sin embargo, el personaje no consigue liberarse del peso que sobre él ejerce una parte mayoritaria de la sociedad, que le mantiene atado a lo real y desalienta sus aún tímidos intentos en el mundo de la pintura:

"... maintenant tout cela se renversait, c'étaient les couleurs qui menaçaient d'être des apparences et à côté quelque chose s'imposait avec une inexorable, inévitable actualité (...) Il y avait donc les humains. J'avais oublié les humains. Les humains (...) avec leur folie. Les femmes représentaient au premier degré la folie des humains, dans cette volonté féroce et stupide de poursuivre on ne sait quelle construction matérielle"¹³⁵⁶.

"Comment restituer à l'humain *toute* ¹³⁵⁷ sa vie, quand on ne connaît de la vie que l'animal? Car pour connaître l'humain, il faut connaître le divin, ce qu'on appelle vulgairement le divin, et qui est le coeur de l'humain"¹³⁵⁸,

reflexiona el protagonista. Se impone pues la necesidad de llegar al corazón de lo humano. Dirk lo buscará, en una segunda etapa, intentando fundir su yo con la sociedad. A tal fin elige integrarse en un grupo humano que es exponente del nivel más elevado de la degradación social que caracteriza el universo de la novela: el pueblo minero y miserable de Hœuvre.

"Je voulais que tous ces humains me donnassent une réponse, je voulais échanger leur réponse contre mon interrogation. Je voulais me remplir de leur âme, pour perdre la mienne, pour oublier la mienne. Quand je dis: perdre, je ne dis pas: détruire; je ne voulais pas détruire mon âme, mais l'unir à celle des autres dans une âme plus vaste, plus forte. Avec les hommes, par le moyen de la charité, j'aurais voulu m'unir en Dieu. (...) Au fond, moi, les hommes et Dieu, c'était la même chose, une seule grande âme qui se cherchait"¹³⁵⁹.

La acción frenética será el medio elegido en un primer momento por el joven Dirk: "Je ne savais où donner de la tête, c'était ce que je voulais"¹³⁶⁰. Pero en esta novela la acción no responde ya a la finalidad última de determinarse y singularizarse, sino al contrario: la sucesión de actos determinados a los que se libra Dirk en Hœuvre, persiguen abolir la realidad determinada de su ser y su fusión o comunión en el seno de una globalidad abstracta, unificada e indeterminada, a la que hacíamos referencia a propósito de *Les chiens de paille*. "Me perdre, m'oublier, voilà ce que je voulais"¹³⁶¹, repite en varias ocasiones el personaje.

La limitación del colorido que impera en este espacio marcado por la inhumanidad, auténtica ciudad subterránea descrita toda ella en blanco y negro, tiene en la novela un valor simbólico importante:

"A ces endroits-là, j'étais témoin d'un drame mouvant et muet où les vieilles ennemies, la lumière et l'ombre, luttaien et se mêlaient, se repoussaient ou opéraient des échanges traîtreux et pathétiques. Les humains qui étaient les éléments de ce drame n'en savaient rien"¹³⁶².

Este espacio subterráneo, donde reinan la muerte y el sufrimiento, evoca un lugar de cosmogonía: las primeras palabras de la Biblia en las que se nos explica cómo la separación entre el día y la noche fue el primer paso en el proceso creador de la tierra¹³⁶³ están implícitas.

Así pues este espacio subterráneo y decrepito se convierte en un posible lugar de elevación. "Tout ce qui m'attirait dans la vie c'étaient ses abîmes, par où elle s'ouvre sur ses profondeurs et ses au-delà"¹³⁶⁴. Del abismo surge la elevación. La evaluación común a que dan lugar en nuestras mentes y en nuestra sociedad los

¹³⁵⁶ Ibid., p. 148.

¹³⁵⁷ La cursiva es del autor.

¹³⁵⁸ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 299.

¹³⁵⁹ Ibid., p. 190.

¹³⁶⁰ Ibid., p. 192.

¹³⁶¹ Ibid., p. 155.

¹³⁶² Ibid., p. 239.

¹³⁶³ "Y dijo Dios: "Haya luz", y hubo luz. Vio Dios que la luz era buena y estableció separación entre la luz y la oscuridad." Cf. *Sagrada Biblia*, Génesis 1, 3-4.

¹³⁶⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 91.

conceptos de "alto" y "bajo" queda abolida en la novela, en sintonía con el proceso de conciliación de los contrarios y de unificación del yo de los personajes a los que asistimos desde *Gilles*, y que alcanzarán su máxima manifestación en esta última novela.

Por otra parte, la conciencia que muestra el personaje de este fenómeno singular le sitúa en todo momento, a pesar de estar físicamente confundido entre los hombres, completamente al margen de ellos y de su realidad -tener conciencia de algo implica separación con respecto a ello-.

"Et qu'est-ce qui fait le fond de ce conflit, de cette fracture entre le monde et mon esprit, sinon la conscience que j'en ai? Si donc je veux le maintenir, c'est par une conscience perpétuelle, toujours renouvelée, toujours tendue"¹³⁶⁵,

asegura Camus. Pero si en este autor la finalidad de mantener esta "tensión" era la protesta, la revuelta absurda contra una realidad no menos absurda, en la experiencia a la que se somete el protagonista de *Mémoires*, la conciencia constante será aparentemente, en esta segunda etapa del recorrido iniciático que sigue el protagonista, un obstáculo que dificulta el proyecto de perder su yo en el seno de la globalidad indeterminada al que aspira:

"Qu'est-ce que la conscience, dans le monde humain, à la surface de l'être? Si peu de chose, si frêle, si intermittent. C'est certes cela qui est la matrice de l'immortalité, de l'éternité. Mais qu'est-ce que ces états au regard des états ineffables de l'ineffable et de l'indéterminé? Le paradis est un enfer au regard de cela"¹³⁶⁶.

"Dirk Raspe n'est pas un homme parce qu'il est celui qui pose avec et au-devant de lui l'homme comme question"¹³⁶⁷, dice Duportail. Efectivamente, al igual que el que ha sido hasta ahora su modelo: Robert, Dirk se sitúa en las antípodas de la sociedad que le rodea: "J'étais seul et sans intermédiaire, voué à la totalité humaine"¹³⁶⁸. Dirk representa la figura del intermediario entre el universo de los hombres reales y otro de carácter suprarreal e indeterminado; Dirk se sitúa entre lo subterráneo y lo etéreo, como Constant en *Les chiens de paille*.

La etapa que el protagonista vive en el pueblo minero de Hœuvre, -que denominaremos "subterránea"- le conduce a otro descubrimiento importante, que provoca una vez más la inversión del sistema de valores en el que se basa la sociedad: el carácter vano del lenguaje¹³⁶⁹. Nos hemos referido ya, al principio de este capítulo, al carácter destructor de las palabras. En *Mémoires de Dirk Raspe* Drieu insiste en su rechazo hacia este medio de comunicación. De entrada, Drieu nos presenta a un protagonista -que ejerce como pastor- desprovisto del don de la oratoria y, además, amante del silencio y la soledad. El establece una diferencia entre comunión y comunicación:

"Les hommes ne peuvent communiquer entre eux, si ce n'est par un système de signaux qui est toujours terriblement superficiel et insuffisant (...) Mais ils peuvent communier ensemble du même amour vers quelque chose d'autre qu'eux-mêmes"¹³⁷⁰.

Pero más allá de este hecho, la utilización de la palabra se revela contraproducente para la finalidad dinamizadora que él, como pastor calvinista, está obligado a llevar a cabo entre los mineros de Hœuvre. El lenguaje así entendido, aparece como negación de la acción -decíamos al principio de este capítulo que en Drieu el lenguaje transmite siempre algo que ha dejado de existir-, como gesto de degradación¹³⁷¹, y resulta por tanto

¹³⁶⁵ CAMUS A., *Le mythe de Sisyphe*, ed. cit., p. 76.

¹³⁶⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 193.

¹³⁶⁷ DUPORTAIL Guy-Félix, "La femme au perroquet". En *Cahier de l'Herne. Drieu la Rochelle*, ed. cit., p. 201.

¹³⁶⁸ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 160.

¹³⁶⁹ "L'humanité est épuisée par les mots; elle a besoin de sommeil, de barbarie" escribe Drieu en su *Journal I.939 - 1.945*, ed. cit., 17 décembre 1.942, p. 317.

¹³⁷⁰ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 192.

¹³⁷¹ Recordemos el detallismo con el que Drieu describía las bocas de los personajes femeninos denominados "negativos", y que Drieu asociaba al abismo. Cf. nota nº 868 de este capítulo. G.-F. Duportail resalta a este respecto la resonancia fonética entre los términos "chère" y "chair", términos ambos que Drieu utiliza con frecuencia de forma alternativa en *Mémoires de Dirk Raspe*.

contrario a la trascendencia que se pretende obtener por mediación suya. "Le rôle du curé, (...) c'était de parler. De donner des représentations, le dimanche"¹³⁷². Y, unas páginas más adelante, uno de sus feligreses dice al protagonista:

"Si vous parliez bien, vous obtiendriez un faux résultat. Vous obtiendriez le résultat du talent, de la démagogie, de l'art. (...) Je crois que les plus grands saints, vis-à-vis des autres tout au moins, n'ont été que des démagogues. (...) Ils ont séduit les gens, mais ils ne les ont pas changés. (...) Ils ont éveillé des hommes de talent et de grâce comme eux, et pour le reste, pour la foule ils leur ont imposé des institutions de discipline et de contrainte"¹³⁷³.

Ya hemos dicho que por el lenguaje el hombre se distancia de sí mismo y pasa a ser otro: su propio fantasma. Así pues el sacerdote, en su intento de explicar su fe por medio del lenguaje, se distancia de sí mismo y por ende de su fe, y se convierte en un "no yo". Así el poder degradador del lenguaje es doble: además de degradar el mensaje, degrada al mensajero.

La comunicación no puede por tanto conducir a la comunión. "Je suis venu ici, pour savoir si j'étais ou pouvais être en communion avec toute l'humanité"¹³⁷⁴ confiesa el protagonista. Y la respuesta es claramente negativa, por el momento.

Más allá de la crítica contra el estamento religioso que la visión rocheliana del sacerdocio y la iglesia conlleva, y que habíamos detectado ya en novelas anteriores, se plantea aquí un tema de gran importancia: la consideración de la Gracia como un don innato y no como una posibilidad al alcance de la voluntad humana. Del mismo modo que habíamos visto a Drieu y a sus personajes referirse a la cualidad del heroísmo como algo innato, que el hombre no puede conseguir con tan sólo su esfuerzo, en *Mémoires de Dirk Raspe* sucede lo mismo con el tema de la fe. Ésta no puede ser comunicada en modo alguno a nivel humano. El discurso del cura en su púlpito es por tanto del todo inútil a este efecto, carece de capacidad transfiguradora y, por tanto no constituye una forma del arte¹³⁷⁵.

La voluntad por parte del personaje de confundirse entre los pobres y la atracción que ejercen sobre Dirk "ces êtres qui s'engouffrent par une fissure entre ce qui est homme et ce qui est animal"¹³⁷⁶, nada tiene que ver con la caridad cristiana a la que nos hemos referido anteriormente. Lejos de todo espíritu fraternal, su acto debe leerse como un intento de situarse en el centro del proceso de destrucción social para conocerlo y poder acceder así antes a la transgresión de las formas que pueblan lo real y que limitan al hombre. "Au fond je ne veux pas sauver l'âme des autres, mais la mienne. Au fond, les autres ne sont qu'un prétexte, qu'un moyen"¹³⁷⁷ confiesa. Como muy bien dice Emmanuel Berl, "Dans ses livres [los de Drieu, lorsqu'un personnage semble accéder à la pitié, c'est de lui-même qu'il a pitié, non de l'autre"¹³⁷⁸.

De su vida entre los miserables Dirk Raspe extraerá un sinnúmero de sensaciones, cuya intensidad creciente culminará con la exposición de su propio cuerpo a los rayos y la tormenta -al día que surge de la noche, dice Drieu¹³⁷⁹-, haciendo una alusión directa a la voluntad de suicidio. La descripción es sobrecogedora:

"Et je courus vers la plaine, pour être au milieu de l'orage, pour le recevoir en plein. Et non seulement la pluie fouettante et crachante et lacérante comme une volée de glaçons, mais les éclairs. Ah, recevoir toute l'eau et tout le feu en même temps, quelle chance! (...) Je ne savais plus comment me frapper et me déchirer."¹³⁸⁰

Y, más adelante:

Cf. Op. cit., p. 206.

¹³⁷² DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 196.

¹³⁷³ Ibid., p. 202.

¹³⁷⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 199.

¹³⁷⁵ En lo referente a la capacidad de transfiguración que para Drieu posee el arte, véase las páginas siguientes.

¹³⁷⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 155.

¹³⁷⁷ Ibid., p. 207.

¹³⁷⁸ BOISDEFRE Pierre de, *Les écrivains de la nuit ou la littérature change de signe*. Ed. Plon, París 1.973, p. 245.

¹³⁷⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 236. Véase nota nº 1383.

¹³⁸⁰ Ibid., p. 233.

"Je sentais (...) l'intense circulation de la vie, partout, de la vie dévorante de vies, et je voulais activer cette circulation. (...) Je voulais que le feu du ciel me transperçât, et s'en allât, m'emmenant ailleurs."¹³⁸¹.

En su búsqueda, hasta ahora infructuosa, de la fusión de su yo en el seno del principio abstracto que hemos denominado "soi universel", el personaje pretende fundirse con el agua y el fuego de la tormenta: precisamente dos elementos que varios filósofos presocráticos situaban en el origen de la creación. De nuevo Drieu alude pues a una situación cosmogónica. La voluntad de indeterminación del yo alcanza su nivel álgido en esta voluntad de licuefacción, de pérdida total de las formas¹³⁸².

Pero si el personaje fracasa en su intento traspasar la barrera de las formas y acceder a la unidad, la tormenta desencadena una metamorfosis que se ha ido gestando paulatinamente en el personaje, y que determinará su vida futura.

"Ah, je suis ensemble, du jour et de la nuit! La nuit était noire, (...) Et soudain, le jour, le jour terrible et autre de l'éclair, le jour de nuit, le jour qui coule dans les veines de la nuit et qui soudain devient phosphorescent! le jour terrible et créateur qui sculpte la nuit, fait jaillir la forme, le jour qui arrache à la nuit une vision"¹³⁸³.

A partir de este momento Dirk pasa de imitador a visionario, es decir a artista¹³⁸⁴. En cierto modo, la escena de la tormenta constituye pues una situación cosmogónica.

Desde el principio de la novela, el protagonista ha mostrado constantemente su admiración por los cuadros en los que se refleja este combate entre la luz y las sombras. El personaje se refiere a la pintura holandesa como la más representativa al respecto: "J'étais mis en face du rêve des Hollandais, ce qui était plus que leur vie: la lumière, la naissance et la mort de la lumière"¹³⁸⁵. Entre los franceses, Delacroix será uno de sus artistas más admirados. En particular *La mujer y el loro* resume a su entender este combate, como hemos visto en páginas anteriores.

Estas preferencias pictóricas se corresponden con las del autor, gran aficionado a la pintura holandesa. Drieu manifiesta asimismo en varias ocasiones su profunda admiración por Goya: Drieu ve en él el artista completo -domina con gran maestría tanto el dibujo como el color-, el hombre total en que soñaba convertirse. Goya simboliza para él "l'âme même de l'Espagne"¹³⁸⁶ dice. Drieu ve sus cuadros impregnados aún de la fuerza del clasicismo¹³⁸⁷-como el fresco del pintor Liassov que se describe en *Les chiens de paille* - y admira el sentimiento trágico de la existencia que sugieren, así como el tratamiento que da al tema de la muerte -en su opinión lleno de evocaciones de primitivismo y misticismo- y, sobre todo, la gran libertad -ideológica y técnica- que se aprecia en sus cuadros y grabados¹³⁸⁸. Drieu atribuye tales méritos a "son instinct et à sa réflexion foudroyante d'homme de génie"¹³⁸⁹.

Pero, volviendo a nuestra novela, el descubrimiento final de sí mismo por parte del protagonista provocará su marcha de Hoeuvre y el retorno al universo urbano, universo multicolor en el que Dirk iniciará su aprendizaje pictórico. "... L'insidieux bénéfice de l'art, qui d'une poignée de poussière ou de cendre fait surgir des formes"¹³⁹⁰. El objetivo dinamizador y trascendente que había buscado inútilmente en la acción entre los

¹³⁸¹ Ibid., p. 236.

¹³⁸² El ambiente líquido, gris y confuso que, como analizábamos en el capítulo "El espacio" reina de principio a fin en esta novela, se corresponde perfectamente con la voluntad de indeterminación de su personaje principal, toda vez que pone de manifiesto el enorme grado de descomposición social que allí se describe.

¹³⁸³ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 236.

¹³⁸⁴ Cf. pp. 94-96.

¹³⁸⁵ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 78.

¹³⁸⁶ LANSARD J., "La guerre et le sacré ou de l'engagement fasciste à la visé de l'éternel: la guerre d'Espagne vue par Drieu la Rochelle." En *Imprévue*, 1.987-2, université Paul Valéry, Montpellier.

¹³⁸⁷ DRIEU LA ROCHELLE P., "Goya". En *Cahier de l'Herne. Drieu la Rochelle*, ed. cit., p. 69.

¹³⁸⁸ Estos últimos, que Drieu había contemplado en una exposición de la Biblioteca Nacional, constituían la parte de su producción que más apreciaba Drieu.

¹³⁸⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., "Goya". En *Cahier de l'Herne. Drieu la Rochelle*, ed. cit., p. 69.

¹³⁹⁰ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 189.

pobres y que el lenguaje se revelaba también incapaz de conseguir, encuentran un medio de realización, por fin, en el arte de la pintura.

El paso por las entrañas de la tierra, la vida en blanco y negro que allí ha experimentado y que ha culminado en un grado extremo de violencia, han posibilitado la maduración del personaje, y con ella un descubrimiento capital: la fusión del yo con la globalidad de la creación no se produce perdiéndose físicamente entre lo real, sino descubriéndose primero a sí mismo, es decir: determinándose. La conciencia de la que el personaje renegaba resulta pues imprescindible para, posteriormente, acceder a la "comunidad" con la globalidad de la creación; una comunidad que hemos definido precisamente como un nivel superior de la conciencia. El arte será la vía que le llevará a ello.

Tras la experiencia de la vida en blanco y negro, su regreso al mundo del color -a Londres- se caracteriza por la progresiva apropiación de éste por su parte:

"Non, je n'avais jamais possédé les choses et c'était seulement maintenant que j'allais les posséder. Non, je n'avais jamais possédé mon âme; c'était seulement aujourd'hui que j'allais la posséder. J'avançai mon pinceau sur ma toile"¹³⁹¹.

El mundo del color, que Dirk descubre precisamente en el corazón mismo de la sociedad, parece erigirse ahora en antítesis de lo social, puesto que "Je considérais l'homme comme une bête butée, le musée enfoncé dans la terre et qui fouille avec un fanatisme éternel"¹³⁹².

Como dice Duportail, los colores son para Dirk "le signe de l'humanité de l'homme"¹³⁹³. Pero la mayor parte de los hombres viven "con el hocico hundido en la tierra" y por tanto carecen de humanidad y son incapaces de apreciar la profundidad que se oculta tras la vistosidad superficial de los colores; su mirada es incapaz de transgredir las formas determinadas que toman los colores.

Frente a ellos, nuestro personaje se hace con el dominio progresivo del dibujo y del color, lo que equivale a su penetración en el principio abstracto y común al conjunto de la creación que hemos denominado "soi universel".

"J'étais l'homme pauvre, et en moi grondait une âme désireuse et capable de toutes les richesses de la terre, de tous les trésors du soleil. Nous autres, gens du Nord, nous portons dans le coeur un soleil inextinguible, un soleil furieux, un soleil qui se dévore lui-même dans un feu incessant et toujours renouvelé"¹³⁹⁴, un soleil charrié dans nos veines qui est si terrible qu'il les fait parfois éclater"¹³⁹⁵.

¹³⁹¹ Ibid., p. 86.

¹³⁹² Ibid., p. 176.

¹³⁹³ DUPORTAIL G. - F., "La femme au perroquet". En *Cahier de l'Herne. Drieu la Rochelle*, ed. cit., p. 202.

¹³⁹⁴ Muchos críticos han visto en esta imagen un símbolo fascista, pues evoca una simbología muy presente en el pensamiento hitleriano: influenciado por las teorías del austríaco Horbiguer, pensaba que la tierra había conocido una serie de "lunas" y glaciaciones sucesivas. Gigantes y enanos se alternaban a medida que el sol se acercaba o se alejaba de la tierra. El astro rey era, para Horbiguer como para Hitler, la fuente de energía, a la vez letal y regeneradora por excelencia. Hitler lo identificaba con su causa. No en vano el emblema del nazismo, la svástica, simboliza un sol.

Camus en *L'homme révolté* ofrece una visión contraria del tema: él opone el pensamiento de los países mediterráneos al de los del norte, y asocia los primeros al sol y a la vida, mientras los segundos en cambio son asimilados a la noche y a la muerte. "Jetés dans l'ignoble Europe où meurt, privée de beauté et d'amitié, la plus orgueilleuse des races, nous autres Méditerranéens vivons toujours de la même lumière. Au coeur de la nuit européenne, la pensée solaire, (...) attend son aurore. (...) Par-delà le nihilisme, nous tous, parmi les ruines, préparons une renaissance." Cf. ed. cit., pp. 375 y 380. En opinión de Camus, el pensamiento del norte en el siglo XX ha optado por la **revolución**, ideológica, abstracta, que parte de lo absoluto para modelar la realidad y acaba en la desmesura y la destrucción de la vida. El sur en cambio, con una larga experiencia revolucionaria a sus espaldas, prefiere la **revuelta**, apoyada en lo concreto (las conquistas del sindicalismo por ejemplo), a la búsqueda de la verdad pero de forma serena y mesurada. "La révolution du XXe s. (...) est d'abord une politique et une idéologie. Elle ne peut, par fonction, éviter la terreur et la violence faite au réel. (...) La révolte, inversement, s'appuie sur le réel pour s'acheminer dans un combat perpétuel vers la vérité. (...) Si elle veut une révolution, elle la veut en faveur de la vie, non contre elle". Cf. p. 372.

¹³⁹⁵ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 308.

La posesión de sí mismo y del entorno ha sido posible sólo a partir del momento en que el fundamento de la comunión ha dejado de basarse en la ética para situarse en el mundo de lo estético. "Un peintre peut également sauver une âme en lui donnant forme picturale"¹³⁹⁶. Dar forma pictórica significa transfigurar. Un buen pintor, para Dirk como para Drieu, no es aquel que se limita a copiar lo que ve¹³⁹⁷. Un buen pintor transfigura a su modelo. El mismo Drieu hace lo propio con Van Gogh, que es, como sabemos, su modelo en esta novela. Y lo mismo hace también con el lenguaje; hemos analizado¹³⁹⁸ cómo Drieu conseguía en ésta su última creación novelística, reapropiarse del lenguaje transformándolo en palabra especular y, por este medio, accedía a reconciliarse consigo mismo. No en vano Carlos Pujol afirma que con esta última novela, Drieu descubre, por fin, "la verdadera literatura"¹³⁹⁹.

Hemos dicho que la pintura, como el arte en general, constituye un verdadero medio de comunicación, un canal que permite al artista hacer sentir a los demás su pensamiento, pues "on ne peut pas vivre sans s'exprimer d'une certaine façon"¹⁴⁰⁰. Pero al mismo tiempo la pintura es el único medio que le permite aprender, enriquecerse con el pensamiento de los demás, lo que equivale a la superación de su soledad, y supone encontrar por fin una fórmula válida que le permita establecer una comunión, si no con la sociedad entera, sí al menos con un grupo de "elegidos":

"Apprendre aux autres par l'exemple, en travaillant devant eux de son travail nécessaire, c'est le contraire d'inspecter et corriger, de critiquer et formuler; ceci est négatif, abstrait, inhumain. Il ne s'agit pas de parler, il s'agit de vivre devant l'élève"¹⁴⁰¹.

Vivir ante el alumno: ésta es la única forma de enseñar y aprender. Nos hemos referido en varias ocasiones a las críticas contundentes que Drieu, como muchos de sus contemporáneos, dirigían contra el sistema educativo en vigor, contra la función de un profesorado ajeno a la vida -que es acción-, contra los efectos paralizantes que ello producía en los jóvenes. La adquisición de un saber objetivo, que enseña una verdad definida de una vez por todas, tiene un valor escaso, puesto que implica limitarse a un panorama concreto y cerrado, que no incita a ir más lejos. La enseñanza a la que Dirk, y tras él Drieu, nos invita es lo que podríamos denominar un "no saber": un no saber que sugiere, pero que es indefinible, que se sitúa en la profundidad desconocida del ser, fuera del espacio real y del tiempo lineal. Intentar expresarla y definirla significa avanzar hacia un mundo nuevo, misterioso y desconocido que se sitúa más allá del mundo concreto, y que en cierta forma el arte consigue determinar un tanto.

Por otra parte, si hasta ahora existía un abismo insalvable entre los protagonistas y la sociedad, el lenguaje pictórico lleva al joven Dirk a aceptar el conjunto de lo real: el arte de la pintura le reconcilia consigo mismo, le lleva a descubrir al fin sus valores, a defenderlos con la fuerza que da la convicción, y a dejar de huir para pasar a afrontar la realidad que le rodea:

"Pour moi, maintenant, j'étais un peintre, et cela suffisait. (...) On ne peut vivre, à partir du moment où il n'est plus possible d'éviter une forme particulière de la vie, sans combattre violemment tous les hommes, et contre les femmes. Je le savais et je l'acceptais pleinement, avec bravoure et même une belle capacité de défi, depuis l'heure où je m'étais avoué que je ne pouvais pas continuer à vivre en chemineau."¹⁴⁰²

La pintura le reconcilia asimismo con el trabajo y con la sociedad: "J'avais besoin des hommes, de ce qu'ils savaient, de ce qu'ils pouvaient m'apprendre. Il me fallait venir dans leurs villes, leurs académies"¹⁴⁰³. Y le reconcilia también con su historia (su familia¹⁴⁰⁴). La continuidad temporal queda ahora plenamente restablecida

¹³⁹⁶ DUPORTAIL G. - F., "La femme au perroquet". En *Cahier de l'Herne. Drieu la Rochelle*, ed. cit., p. 204.

¹³⁹⁷ Esta es una característica propia de la época. Cf. p. 27.

¹³⁹⁸ Cf. supra, p. 516 y ss.

¹³⁹⁹ PUJOL Carlos, *La novela extramuros*. Ed. Laia, Barcelona 1.975, p. 99.

¹⁴⁰⁰ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 253.

¹⁴⁰¹ Ibid., p. 255.

¹⁴⁰² Ibid., p. 253.

¹⁴⁰³ Ibid., p. 254.

¹⁴⁰⁴ Es a partir del momento en que Dirk se reconoce como artista, cuando por vez primera en la novela hace referencia a su familia biológica, y ello en términos conciliadores y llenos de comprensión hacia su forma de pensar: "Pourtant, j'avais une famille. Un tas de tantes, d'oncles, de cousins et cousines. Ils étaient assez gentils

gracias al componente transfigurador del arte, gracias a la profundidad a la que éste permite acceder; una profundidad que, como hemos dicho, supone la transgresión del tiempo lineal¹⁴⁰⁵ y que se prepara precisamente por su mediación. Lejos queda Nietzsche y su superhombre.

Esta conciliación constituye a su vez el punto de partida para acceder a una cierta transgresión de lo meramente real y tangible: "La peinture vivait suffisamment en-dehors de la conscience sociale, ce qui lui permettait de puiser à son aise, en profondeur, en innocence, dans la vie sociale"¹⁴⁰⁶ afirma Dirk refiriéndose a su admirado Tulp. Esta capacidad de transgresión transfigura también al propio personaje quien, por la gracia del arte deja de ser feo: "Je n'etais plus laid, j'avais toute la beauté du monde au bout de mon crayon et de mon pinceau"¹⁴⁰⁷.

Si en las primeras novelas Drieu nos presentaba a unos protagonistas rodeados de dobles, de espejos, dando la impresión de un universo cerrado y que aprisiona, en su última novela el espejo adquiere la tercera dimensión: la profundidad, al ser capaz de reflejar, no ya el aspecto externo y aparente de los seres y las cosas, sino la verdad indeterminada que se oculta tras dicha apariencia. Y todo ello gracias al dominio de la forma; dar forma, determinar de algún modo las ensoñaciones, las sensaciones, el pensamiento indeterminado, constituye la única vía hacia una cierta transgresión. En realidad todo es en última instancia, en *Mémoires* como en el escritor componiendo su obra, un culto a la forma. Y en su última novela Drieu ha sabido situar con maestría el problema de la forma en el interior de la forma misma.

Llegados al término de la obra rocheliana, la pintura ha permitido por fin conseguir la meta que todos los protagonistas han ido buscando desde el principio: vencer la soledad del yo y reconciliarse con el mundo. Ello se pretendía llevar a cabo primeramente por medio de su fusión con los otros; al final se concluye en la disolución del yo en el seno de lo que hemos denominado "soi universel". El proceso que ha de propiciar dicha conciliación experimenta lógicamente idéntica evolución: tras los sucesivos fracasos de la acción colectiva en *L'homme à cheval*, del misticismo solitario en *Les chiens de paille*, el arte nos ofrece la única salida.

Por medio del arte, el último protagonista novelístico de Drieu consigue llevar a cabo la acción revolucionaria en la que hemos visto fracasar a la acción por la acción y a la fuerza física. Por medio del arte, el hombre logra crear un universo alternativo, un universo en el que se realiza la unidad.

Un paralelismo se impone entre el descubrimiento que realiza Dirk Raspe a través de la pintura y lo que Drieu declaraba acerca de la poesía¹⁴⁰⁸. Pero mientras Dirk consigue hacerse con el dominio de la técnica artística, su autor ha de conformarse con el arte en minúsculas de un género que él considera menor: la narración¹⁴⁰⁹, el relato que tanto ha criticado en sus ensayos como a través de sus personajes. Un discurso que sin embargo le ha llevado a transfigurar el lenguaje narrativo dinamizándolo, vaciándolo de la lentitud que le es inherente -según reconoce el mismo Drieu¹⁴¹⁰-, llenándolo de fuerza y de vida.

avec moi, ils voulaient être gentils avec moi. Mais que pouvaient-ils penser de moi? (...) Mes parents étaient de petits ou moyens bourgeois qui travaillaient ou avaient travaillé; les femmes avaient le sens du ménage: pourquoi auraient-ils nourri ma paresse?". Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 263.

¹⁴⁰⁵ Cf. capítulo "El tiempo" pp. 268-269.

¹⁴⁰⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 261.

¹⁴⁰⁷ Ibid., p. 310.

¹⁴⁰⁸ Cf. pp. 42-44.

¹⁴⁰⁹ Cf. pp. 45-47.

¹⁴¹⁰ Cf. pp. 46-47.

IV.- El sufrimiento, la violencia y la muerte

4.1 -La pérdida de las diferencias como elemento generador de angustia y violencia.

Hemos visto, a lo largo de los capítulos anteriores, cómo Drieu desde su primera novela no ha cesado de poner en boca de sus protagonistas constantes manifestaciones que denotan un sentimiento de hastío, de náusea, hacia el espacio y el tiempo circundantes.

"C'est un garçon qui est comme toi et moi, la vie le dégoûte bien, seulement, au lieu d'en vouloir aux autres, comme nous, il aime mieux, par paresse ou par scrupule, s'en prendre à lui même. C'est assez élégant de cacher son dégoût sous l'humilité;"¹⁴¹¹.

Mientras el Roquentin de *La nausée*, de Sartre, no dudaba en presentar a los otros como la causa de su náusea, el débil Gille de *L'homme couvert de femmes* (1.924) proyecta su violencia contra sí mismo. Idéntica actitud encontraremos, con mayor o menor intensidad, en los protagonistas novelísticos anteriores a *Gilles* (1.936-38). Ello da lugar, lógicamente, a un nivel de angustia enorme que, como iremos estudiando, los diferentes personajes proyectarán en toda una serie de actitudes y pensamientos.

La naturaleza de la angustia rocheliana, nada tiene que ver con la angustia (Angst) que Heidegger afirmaba consubstancial a la existencia humana, como el sentimiento primero y fundamental de ésta, carente de causa concreta alguna, a partir del que se ponía de manifiesto la profundidad trágica de dicha existencia. Mientras para Heidegger la angustia era una ausencia, una carencia indefinible, en Drieu en cambio se presenta como una experiencia concreta, que obedece a razones perfectamente determinadas y que, por ello, puede y debe ser eliminada de la vida por medio de la acción humana. La naturaleza de esta "acción" irá variando, como hemos analizado en el capítulo anterior, a lo largo del universo novelístico.

Nos encontramos por tanto, desde la primera novela, ante un *yo* que sufre, en primer lugar por la conciencia que posee acerca del carácter funesto de la realidad que le circunda, y en segundo término por la constatación de su incapacidad para sustraerse a ella. Frente al *yo* del protagonista se sitúa el *otro* indiferente, ignorante y/o agresivo. Esta situación será una constante a lo largo de toda la producción novelística y ensayística de Drieu. Ante esta situación encontraremos en los protagonistas novelísticos una diversidad de actitudes y respuestas. En función de ellas podemos sintetizar a dichos protagonistas en tres tipos o modelos: pasivos (en las primeras novelas, de *L'homme couvert de femmes* a *Rêveuse bourgeoisie*¹⁴¹²), aspirantes al heroísmo épico (del final de *Rêveuse bourgeoisie* hasta *Les chiens de paille*) y finalmente en la última novela (*Mémoires de Dirk Raspe*) el artista. Lo estudiado a lo largo de los capítulos anteriores y lo que desarrollaremos a continuación, nos permite establecer la figura de Alain, protagonista de *Le feu follet* como el protagonista que cristaliza el modelo de personaje pasivo, condicionado por la mediación interna. Dedicaremos este apartado y el siguiente al estudio de este primer modelo de personajes, mientras que los dos restantes serán abordados a lo largo del tercero.

El sufrimiento y la conciencia de éste constituyen con toda probabilidad las únicas diferencias que, en las primeras novelas, separan el *yo* del protagonista de la sociedad. Una sociedad con la que por otra parte se confunde -como hemos estudiado- en el seno de un espacio y un tiempo comunes, que tiranizan a todos por igual, uniformizando los destinos y haciendo imposible la acotación de un entorno propio y diferenciador, susceptible de favorecer el desarrollo de una personalidad individualizada y singular.

Esta conciencia de indiferenciación es así pues la causa primera del sufrimiento, en sí mismo diferenciador, que experimentan diversos protagonistas novelísticos. Del seno de la más completa indiferenciación surge así una primera diferencia que les opone radicalmente a los *otros*, y que genera en ellos un sentimiento de aislamiento y soledad¹⁴¹³ que a su vez incrementa la angustia y el sufrimiento.

¹⁴¹¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 104.

¹⁴¹² Con la consabida excepción de *Une femme à sa fenêtre*, que se alinearía con el segundo modelo.

¹⁴¹³ Tres años después de *L'homme couvert de femmes*, encontramos este pensamiento en uno de sus ensayos, en el que Drieu narra su visión particular del público congregado en una representación teatral a la que asistió: "La foule de la mercante démocratique empilée dans les fauteuils, flanquée dans les loges par les millionnaires (...) Tout cela se repaît à la même mangeoire. (...) Il en résulte que tous ces humains sont amis comme cochons. On

Drieu ha defendido siempre la necesidad de potenciar la diferencia entre los hombres, sin que ello implique en modo alguno insolidaridad o injusticia. Lo estudiado hasta ahora nos permite afirmar que la totalidad de su producción novelística, y también poética y ensayística, constituyen un culto a la diferencia.

Hemos analizado en el capítulo anterior, cómo el orden social establecido en nuestra sociedad -basado en el dinero- era progresivamente cuestionado a lo largo de su universo novelístico. En su lugar se proponía un sistema de valores alternativo, construido en torno a los conceptos de fuerza, valor y capacidad de liderazgo; este pensamiento era fiel reflejo del de nuestro autor:

"Au-dessus du peuple il faut des chefs et non pas des riches"¹⁴¹⁴, escribe Drieu en uno de sus ensayos. Los valores propuestos, considerados más sólidos y duraderos, son los que, a juicio de los protagonistas rochelianos y del mismo autor, establecen las naturales y verdaderas diferencias entre los hombres. Unas diferencias de las que se destaca prioritariamente su carácter permanente, frente a la naturaleza efímera del dinero y del poder social, y que se presentan por ello como únicas garantes de estabilidad social.

En la misma línea que Drieu, René Girard en su libro *La violence et le sacré* realiza un estudio de distintos tipos de sociedad que han existido a lo largo de la historia, y constata que en todos los casos la diferencia aparece como la base indiscutible de toda organización social estable y pacífica. Las crisis, y las diversas situaciones de violencia, se explican a su entender por el debilitamiento o la pérdida de tales diferencias. Idéntica razón explica para él la crisis de las sociedades occidentales de principios del siglo XX:

"Saisie dans son ensemble, la crise moderne, comme toute crise sacrificielle, doit se définir comme effacement des différences: c'est le va et vient antagoniste qui efface (...) Chacun est mystifié par les restructurations locales, toujours plus précaires et temporaires, qui s'effectuent au bénéfice alternatif de tous les antagonistes; la dégradation générale du mytique s'actualise comme prolifération de formes rivales qui ne cessent de s'entre-détruire (...) étant chaque fois aussi démystificatrices que mythiques dans le mouvement même d'une démystification (...) Les mythes de la démystification pullulent comme des vers sur le cadavre du grand mythe collectif dont ils tirent leur subsistance"¹⁴¹⁵.

Esta situación caótica y en permanente inestabilidad que describe Girard, constituye una de las principales razones que explican la angustia de los personajes rochelianos;

"Derrière toutes ces petites questions politiques ou sociales qui tombent en désuétude, on voit apparaître une grande interrogation sur les fondements de tout, de nos moeurs, de notre esprit, enfin de notre civilisation"¹⁴¹⁶

sintetiza Drieu.

El análisis de los diferentes protagonistas novelísticos realizado en el capítulo anterior, pone de manifiesto esta situación de antagonismo generalizado, caracterizado por la igualdad entre los diferentes rivales, en las novelas rochelianas hasta *Gilles* (1.936-1.938). Llama la atención, en este grupo de obras, la acumulación de términos que denotan agresividad o rivalidad, que se aplican sin excepción a la totalidad de los aspectos de la trama novelesca. Calificativos como "hideux", "furieux", "animal", "égoïste", "haineux", "vaincu", entre otros muchos se repiten con gran frecuencia. La sensación de agresividad y enfrentamiento alcanza dimensiones personales: "Être soi-même, c'est être brutal. (...) On ne fait rien sans être brutal"¹⁴¹⁷, nacionales: "Il y a, depuis trente ou quarante ans, une hideur des villes du sud qui le dispute à la hideur des villes du nord"¹⁴¹⁸, e incluso planetarias: "Qui dans le monde est en sûreté? (...) Partout il y a des polices"¹⁴¹⁹.

Una de las manifestaciones particularmente importantes de esta violencia generalizada la constituye, a lo largo de las primeras novelas, el ambiente de sospecha y vigilancia recíprocas que reina en ellas. En estas

sait très bien à quoi on en viendra, à une parfaite égalité". Cf. *Le jeune européen*, ed. cit., p. 83.

¹⁴¹⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *Avec Doriot*, ed. cit., p. 19.

¹⁴¹⁵ GIRARD R., *La violence et le sacré*, ed. cit., p. 283.

¹⁴¹⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mesure de la France*, ed. cit., p. 98.

¹⁴¹⁷ DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 87.

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 41.

obras, que se desarrollan en el interior del espacio urbano, se detecta un elevado grado de presión coercitiva y de belicismo soterrado ejercidos de forma recíproca entre los protagonistas y la sociedad por medio de la mirada¹⁴²⁰. Ésta juega un papel intimidatorio y amenazador, como si de un arma se tratara.

Con la pintura de este espacio policial, marcado como hemos visto por la inacción¹⁴²¹ por parte de la sociedad, Drieu consigue crear un tenso ambiente de espera y angustia silenciosas, que producen en el lector la impresión creciente de un probable desenlace inminente, a medida que se adentra en las novelas. Este desenlace sin embargo no llega a producirse jamás¹⁴²², sumándose de esta forma al citado sentimiento de angustia, la irritación, el desánimo, y la sensación de hallarse atrapado y paralizado en un universo agonizante, abocado al caos, sin alternativa y sin salida.

Esta presión visual recíproca de los personajes, no se realiza sin embargo con igual intensidad en ambos sentidos, a lo largo de las primeras novelas. Hemos analizado cómo Drieu establecía una serie de ecos cruzados entre los personajes con el propósito de desacreditar y empequeñecer a los protagonistas¹⁴²³. Paralelamente, éstos son sometidos a la presión de una mirada exterior, constante, omnipresente y agobiante que contribuye a su empequeñecimiento y, sobre todo, a crear un clima de violencia contenida. En *Blèche* (1.928) el protagonista se siente amenazado por la mirada de otros:

"Son regard prenait possession de moi avec un plaisir brutal. (...) Quand, à mes premières paroles, passa dans ses yeux cette lueur de faible et grotesque hallucination (...) j'eus vaguement l'impression de m'être mis dans un mauvais cas"¹⁴²⁴.

En *Le feu follet* (1.930-31) la agresividad visual alcanza niveles particularmente elevados; Drieu nos presenta a un protagonista profundamente humillado por la agresividad de las miradas externas:

"-Brancion, mon ami Alain vous dévore des yeux, lança Cyrille. Brancion regarda Cyrille et non pas Alain, rit froidement et continua de parler (...) La sueur perlait au front d'Alain. Pour comble de honte, le regard de Solange croisa le sien. Soumise à l'autorité de Brancion, elle se moquait de lui sans méchanceté, sans pitié. (...) De l'autre côté de la table, Alain alla encore cueillir le regard apitoyé de Fauchard; Mignac eut le tact de lui refuser le sien."¹⁴²⁵

A pesar de ello, todos los personajes rochelianos hasta el epílogo de *Gilles* (1.938), presentan un auténtico frenesí por ver y por saber, considerados sinónimos. Podríamos hablar de un complejo espectacular general. En este grupo de novelas, la mayoría de los protagonistas -con la salvedad conocida de *Une femme à sa fenêtre* - se muestran incapaces de llevar a cabo acción exterior alguna, destinada a modificar la situación de angustia y opresión que les ahogan; actúan meramente como espectadores. Pero si bien los protagonistas no llevan a cabo acciones materiales determinadas, sí se produce en cambio una acción interna, dramática, angustiada, corrosiva, causa de un sufrimiento enorme. Denominaremos a este sufrimiento y esta violencia que los personajes de las primeras novelas acumulan dentro de sí "internos".

Hemos estudiado¹⁴²⁶ cómo estos protagonistas, marcados por un fuerte sentimiento de inferioridad, reaccionaban imitando las conductas de otro(s) miembro de su entorno, aun a pesar de tener plena conciencia de

¹⁴²⁰ La mirada que valora, que juzga, que espía es un tema recurrente en la época y, por tanto lo encontramos en las obras de otros muchos autores, como Sartre (*La nausée* constituye un buen ejemplo), M. Sachs (*Le Sabbat*), y Kafka (por ejemplo en *Le procès*).

¹⁴²¹ En el sentido de quietud, de estatismo, sin que comporte reflexión o progreso interno. Cf. capítulos "El espacio" y "Los protagonistas novelísticos" pp. 103-104 y 278-279.

¹⁴²² Con esto no queremos decir que se trate de novelas abiertas, sino que el conflicto que Drieu plantea en estas novelas carece de solución.

¹⁴²³ Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 282.

¹⁴²⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 69.

¹⁴²⁵ DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., pp. 143 y 145.

El amor, el desprecio, la confianza, la paz, el conocimiento... todo entra por los ojos en la obra de Drieu, como en el teatro de Racine. Y además, en esta primera parte de la producción rocheliana que acabamos de analizar, la mirada juega idéntico papel vigilante, fiscalizador y coercitivo que en el teatro raciniano: en ambos casos los protagonistas, siempre en situación de inferioridad, aparecen asfixiados bajo el peso de una mirada general que se cierne sobre ellos, en un auténtico acto de violación visual de su intimidad.

¹⁴²⁶ Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" apdo. 3.1.

la falsedad profunda de la "superioridad" que le era atribuida y del vacío que se oculta tras las apariencias. Pese a ello su inteligencia no es capaz de liberarles del "deseo de ser otro" que les domina. Esta situación incrementa su sufrimiento interno y, en otro orden de cosas, evidencia el profundo desprecio que sienten hacia su propio *yo*.

En medio de un universo convencido de que Dios ha muerto y de que el hombre puede substituirle, los personajes descubren su pequeñez real en la soledad de su conciencia, pero son incapaces de confesarlo públicamente. Cada cual piensa que el proyecto divino es factible para el *otro*, mientras él, creyéndose excluido, se esfuerza por ocultar su impotencia. En el origen de este deseo que busca ser *otro*, no hay sino el fracaso de un proyecto de autodivinización y un gran anhelo de "permanencia"¹⁴²⁷. Estos personajes combaten su debilidad apoyándose en la divinidad ilusoria del *otro*.

"Désespéré de ne pas être Dieu, il cherche le sacré dans tout ce qui menace cette vie, dans tout ce qui contrecarre cet esprit [faible qu'est le sien]. Il est donc toujours orienté vers ce qui peut avilir et finalement détruire la part la plus haute et la plus noble de son être"¹⁴²⁸, que es la propia individualidad, afirma Girard. Esta translación del cielo a la tierra es pues la razón profunda de la soledad de estos protagonistas rochelianos.

Se produce de esta forma una situación en la que coexisten, siguiendo la terminología de Girard, un "sujeto" que desea, un "mediador" que encarna el deseo del sujeto, y un "objeto" deseado que, en las novelas rochelianas es la singularización y la excelencia. Hemos estudiado en el capítulo anterior la diferencia que Girard establece entre lo que él denomina mediaciones "externa" e "interna"¹⁴²⁹. En estas primeras novelas, dada la proximidad entre sujeto y mediador nos encontramos ante una situación de mediación interna. Girard la define como un "deseo triangular": en la base de la figura estarían, a nivel de igualdad, el sujeto y el mediador y en el vértice el objeto deseado¹⁴³⁰.

Pero en las primeras novelas el importante complejo de inferioridad de los protagonistas en el mundo urbano así como su incapacidad para actuar e incluso para desear¹⁴³¹, establece una cierta distancia entre él y el mediador. Ello lleva al protagonista a una actitud sumisa si no de adoración y evita que, de momento, se produzcan situaciones de rivalidad entre el protagonista-sujeto y el mediador. El análisis que hemos llevado a cabo en el capítulo anterior¹⁴³² demuestra que así sucede en la primera novela de Drieu, *L'homme couvert de femmes*.

A su vez, los restantes personajes de estas novelas, a quienes hemos visto que tanto el narrador como el propio protagonista situaban también en un nivel superioridad respecto a este último, adoptan idéntica conducta imitativa. Ello se pone de relieve con especial claridad en *Le feu follet*: en la escena que citábamos hace un momento¹⁴³³ Brancion, el más distinguido del grupo, es escrupulosamente imitado por el resto de comensales. Así pues también los *otros* viven dominados por el "deseo de ser otro". Esta multiplicidad de deseos triangulares llevará lógicamente a una situación de concurrencia generalizada entre los miembros de la sociedad, ansiosos todos por alcanzar el objeto antes que el vecino y/o en detrimento del mismo. El sufrimiento y la violencia no son por tanto exclusivas de los protagonistas, y nos encontramos así desde la primera novela con el tema de los hermanos enemigos al que nos hemos referido en el capítulo anterior, aunque, de momento, de forma soterrada.

Además a medida que hemos visto a los protagonistas ir configurándose una individualidad frente a los demás, ir tomando conciencia de ella y conforme su deseo ha ido adquiriendo mayor fuerza, se desarrolla de forma paralela una situación de conflicto, rivalidad y agresividad crecientes entre él y los *otros*. En *Blèche* detectábamos ya las primeras manifestaciones de esta evolución: el egoísmo del que hace gala el protagonista y en beneficio del cual utiliza sin piedad a su esposa¹⁴³⁴, o su descubrimiento de la existencia de *otro*, de su capacidad de agresión con la consiguiente humillación que le supone en la escena del robo de los pendientes¹⁴³⁵, constituyen dos muestras de ello. Podríamos decir, a nivel simbólico, que en una primera etapa

¹⁴²⁷ Es decir: de trascender su condición de ser débil y abocado al vacío por la muerte inevitable.

¹⁴²⁸ GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., p.281.

¹⁴²⁹ Cf. notas nº984 y 985 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

¹⁴³⁰ GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., p. 14.

¹⁴³¹ Cf. nota nº 844 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

¹⁴³² Cf. especialmente nota 757 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

¹⁴³³ Cf. nota nº 1425.

¹⁴³⁴ Cf. nota nº 755 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

¹⁴³⁵ Cf. nota nº 770 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

los protagonistas se hallan psicológicamente a un nivel subterráneo¹⁴³⁶ y que será sólo a partir del momento en que logran ascender a la superficie cuando estalla el conflicto entre él y los *otros*.

La personalización creciente de los protagonistas conlleva una aminoración de la distancia entre éstos y la figura del mediador, y esta igualación hace estallar el conflicto entre ambos: viendo más accesible alcanzar el nivel del mediador el "deseo" de los protagonistas se incrementa y, al mismo tiempo dicho mediador se va convirtiendo en el centro de atención, en detrimento del objeto: éste se mistifica progresivamente con la consecuente pérdida de su valor concreto¹⁴³⁷, que pasa a centrarse en la figura del mediador al que el sujeto desea "absorber" e iniciar así una nueva vida. Pero en las novelas de Drieu todo proyecto de transformación conlleva una fuerte dosis de sufrimiento. Blaquans, el protagonista de *Blèche*, decide vivir sólo, aislado en su pequeño apartamento porque se considera uno de los pocos que están "épouvantés de ne voir autour d'eux que des fantômes"¹⁴³⁸ y la vida ascética es la única forma que encuentra de imitar en medio de la sociedad urbana "ces grands monastères mouvants des armées"¹⁴³⁹. El Alain de *Le feu follet* acude a la clínica del Dr. La Barbinais con el objetivo de desintoxicarse y poder iniciar una nueva vida: la de la singularización social a imitación de *otro(s)*.

"Fauchard (...) [tras una vida disipada y vacía] avait étouffé sans plainte ses penchants immodérés, et s'était montré ponctuel, capable de réflexion et de décision. (...) Il était de ces hommes dont le coeur discipliné et agrandi par le travail peut transposer ses propres jouissances dans un autre coeur. Chez cet homme (...) il y avait une élégance dissimulée qui séduisait Alain. Mais Fauchard, pas plus que Brancion, ne tenait compte d'Alain.. (...) "Dans cette maison, je me trouve exactement sur le terrain où j'aurais voulu vivre, sur lequel j'aurais dû triompher""¹⁴⁴⁰

confiesa. El prestigio del mediador se comunica así al objeto deseado, incrementando su importancia y su valor a nivel psicológico hasta el punto de que, como veremos en el tercer apartado de este capítulo, éste se magnifica de forma irreal en algunas novelas. El deseo triangular transfigura pues al objeto y lo convierte en ilusorio.

El deseo de singularización enmarcado en la imitación poco entusiasta de modelos socialmente reconocidos por la masa de las primeras novelas, es en definitiva un "deseo de vanidad"¹⁴⁴¹. Pero veremos que este deseo irá fortaleciéndose a medida que los protagonistas se individualizan y se convierte poco a poco en "pasión", es decir en "voluntad de poder". Ya hemos visto el paralelismo que el propio Drieu establece entre ambos términos¹⁴⁴².

Decíamos más arriba que en las primeras novelas, la figura del mediador provoca una respuesta admirativa e imitativa en los protagonistas, que a medida que se singularizan se torna rivalidad y se incrementa notablemente el grado de violencia. Pero notemos que, según se desprende de lo analizado en el capítulo anterior, desde la primera novela hasta *Gilles* (1.936-38) los protagonistas mantienen una actitud enormemente agresiva hacia los personajes femeninos que hemos denominado negativos. Ello se ha producido con especial virulencia en aquellas novelas en las que el protagonista se mostraba pasivo y con un gran sentimiento de inferioridad. Hemos estudiado por otra parte la condición de seres inferiores que todos los protagonistas rochelianos sin excepción atribuían a la mujer.

En realidad la conducta para con las féminas negativas, que hemos descrito en el capítulo anterior¹⁴⁴³, y que podemos calificar de sádica, no es sino una reproducción de la actitud de menosprecio y humillación que los *otros* mantienen respecto a él¹⁴⁴⁴. En nuestro ejemplo citado más arriba de *Le feu follet*¹⁴⁴⁵, el papel de Alain en la escena de la cena resulta especialmente ilustrativa: del mismo modo que Brancion y su corte de imitadores le

¹⁴³⁶ Parafraseamos aquí el título de una novela de Dostoievski, *L'homme du souterrain*, en la que, como analiza Girard en *Mensonge romantique et vérité romanesque*, se produce una situación similar.

¹⁴³⁷ "A mesure que le rôle du *métaphysique* grandit, dans le désir, le rôle du *physique* diminue" afirma René Girard. Cf. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 91.

¹⁴³⁸ DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 187.

¹⁴³⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁴⁴⁰ DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 143.

¹⁴⁴¹ Cf. nota 759 del capítulo "Los protagonistas novelísticos"

¹⁴⁴² Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 408.

¹⁴⁴³ Cf. cap. 3.1, particularmente las citas nº 915 y 916.

¹⁴⁴⁴ La hemos detallado en el capítulo 3.1.

¹⁴⁴⁵ Cf. cita nº 1425.

ignoran cruelmente, como si se tratara de un mueble (de un objeto) él hace lo propio con las mujeres negativas¹⁴⁴⁶ Así pues los protagonistas más indefensos (los de las primeras novelas), cansados de su papel de mártires, se convierten en verdugos. En ellas encuentran una salida que les permite liberar en parte su angustia infligiéndoles a ellas el tratamiento que ellos se han visto obligados a soportar previamente. Los protagonistas desempeñan entonces el papel del mediador, le imitan en su rol de humillador, y les hacen desempeñar a ellas el papel de humillado que es el suyo en la realidad. Esta actitud les permite por un momento hacerse la ilusión de haber alcanzado ya su gran objetivo (u objeto). Su violencia para con ellas constituye pues en última instancia un nuevo esfuerzo para alcanzar la singularidad y la excelencia.

"La violence inassouvie cherche et finit toujours par trouver une victime de recharge. A la créature qui excitait sa fureur, elle en substitue souvent une autre qui n'a aucun titre particulier à s'attirer les foudres du violent, sinon qu'elle est vulnérable et qu'elle passe à sa portée"¹⁴⁴⁷,

dice René Girard. Efectivamente, ésta es en parte la función que tienen las mujeres denominadas "negativas" en la obra rocheliana.

El hecho de que sean precisamente las féminas quienes funcionen como de víctima de recambio, no es en absoluto novedoso: René Girard nos cuenta cómo desde las mitologías más antiguas encontramos este tipo de pensamiento¹⁴⁴⁸, en el que el sexo femenino se presenta como el acumulador de toda la violencia social: "Par le biais du sang menstruel, un transfert de violence s'effectue, un monopole de fait s'établit au détriment du sexe féminin"¹⁴⁴⁹. Mircea Eliade y Roger Caillois, por su parte, se refieren al tema en términos similares en varios de sus ensayos¹⁴⁵⁰.

Pero en la obra de Drieu, a estas consideraciones se añade otra de gran importancia: este intercambio de papeles que acabamos de descubrir, prueba que los protagonistas en el fondo se identifican con sus víctimas, aunque no tengan conciencia de ello. Ellas constituyen un reflejo de su propio destino. Y por tanto el desprecio e incluso el odio que manifiestan hacia estas féminas negativas más que una animadversión concreta y personal, la entendemos como un grito de denuncia, con toda probabilidad inconsciente, contra algo mucho más profundo: la injusticia que constituye la raíz misma de la organización de la sociedad urbana.

Por una parte el camino hacia la imitación del *otro* pasa por emular su conducta. Pero paralelamente el éxito con las mujeres y la conquista de éstas, constituye por sí mismo un elemento singularizador y prestigiador en el universo urbano que Drieu describe en sus novelas. Las mujeres actúan así pues al mismo tiempo como mediadoras para alcanzar el objeto deseado (la singularización social) y como mediadoras para imitar al *otro* mediador. Existe por tanto una relación de equivalencia entre el amor-envidia al que asistimos en estas novelas y el deseo de vanidad que caracteriza a sus protagonistas. Como advierte Proust "Le monde n'est qu'un reflet de ce qui se passe en amour"¹⁴⁵¹.

Sin embargo algunos de ellos, a nivel consciente, consideran su conducta hacia las mujeres negativas fruto de su originalidad, es decir: como el resultado de la emanación de una subjetividad diferenciada y autónoma. Y es que, como dice Girard, "C'est le mensonge qu'entretient le désir triangulaire"¹⁴⁵². Y esta mentira es doble: los protagonistas se mienten a sí mismos acerca de sus posibilidades y su destino, y en lo concerniente a la naturaleza del objeto de su deseo, como hemos apuntado ya en el capítulo anterior¹⁴⁵³, e iremos desarrollando más adelante.

En el seno del ambiente de indiferenciación que hemos descrito más arriba, la agresividad y la violencia se proyectan lógicamente de forma indistinta en ambos sentidos de la relación: del protagonista hacia ellas y viceversa; y a medida que los primeros van personalizándose también hacia el resto de la sociedad y a la

¹⁴⁴⁶ Cf. cap. 3.1, particularmente las citas nº 920 y 922.

¹⁴⁴⁷ GIRARD R., *La violence et le sacré*, ed. cit., p. 15.

¹⁴⁴⁸ Ibid., pp. 57 y ss.

¹⁴⁴⁹ Ibid., p. 59.

¹⁴⁵⁰ R. Caillois en *L'homme et le sacré* relata cómo entre los maoríes "Une femme qui passe dans un endroit sacré, en détruit la sainteté" Cf. ed. cit., p. 26. La frase evoca la actitud de los protagonistas heroicos de Drieu, de negar a la mujer el acceso al campo de batalla que, como hemos visto, se considera un espacio trascendente.

¹⁴⁵¹ Citado por Girard R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., p. 32.

¹⁴⁵² GIRARD R., Ibid., p. 64.

¹⁴⁵³ Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 320-321.

inversa. No existen pues en realidad agresores ni víctimas; todos participan de ambos roles. Pero al final de una u otra forma todos los personajes de las novelas rochelianas son víctimas o acaban por serlo: de la sociedad, de sí mismos, de la guerra moderna, de la condición humana... Víctimas, en última instancia, del espacio y del tiempo. A lo largo de los capítulos anteriores, hemos analizado con detenimiento este hecho.

Veámos en el capítulo dedicado al "Espacio" cómo ya desde las primeras novelas, algunos protagonistas escapan momentáneamente a la angustiada prisión urbana sumiéndose en el espacio de la ensoñación. Este espacio, decíamos, les permite convertirse de forma ficticia en seres creadores. Así desde *L'homme couvert de femmes* (1.924) las mujeres aparecen, en alguna de las ensoñaciones infrecuentes de los protagonistas masculinos, como la "pasta"¹⁴⁵⁴ informe e indeterminada que el protagonista aspira a moldear con sus manos, para recrear así un ser a su imagen y semejanza al que proporcionar una nueva existencia.

"Je te ferai malgré toi. Ma richesse est ta richesse. (...) Que mon être soit le noyau de ton être. (...) J'ai engrené tes atomes au tourbillon du monde, d'un revers de main, je vais les rabattre tous, soudain agglutinés, dans mon grand maelstrom."¹⁴⁵⁵

El sueño de convertirse en un ser creador, es decir en dios, traduce, decíamos, una voluntad de trascendencia y al mismo tiempo de singularización, de determinación. Pero notemos que, en perfecta consonancia con el ambiente de rivalidad generalizada que veíamos más arriba desarrollarse las novelas rochelianas, el camino que ha de conducir a la trascendencia no se concibe sin una operación de destrucción paralela: la ascesis de unos ha de construirse necesariamente sobre las ruinas de otros¹⁴⁵⁶. En el sufrimiento o la destrucción del *otro*, los protagonistas encuentran una posibilidad de autoafirmarse¹⁴⁵⁷, de determinarse. La concepción sartriana del amor que hemos desarrollado en el capítulo anterior¹⁴⁵⁸ y que Drieu, entre otros, comparte, no deja lugar a dudas al respecto. Esta es, en las primeras novelas, una de las escasas fórmulas que se conciben para quebrar una situación de igualdad cuya carga de angustia y sufrimiento se hacen insostenibles. Pero si bien los personajes femeninos son las víctimas predilectas para esta acción diferenciadora en las primeras novelas, a medida que iremos avanzando en nuestro estudio de la violencia a lo largo del universo novelístico de Drieu, iremos descubriendo que no son las únicas.

El proceso de absorción del mediador al que se aspira se revela pronto una trampa: en el caso del amor, como hemos estudiado en el capítulo anterior¹⁴⁵⁹, una vez recreado y/o asimilada la personalidad del ser amado, éste, hecho ahora a imagen y semejanza del ser dominante, se convierte en su doble, y la diferencia inicial queda así abolida. Nos encontramos de nuevo entonces ante una situación de total indiferenciación que es causa, una vez más, de angustia y hastío.

"Certes, un être nouveau, sous le ravage de ses mains se dégagerait. Mais cet être serait son oeuvre, alors il s'en dégoûtait d'avance. L'amour n'est que l'art de l'homme qui façonne la femme, mais Gille, qui aimait les arts et qui n'avait guère que celui-là, ne se résignait pas à jouir de ses créations"¹⁴⁶⁰.

Cuando el sujeto de deseo que es el protagonista consigue apoderarse del objeto deseado, la "virtud" de éste se esfuma; la idealización que de él se había producido en la mente del sujeto, deja paso a la realidad objetiva y por ello a la decepción. Entonces los protagonistas reaccionan buscando un nuevo objeto y/o un nuevo mediador. El amor se concibe pues como un importante obstáculo a la obsesión diferenciadora y contribuye por ello al incremento de la angustia. Veremos que idéntico proceso se repite invariablemente con la totalidad de objetos y/o mediadores cuyo nivel se consigue alcanzar. Cuanto más se multiplican los mediadores y/o los objetos, es decir: cuanto más inestable es la mediación, mayor es el sufrimiento y la desorientación soportados.

Ante la situación de igualdad profunda entre todos los personajes que se produce de forma especialmente intensa en las novelas anteriores a *Rêveuse bourgeoisie* (1.935), y que genera una situación de violencia recíproca e indiscriminada, que aumenta proporcionalmente a la progresiva personalización de éstos,

¹⁴⁵⁴ Cf. BACHELARD G., *La terre et les rêveries de la volonté*, ed. cit., p. 79 y ss.

¹⁴⁵⁵ DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 196.

¹⁴⁵⁶ "La seule façon de posséder une femme c'est de la faire souffrir" escribió Drieu en su *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 5 janvier 1.943, p. 324.

¹⁴⁵⁷ SAINT-YGNAN J.-L., Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence, ed. cit., p. 180.

¹⁴⁵⁸ Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 341.

¹⁴⁵⁹ Cf. notas nº 903 y 904 del capítulo "Los protagonistas novelísticos"

¹⁴⁶⁰ SARTRE J.-P., *L'être et le néant*, ed. cit., p. 47.

responderán de modos diversos.

4.2 -La muerte diferenciadora.

"Pauvre terre éreintée. Ma race, meurt-elle d'avoir le plus vécu?"¹⁴⁶¹ se preguntaba Drieu en 1.922. Este tono pesimista y amargo, así como la sensación profunda de estar acechado por la muerte oculta tras las diferentes manifestaciones de la vida, le acompañarán a lo largo de toda su existencia, acentuándose con el paso del tiempo y muy especialmente a partir de los años 40 cuando, coincidiendo con su etapa de madurez, se percibe cada vez con mayor claridad el fracaso de la Alemania fascista. En la revolución que parecía gestarse en aquel país había depositado Drieu su última esperanza de regeneración social¹⁴⁶².

Este sentimiento personal se refleja con claridad en sus novelas y relatos, hasta el punto de llevarnos a afirmar, con J.-M. Pérusat, que la muerte es la gran inspiradora del Drieu artista¹⁴⁶³. Son varios los críticos que han querido ver en esta atracción por la muerte una de las componentes fundamentales de su fascismo¹⁴⁶⁴. Si bien creemos innegable la presencia y la atracción de la muerte en los idearios y otras manifestaciones fascistas, no nos parece literariamente provechoso el empeño de algunos estudiosos en recorrer de principio a fin la obra rocheliana, a la caza del más mínimo síntoma susceptible de ser etiquetado de fascista, orgullosos de establecer la lista completa de detalles que, a menudo sacados de su contexto e interpretados de forma parcial, llevan al descubrimiento "capital" del fascismo latente del autor desde los poemas escritos en su más tierna juventud. Lo importante para nosotros no es tanto coleccionar rasgos distintivos como intentar descubrir lo que se oculta tras ellos.

La presencia de la muerte llena asimismo las novelas de otros muchos contemporáneos de Drieu, como Barrès (títulos como *Du sang, de la volupté et de la mort* son elocuentes por sí mismos), d'Annunzio (*Le triomphe de la mort*), Malraux (por ejemplo en *L'Espoir*), Montherlant (*La relève du matin, Les olympiques...*), D. H. Lawrence (Drieu escribió el prólogo de su novela *L'homme qui était mort*), y también Sartre (la muerte planea de principio a fin en *La nausée*, o en *L'être et le néant*, etcétera) y Camus (*La peste*) entre otros. En realidad tanto las filosofías existencialistas como del absurdo giran en torno al tema central de la muerte. Ello se corresponde con las características especiales que marcaron la realidad social de aquel momento histórico¹⁴⁶⁵.

El análisis de la obra de Drieu pone de manifiesto, como iremos viendo, una interesante evolución en la concepción de la muerte: aunque la presencia de ésta es una constante desde la primera novela a la última, veremos cómo en los primeros textos la muerte parece concebirse como un final. Con el paso de los años sin embargo, en especial a partir de la última parte de *Rêveuse bourgeoisie* (1.935), este planteamiento cede terreno de forma paulatina en favor de una mistificación creciente del tema, que pasa a entenderse como la culminación de un proceso iniciático que ha de abrir la puerta a la verdadera vida; la muerte deja así de ser un final, para convertirse en un principio, como hemos apuntado en el capítulo anterior.

La sensación de acecho mortal que llena la producción tanto novelística como ensayística de Drieu se localiza mayoritariamente, en sus primeras creaciones, en los entornos urbanos.

"La plus grande place de ma ville où circulent des millions de pseudo-vivants s'ouvrira à moi comme le râtelier d'un vieillard: dents gâtées ou fausses dents. Si je tâtais certain moellon moussu, c'était autour de l'os de mon doigt aussitôt la décomposition de ma viande. Mon cercueil était déjà présent autour de moi!"¹⁴⁶⁶

escribía Drieu en 1.927. A lo largo de nuestro primer capítulo, dedicado al "Espacio", nos habíamos referido ampliamente a la visión del entorno urbano como un centro de degradación y caos en las novelas rochelianas, así como al deseo de sustraerse a su influencia, de trascender este espacio y el tiempo cronológico a él ligado, por parte de los diferentes protagonistas.

¹⁴⁶¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mesure de la France*, ed. cit., p. 25.

¹⁴⁶² Cf. pp. 39-40.

¹⁴⁶³ PÉRUSAT J.-M., *Drieu la Rochelle ou le goût du malentendu*, ed. cit., p. 29.

¹⁴⁶⁴ Cf. entre otros: PÉRUSAT, op. cit., p. 30; también PLUMYÈNE J. y LASSIERRA R., *Les fascismes français*. Ed. Seuil, París 1.963, p. 168 y *Le complexe de droite*, ed. cit., p. 183

¹⁴⁶⁵ Cf. pp. 18-20.

¹⁴⁶⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *La suite dans les idées*, ed. cit., p. 98.

Sin embargo la insistencia incansable con la que Drieu nos presenta en sus ensayos y en su universo novelístico descripciones similares a la de nuestra cita, así como la dilatación y el detallismo con que aborda normalmente este tema, nos llevan a sospechar cierta complacencia en él por parte del autor y a plantearnos la cuestión de si, en el fondo Drieu no se siente atraído por este universo putrefacto y degradado que le envuelve y del que dice renegar¹⁴⁶⁷. Son varios los protagonistas novelísticos que reconocen abiertamente la atracción que ejercen sobre ellos los abismos: "Je rôde autour des abîmes parce que je sais que j'y retombe et que j'en ressortirai. Je suis l'Esprit toujours vivant"¹⁴⁶⁸ leemos en *Une femme à sa fenêtre* (1.929). Y en *Mémoires de Dirk Raspe* (1.944): "Tout ce qui m'attirait dans la vie c'étaient ses abîmes, par où elle s'ouvre sur ses profondeurs et ses au-delà"¹⁴⁶⁹. Al final de la vida de Drieu, *Récit secret* -escrito en 1.944, entre sus dos primeros intentos de suicidio- nos ofrece una auténtica apología de la muerte¹⁴⁷⁰. En él "Drieu avait mis toute sa vie sous la lumière de sa mort"¹⁴⁷¹.

Su búsqueda desesperada de la vida podría tal vez ser únicamente una reacción consciente contra el secreto y tal vez vergonzante atractivo que ejercerían sobre él la destrucción y la muerte¹⁴⁷². "Bah! Je feins la santé, la plus terrible ivresse"¹⁴⁷³, escribe Drieu en su ensayo *La suite dans les idées* (1.927), tras exponer sus consideraciones sobre la vida en la ciudad de París, en un tono ciertamente pesimista. La mayoría de los estudiosos de su obra y de su vida, hacen hincapié en este atractivo que a todas luces la muerte ejerce sobre Drieu como sobre sus personajes novelísticos.

Emmanuel Berl explica su opción por el fascismo a partir de su atracción por la muerte:

"Obsédé par l'idée de décadence. Peintre de la décadence. Équarisseur des idées mortes. Il montre la mort du catholique dans *Blèche*, la mort du nationalisme dans *Genève ou Moscou*. Et s'il prend parti pour le capitalisme contre le communisme, c'est qu'il voit dans le capitalisme un agent de destruction plus efficace"¹⁴⁷⁴.

Jean Marie Rouart constata que "La passion de l'héroïsme chez Drieu n'est pas éloignée de la fascination de la mort. L'extase du héros n'est-elle pas un avant-goût des saveurs de l'au-delà?"¹⁴⁷⁵ Pierre de Boisdeffre en *Les écrivains de la nuit ou la littérature change de signe*, Dominique Desanti en su *Drieu la Rochelle, le séducteur mystifié*, Jean Lansard en *Drieu la Rochelle, essai sur son théâtre joué et inédit*, o Marie Balvet en su *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme: Drieu la Rochelle*, entre otros, dedican asimismo abundantes páginas al análisis de este aspecto.

En la primera novela, *L'homme couvert de femmes*, la muerte no tiene una presencia demasiado intensa, pero en los escasos pasajes en los que aparece es presentada como el único acto al alcance de los personajes, que les permite distanciarse y diferenciarse de la masa amorfa. Nos hemos referido en el apartado anterior a la multiplicidad de mediadores que pueblan las primeras novelas y a su incapacidad para conducir a los protagonistas al objetivo (u objeto) deseado: la singularización y la excelencia, que constituyen un cierto modo de permanencia de su ser. Pero en realidad el deseo triangular a lo único que les conduce es a la permanencia en el vacío; el deseo inalcanzable les lleva finalmente a la muerte o a la resignación (*Blèche*), que, como hemos

¹⁴⁶⁷ De hecho este sentimiento ambiguo, al mismo tiempo de atracción y rechazo ante el abismo que engulle al hombre, es frecuente entre los contemporáneos de Drieu. En las novelas de M. Sachs, por ejemplo, encontramos este mismo sentimiento. Lo mismo sucede con las de Virginia Woolf.

¹⁴⁶⁸ DRIEU LA ROCHELLE P., *Une femme à sa fenêtre*, ed. cit., p. 162.

¹⁴⁶⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 91.

¹⁴⁷⁰ Cuenta Pierre Sipriot, amigo de Montherlant (quien se suicidó en 1.972), que éste releía *Récit secret* todos los años, e incluso en ocasiones dos o tres veces. Cf. "Pauvre aveugle", en COLLECTIF, *Montherlant et le suicide*, ed. cit., p. 55.

¹⁴⁷¹ BOISDEFRE P. DE, *Les écrivains de la nuit ou la littérature change de signe*. Ed. Plon, París 1.973, p. 241.

¹⁴⁷² "Cette santé qui resurgit dans son oeuvre à son insu, -ou qu'il fait resurgir consciemment- est-elle toujours le contre-poids instinctif à l'attrait du néant? N'est-elle pas feinte, comme un raffinement suprême du dégoût conquérant, ou les spasmes voluptueux d'une lente agonie acceptée? Se pregunta también Jean-Louis SAINT-YGNAN en su libro *Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence*, ed. cit., p. 107.

¹⁴⁷³ DRIEU LA ROCHELLE P., *La suite dans les idées*, ed. cit., p. 178.

¹⁴⁷⁴ BERL Emmanuel, *Mort de la pensée bourgeoise*. Ed. Grasset, París 1.929, p. 182.

¹⁴⁷⁵ ROUART J.-M., *Ils ont choisi la nuit*. Ed. Grasset, París 1.985, p. 45.

demostrado¹⁴⁷⁶, es en el fondo una forma de lo mismo en el universo novelístico de Drieu. En efecto, las contradicciones en las que, como hemos estudiado más arriba, viven los protagonistas de las primeras novelas y la fragmentación del *yo* a la que conducen, no puede llevar lógicamente más que a su destrucción. Y este final no se circunscribe únicamente a los protagonistas, sino que se hace extensivo en cierto modo al conjunto de la sociedad en la que se mueven¹⁴⁷⁷, y que hemos descubierto idénticamente prisionera del deseo triangular. En las novelas de Drieu, a medida que el mediador va situándose en una posición de igualdad respecto al sujeto que desea, los fenómenos asociados al deseo triangular tienden a adquirir un carácter colectivo. Junto al suicidio individual tendremos pues en Drieu, una tendencia al suicidio de la colectividad, que se intensificará a medida que nos adentramos en su universo novelístico.

Incapaces de singularizarse en vida y horrorizados por la finitud a la que se veían condenados por el fracaso de su deseo, los protagonistas ven cada vez más en la muerte la única forma de ser uno mismo, es decir: se singularizarse. "La vie ne peut rien faire de décisif pour l'amour, seule la mort assure le passage dans l'éternel"¹⁴⁷⁸, leemos en *Blèche* (1.928). Y en *Le feu follet* (1.930-31): "Je sais bien qu'on vit mieux mort que vivant dans la mémoire de ses amis. Vous ne pensiez pas à moi, eh bien, vous ne m'oubliez jamais!"¹⁴⁷⁹, reflexiona el protagonista antes de suicidarse¹⁴⁸⁰. Esta muerte, como también la de Blèche "contra" Blaquans, está orientada fundamentalmente hacia el exterior, hacia los *otros*, como última posibilidad para triunfar al fin ante ellos. Es por tanto un gesto de vanidad.

En la diferenciación que genera la muerte interviene un hecho de carácter estético: la belleza que parece emanar de la muerte y que contrasta con la fealdad del mundo real en el que se mueven los personajes.

En efecto, desde la primera novela se establece un paralelismo entre muerte y belleza que permanecerá inalterable hasta el final de su producción literaria. La sombra de la muerte produce en el grupo de personajes femeninos negativos en el que hemos visto a los protagonistas sintetizar toda la decadencia de la sociedad que les rodea, una auténtica metamorfosis: "Regardez-la, elle est aussi belle que si elle était morte"¹⁴⁸¹ dice el Gille de *L'homme couvert de femmes* cuando la deforme Molly yace, después del amor, como muerta. Una escena similar se produce en su segunda novela, *Blèche*: Blaquans sólo aprecia belleza en Blèche cuando la ve semi inconsciente, tras su intento de suicidio, "Je vis un cadavre dans la gloire du premier instant, quand le favorable baiser de la mort s'est à peine répandu sur les traits"¹⁴⁸².

En capítulos anteriores veíamos cómo la belleza constituye para Drieu una de las escasas creaciones del hombre capaces de sustraerse al efecto destructor del tiempo cronológico, y de permanecer inalterable en el tiempo. La asociación de la muerte a la belleza, aporta por tanto a aquélla un carácter trascendente¹⁴⁸³, más allá de las limitaciones espacio-temporales. Esta concepción de la muerte como trascendencia se desarrollará en la obra novelística de Drieu, a partir de *Gilles* (1.936-38). En las novelas anteriores la muerte carece de esta dimensión.

Además de ser fuente de belleza, a partir de *Blèche* el suicidio constituye una "acción" y, como tal, aporta al personaje grandeza y singularización frente a la sociedad pasiva y cobarde: Blèche se quita la vida movida con igual fuerza por su desesperación y por la rabia "contra" el desprecio que Blaquans manifiesta hacia ella.

¹⁴⁷⁶ Cf. capítulo 3.2.

¹⁴⁷⁷ "Beaucoup se suicidèrent parce qu'ils n'ont pas eu cette chance de rencontrer une âme vivante; ils se sont épouvantés de ne voir autour d'eux que des fantômes qui ne pouvaient ajouter à leur propre substance défaillante, les aider à vivre" leemos en *Blèche*, ed. cit., p. 187. Cf. también el principio de este apartado.

¹⁴⁷⁸ DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 186. El término "éternel" no posee todavía aquí las connotaciones místicas que adquirirá en novelas sucesivas. "Eternel" se refiere simplemente a un tiempo de duración indeterminada.

¹⁴⁷⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 160.

¹⁴⁸⁰ J.-M. Pérusat establece un paralelismo entre el suicidio a nivel individual, motivado por la soledad y el desánimo que aparece en *Le feu follet*, y el suicidio colectivo al que conduce, a decir de Drieu, el nacionalismo, y que expone en *L'Europe contre les patries*, escritas ambas el mismo año.

¹⁴⁸¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme couvert de femmes*, ed. cit., p. 22.

¹⁴⁸² DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 192.

¹⁴⁸³ Nos referimos al universo novelístico. Drieu se había referido ya al carácter trascendente de la muerte con anterioridad, en varios poemas, contenidos en los volúmenes *Interrogation* y *Fond de cantine*.

"Elle avait accompli un acte intense et ainsi provoqué chez moi par la force exemplaire de son acte, un amour qui retombait sur elle, en lustre et en gloire. Par l'effusion héroïque de son suicide (...) elle s'était donné une réalité qu'elle n'avait jamais eue jusque-là"¹⁴⁸⁴.

El suicidio constituye así una forma de revuelta¹⁴⁸⁵.

Pero este carácter singularizador de la muerte por su cualidad de "acto", en oposición a la pasividad general, aparece desde el principio envuelto en la polémica. Hemos visto hace un momento que la acción del suicidio se plantea también en *Le feu follet* como una venganza, un acto de violencia insuperablemente mayor a la violencia reinante en el entorno del personaje. Es tanto un acto "contra" el otro como un gesto destinado a poner punto final al propio sufrimiento. Varios años más tarde, en *Gilles* (1.936-1.938), Drieu pone en boca de su protagonista novelístico la reflexión siguiente: "Le suicide c'est la vengeance antique, éternelle, le geste déprécatore du vaincu qui rejette son sang sur le vainqueur"¹⁴⁸⁶. La muerte así entendida constituye, parafraseando a Nietzsche, una conducta reactiva, y aparece como antagónica a la libertad y a la soberanía que deben caracterizar al hombre nuevo¹⁴⁸⁷ en que sueñan convertirse los diferentes protagonistas.

Se trata además de una muerte egoísta¹⁴⁸⁸, de una muerte que débese al despecho o a la fatiga, en última instancia mira tan sólo hacia el propio yo, en perfecta sintonía con el egoísmo del que veíamos autoacusarse y renegar a la vez a los protagonistas de las primeras novelas¹⁴⁸⁹.

Albert Camus ve en el fondo del suicidio, que nace de la individualidad más estricta, un cuestionamiento -con toda probabilidad inconsciente- por parte de quien lo lleva a cabo, de la noción misma de individuo:

"Si l'individu, en effet, accepte de mourir, et meurt à l'occasion, dans le mouvement de sa révolte, il montre par là qu'il se sacrifie au bénéfice d'un bien dont il estime qu'il débord sa propre destinée. S'il préfère la chance de la mort à la négation de ce droit qu'il défend, c'est qu'il place ce dernier au-dessus de lui-même."¹⁴⁹⁰

El suicida pues, a decir de Camus, antepone los conceptos abstractos a la propia individualidad, situación que no se produce todavía, en las primeras novelas de Drieu.

La negación de la vida

"Est-ce faiblesse ou force? Peut-être y avait-il beaucoup de vie, dans ce refus d'Alain à la vie? C'était pour lui une façon de nier et de condamner non pas la vie elle-même, mais ses aspects qu'il haïssait"¹⁴⁹¹,

reflexiona el narrador de *Le feu follet*. Sus palabras parecen ratificar las de Camus, pero en el libro se trata tan sólo de una reflexión personal del narrador, aunque efectivamente anuncia el proceso de socialización que se produce en las novelas rochelianas a partir de *Gilles* (1.936-38), y que hemos analizado en nuestro capítulo anterior. Pero -insistimos- el suicidio de Alain, como el de Blèche, distan todavía de la "grandeza" y la amplitud de miras que le atribuye Camus. La justificación del suicidio como único y definitivo acto redentor posible ante la debilidad y la igualdad reinantes, es una consecuencia extrema del culto exacerbado por la determinación que caracteriza a los personajes de las primeras novelas.

Sin embargo la redención que se supone debería derivar de este tipo de muerte no comporta aparentemente realización alguna a quien lo planea, sino que más bien parece reflejar una fatiga y un desánimo insuperables. De hecho son varias las novelas y los ensayos en los que Drieu reflexiona acerca del cansancio que

¹⁴⁸⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 202.

¹⁴⁸⁵ Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 320-322.

¹⁴⁸⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 369.

¹⁴⁸⁷ Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 418-420.

¹⁴⁸⁸ Tomamos la expresión de DURKHEIM E., *Le suicide*. P.U.F., col. "Quadrige", sin que por ello deba entenderse que compartimos su clasificación del suicidio en tres grupos: egoísta, altruista y "anómico".

¹⁴⁸⁹ Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 309-311.

¹⁴⁹⁰ CAMUS A., *L'homme révolté*, ed. cit., p. 30.

¹⁴⁹¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Le feu follet*, ed. cit., p. 91.

invade a toda la sociedad: "L'amour est fatigué" leemos en *L'homme couvert de femmes*. El amor¹⁴⁹², la amistad, sentimientos indisociables del individuo, le simbolizan. La "fatiga" de ellos no es sino el reflejo de la del hombre.

A nivel colectivo, tampoco el suicidio parece, en las primeras novelas, de utilidad alguna para apaciguar la violencia recíproca que reina en la sociedad, sino al contrario: este tipo de muerte, que es una forma más de huida¹⁴⁹³, parece proponerse exacerbarla por el desafío que supone hacia la sociedad policial a la que nos referíamos más arriba.

La cuestión acerca de la fuerza o la debilidad que encierra el suicidio, que Drieu pone por boca de su narrador, constituye un tema de debate muy importante en aquella época, en la que una pulsión de muerte flotaba por doquier en la sociedad¹⁴⁹⁴.

"Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux: c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie."¹⁴⁹⁵

decía Camus en 1.942. Dos años después, Drieu escribía estas palabras, que bien podrían constituir una respuesta a las de Camus:

"Mais qu'est-ce que la pensée philosophique la plus aiguë en comparaison du regard du condamné qui fume ses dernières cigarettes et sait que c'est vraiment le dernier regard qui sort de ses yeux?"¹⁴⁹⁶.

Para Drieu el suicidio es acción; las reflexiones filosóficas son tan sólo un complemento que sirve a posteriori para realzar la acción. Emmanuel Berl por su parte escribía: "C'est vrai qu'il y a dans le suicide quelque chose d'ambigu. Il prouve qu'on a voulu mourir, mais il prouve aussi qu'on voulait vivre: il est arrachement, non pas détachement"¹⁴⁹⁷. Más radical se muestra al respecto René Crevel, quien en 1.925 contestaba así a la pregunta "¿Le suicide, est-il une solution?", formulada por el grupo surrealista:

"On se suicide, dit-on, par amour, par peur, par vérole. Ce n'est pas vrai. Tout le monde aime ou croit aimer; tout le monde a peur, tout le monde est plus ou moins syphilitique. Le suicide est un moyen de sélection. Se suicident ceux-là qui n'ont point la quasi universelle lâcheté de lutter contre certaine sensation d'âme si intense qu'il la faut bien prendre, jusqu'à nouvel ordre, pour une sensation de vérité. Seule cette sensation permet d'accepter la plus vraisemblablement juste et définitive des solutions: le suicide"¹⁴⁹⁸.

También Montherlant se refería al tema, afirmando que el suicidio es "le dernier acte par lequel un homme puisse montrer qu'on a dominé la vie, et n'en a pas été dominé"¹⁴⁹⁹. Antes que todos ellos, Nietzsche se había expresado en idéntico sentido:

"Yo os elogio mi muerte, la muerte libre, que viene a mí porque yo quiero. ¿Y cuándo querrá? -Quien tiene una meta y un heredero quiere la muerte en el momento justo para la meta y para el heredero. Y por respeto a la meta y al heredero yo no colgaré ya coronas marchitas en el santuario de la vida."¹⁵⁰⁰.

En la base de este pensamiento, encontramos la filosofía estoica:

¹⁴⁹² El término "amor" no se refiere aquí únicamente a una relación heterosexual, sino a un sentimiento más global y amplio: (amor a la patria, a la humanidad, a la belleza...)

¹⁴⁹³ Dominique DESANTI califica el suicidio en la novela rocheliana, como "une fuite hors de l'atteinte des autres". Cf. "Celui qui a voulu mourir de l'histoire, Drieu la Rochelle 1.893-1.945.", en *Montherlant et le suicide*, ed. cit., p. 121.

¹⁴⁹⁴ Cf. pp. 18-19

¹⁴⁹⁵ CAMUS A., *Le mythe de Sisyphe*, ed. cit., p. 17.

¹⁴⁹⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *Récit secret*, ed. cit., p. 493.

¹⁴⁹⁷ BERL E., *Présence des morts*, ed. cit., p. 134.

¹⁴⁹⁸ Citado por HOUBART Jacques, "Compagnons de route de la mort, de Crevel à Kérouac", en COLLECTIF, *Montherlant et le suicide*, ed. cit., p. 186.

¹⁴⁹⁹ MONTHERLANT H. de, *Va jouer avec cette poussière*. Ed. Gallimard, París 1.966, p. 54.

¹⁵⁰⁰ NIETZSCHE F., *Así habló Zaratustra*, ed. cit., p. 115.

"Là où le platonicien *contemple*, le stoïcien sent et agit. Les gens, les choses, la vie, la mort exercent leur pression sur notre corps qui lui-même peut agir, entrer en action et surtout suscite ses "représentations"¹⁵⁰¹.

Esta libertad estoica, que acepta el destino, es en último término una justificación filosófica del suicidio que se impondrá de forma progresiva en las novelas de Drieu.

Fueron varios los intelectuales contemporáneos de Drieu que prefirieron renunciar a la vida¹⁵⁰². Entre ellos algunos amigos suyos, como Jacques Rigaut a quien dedica en 1.929 unas bellas páginas de despedida tituladas *Adieu à Gonzague*¹⁵⁰³, que concluyen así: "Tu n'avais à choisir qu'entre la boue et la mort. Mourir c'est ce que tu pouvais faire de plus beau, de plus fort, de plus."¹⁵⁰⁴ Drieu, al igual que Breton o que Camus, suprime con su postura ante el suicidio la contradicción entre lo ético y lo estético¹⁵⁰⁵.

El suicidio con el que concluye *Le feu follet* es único dentro de la producción novelística de Drieu. A pesar de la omnipresencia de la muerte, voluntaria o no, en todas las novelas, como una sombra en ocasiones apenas perceptible, pero que acecha sin descanso a los personajes, no volveremos a encontrar otro suicidio de un protagonista novelístico explícitamente consumado, aunque la idea aparecerá insinuada con frecuencia creciente, a veces oculta tras excusas o pretextos diversos, entre los cuales destaca la guerra: "Il serrait les dents pour ne pas crier: "je ne vous aime pas" Puisqu'il la quittait pour toujours, puisque sans doute il serait tué"¹⁵⁰⁶. A pesar de la pregunta que el narrador de la novela se plantea acerca de la vida que puede encerrar el gesto de rechazarla, el suicidio no se concibe todavía en este sentido en las primeras novelas. La muerte, voluntaria o no, supone simplemente una liberación de los constreñimientos espacio-temporales, y se plantea, de acuerdo con la mentalidad disociativa que caracteriza a los personajes de las primeras novelas¹⁵⁰⁷, como la antítesis de una vida que se presenta como una causa de insostenible sufrimiento:

4.3 -La mistificación progresiva de la muerte: la violencia fundadora frente a la violencia indiscriminada.

Decíamos en el apartado anterior que a medida que nos adentramos en el universo novelístico de Drieu, constatamos una evolución progresiva e importante en la concepción del suicidio y de la muerte en general. Si bien existen desde las primeras novelas, como acabamos de decir, frecuentes referencias a la muerte, ésta aparece en ellas como la única acción posible ante la vacuidad de la vida, o bien Drieu establece un paralelismo entre ambas en determinados pasajes de estas obras, pero no ocupa todavía el centro del relato. A medida que transcurren los años sin embargo, veremos cómo las novelas rochelianas se "ennegrecen" progresivamente: de forma paulatina todo conduce en ellas a la muerte: los personajes, su análisis de la realidad, la sociedad que se describe, el espacio y el tiempo. Ello se hace particularmente intenso, como estudiaremos, en las dos últimas

¹⁵⁰¹ SIPRIOT Pierre, "Suicide, où est ta victoire?", en COLLECTIF, *Montherlant et le suicide*, ed. cit., p. 13.

¹⁵⁰² Efectivamente, además de la omnipresencia del tema de la muerte en la literatura y la filosofía de su época, toda la existencia de Drieu estuvo rodeada de una verdadera oleada de suicidios que sin duda debieron, cuanto menos familiarizarle con el término: el socialista Paul Sautumier se quita la vida en 1.896; el suceso tuvo amplio eco en los círculos intelectuales del momento. En 1.909 un niño de catorce años, Armand Nény, alumno del instituto Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand, se suicida en clase. El tema conmocionó a la opinión pública y tuvo un amplio eco en toda la prensa y la sociedad francesas, siendo incluso motivo de una interpelación parlamentaria. El mismo año Charles Demange decide poner también fin a sus días. En 1.935 René Crevel, poeta admirado durante un tiempo por Drieu, cuyo padre se había ahorcado y cuya madre le había obligado a ver el cadáver aún colgando de la cuerda, se suicidó también. Idéntico gesto imitaron en 1.920 Arthur Cravan, en 1.930 Maïakovski, en 1.941 Virginia Woolf, en 1.942 Stefan Zweig,...

¹⁵⁰³ Drieu había escrito en 1.923 un relato titulado *La valise vide*, basado en la biografía de su amigo J. Rigaut. El personaje novelístico que le representaba se llamaba Gonzague. Drieu retomó el mismo nombre en su escrito de despedida. Cf. DESANTI D., *Drieu la Rochelle ou le séducteur mystifié*, ed. cit., pp. 170 - 174.

¹⁵⁰⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *Adieu à Gonzague*.

En el volumen *Le feu follet*, ed. cit., p. 185.

¹⁵⁰⁵ Muchos años después, Román Gary manifestará idéntico pensamiento en *Europa*, donde pone en boca de Danthès: "Je ne crois pas qu'il y ait une éthique digne de l'homme qui soit autre chose qu'une esthétique assumée dans la vie jusqu'au sacrifice de la vie elle-même". Cf. Ed. Gallimard, París 1.990, p. 125.

¹⁵⁰⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 203.

¹⁵⁰⁷ Cf. capítulo "El tiempo" pp. 243-244.

novelas. Paulatinamente Tánatos, el espíritu de muerte, aparece como el *alter ego* de Eros, el espíritu de agregación y de vida. En sus novelas, esta visión de la muerte no la encontraremos hasta 1.933, en *Drôle de voyage*. Pero en cambio en sus poemas aparece desde 1.917: "O mort, tu es le secret de la vie"¹⁵⁰⁸ leemos en *Interrogation*. Y más tarde, "Comment affirmer, créer, si l'on n'est pas capable à l'extrême limite de son désir et de son vouloir, de tuer et d'être tué?"¹⁵⁰⁹ se preguntaba Drieu en uno de sus ensayos publicado en 1.927.

Esta diferencia temporal entre los ensayos y las novelas se explica por el hecho de que los poemas a los que nos referimos fueron escritos durante su participación en la Primera guerra mundial. Asimismo en sus ensayos, este pensamiento aparece siempre directamente relacionado con el ejercicio de la guerra. En los capítulos dedicados al "Espacio" y al "Tiempo" analizábamos cómo esta actividad requería un espacio propio, que se presentaba como antagónico de la ciudad y en cuyo seno parecía producirse una regresión temporal hacia los tiempos míticos, de carácter eterno. Es por tanto lógico que, enmarcada en un universo de tales características, la muerte, lejos de ser un final, se entienda como el principio de la vida.

Las primeras novelas en cambio, fueron escritas en tiempo de paz, cuando el recuerdo de la guerra, del alto precio pagado por una victoria pírrica¹⁵¹⁰, y de las ilusiones fallidas que muchos habían puesto en ella como revulsivo social, estaban todavía frescos. Las novelas nos muestran el desarrollo cotidiano de una existencia aburrida y vacía que la recientemente concluida guerra no había conseguido variar, a decir de Drieu, en un ápice.

En *Drôle de voyage* (1.933) el desarrollo de una corrida de toros en España, es el marco elegido para plantear de nuevo la concepción de la muerte como principio de vida¹⁵¹¹. Notemos que Drieu elige para ello un espacio a su juicio exótico y primitivo que, como hemos estudiado con anterioridad¹⁵¹², se aparta de la linealidad temporal: una relación de continuidad entre el toreo del presente y los acontecimientos protagonizados *in illo tempore* por dioses que mueren y renacen como Dioniso y Jesús se establece aquí¹⁵¹³. Y de nuevo, como en la guerra, el derramamiento de sangre, concentrando en sí mismo y en el instante presente la máxima violencia, sirve para crear una posibilidad de futuro, un futuro que -recordémoslo- se concibe como el retorno a un pasado mítico¹⁵¹⁴. Así entendida, la muerte adquiere un sentido iniciático que irá imponiéndose de forma progresiva hasta culminar, en las dos últimas obras, en la concepción de ésta como la verdadera vida, mientras la vida en el mundo de lo real aparece más que nunca como una muerte lenta y humillante a causa de la progresiva pérdida de facultades que produce en las personas.

Hemos analizado en el capítulo anterior cómo en los relatos que integran *La comédie de Charleroi* (1.933-34), el espacio de la guerra será el encargado de albergar la concepción de la muerte entendida como medio transgresor. Vivir vestido con el único ropaje de su sangre, despreciando todas las comodidades de la burguesía urbana, constituyendo la mayor conquista y la máxima distinción para unos protagonistas que, como hemos estudiado¹⁵¹⁵, han abandonado la pasividad para lanzarse a la acción guerrera. Hemos visto que su objeto continuará siendo el mismo: la singularización y la excelencia; pero a la multiplicidad de mediadores y a la fragmentación del *yo* que ésta conllevaba, se substituye desde ahora un único modelo de mediador: el héroe épico, y su imitación sólo será posible en un espacio muy concreto: el campo de batalla. Los personajes que participan en él siguen viviendo corroídos por el vacío que descubren dentro de sí, pero por lo menos ahora gozan de unas pautas claras para intentar acceder al objeto de su deseo. En el interior del espacio guerrero tal y como Drieu concibe, la violencia arbitraria que hemos visto reinar en los entornos urbanos se transforma en una violencia ordenada.

¹⁵⁰⁸ DRIEU LA ROCHELLE P., *Interrogation*, ed. cit., p. 18.

¹⁵⁰⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Le jeune européen*, ed. cit., p. 60.

¹⁵¹⁰ Cf. pp. 15-16.

¹⁵¹¹ Sin que ello suponga contradicción alguna de nuestra afirmación, Julien Hervier opina que, en la corrida tal y como la plantea Drieu, la figura del torero contemporáneo simboliza el carácter trágico del hombre: "Le torero incarne le tragique universel: sa vie est une parade sanglante et théâtrale, un combat amoureux et mortel où le dieu et l'homme s'assouissent l'un "sur l'autre avec l'horrible indifférence des amants"" dice. Cf. "Drieu, l'Espagne, la guerre et la mort". En *Revue de littérature comparée*, n° 4, 1.985, p. 400. La cita de Drieu que Hervier transcribe es de *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 126.

¹⁵¹² Cf. capítulo "El espacio", apdo. 3.1.

¹⁵¹³ Cf. capítulo "El tiempo" p. 266.

¹⁵¹⁴ Cf. capítulo "El tiempo" p. 213.

¹⁵¹⁵ Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp.352 a 355.

Paralelamente pasamos de una violencia psicológica a otra de tipo físico. La fuerza física es de hecho el arma más primitiva en la resolución de las rivalidades. En el entorno de lo social en cambio las pasiones permanecían más ocultas. El espacio de la guerra es el de la violencia legítima, en él las pasiones se dan curso libre y esto podría hacernos creer que el nivel de sufrimiento y de angustia, por fin liberados, debería ser allí menor. De hecho éste es el pensamiento que hemos visto manifestar con convicción a los diferentes protagonistas heroicos en los capítulos anteriores. *Rêveuse bourgeoisie* (1.935) *Beloukia* (1.935) y *Gilles* (1.936-38) constituían en este sentido obras especialmente ilustrativas, por el contraste de las situaciones que en ellas se producían: en las tres establecíamos una diferencia clara entre dos situaciones: el primero en el que los protagonistas vivían sometidos a la violencia recíproca de la sociedad y la vida se concebía como una muerte lenta, repleta de sufrimiento y violencia interna; en el segundo en cambio la entrada en el espacio de la guerra se planteaba a nivel individual de los protagonistas, como una transformación de la violencia psicológica en paz interior.

Pero en el capítulo anterior hemos dejado claro que los protagonistas se manifiestan partidarios de una guerra eterna¹⁵¹⁶, sin necesidad de motivos ideológicos o materiales que la justifiquen: la guerra es en las novelas rochelianas la suprema manifestación del deseo que les desasosiega. El grado de desesperación de quienes participan de ella debe ser pues extremadamente elevado como para jugarse su destino diariamente a una carta: vencer (es decir: alcanzar el objeto deseado) o morir de una forma que pretenden repleta de dignidad y grandeza.

En el contexto de la acción por la acción¹⁵¹⁷ que hemos estudiado, es perfectamente coherente esta concepción estoica de la muerte: se trata de vivir cada día de la vida como si fuera el último y, al final, abandonar la existencia por una muerte que es un canto triunfal a la vida y al individuo. De nuevo nos encontramos ante la negación contumaz de la linealidad temporal que preside el universo de lo real. Estudiábamos en el capítulo dedicado al "Tiempo" que la vida de los personajes rochelianos se compone de una yuxtaposición de instantes inconexos y desprovistos de toda continuidad. Pues bien, la muerte constituye uno más, el último, de esta sucesión de instantes determinados que conforman un presente eterno, en el mundo de lo real.

"A quoi sert de vivre, si on ne se sert pas de sa vie pour la choquer contre la mort, comme un briquet? Guerre, -ou révolution, c'est à dire guerre encore-, il n'y a pas à sortir de là. Si la mort n'est pas au coeur de la vie comme un dur noyau -la vie, quel fruit mou et bientôt blet?", y más adelante: "Mon sang coulait (...) J'étais consacré, je pouvais me permettre tous les orgueils et toutes les lâchetés, (...) Je pouvais aller, vêtu de mon seul sang. C'était ma sauvegarde, ma justification, mes faux papiers"¹⁵¹⁸.

A lo largo del capítulo anterior nos hemos referido al pensamiento compartido por todos los protagonistas heroicos, de la necesidad de grupos de élite, formados por guerreros preparados, entre los cuales debe reinar el compañerismo y la amistad viril y en los que desea integrarse; de la acción común, generosa y arriesgada, depende la supervivencia del mundo y la creación de un nuevo modelo social. Pero al mismo tiempo hemos asistido a la voluntad de destacar y convertirse en líder dentro del grupo¹⁵¹⁹, a la evolución del deseo de ser otro al orgullo de sí mismo¹⁵²⁰. Además hemos visto cómo al mismo tiempo se desarrollaba el tema de la traición (*Blèche*, *Gilles*, *Les chiens de paille*). En realidad la acción guerrera se plantea en todo momento desde un ángulo individual e individualista.

Los personajes tienen plena conciencia de que al término de su pasión singularizadora está la muerte. Pero tal conciencia, lejos de disuadirles de su deseo apasionado, les anima todavía más. Los personajes con vocación heroica deciden que la muerte es el sentido de la vida¹⁵²¹. Esta imagen les fascina. Su pasión por la gloria les lleva a fundar toda su existencia sobre el vacío que descubren en el fondo de sí mismos. La muerte gloriosa en combate es el punto álgido de su orgullo. La autoafirmación conduce pues a la negación de sí. Si en las primeras novelas hemos visto que el deseo se dirigía hacia el *otro*, a partir de ahora se orienta hacia el propio yo. En un ambiente en el que el hombre preconiza la inexistencia de un Dios exterior y está convencido de que

¹⁵¹⁶ Cf. especialmente cita nº 934 y ss. del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

¹⁵¹⁷ Cf. capítulos "El tiempo" y "Los protagonistas novelísticos" pp. 209 y 299-300.

¹⁵¹⁸ DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 79 y 93-94 respectivamente.

¹⁵¹⁹ Cf. especialmente cita nº 956 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

¹⁵²⁰ Cf. citas nº 951, 963 y 1212 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

¹⁵²¹ "Le même mouvement qui fait que nous adorons la vie nous précipite dans sa négation" afirma Denis de Rougemont como una característica del héroe contemporáneo. Cf. *L'amour et l'occident*, ed. cit., p. 141.

la divinidad reside en el interior del ser humano, la disponibilidad a renunciar voluntariamente a la vida constituye en realidad un duelo entre hombre y el Dios que se quiere abolir: el héroe quiere mostrar al Todopoderoso que su mejor arma, el terror de la muerte, ha perdido su poder. De esta forma pretenden transformar su impotencia real en poder absoluto. El vacío que conlleva la muerte es por tanto la culminación de su proyecto de ascesis, es el objeto mismo de su adoración. La figura del mediador se confunde desde ahora con la imagen de la muerte. Pero el contrasentido no deja de ser evidente: es posible ser como Dios muriendo, pero no en vida. La exaltación de lo negativo marcará de forma creciente las novelas rochelianas desde ahora hasta *Mémoires*.

Por otra parte la representación de la vida en el interior de la muerte supone una dicotomía del *yo*, en la que el *yo* "no encarnado", libre, intemporal e indeterminado, se ve encerrado en un "falso yo" determinado, esclavo y sometido a la destrucción del tiempo lineal. Esta dicotomía constituye un sufrimiento añadido para los personajes, que se pondrá de manifiesto con especial intensidad en las dos últimas novelas, como iremos viendo en adelante, y constituirá, al final del universo novelístico de Drieu, lo verdaderamente trágico de la existencia del hombre.

En el seno del entorno guerrero, el protagonista establece una importante diferencia entre muerte y suicidio. Hemos dicho que la primera es un acto engrandecedor y con carácter místico; su descripción recuerda en ocasiones -especialmente en los poemas de *Interrogation* (p. 1.917)- el estilo con que la épica medieval narraba la muerte de los caballeros valientes en la batalla¹⁵²². Como en la Edad Media además, se atribuyen al guerrero muerto en combate los valores de la santidad¹⁵²³. No en vano Drieu, por boca de uno de sus protagonistas, define al ejército como "ces grands monastères mouvants"¹⁵²⁴.

La muerte en la guerra de Drieu -que no en la anónima y cruel guerra moderna- nunca le llega al guerrero de forma repentina; es una muerte que, como dice Ariès a propósito de las muertes heroicas de las canciones de gesta medievales, avisa de su llegada¹⁵²⁵, y deja además en ocasiones un lapso de tiempo para que el valiente agonizante pueda formular sus últimas palabras; tal sucede en muchas muertes en combate de personajes heroicos en las novelas de Drieu; además del ejemplo citado, cabe destacar, por su importancia, el caso del joven Yves en *Rêveuse bourgeoise*, al que nos hemos referido en los dos capítulos anteriores.

El suicidio en cambio se equipara ahora a la nada: "Le seul moment où j'ai approché l'idée de néant, c'est quand j'ai voulu me suicider. Quelques jours avant la bataille, doutant de la bataille, j'avais regardé mon fusil."¹⁵²⁶ leemos en *Rêveuse bourgeoise*. La valoración positiva que se atribuía al suicidio en *Le feu follet*, se debía a su carácter de acción en un contexto de pasividad general. En cambio, trasladado a un universo que es en sí mismo acción¹⁵²⁷, el suicidio pierde todo sentido. En *Rêveuse bourgeoise*, éste aparece precisamente tras una larga temporada de inacción y aburrimiento de los soldados en el cuartel. A pesar de ello, esta idea aparece frecuentemente insinuada a lo largo de su producción novelística, como una tentación que acecha velada pero insistentemente a los personajes.

En el espacio del combate, el acto de morir -como el de matar- se concibe como una violencia pacificadora. Pero, salvo en las dos últimas novelas, a las que nos referiremos más adelante, no sucede lo mismo cuando se lleva a cabo fuera de él. Fuera del universo guerrero -tal y como Drieu lo concibe¹⁵²⁸-, la muerte del individuo recupera su primitivo sentido de decadencia y vacío: "J'entrais dans la paix avec une âme morte, car l'armistice allait venir. (...) Se sauver de la mort, c'était mourir"¹⁵²⁹ leemos en el relato *La fin d'une guerre*. Se

¹⁵²² "Jacob, qui verdissait avec sa balle dans le ventre, eut l'air enchanté. Après cela, il criait "vive la France" et nous encourageait au combat" leemos en *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 76.

¹⁵²³ ARIÈS Philippe, *L'homme devant la mort*. Ed. Seuil, col. "Points-He", París 1.985, p. 13.

¹⁵²⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *Blèche*, ed. cit., p. 103. La santificación de la guerra la encontramos anteriormente en Nietzsche: "¿Vosotros decís que la buena causa es la que santifica incluso la guerra? Yo os digo: la buena guerra es la que santifica toda causa". Cf. *Así habló Zaratustra*, ed. cit., p. 80.

¹⁵²⁵ ARIÈS Ph., Op. cit., pp. 13 - 14.

¹⁵²⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 60.

¹⁵²⁷ Nos referimos a la guerra tal y como Drieu la concibe, opuesta al carácter pasivo de la guerra moderna. Cf. capítulos "El espacio" y "Los protagonistas novelísticos" pp. 143-145 y 352-354.

¹⁵²⁸ Cf. capítulos "El espacio" y "Los protagonistas novelísticos" pp. 143-145 y 352-354.

¹⁵²⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *La fin d'une guerre*. En *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 242. Cabe destacar el carácter autobiográfico del episodio que Drieu narra en este relato. En *Mesure de la France* nuestro autor relata cómo en una ocasión, en la Primera guerra, "Je craignais que cette guerre ne fût (...) un spectacle à

trata entonces de una muerte anónima, improductiva y humillante. Unas veces es lenta, fruto de una degradación progresiva del cuerpo, que los protagonistas con ambiciones heroicas detestan¹⁵³⁰.

En otras ocasiones este tipo de muerte es inesperada, fulminante, pero igualmente absurda, vacía y vil: "Ne bougeant pas au fond de notre trou, la mort se présentait à nous sous un aspect vil"¹⁵³¹. La carga de violencia que comporta es entonces especialmente grande. A este tipo de muerte se refiere la descripción más cruda de una muerte que encontraremos en toda la producción, novelística o no, de Drieu: un oficial es alcanzado por un torpedo alemán "...Un visage arraché. Arraché? Une bouillie. Il n'avait plus d'yeux, plus de nez, plus de bouche. Et il était vivant."¹⁵³². La guerra moderna y su tecnología han transformado en horror la muerte heroica y engrandecedora que propiciaba el combate noble¹⁵³³.

Fuera del espacio guerrero reencontramos la situación de igualdad entre todos los que lo pueblan; la muerte propiciada al *otro* deja de ser allí sinónimo de ascesis y adquiere, al igual que en la guerra moderna, la categoría del crimen, provocando un incremento notable de la violencia, aunque sea un personaje heroico quien lo realice, o aunque se ejecute con una finalidad pretendidamente constructiva. En *L'homme à cheval*, la suerte del joven héroe Jaime Torrijos empezará a cambiar a partir de una muerte criminal: la del viejo tirano D. Benito (figura paterna a nivel simbólico), realizada a traición, y a propósito de la cual el narrador advierte premonitoriamente: "A partir de ce moment, je craignis Jaime"¹⁵³⁴. Además Drieu elige para el acontecimiento un decorado altamente simbólico: el espacio sagrado de una capilla. "Ce fut un étrange voyage que nous fîmes là dans l'ombre, sous l'oeil d'un Dieu qui, du reste, en avait bien vu d'autres"¹⁵³⁵.

Hemos estudiado en el capítulo anterior que este viaje al interior de las sombras que se inicia tras el éxito guerrero, culminará con la terrible constatación de la igualdad entre quienes se creían antagonistas irreconciliables -el viejo tirano D. Benito y el joven héroe Jaime-, y con el desencadenamiento de la mayor de las violencias indiscriminadas: lucha entre los indígenas (entre hermanos), represión hacia ellos por parte de la élite de guerreros (los caballeros de Agréda) que habían venido a liberarles y a reconstruir la grandeza del imperio Inca (figura paterna), sublevación contra ellos de los indígenas, de la antigua aristocracia nostálgica del vencido D. Benito, etcétera. El deseo apasionado de Jaime hierra su objetivo en el momento mismo en que creía haberlo alcanzado, porque engendra una multitud de deseos rivales que lo obstaculizan. Son los *otros* a quienes él servía de modelo, quienes frenan su ascesis.

En definitiva se reproduce el mismo esquema de identidad profunda entre todos los personajes y de rivalidad generalizada e indiscriminada que descubríamos en las primeras novelas. Hemos demostrado en los dos primeros capítulos que el proyecto de crear un espacio y un tiempo "nuevos" y diferentes ha fracasado; el espacio y el tiempo son únicos y el conflicto de fondo inherente a la condición humana sigue siendo el mismo. Drieu ha querido encarnar en la figura de Jaime su ideal de héroe y de hombre totalitario como preconizaba

bon marché comme le cinéma (...). Je chargeai mon fusil, défis ma chaussette, je plaçai mon orteil sur la gachette, et regardai le trou." Cf. p. 24.

¹⁵³⁰ "Il préférerait un vice virulent, qui montrait la vivacité et la promptitude de la mort violente, à une vertu faite de fatigue vitale, mais qui le faisait penser à une vieillesse interminable" leemos en *L'homme couvert de femmes* (1.924). La misma idea se repetirá invariable hasta su última novela. Este pensamiento coincide con el del autor, quien no cesó de anunciar, a lo largo de su vida, su determinación a ponerle fin antes de alcanzar la vejez. Cincuenta años era, a su entender, la edad límite para una muerte digna. "Quand j'étais adolescent, je me promettais de rester fidèle à la jeunesse (...) Je haïssais et craignais la vieillesse. (...) J'ai chéri le grand-père et la grand-mère avec qui je vivais bien plus que mon père et ma mère, et cela fut pour moi un des premiers désastres d'assister au progrès de leur décrépitude. Voici la racine de ma résolution. Plus tard, (...) j'ai conçu que, pour l'homme qui voulait échapper aux inconvénients de l'âge, il fallait s'y prendre assez tôt pour ne pas se laisser gagner par les premières insinuations de celui-ci, qui sont imperceptibles. (...) De bonne heure, je m'étais mis en tête qu'il ne fallait pas mourir plus tard de cinquante ans." Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *Récit secret*, ed. cit., pp. 475 - 476.

¹⁵³¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *La comédie de Charleroi*, ed. cit., p. 76.

¹⁵³² DRIEU LA ROCHELLE P., *La fin d'une guerre*. En bid., p. 247.

¹⁵³³ En *Gilles* el personaje principal alterna su vida, a lo largo de las dos primeras partes de la novela, entre los dos tipos de muerte. Al "délicieux néant des rues" (Cf. ed. cit., p. 46) se opone "la campagne, là où florissaient les obus et cette mort qui est vraiment le grand intérêt de la vie". Cf. ed. cit., p. 38. Al final, junto con la desaparición de los entornos urbanos, lo hacen también la muerte entendida como vacío.

¹⁵³⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 62.

¹⁵³⁵ Ibid., p. 62.

Nietzsche. Y nos ha demostrado su inviabilidad. El objeto del deseo primero y de la voluntad apasionada después, -la singularización y la excelencia- no ha respondido a lo que se esperaba de él. En medio de su triunfo Jaime descubre que nada ha cambiado. El hombre no puede ser más grande que el hombre. Jaime no ha logrado sustraerse a la mediación interna que hemos descubierto dominaba a los personajes de las primeras novelas: las escenas en las que Jaime Torrijos se aplica febrilmente en apropiarse de todo lo que había pertenecido al viejo D. Benito por ejemplo (lujo, corte de admiradores..., incluida la mujer, Camilla), son especialmente reveladoras a este respecto. En el seno de la mediación interna el deseo de omnipotencia contiene en sí mismo el germen de su fracaso.

Hemos constatado al principio de este capítulo que *Le feu follet* era la novela en la que se cristalizaba el primero de los tres tipos de personajes (Alain era el prototipo del ser pasivo, condicionado por la mediación interna) en los que hemos sintetizado la producción novelística de Drieu. Pues bien *L'homme à cheval* cristalizará el segundo de estos tipos: el del héroe épico de Drieu.

Y es en este momento de violencia desbordada e indiscriminada cuando Drieu hace referencia, por vez primera en el libro, al acto del sacrificio. El concepto de "sacrificio" estaba ya presente en *Une femme à sa fenêtre* (1.929), tal y como hemos estudiado en el capítulo anterior. Pero en aquella novela el sacrificio se situaba de lleno en el contexto de una temporalidad de carácter lineal, formando parte de una etapa formativa, y además se limitaba al ámbito de lo personal, tomando la forma de una serie de autoimposiciones duras pero en última instancia beneficiosas en aras de la conquista de sí mismo¹⁵³⁶. A partir de *Drôle de voyage* en cambio, recupera, a los ojos del protagonista, el carácter eterno y el sentido místico que poseía en las civilizaciones antiguas, como hemos descrito en los capítulos "El espacio" y "El tiempo"; allí el acto del toreo actúa, parafraseando a René Girard, como lo que él denomina "un trompe violence"¹⁵³⁷, es decir: un acto sacrificial que desvía la violencia humana hacia un ser exterior a la comunidad, evitando la violencia indiscriminada entre los miembros de ésta, y que es por ello necesario para la supervivencia de la sociedad como tal.

La muerte así misticada queda desprovista de la carga de violencia que normalmente genera. Este tema, que en *Drôle de voyage* aparece como una reflexión puntual, sin trascendencia en el desarrollo del conjunto de la novela, reaparece tratado con mayor profundidad a partir de las últimas páginas de *L'homme à cheval*.

Su función en el texto se corresponderá perfectamente con la expuesta por René Girard a propósito de las civilizaciones antiguas, y que hemos comentado: se presentará como un medio para resolver las diferencias entre los grupos, evitando la propagación de la violencia indiscriminada y los peligros que ésta comportaría para la subsistencia de la sociedad. La víctima escogida a tal fin sigue también los cánones ancestrales: Brave, el amado caballo de Jaime que le simboliza, es por sí mismo ajeno al conflicto: es inocente y exterior a la comunidad en crisis aunque mantiene con ella una relación suficiente para representarla, condiciones necesarias, como hemos comentado más arriba, para evitar represalias susceptibles de dar lugar a una nueva situación de violencia indiscriminada¹⁵³⁸. Nos hemos referido por otra parte al carácter simbólico de este animal, que nos es presentado como el alter ego del protagonista. Su muerte representa pues la de Jaime.

"Ton cheval est la seule image possible de ton dieu. (...) Les chrétiens disent que Dieu qui s'est fait homme est dans le pain et le vin consacrés. Nous allons consacrer ton cheval par le sacrifice"¹⁵³⁹.

Pero el sacrificio no va dirigido a un dios exterior y del que depende enteramente el hombre en su pequeñez reconocida, sino que va dirigido al hombre mismo, en cuyo interior -como hemos visto reiteradamente- reside la divinidad. Y es realizado por otro hombre que se resiste a reconocer su igualdad profunda con los otros¹⁵⁴⁰. Este sacrificio ofrecido de un igual a otro, pierde en realidad todo el sentido

¹⁵³⁶ El concepto de sacrificio así entendido, adquiere una amplia difusión y aceptación en la sociedad contemporánea de Drieu. Petain, en un discurso pronunciado en Pau, el 20 de abril de 1.941 aseguraba: "Notre défaite est venue de nos relâchements. L'esprit de jouissance détruit ce que l'esprit de sacrifice a édifié". Citado por CHALAS Yves, *Vichy et l'imaginaire totalitaire*, ed. cit., p. 55. En el mismo sentido leemos en *Une femme à sa fenêtre*: "Je sais qu'on ne peut trouver de valeur à la vie que dans la mesure où l'on se renonce au profit d'une entreprise universelle". Cf. ed. cit., p. 179.

¹⁵³⁷ GIRARD R., *La violence et le sacré*, ed. cit., p. 17.

¹⁵³⁸ Cf. *Ibid.*, p. 148.

¹⁵³⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 239.

¹⁵⁴⁰ Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 490 y ss.

trascendente que tenía en las civilizaciones antiguas.

A pesar de esto el final del hombre que quiso ser soberano, del hombre orgulloso que apostó por ser un Dios y manifestar su divinidad en sus creaciones y en su enfrentamiento al horror de la muerte, y que ha fracasado, es de nuevo la imitación: el modelo de Dios, de la divinidad suprahumana que se ha querido negar por todos los medios, aparece como el objeto imitado. Como Dios sacrificó a su único hijo para salvar a los hombres, Jaime sacrifica a su caballo que le simboliza, pretendidamente para salvar un día futuro al mundo, es decir: por amor al prójimo; pero principalmente para salvar, mediante un último gesto grandilocuente, su propio orgullo fracasado¹⁵⁴¹. La impotencia para abandonar las formas religiosas del deseo incluso cuando supuestamente, han sido superadas por la historia, salta a la vista.

El final de Jaime -el centauro-, errando solo y a pié en el seno de los espacios naturales, víctima emisaria de todo un proyecto de sociedad hecho añicos, evoca de nuevo la figura de Edipo¹⁵⁴², tal y como apuntábamos en el capítulo anterior. René Girard expone en *La violence et le sacré*, cómo Edipo juega en el mito el papel de víctima emisaria -opinión que compartimos-, gracias a cuyo sacrificio es posible apaciguar una situación de violencia social indiscriminada que habría alcanzado una intensidad peligrosa, amenazadora de la supervivencia del grupo, en una época de crisis sacrificial y de progresiva abolición de las *diferencias* entre los miembros de la sociedad. Parecida situación habíamos detectado a primera vista en la novela rocheliana: Jaime Torrijos quiere ser una víctima emisaria, concentrar en su persona toda la violencia recíproca desatada entre sus súbditos. Pero su sacrificio no se dirige a ningún dios superior que aglutine al conjunto de la sociedad. Y no permitirá, al contrario que el de Edipo, reinstaurar temporalmente una cierta paz social.

No es casualidad que precisamente en este momento, en el que la fuerza del hombre adquiere todo su esplendor, aparezca en escena el amor. Hemos estudiado¹⁵⁴³ la relación estrecha que existe entre el amor y la fuerza en el universo novelístico de Drieu. Sin embargo el amor al que nos referíamos entonces, se limitaba al mundo de lo real y de la sexualidad. Ahora en cambio, se trata de un sentimiento mucho más global, indeterminado y místico. Un amor que trasciende las limitaciones de un sentimiento particular entre dos seres humanos concretos, para elevarse a la categoría de un principio metafísico común a todos los hombres: "Et puis, comme l'a chanté Montherlant, il y a l'amour, l'amour du meurtrier pour sa victime, l'amour qui autant que la faim fait crier le chien derrière le cerf"¹⁵⁴⁴ leíamos ya en *Drôle de voyage* (1.933) en referencia al toreo. En ambos casos víctima y verdugo(s) coinciden, probablemente de forma inconsciente, en la defensa de una causa o de una idea, que ambos juzgan por encima de su respectiva persona, común a una colectividad humana, y por la que vale la pena luchar. Víctima y verdugo(s) se revelan así pues idénticos¹⁵⁴⁵. Como dice St. Ygnan, en Drieu "la violence est la marque de l'authenticité du sentiment"¹⁵⁴⁶.

El descubrimiento de la identidad entre todos los personajes y la mistificación creciente del objeto (la muerte) coinciden con una disminución paralela de la presencia de las figuras femeninas y del deseo sexual, hasta su desaparición total en *Les chiens de paille* (1.943). Allí la presencia de "Roxane" es puramente anecdótica, sin función alguna en la obra, como formando parte del decorado que rodea al pintor Liassov. "Le "physique" et le "métaphysique" varient toujours, dans le désir, aux dépens l'un de l'autre" afirma R. Girard¹⁵⁴⁷. Aunque en la última novela, *Mémoires de Dirk Raspe*, los personajes femeninos reaparecen, su presencia ha de leerse en clave artística y mística. Más adelante nos referiremos a ello.

La pérdida del sentimiento trágico de la existencia constituye para Drieu la clave principal de la decadencia y la violencia reinantes. Hemos analizado en el capítulo anterior que, especialmente a partir de *Gilles* (1.936-38), Drieu se refiere con creciente insistencia al tema de la fatalidad y del carácter trágico de la

¹⁵⁴¹ "L'être de passion (...) marche vers l'objet de son désir sans se soucier des autres" afirma R. Girard en *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., p. 146.

¹⁵⁴² Según narra Sófocles Edipo, víctima de la fatalidad, tras años de gobierno basado en la equidad y la razón, acabó sus días ciego (se arrancó los ojos), mendigando por los alrededores de Tebas, hasta que las Erinias le condujeron al mundo que se oculta tras la muerte.

¹⁵⁴³ Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 400-401.

¹⁵⁴⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *Drôle de voyage*, ed. cit., p. 123.

¹⁵⁴⁵ En *Charlotte Corday*, Drieu ejemplifica de forma muy clara este tipo de amor, entre la víctima y su verdugo, representados respectivamente por los personajes de Charlotte y St. Just; ambos sostienen una conversación en la cárcel y descubren que comparten un mismo ideal, una misma meta, aunque por distintos caminos.

¹⁵⁴⁶ SAINT-YGNAN J.-L., *Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence*, ed. cit., p. 180.

¹⁵⁴⁷ GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., p. 93.

existencia. Una fatalidad y un carácter trágico que, como hemos analizado, quedan patentes en el desenlace de *L'homme à cheval*. Sin ellos, lo que nuestro autor denomina "la verdadera vida" sería imposible. La existencia de una fatalidad, de naturaleza indeterminada, es en Drieu un estímulo imprescindible para la vida, un desafío repleto de sorpresas que el héroe ha de ser capaz de afrontar y superar. En última instancia Drieu manifiesta aquí la necesidad de indeterminación en la vida de los personajes para que éstos puedan determinarse.

En las primeras novelas los personajes se esforzaban a la vez por definirse a sí mismos y por vivir en lo hiperconcreto y ordenado, en lo determinado, y la violencia en la que estaban sumidos era la consecuencia, por una parte de la indeterminación de sí mismos ante los demás, y por otra de la realidad en la que estaban inmersos. A medida que los personajes acceden a cierto autoconocimiento y se personalizan, a medida que el hombre pretende sustraerse a la naturaleza trágica de su existencia, primero por medio de la acción continuada y de la determinación, y posteriormente a través de lo que hemos denominado la acción por la meditación¹⁵⁴⁸, la violencia general se intensifica y se hace cada vez más insoportable.

El racionalismo¹⁵⁴⁹ en conjunción con la urbanización¹⁵⁵⁰ constituyen, como hemos visto, los dos pilares potenciadores de la mediación interna y por ende de la violencia generalizada. Hemos analizado en el capítulo anterior cómo el fracaso de *L'homme à cheval* (1.942) constituye un ejemplo emblemático de ello; su fracaso constituye, en el universo novelístico de Drieu, el final de una forma de concebir la existencia, basada en los modelos heroicos de tipo épico, propios del mundo germánico, y que se fundamenta en el afán de determinación constante, y en la búsqueda de una verdad definible en el seno de una concepción disociativa de la realidad.

Les chiens de paille (1.943) supone el triunfo definitivo de la muerte y de la indeterminación que ésta comporta. Pero ello no contribuye en absoluto a disminuir los niveles de violencia, sino al contrario: el estado de violencia indiscriminada en el seno de la sociedad alcanza allí su clímax.

Lo analizado en el capítulo anterior a propósito de *Les chiens de paille* nos permite sintetizar la coexistencia de dos tipos de muerte en la novela: una que se sitúa en el interior de lo real, y que es sinónimo de vacío¹⁵⁵¹, y otra que se plantea como principio de vida. La primera se ofrece como el resultado final de un pensamiento racional, de una opción por el mundo de lo determinado, de la mentalidad disociativa, y supone el broche final de su fracaso. La segunda supone en cambio la pervivencia eterna, como acabamos de analizar en *L'homme à cheval*. Ya en *Beloukia* (1.935), la protagonista reflexionaba en estos términos: "Il fallait décidément renoncer à l'absolu dans la vie et le chercher dans la mort"¹⁵⁵², aunque en aquella novela la frase aparecía tan sólo como una reflexión puntual.

En el capítulo anterior apuntábamos las referencias al sacrificio con las que el protagonista de *Les chiens de paille* pretendía justificar su proyecto de crimen colectivo. Pero oigamos sus propias palabras:

"Depuis quelques années, je me dis tout le temps que je dois mourir, mais aussi que je dois réaliser en mourant une opération exemplaire. Or, quelle est l'opération exemplaire? Le sacrifice. Le centre du destin humain est le sacrifice. Tout se résume, se résout, s'exprime, se signifie par le sacrifice."¹⁵⁵³

Nunca antes, en el universo novelístico de Drieu, la cuestión del sacrificio había comportado tan elevado nivel de violencia y dramatismo. Una violencia y un dramatismo que afectan ahora, no ya fundamentalmente al héroe como en *L'homme à cheval*, sino a la totalidad de las formas que componen el universo real de manera igual puesto que, como hemos analizado en el capítulo anterior, asistimos en esta novela a la culminación de un proceso de fusión del yo pensante con el universo pensado.

El sacrificio total, es decir la muerte generalizada, -la de quienes le rodean primero y la propia después- aparece ahora como la única y definitiva acción posible. En *Les chiens de paille* (1.943) la muerte y/o el suicidio se entiende como un comienzo: "Il faut sacrifier les autres et il faut se sacrifier soi-même. (...) En tout cas (...) je

¹⁵⁴⁸ Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 501.

¹⁵⁴⁹ Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 452-453.

¹⁵⁵⁰ Cf. capítulo "El espacio" apdo. 3.1.

¹⁵⁵¹ "L'égarément dans le temps et devant la mort reste le propre des existences vouées à l'édification d'une société profane et rationnelle" afirma Yves CHALAS en *Vichy et l'imaginaire totalitaire*, ed. cit., p. 68.

¹⁵⁵² DRIEU LA ROCHELLE P., *Beloukia*, ed. cit., p. 214.

¹⁵⁵³ DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 221.

les réalise tous les deux, je leur donne le maximum de réalisation et de réalité"¹⁵⁵⁴. El suicidio de *Les chiens de paille* se nos presenta como un acto que incumbe e implica a toda una sociedad; después de sacrificar a todas las ideologías, representadas en sendos personajes, se pretende proceder al sacrificio del sacrificador. Se trata en apariencia de una muerte altruista¹⁵⁵⁵ y solidaria.

En el fondo, la muerte sacrificial que se pretende dar a estos personajes no constituye sino una forma de dar un sentido al fracaso del nacionalismo, de las ideologías, de las posibilidades de regeneración social desde dentro, y de ennoblecerlos en cierto modo, al igual que el sacrificio de Jaime pretendía ennoblecer su fracaso en *L'homme à cheval*.

Hemos mostrado en el capítulo anterior que los personajes-símbolo que se reúnen, en *Les chiens de paille*, junto al depósito de armas son en última instancia compañeros -iguales- cuyo único punto de acuerdo es el desacuerdo. Constant, el protagonista, es el primero que además de ser consciente de la igualdad profunda entre los rivales en discordia, actúa teniendo en cuenta esta realidad en su proyecto de destruirlos a todos. Ninguno de ellos quiere ser perdedor, pero Constant es el único capaz de percibir que allí no hay en realidad sino perdedores que viven cegados por idéntico objeto ilusorio, mitificado y por tanto falso. Pero tal identidad de fondo permanece oculta a los ojos del resto de personajes, al tomar formas distintas: las ideología. Hemos visto a lo largo de este trabajo que Drieu ha reiterado hasta la saciedad su desprecio hacia ellas. En *Les chiens de paille* quiere ejemplificar y dejar bien claro su pensamiento según el cual de aquello que en otro tiempo tal vez se correspondió con nobles y sentidas creencias, con una moral particular, y que dio lugar a verdaderas diferencias, sólo quedan los nombres, convertidos en simples carcasas bajo las cuales descubre horrorizado idéntico vacío. No son ya los principios quienes en su época engendran la rivalidad, sino el deseo triangular quien se disfraza de principios opuestos.

Pero a pesar de las apariencias, Constant no deja de caer en la trampa de la mediación interna sin darse cuenta. Estudiábamos en el capítulo anterior su identificación con un Judas mitificado, que su imaginación convierte en un salvador y a su traición en un sacrificio¹⁵⁵⁶. La conducta supuestamente salvadora de este Judas-Constant que se cree un ser original, libre y con ideas autónomas, es en realidad un nuevo calco de la figura de Jesús -como la del "homme à cheval"- pero invertida. Y como Jaime Torrijos, Constant quiere en última instancia dejar constancia de su grandeza personal, de la divinidad que se oculta en su interior, matando - salvando cree él- primero y "salvándose" después por medio del suicidio¹⁵⁵⁷. Las duras acusaciones que veíamos al personaje verter contra Nietzsche¹⁵⁵⁸ son perfectamente aplicables a él mismo, aunqueno sea consciente de ello¹⁵⁵⁹.

Esta violencia trascendente es derecho de héroes, de hombres libres. Los resentidos, los personajes "reactivos", tan sólo son capaces de una violencia destructiva y absurda, como la que describíamos a propósito de la sociedad decadente.

Sin embargo en el último momento se cierra incluso la posibilidad de este final decoroso:

"Il était dit qu'un Français, même fou, n'était plus le maître chez lui, car si une formidable explosion se produisit qui emporta tous les personnages de cette véridique histoire, ce fut par l'effet d'une bombe d'avion. Un avion anglais, obéissant on ne sait quels ordres..."¹⁵⁶⁰.

El grado de pesimismo que encierra este final, absurdo, anónimo e igualador, no tiene par en la producción novelística de Drieu. Con toda probabilidad el momento histórico en que fue escrita tiene mucho que ver en ello.

El carácter "sacrificial" del mortal proyecto que planea el protagonista de la novela, no cumple las

¹⁵⁵⁴ Ibid., p. 238.

¹⁵⁵⁵ De nuevo nos remitimos a Durkheim. Cf. cita nº 1488.

¹⁵⁵⁶ Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 490-492.

¹⁵⁵⁷ Cf. nota nº 1275 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

¹⁵⁵⁸ Cf. nota nº 1278 y 1279 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

¹⁵⁵⁹ El protagonista de *Les chiens de paille* "rêvait de connaître sa propre mort, d'en faire un acte de choix et de conscience" leemos. Cf. ed. cit., p. 172. De nuevo nos encontramos la actitud de desafío orgullos de Dios que hemos analizado más arriba.

¹⁵⁶⁰ Ibid., p. 240.

condiciones para un auténtico acto sacrificial; según lo expuesto por René Girard en *La violence et le sacré*, la atribución del carácter sacrificial a una muerte exige primeramente que se trate de una víctima inocente. Sin embargo en *Les chiens de paille* las víctimas que se pretende sacrificar son al mismo tiempo los culpables de la violencia. El término "sacrificio" pierde por tanto su sentido propio y se convierte en un acto de violencia total, en un nihilismo, en una traición al conjunto del sistema social vigente y de sus valores.

La destrucción que se propone en *Les chiens de paille* toma el sentido del mítico "escaton" de las antiguas mitologías germánicas, auténtico fin del mundo catastrófico, en el que se asegura tendrá lugar un combate grandioso entre dioses y demonios y que concluirá con la muerte de todos los dioses y de todos los héroes y con la regresión del mundo al caos¹⁵⁶¹. Todo ello era esperado como promesa de una nueva y más perfecta vida, porque "Décadence veut dire renaissance"¹⁵⁶². La muerte, que en las primeras novelas aparecía como un vacío, es entendida en las últimas como una substancia. El nacionalsocialismo, en su esfuerzo por recuperar el viejo mito de la *raza aria*, reactualiza también este pensamiento¹⁵⁶³ que, como hemos estudiado, Drieu hace compartir a varios de sus protagonistas¹⁵⁶⁴.

Notemos que la idea del escaton con que culmina su producción novelística, entra en escena precisamente a partir del momento en que fracasa definitivamente el concepto de heroísmo y el modelo de sociedad que Drieu había defendido en sus ensayos y al que veíamos aspirar a la práctica totalidad de los protagonistas novelísticos¹⁵⁶⁵ de obras anteriores. Todos ellos se han caracterizado por su obsesión por crear formas, por determinar lo indeterminado. El escaton o destrucción total, aparece como respuesta a la pérdida de toda esperanza de restablecer o crear un orden, es decir las diferencias -la determinación-. Tras el fracaso del nuevo orden propuesto en *L'homme à cheval* (1.942), *Les chiens de paille* (1.943) pretende poner fin de una vez por todas a esta forma de concebir la existencia. Por medio de la destrucción de toda forma material y tangible de vida, se pretende dar paso al reino misterioso y atractivo de lo indeterminado. La muerte, es decir el rechazo y la destrucción de una actualidad sin posibilidad de futuro, es la negación indispensable por la que es necesario pasar para que el hombre pueda liberarse de las formas y de un pensamiento estereotipado, limitado y agotado, y elevarse a un nivel superior, misterioso y desconocido: su fusión en el "soi-universel"¹⁵⁶⁶, es decir: en el principio oscuro, incomprendido, informe, -en una palabra: indeterminado- y por todo ello fascinante, de la existencia. En una palabra: la muerte se convierte en un signo de la divinidad del hombre, previo a un éxito de carácter metafísico. El proyecto de se Dios se funda ahora en el abismo. Ser capaz de alcanzar tal elevación implica, al tiempo que la liberación de los constreñimientos sociales, la despersonalización¹⁵⁶⁷.

Así pues de esta negación previa depende toda posibilidad de desarrollo y de renovación futuras. Decíamos más arriba que la muerte así entendida es un acto con carácter iniciático, pero supone algo más que una simple etapa transitoria: la muerte es la fuerza propulsora que propicia la posibilidad de que una nueva actualidad surja a partir de la vieja, para que de una negación surja una afirmación. La indeterminación en la que se sumerge el hombre adquiere así un carácter esencialmente dinámico. Para alcanzar la plenitud del Ser, (y tras ella tal vez una posible nueva determinación) es necesario primero recuperar toda su fuerza creadora. Ello exige la eliminación de las fuerzas agotadas. Es necesario así pues sumirse en lo indeterminado, contenedor, como decíamos en el capítulo anterior, de todas las potencialidades.

Es una concepción de la muerte cercana a la que Malraux atribuye a la civilización oriental:

"C'est une tendresse grave. C'est aussi la conscience de n'être pas limité à soi-même, d'être un lieu plutôt qu'un moyen d'action. Chacun de nous vénère ses morts, et les morts, comme les symboles d'une force qui nous enveloppe et qui est l'un des modes de la vie, bien qu'il ne connaisse d'elle que son existence."¹⁵⁶⁸

¹⁵⁶¹ RESZLER A., *Mythes politiques modernes*, ed. cit., p. 72.

¹⁵⁶² DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 90.

¹⁵⁶³ ELIADE M., *Mythes, rêves et mystères*, ed. cit., p. 25.

¹⁵⁶⁴ Cf. capítulo "El Tiempo" pp. 261-262. "A quoi bon faire de la littérature (...) puisque j'attends les Huns" declara el mismo Drieu en 1.945, refiriéndose al ejército rojo, que a él se le antoja heredero de Atila y del que espera arrase Europa. Cf. DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939 - 1.945*, ed. cit., 13 mars 1.945, p. 458.

¹⁵⁶⁵ Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" apdo. 3.2.

¹⁵⁶⁶ Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 505.

¹⁵⁶⁷ Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 506-508.

¹⁵⁶⁸ MALRAUX A., *La tentation de l'Occident*, ed. cit., p. 35.

Por otra parte, notemos que esta entrada en el universo de lo indeterminado, viene propiciada desde la más completa de las determinaciones: el proyecto criminal de Constant no es en último término sino una acción, aunque sea la última. Además es un acto realizado por un personaje dotado de una fuerte personalidad -es decir: determinación-.

"Il n'était pas capable de dominer la mort de son vivant, par l'ascèse qu'il entrevoyait mais qu'il n'entreignait pas. Alors, il se rejetait sur l'idée occidentale d'une mort qui au moins serait un acte conscient, net. "Le stoïcisme, c'est tout ce qu'a inventé l'Occident, qui n'est pas capable d'aller plus loin, qui n'est que dans la vie immédiate"¹⁵⁶⁹.

Del corazón de lo determinado surge así lo indeterminado que, a su vez puede tal vez dar lugar a una posterior determinación. Como dice Malraux, la civilización occidental es "une race soumise à la preuve du geste, et promise par là au plus sanglant destin."¹⁵⁷⁰

Un Drieu volcado, en estos últimos años de su vida, en el estudio de las religiones orientales, refleja en sus novelas el pensamiento de aquella civilización, que valora no las formas, sino la existencia de unos principios generales y comunes que se insinúa tras ellas.

A partir de *Les chiens de paille* (1.943) el suicidio deja de constituir un gesto violento para convertirse precisamente en un rechazo de la violencia, en una puerta hacia la paz y la felicidad. La violencia y el sufrimiento tan sólo existen ligados al mundo de lo real y concreto¹⁵⁷¹.

Cualquiera que sea el sentido que se dé al suicidio (solidario, como el de la obra que nos ocupa o egoísta, como el de *Le feu follet*¹⁵⁷²), la razón última susceptible de justificar el gesto de quitarse la vida responde en todas las novelas rochelianas, como en sus ensayos, como en la vida del propio autor, a lo que denominaremos un "vacío metafísico" de la vida. Si al principio del universo novelístico de Drieu se ponía la esperanza en llenar dicho vacío a través de la autodefinition por la imitación, y posteriormente en la acción heroica diferenciadora, al final se descubre la vanidad de todas las expectativas. Ello lleva de nuevo a los personajes al punto de partida: a la soledad del *yo*. Un *yo* que aunque ahora esté perfectamente individualizado y definido, se descubre tan desprovisto de toda justificación y sustento como antes, y aspira a fundirse en el interior del "soi universel", trascendiendo la condición humana y toda forma de vida definida. Y también en este punto regresamos al principio: a la indiferenciación del personaje con el resto de la comunidad que le acoge.

"Il savait qu'il allait mourir et déjà il était si mort qu'il était dans une complicité, une intimité indicible avec cela qui commençait de se faire et qui serait bientôt fait."¹⁵⁷³ asegura el narrador de *Les chiens de paille*. Esta misma idea se repite en múltiples ocasiones a lo largo de la novela, a modo de un estribillo que va jalónando el hilo narrativo. Salta a la vista el interés del autor en transmitir la imagen de un personaje con total desapego a su vida y a la vida real, de un personaje que es un muerto viviente. Este estado genera un intenso sufrimiento:

"S'appréhender soi-même comme un mort-vivant, c'est sentir, avec terreur, un moi qui n'arrive pas à mourir tout à fait, enseveli dans un corps pétrifié qui n'autorise plus l'évasion. C'est l'expérience de l'angoisse à l'état pur. (...) C'est la damnation du narcissique"¹⁵⁷⁴,

dice Schapira.

En efecto, la angustia y el sufrimiento que habíamos detectado ya desde el principio del universo novelístico, y de las que pretendían liberarse los protagonistas autodefiniéndose y actuando, alcanzan al final

¹⁵⁶⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 218.

¹⁵⁷⁰ MALRAUX A., *La tentation de l'Occident*, ed. cit., p. 74.

¹⁵⁷¹ Malraux manifiesta idéntico pensamiento, pero él lo circunscribe y limita al mundo occidental: en *La tentation de l'Occident*, pone en boca de Ling, -un Chino de viaje por Europa para conocer su cultura- estas palabras: "Quelle impression de douleur monte de vos spectacles, de tous les pauvres êtres que je vois dans vos rues! (...) La peine semble lutter, seule à seule, avec chacun de vous; que de souffrances *particulières*!". Cf. ed. cit., p. 24.

¹⁵⁷² Cf. apartado segundo de este capítulo.

¹⁵⁷³ DRIEU LA ROCHELLE P., *Les chiens de paille*, ed. cit., p. 35.

¹⁵⁷⁴ SCHAPIRA Marie-Claude, *Le regard de Narcisse*. Ed. du CNRS, presses univ. de Lyon, Lyon 1.984, p. 84.

una intensidad incomparablemente mayor que al principio, en el corazón de unos protagonistas que de nuevo se sienten prisioneros: antes lo eran de la mediación interna, ahora se suma a ella la consciencia del falso yo que constituye su cuerpo material, finito y, por ende, limitado.

En este ambiente de máxima angustia y de búsqueda desesperada de la muerte que se describe en *Les chiens de paille*, las mujeres desaparecen¹⁵⁷⁵. Sin embargo hemos estudiado en el capítulo "El espacio" que los personajes se mueven ahora en un ambiente rebosante de feminidad. En sintonía con el proceso de indeterminación, el principio abstracto de la feminidad viene a substituir a las mujeres concretas. Hemos descrito en el capítulo citado el gran cúmulo de connotaciones uterinas que llenan los decorados de las dos últimas novelas: un ambiente líquido, gris, confuso y caótico, pero al mismo tiempo cómodo, acogedor, protector y cálido, reina en ellas. Este marco contribuye a crear la impresión de una situación confusa por una parte, pero por otra reafirma la idea que el protagonista rocheliano reitera con insistencia creciente: la concepción de la muerte como el primer paso hacia un nuevo nacimiento.

Paralelamente a este proceso de indeterminación creciente que hemos analizado, asistimos a un lento pero progresivo cambio en el entramado de la lucha visual a la que nos hemos referido al principio de este capítulo: la presión que ejercían sobre los protagonistas las miradas externas, así como la sensación de encontrarse en un espacio policial y la angustia que ello generaba disminuyen paulatinamente a partir de *Gilles* (1.936-38), a medida que el espacio de la novela se traslada a la naturaleza, al campo de batalla, o a países exóticos. Este hecho coincide con el proceso creciente de individualización y de evolución del deseo al orgullo que hemos analizado en el capítulo anterior.

Al mismo tiempo se inicia un proceso de inversión en el juego de fuerzas visuales entre los protagonistas y el resto de la sociedad; le precede un breve lapso en el que el juego de miradas entre el protagonista y los otros es prácticamente inexistente, en *L'homme à cheval*, coincidiendo con la puesta en escena de un Jaime Torrijos que parece responder plenamente al concepto de hombre soberano a la que nos hemos referido con anterioridad¹⁵⁷⁶: "Il semblait trop jeune et trop exhubérant pour regarder les gens"¹⁵⁷⁷. Sin embargo, a partir del momento en que se pone de manifiesto el fracaso de su proyecto de redención social, "Depuis la révolte indienne, il m'avait regardé deux ou trois fois. Et maintenant il me regardait, pour toujours"¹⁵⁷⁸. El libro concluye con una imagen altamente simbólica: el héroe fracasado se refugia junto al lago Titicaca, que define como "Un grand oeil qui considère le ciel"¹⁵⁷⁹. El descubrimiento de la fatalidad común e insalvable que supone las limitaciones de la condición humana, queda maravillosamente emblematizada en esta imagen, en la que el espacio de lo real en su totalidad se funde y confunde en este ojo gigante y vacío que mira atónito y estúpido hacia el espacio de lo suprahumano. Al final de *L'homme à cheval* sucede, al igual que en el conjunto de la obra de Stendhal, que "le héros est vaincu pour n'avoir pas poussé la vision jusqu'à la voyance"¹⁵⁸⁰.

En las dos últimas novelas será la mirada de los protagonistas sobre los otros la que pasará a ocupar el primer plano; ejercerá sobre ellos un poder, no ya coercitivo como el que ejercía la sociedad sobre los protagonistas anteriores a *Gilles* (1.936-38), sino transformador. Los protagonistas de las dos últimas novelas serán capaces de transgredir las formas materiales que perciben visualmente.

"Les miroirs (...) sont faits pour ceux qui, tour à tour, voient sans regarder et, en regardant, voient ce qui est invisible avec ce qui est visible; ils sont faits pour les inquiets, les curieux, ceux qui sont affamés d'interrogation et de connaissance; ils sont faits pour les artisans comme moi de la vue et du toucher (...) pour ceux qui vivent intensément en eux-mêmes et en arrière d'eux-mêmes et qui peuvent se regarder d'une profondeur qui n'est plus le moi de la vanité, de l'éphémère, et qui se voient avec une puissance de détachement et d'objectivité qui confond le visage avec tous les visages que pourrait recevoir ce miroir et qui sont transfigurés et fondus en un seul, celui de l'Homme. Et l'homme considère Dieu qui est dans l'homme"¹⁵⁸¹.

¹⁵⁷⁵ Nos hemos referido más arriba a la excepción que constituye Roxane, la mujer del pintor Liassov, pero hemos resaltado el carácter puramente anecdótico de su presencia, sin función alguna en la obra, como formando parte del decorado que rodea al artista.

¹⁵⁷⁶ Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 456.

¹⁵⁷⁷ DRIEU LA ROCHELLE P., *L'homme à cheval*, ed. cit., p. 199.

¹⁵⁷⁸ Ibid., p. 199.

¹⁵⁷⁹ Ibid., p. 225.

¹⁵⁸⁰ DURAND G., *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Ed. cit., p. 197.

¹⁵⁸¹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 246.

Estas palabras evocan la teoría filosófica que, esbozada por Platon y Plotino y desarrollada posteriormente por Gregorio de Nisa, considera que el hombre es un espejo en disposición de recibir la influencia de su modelo. Influencia que será mayor o menor según la *calidad* del espejo:

"Comme un miroir, lorsqu'il est bien fait, reçoit sur sa surface polie les traits de celui qui lui est présenté, ainsi l'âme, purifiée de toutes les salissures terrestres, reçoit dans sa pureté l'image de la beauté incorruptible"¹⁵⁸².

La mirada deja así de limitarse a proporcionar imágenes concretas y reales; éstas son tan sólo ahora el punto de partida para conducir a quien sabe ver a trascenderlas, y a vislumbrar los conceptos inexpresables que se ocultan tras ellas y que constituyen el "soi universel" al que nos hemos referido reiteradamente.

La muerte y lo que se oculta tras ella será el objetivo hacia el que se dirige con preferencia la mirada inquieta de los protagonistas de las dos últimas novelas, especialmente en *Les chiens de paille*. La muerte, decíamos más arriba, aparece como un misterio desconocido, que transgrede las estrechas certezas racionalistas, e insinúa por ello un mundo lleno de posibilidades y de nuevas experiencias. Experiencias que, por otra parte, constituyen lo contrario de la "experiencia" racionalista, limitada a lo vivido por el hombre, puesto que como dice Camus "en réalité il n'y a pas expérience de la mort. Au sens propre, n'est expérimenté que ce qui a été vécu et rendu conscient"¹⁵⁸³. La muerte es por tanto lo irracional mismo, la indeterminación total que se anhela en las dos últimas novelas. De ella conocemos tan sólo su existencia, "Mais cette existence, nous l'éprouvons"¹⁵⁸⁴. Elle nous domine et nous modèle sans que nous puissions la saisir"¹⁵⁸⁵ dice Malraux. La sensación, que definíamos en el capítulo anterior como el principal medio de conocimiento por parte de los protagonistas novelísticos, permite asimismo una cierta aproximación al misterio que oculta la muerte.

Decíamos en el capítulo "El tiempo" que la entrada en este mundo de lo indeterminado conlleva la abolición del tiempo lineal. Ello permite a su vez a unos protagonistas cuyo conocimiento del mundo se realiza a base de sensaciones, solucionar el problema de la imposibilidad de experimentar una multiplicidad de ellas de forma simultánea, que poníamos de manifiesto en el capítulo anterior. Tras la muerte se oculta "le monde des images"¹⁵⁸⁶. La yuxtaposición de instantes inconexos que veíamos caracterizar la vida de los personajes¹⁵⁸⁷, y que les condenaba a la parcialidad y a la dispersión, puede transformarse por fin, gracias a la muerte, en una totalidad globalizadora y eterna, en contraste con el mundo real, limitado, agotado y vacío, que les rodea¹⁵⁸⁸.

Al final de su universo novelístico la muerte se impone como el último recurso para trascender la visión en videncia¹⁵⁸⁹. Hemos visto en el capítulo anterior cómo, en sus últimas novelas, Drieu situaba el origen del carácter trágico de la humanidad fuera de la dimensión humana, con lo que eximía al hombre de la responsabilidad de su devenir. Ello se hace extensivo en *Les chiens de paille* también a su violencia: situado fuera de la dimensión humana el crimen deja de ser un acto punible para convertirse en una necesidad vital¹⁵⁹⁰.

¹⁵⁸² Citado por DANIELOU J., "La colombe et la ténèbre dans la mystique byzantine ancienne".

En *Eranos Jahrbuch* 1.954, TO323, p. 395.

¹⁵⁸³ CAMUS A., *Le mythe de Sisyphe*, ed. cit., p. 32.

¹⁵⁸⁴ La cursiva es de Malraux.

¹⁵⁸⁵ MALRAUX A., *La tentation de l'Occident*, ed. cit., p. 35.

¹⁵⁸⁶ DRIEU LA ROCHELLE P., *La femme au chien*. En *Journal d'un homme trompé*, ed. cit., p. 93.

¹⁵⁸⁷ Cf. capítulo "El tiempo" pp. 209-211.

¹⁵⁸⁸ La curiosidad de la muerte llena no sólo las novelas y los ensayos de Drieu, sino también su vida: *Etat civil* (1.921) está repleto de referencias al tema. Al final de su vida, en *Récit secret* (1.944) Drieu relata cómo ya a los siete años se sentía atraído, aun sin comprender toda la trascendencia del acto, por la misteriosa posibilidad que tiene el hombre de producirse la muerte a sí mismo. (Cf. ed. cit., pp. 478-479). En las últimas páginas de esta misma obra, afirma explícitamente el carácter a su entender superior de quienes se atreven a suicidarse porque este gesto les permite acceder a un nivel de conocimiento suprahumano: "Ils montrent là une curiosité et une concupiscence d'ordre supérieur, un amour louable du discret et de l'exceptionnel." (Cf. Ibid., p. 491).

¹⁵⁸⁹ Para ello, "La mort des autres pouvait lui apporter quelques lumières préparatoires. Il avait observé la mort des autres, mais cela avait aggravé l'énigme en la précisant. (...) La mort avait deux aspects: la donner et la recevoir. S'il donnait la mort à quelqu'un, ce serait un moyen d'apprendre quelque chose. (...) La mort donnée ne serait intéressante que dans le meurtre, dans le crime." Cf. Ibid., p. 173.

¹⁵⁹⁰ En un poema de *Interrogation*, Drieu se refería ya a la muerte como a una "exigence fatale". Cf. ed. cit., p. 13.

Y es que los hombres liberan mejor su violencia cuando esta evacuación les parece "non comme le leur mais comme un impératif absolu, l'ordre d'un dieu dont les exigences sont aussi terribles que minutieuses"¹⁵⁹¹. Este carácter necesario y exterior la hace no sólo más llevadera, sino incluso deseable.

De esta forma la violencia, pretendidamente sacrificial, adquiere en las últimas novelas de Drieu, como en las civilizaciones antiguas, rango de ley. Una ley que se presenta como superior a cualquier legislación social y, sobre todo, urbana. René Girard explica que en las civilizaciones antiguas, que carecían de un sistema judicial, el sacrificio era el encargado de ejercer este rol¹⁵⁹². A medida que avanzamos en el universo novelístico de Drieu se observa una paulatina evolución en este sentido¹⁵⁹³. El rechazo que hemos visto manifestar a los diferentes protagonistas, y también al mismo autor, hacia la organización social en su conjunto, así como la cada vez más frecuente evocación de la Antigüedad mitificada, se manifiestan también en este aspecto, que para Drieu posee una importancia capital.

Ello completa el sentido de la peculiar interpretación que Drieu realiza del personaje bíblico de Judas en *Les chiens de paille*¹⁵⁹⁴. Judas es, tanto en la novela como en la obra de teatro -hasta el momento inédita- que lleva este nombre por título, una especie de justiciero universal¹⁵⁹⁵ que viene a salvar a los hombres. Un justiciero que se presenta como el único capaz de acabar con la violencia inútil, desarrollada por una sociedad huérfana de líderes -de padre decíamos en el capítulo anterior- que se revela definitivamente incapaz de canalizar sus propias pulsiones. Éstas, abocadas a la anarquía, se han convertido en autodestructivas. Este nuevo Judas -que es Constant- será el encargado de desencadenar el escaton regenerador¹⁵⁹⁶.

Al igual que en *Les chiens de paille*, en *Mémoires de Dirk Raspe*, que definíamos en el capítulo anterior como la novela del sufrimiento universal, éste ejerce más que nunca una función purificadora y trascendente. En este sentido puede afirmarse que esta novela es la continuación de la anterior. Si en *Les chiens de paille* descubríamos una voluntad de transgredir las formas determinadas para penetrar en el principio abstracto e indeterminado que constituye el "soi universel", aquí se insiste en esta misma idea; la muerte sigue siendo el único camino para lograrlo. Pero ante la imposibilidad real de llevar a cabo un escaton, Drieu propone una nueva vía: el arte.

Hemos estudiado en el capítulo anterior que en *Mémoires* como en *Les chiens* la transgresión de las formas concretas pasa por el conocimiento y la posesión previos y lo más completos posible de todo lo real para extraer de él indicios susceptibles de permitirle una cierta aproximación -generalmente por negación- al mundo de lo indeterminado¹⁵⁹⁷.

De esta fusión con lo real es particularmente prioritaria la participación en el sufrimiento, convertido en la novela en la principal característica que define el citado mundo. La integración del protagonista en la sociedad miserable de Hoewvre que hemos descrito¹⁵⁹⁸, a imitación de Robert, convertido en mediador, supone su emplazamiento en el centro mismo del sufrimiento y de la violencia sociales.

¹⁵⁹¹ GIRARD R., *La violence et le sacré*, ed. cit., p. 30.

¹⁵⁹² *Ibid.*, p. 35.

¹⁵⁹³ "La vieille justice, qui repose sur le talion et l'exact troc, sur le poids et le prix de la livre de chair, nous laisse les pots cassés" afirma Drieu en su ensayo *Mesure de la France*, ed. cit., p. 50.

¹⁵⁹⁴ Cf. supra p. 616 y capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 490-492.

¹⁵⁹⁵ En aquellos años de desesperación y caos, surgieron toda una serie de personajes de ficción, dotados de poderes suprahumanos, que tuvieron gran éxito entre el público, con una característica común: restablecer la justicia y el orden en una sociedad a la deriva. "El Zorro", protagonista de *La carrera de Capistrano* (1.919), del novelista norteamericano Johnston McCulley, es uno de ellos.

¹⁵⁹⁶ Cf. supra p. 631 y capítulo "Los protagonistas novelísticos" p. 492.

Este pensamiento sin embargo, aparece desde mucho antes en sus ensayos, así en *Genève ou Moscou* (1.927) podemos leer: "La nuit, quand je rentre chez moi, dans l'île de Saint-Louis, (...) dans cette barque pourrie attachée à ce grand vaisseau mort de Notre-Dame qui descend avec une vitesse torrentielle vers un océan d'oubli, où tout cessera d'être nommé, du moins par la bouche humaine, je fais mon examen de conscience et j'apporte sur l'autel de cette vérité dernière l'offrande qu'exigent les dieux inconnus qui dévorent sans cesse les formes de la vie. Je couche devant mes genoux, comme des poupées de propitiation, les cadavres dérisoires et précieux de la France, de l'Europe, de la Planète". Cf. ed. cit., p. 215.

¹⁵⁹⁷ Cf. notas nº 1358 y 1359 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

¹⁵⁹⁸ Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 532-534.

La aceptación del sufrimiento, de origen nietzscheano, libera al hombre de la angustia existencial en Drieu. Nietzsche se refería al sufrimiento como a una prueba que permite autoafirmarse y sentirse existir. De hecho la idea no es nueva: en todas las gnosis el sufrimiento adquiere un valor salvador y fundacional. El dolor es signo y promesa de renacimiento. Es tan sólo una etapa de una acción fundadora¹⁵⁹⁹. "Le corollaire inévitable de l'attitude de Drieu est donc l'acceptation de la fatalité de la violence, et même plus, la soumission au devoir de violence"¹⁶⁰⁰. Pero hemos estudiado que en *Mémoires* no se trata ya de determinarse, sino de fundirse con el universo, aboliendo la distinción considerada ahora absurda entre seres y objetos¹⁶⁰¹.

En medio del sufrimiento y la muerte que le rodean en *Hoeuvre* el personaje logra por primera vez en el universo novelístico de Drieu, mirar de frente su propia desesperación y su vacío. Y su primera reacción es la llamada desesperada a la muerte redentora. Una muerte que debe entenderse, en sintonía con las novelas anteriores, como una manifestación de la voluntad de purificación y totalidad. Pero ahora no se trata ya de un gesto orgulloso, susceptible de poner de relieve su "divinidad" interior, su superioridad ante el *otro* y su desafío a Dios, como sucedía en las novelas anteriores. En *Mémoires* esta mirada dolorosa del protagonista hacia sí mismo supone la extinción de su orgullo y es por ello una mirada verdaderamente salvadora. Su ansia de muerte responde ahora de un sentimiento íntimo, en el que los otros no juegan ningún papel. En la escena de la tormenta que describíamos y comentábamos en el capítulo anterior¹⁶⁰², ante la que el protagonista se expone deseoso de morir, se encuentra solo y no hace ni una sola alusión a su grandeza personal, ni a los *otros*; pero sigue dominado por la pasión fascinadora de la muerte, como sucedía en las novelas anteriores. En *Mémoires* Dirk ve en la humillación, la esclavitud y la miseria el camino para fundirse, renunciando a su ser determinado, con la totalidad eterna del universo¹⁶⁰³. Como los protagonistas de las dos novelas anteriores, también Dirk fundamenta en la muerte su proyecto de eternidad. También pues en ésta última novela rocheliana, tanto el suicidio como la muerte se plantean como la culminación de las pruebas con carácter iniciático. Pero en esta ocasión con la finalidad de acceder al anhelado mundo de lo indeterminado¹⁶⁰⁴.

Una imagen pictórica resume a la perfección este pensamiento; nos referimos a *La mujer y el loro* de Delacroix, acerca de la que ya habíamos hablado en el capítulo anterior: es obvia la correspondencia entre la última cita y la imagen del loro reventado en el suelo, junto al fuego, y surgiendo de sus restos una bella multiplicidad de colores.

Pero si la muerte no es posible, el personaje capaz por fin como decíamos hace un momento, de mirar de frente su desesperación, encuentra una salida, no ya dirigida hacia el exterior, hacia los *otros*, sino hacia el interior de sí mismo: en *Hoeuvre* por medio del sufrimiento y la violencia Dirk consigue sustraer su pensamiento a todo lo tangible que le rodea, y tomar consciencia de sí mismo en su desnudez interior, eliminando todo lo particular, tanto lo superfluo como lo que otrora le pareciera fundamental. Esta depuración le permite adentrarse en una ausencia, en un paréntesis que devuelve su libertad al espíritu. Este importante paso es posible por obra y gracia del pensamiento indeterminado¹⁶⁰⁵. Éste es el punto de partida para avanzar hacia su verdadera realización personal. Poulet lo explica muy claramente con estas palabras:

"A l'autre extrémité de la pensée indéterminée, il y a le silence intérieur, la prise de connaissance d'un moi indépendant et l'impression d'un pouvoir illimité, tenu en suspens, en attendant qu'il nous pousse dans telle direction ou dans telle autre. C'est ce suspens qui importe. Il joue un rôle inappréciablement important en retardant le moment inévitable où la pensée s'engagera, bon gré mal gré, à fonds perdu, en direction de quelque objet déterminé"¹⁶⁰⁶.

¹⁵⁹⁹ CHALAS Yves, *Vichy et l'imaginaire totalitaire*, ed. cit., p. 57.

¹⁶⁰⁰ SAINT-YGNAN J.-L., *Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence*, ed. cit., p. 164.

¹⁶⁰¹ Cf. nota nº 1348 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

¹⁶⁰² Cf. notas nº 1380 y 1383 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

¹⁶⁰³ "Qu'on éclate, qu'on en finisse! J'étais sûr, appelant si fort une fin, que ce n'était pas une fin, que toute fin est un commencement. J'étais bien sûr de ma vie éternelle" dice Dirk. (Cf. *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 235) porque tal y como ya sucediera en la novela anterior, "Le corps sera toujours un obstacle à l'âme". Cf. *Ibid.*, p. 205.

¹⁶⁰⁴ "Il y a toujours un élément de pureté chez le suicidaire" escribía Drieu al final de su vida. Cf. *Récit secret*, ed. cit., p. 237.

¹⁶⁰⁵ Cf. POULET G., *La pensée indéterminée I*, ed. cit., p. 6.

¹⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 6.

El protagonista de *Mémoires* se descubre entonces preparado para el arte y más concretamente la pintura¹⁶⁰⁷. Ésta es para Drieu la imagen del verdadero artista, el único capaz de transformar lo real¹⁶⁰⁸ y sublimarlo a la categoría de lo místico, es decir: de descubrir la esencia indeterminada que se oculta tras las formas concretas, -pero que sólo a través de ellas es posible concebir- y realizarla por el arte de la pintura. "Ah oui, rien n'est plus près de la destruction que l'extrême exaltation de la création, de la vision. (...) Alors je compris l'art."¹⁶⁰⁹

Pero, como exponíamos en el capítulo anterior, para Dirk como para Drieu, el arte no consiste en copiar la realidad, sino en transfigurarla, en intentar plasmar la esencia oculta tras las formas de lo concreto. La capacidad de transfigurar a alguien significa de alguna forma alterar su ser, recrearlo a imagen y semejanza del pintor. A partir del desorden supremo nace el orden sobrenatural. El arte permite así pues al hombre ser por fin creador, pero también destructor: por la capacidad transfiguradora del arte, el artista convierte a su modelo en víctima, transformándolo lo destruye en su configuración inicial. "Un peintre est peut-être un assassin"¹⁶¹⁰, reconoce el mismo protagonista. El acto de pintar -de recrear- conlleva en cierta forma la muerte del modelo; una muerte simbólica a la que con frecuencia se resiste la víctima¹⁶¹¹. Como dice Saint-Ygnan, el arte es para Drieu un combate sublimado¹⁶¹². La violencia y la muerte constituyen su esencia misma, como sucedía en la guerra.

Decíamos al principio de este capítulo, que las mujeres reaparecen en esta última novela, tras una etapa de práctica ausencia. Pero se trata en esta ocasión de una presencia mistificada. Carlos Pujol afirma, refiriéndose a las *Mémoires de Dirk Raspe* que Sybil, la criada, "es el tipo femenino que obsesiona a Dirk, la mujer víctima, sin encantos físicos, áspera de trato y cruel, pero con una aureola de martirio que sublima su encanallamiento"¹⁶¹³.

En efecto, si bien en el capítulo anterior hemos visto al protagonista pasar por una primera fase de atracción por lo social que, como hemos dicho, ellas simbolizan, pronto observamos que este mismo carácter simbólico que les ha sido atribuido desde el principio del universo novelístico, es la razón que lleva a nuestro personaje artista a elegir las como tema pictórico favorito, esto es: como elemento a transfigurar, puesto que nada está más cerca de la destrucción que la suprema exaltación de la creación.

"Les métamorphoses que j'infligeais à celle-ci ou à celle-là, où je tressais l'une avec l'autre, se faisaient dans la rue aussi bien que sur le papier. Les femmes rencontrées devenaient mes créatures et la possession prodigieuse et profonde que j'avais déjà d'elles, je souhaitais la prolonger (...) Bref, j'avais envie (...) de "coucher" avec les nymphes et les fées de mes humeurs"¹⁶¹⁴.

Decíamos hace un momento que el buen pintor es aquél que es capaz de descubrir la esencia a partir de la materia. Sin embargo desde el momento en que se aplica a plasmar en la tela dicha esencia, intenta determinar lo indeterminado, definir lo indefinible. Por tanto el arte, a pesar de sus cualidades como vehículo de trascendencia, posee unas limitaciones evidentes, pues es incapaz de abandonar el mundo de las formas.

El recurso al arte nos conduce así pues de nuevo al mundo de lo concreto, de lo determinado. Aún a pesar del descubrimiento, en las dos últimas novelas, de la importancia y la riqueza que se oculta en el mundo de lo indeterminado, y de la voluntad de orientar sus esfuerzos hacia esta meta, que se juzga la única vía de trascendencia, nuestro personaje sigue siendo en el fondo incapaz de sustraerse a lo concreto e inmediato. De nuevo nos encontramos con el hecho de que, en Drieu, la más pura abstracción sólo es posible desde el corazón de lo concreto. Y ello limita enormemente las posibilidades del conocimiento.

¹⁶⁰⁷ Ya en *Les chiens de paille* el personaje principal "n'aimait que les peintres qui ont un tourment et qui tirent leur force des affres mêmes de ce tourment". Cf. ed. cit., p. 101.

¹⁶⁰⁸ Goya y Van Gogh (en cuya vida se inspira esta novela) serán dos de los artistas que, en opinión de Dirk, como del mismo Drieu, sabrán representar mejor el sufrimiento y la violencia sociales. Cf. capítulo "Los protagonistas novelísticos" pp. 541 y 513 resp.

¹⁶⁰⁹ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., p. 229.

¹⁶¹⁰ Ibid., p. 103.

¹⁶¹¹ Tal es el caso, en *Mémoires de Dirk Raspe*, de los personajes de Sybil y Tristesse.

¹⁶¹² SAINT-YGNAN J.-L., *Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence*, ed. cit., p. 177.

¹⁶¹³ PUJOL C., *La novela extramuros*, ed. cit., p. 99.

¹⁶¹⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *Mémoires de Dirk Raspe*, ed. cit., pp. 83 - 84.

A pesar de ello, el artista pintor puede encontrar en su capacidad creadora el principio que le permita aceptar su realidad fragmentaria y discontinua -esto es su desorden- y sublimarla en un orden superior, regido por otras leyes por medio de las que la multiplicidad dispersa de los fragmentos de lo real, se organice en el interior de un mundo imaginario que, a nivel simbólico, permite al creador sentirse existir. Además, la contemplación de la transformación realizada por el artista, puede servir para que otros, menos iniciados, vislumbren las posibilidades que se ocultan tras lo real, pero ello no constituye ya una prioridad para el artista.

Este logro se presenta sin embargo harto difícil, en opinión del protagonista de *Mémoires de Dirk Raspe*, en el interior de una sociedad en la que el proceso de decadencia es ya irreversible, y ha alcanzado también a las posibilidades de creación artística, disminuyéndolas ostensiblemente:

"Si la peinture doit renaître en Europe, ce sera le jour où à travers le feu et le sang, la faim et le manque de toutes les choses matérielles, et il faudra que cela dure des années, les hommes auront retrouvé une conception une et totale, décisive et irrémédiable de la vie, et de ce qui est au-delà de la vie"¹⁶¹⁵.

De esta forma Dirk, plenamente consciente de la realidad, libre de la mediación interna -de la imitación del otro-, y de objetivos que no son más que espejismos, tras haber logrado matar su orgullo y liberarse de la tiranía de éste, logra, como hemos detallado en el capítulo anterior, reconciliarse con la totalidad de su entorno. Aboliendo su orgullo Dirk se reconcilia con el espacio y con el tiempo presentes. Renunciando a la conquista de la divinidad y por ende al orgullo, Dirk se libera de la esclavitud. Los objetivos mitificados y falsos ceden ante la verdad, la angustia deja paso a la memoria, el sufrimiento y la agitación a la paz, el odio al amor, la humillación a la humildad, el deseo según el otro al deseo a partir de sí mismo y, en definitiva, la trascendencia desviada a la trascendencia vertical.

La conclusión de la producción novelística de Drieu es por tanto un comienzo: el de una nueva vida en paz y armonía con los hombres y con la eternidad. Ello ha sido posible porque el deseo de **posesión** ha dejado paso al deseo de **expresión**, es decir: porque el individuo ha sido capaz de triunfar sobre la tiranía de lo **determinado** y ha descubierto el universo lleno de posibilidades de lo **indeterminado**: "L'émotion esthétique n'est pas désir mais cessation de tout désir, retour au calme et à la joie" dice Girard¹⁶¹⁶.

¹⁶¹⁵ Ibid., p. 257. Estas palabras, que Drieu pone en boca de su último personaje novelístico, coinciden plenamente con el pensamiento del autor en los últimos años de su vida. La experiencia le llevó a desengañarse de su primitiva fe en la capacidad de los hombres para generar el Hombre, que hemos visto formulada en sus primeras novelas, y fue evolucionando hacia una concepción de la existencia cada vez más desencarnada del individuo y basada en el concepto abstracto del hombre y de la vida. Su interés creciente por el estudio de las religiones orientales contribuyó no poco a ello. *Récit secret*, así como su *Journal* -los últimos cinco años de forma especial- recogen con todo lujo de detalles esta evolución: "Je ne croyais nullement, en me donnant la mort, contredire l'idée que j'ai toujours sentie vivante en moi de l'immortalité. (...) Je professais que ce qu'on appelle la mort n'est qu'un seuil et qu'au-delà continue la vie, ou du moins, quelque chose de ce qu'on appelle la vie, quelque chose qui en est l'essence", escribía Drieu en *Récit secret* poco antes de morir. Cf. ed. cit., p. 488.

¹⁶¹⁶ GIRARD R. Mensonge romantique et vérité romanesque, ed. cit., p. 40.

CONCLUSIÓN

Poníamos de relieve en nuestra introducción, la controversia que ha acompañado siempre a Pierre Drieu la Rochelle. A pesar de la visión en perspectiva que posibilita el paso del tiempo, el "caso" Drieu sigue vigente. Hablar de este escritor significa para muchos, dentro y fuera de Francia, evocar unas circunstancias históricas muy precisas, así como unos condicionamientos y actitudes personales muy peculiares.

Nosotros, en nuestro trabajo, hemos querido presentar la faceta literaria de Drieu. Entre los varios problemas a los que hemos debido hacer frente, destaca la necesidad de separar la obra rocheliana de su biografía y especialmente de la "aureola" de colaborador que parece acompañarle inevitablemente aún hoy¹⁶¹⁷.

Pero a pesar de que no nos hemos referido con detalle a los acontecimientos biográficos, sí hemos partido de la necesidad de escribir que siente Drieu como medio para llegar a conocerse y alcanzar la profundidad del ser¹⁶¹⁸. La ficción literaria -especialmente la novela, por su carácter extenso- ha constituido para Drieu ante todo un elemento que le ha ayudado a reflexionar, que le ha permitido reordenar la realidad según su pensamiento, dar forma a un universo propio y, en última instancia, madurar.

Pero la ficción nunca puede estar totalmente al margen de las complejas circunstancias históricas que envolvieron al autor. El valor testimonial de sus novelas es pues innegable, y así lo reconoce también el propio Drieu¹⁶¹⁹; la suya es una voz más dentro del rico y diverso panorama literario que, curiosamente, existía en Francia a pesar de la ocupación. Tal vez precisamente a causa de ese dramatismo angustioso en el que vive inmerso, Drieu siente la necesidad de encontrarse y definirse a través de la ficción¹⁶²⁰, ya que no pudo o no supo hacerlo mediante la acción bélica y/o política. De hecho hemos constatado que, cuanto más desgarrado está su situación y su pensamiento, con mayor nitidez se perfila su obra de ficción, al tiempo que se hace mística¹⁶²¹.

De acuerdo con lo señalado en el apartado "Criterios metodológicos" de nuestra Introducción, hemos escogido como punto de partida el tipo de análisis que propone Poulet. Su crítica de la conciencia parte de un vacío existencial que empuja al escritor a formalizar su pensamiento -su universo pensado- mediante la escritura. El estudio de los "objetos" que son sus novelas, nos ha llevado al descubrimiento del pensamiento abstracto, oculto y personal (el *cogito*) que las inspira y trasciende.

Poulet realiza este trayecto a través del estudio de las coordenadas espacial y temporal. Nosotros hemos añadido a ellas el análisis de los protagonistas novelísticos y de su evolución, es decir: el estudio de la acción, dada su importancia capital en el universo novelístico de Drieu. Una vez definidos el Espacio y el Tiempo, el personaje rocheliano se define por medio de la acción. La época y las circunstancias que rodearon al autor favorecieron sin duda este planteamiento.

En la obra rocheliana espacio, tiempo y acción son categorías de ficción que conducen inevitablemente a la violencia y a la muerte; en última instancia todas ellas son figuraciones de la muerte. Ésta constituye pues un hilo conductor presente a lo largo de todo el universo novelístico de Drieu. En el seno de la búsqueda existencial que Drieu lleva a cabo por medio de sus novelas, el sufrimiento, la violencia y la muerte van

¹⁶¹⁷ LOISEAUX Gérard, *La littérature de la défaite et de la collaboration*. Ed. Fayard, París 1.995. Este título, que acaba de salir al mercado y que se refiere ampliamente a Drieu, constituye un reciente ejemplo de ello.

Sin embargo a través de sus novelas hemos detectado que su opción política, que la mayoría de estudiosos presenta como perfectamente definida e invariable, no lo era tanto en realidad: una cierta confusión en el pensamiento político de Drieu se hace patente en su universo novelístico: sin creer en ninguna ideología concreta, Drieu busca ante todo un orden. La ideología es sólo un camino por el que opta hasta *Gilles* (1.936-38), para llegar a conseguirlo. Pero en sus tres últimas novelas se aleja de ella para adentrarse en un misticismo creciente que le lleva a concebir la muerte y con ella la disolución del universo de lo real, como única posibilidad de acceder a un nuevo orden.

¹⁶¹⁸ "Mon moi profond" dice Drieu. Cf. la cita completa en apartado "Criterios metodológicos", cita nº 1.

¹⁶¹⁹ Dicho valor testimonial es particularmente evidente y amplio en *Gilles*. Cf. citas nº 1083 y 1084 del capítulo "Los protagonistas novelísticos".

¹⁶²⁰ Recordemos que Drieu quiso establecer una relación estrecha entre la política (es decir: el pensamiento social) y la literatura (un modo de ejemplificarlo). Cf. cita nº 166 de la Introducción.

¹⁶²¹ Hemos detectado que ciertos momentos de gran decepción y sufrimiento de su vida coinciden con una evolución en su universo de ficción, como su decepción para con Doriot (1.937-38), y sobre todo para con Hitler en los primeros años de la Segunda Guerra.

adquiriendo a lo largo de la obra dimensiones globales con carácter antropológico. Por ello hemos cerrado nuestro trabajo con un capítulo dedicado a estos aspectos.

Partiendo de la representación, en las primeras novelas, de su experiencia personal del espacio urbano¹⁶²², que le resulta asfixiante, Drieu se aleja poco a poco de ella para lanzarse a una peregrinación por una multiplicidad de entornos puntuales y concretos, desprovistos de toda evolución, a modo de una yuxtaposición de imágenes aparentemente inconexas, que tienen carácter simbólico; están localizados paulatinamente en la naturaleza: países exóticos que Drieu considera más primitivos y por ello repletos aún de fuerza y energía creadoras, como determinados puntos de España (en *Drôle de voyage* y *Gilles*), Marruecos (en *Rêveuse bourgeoisie*), Bagdad (en *Beloukia*) y Bolivia (en *L'homme à cheval*). También, y con frecuencia en el interior de éstos, otros espacios están asimismo dotados de contenido simbólico: el campo de batalla al estilo de antaño¹⁶²³, la plaza de toros, el mar, el bosque, el desierto. Si bien éstos pertenecen físicamente también al mundo real, Drieu los recrea de hecho al dotarlos de un carácter metafórico; el relato se hace progresivamente diegético. En ellos los diferentes protagonistas encuentran un marco susceptible de favorecer su realización personal y, el reencuentro con sus raíces; unas raíces que no son de tipo histórico, sino mítico: en estos espacios determinados y cerrados parece todavía posible reactualizar en cierta forma los tiempos "où toutes les choses se créaient et non pas se fabriquaient"¹⁶²⁴. Hacerse con un espacio propio y diferenciado, ser creadores de espacios, es la meta de la mayoría de los protagonistas.

A este simbolismo espacial se superpone un simbolismo temporal. Tras la pintura, en las primeras novelas (en especial *L'homme couvert de femmes*, *Blèche* y *Le feu follet*), del carácter degradador del tiempo cronológico que gobierna el mundo real y de su acción coercitiva y destructiva sobre los personajes, hemos constatado un intento de ruptura. Desde *Rêveuse bourgeoisie* (1.935)¹⁶²⁵, aunque de forma mucho más evidente a partir de *Gilles* (1.936-38), hemos asistido al abandono de la concepción del tiempo como una continuidad de tipo histórico, y a la búsqueda de una fórmula para construir una temporalidad nueva; ésta ha de permitir romper con las sombras que el pasado histórico proyecta sobre el presente y el futuro condicionándolos, convirtiendo la cadena temporal en un presente estático y eterno, que se alarga indefinidamente hacia delante y hacia atrás, y que se degrada progresivamente a causa de su propia inacción, impidiendo todo progreso. La acción por la acción, encuadrada en el marco de la guerra, ha sido a partir de *Rêveuse bourgeoisie* el medio elegido para situar a los personajes en un punto original de la duración, a partir del cual se abre la posibilidad de crear un futuro diferenciado y propio. Hemos estudiado cómo esta nueva duración, lejos de inaugurar una continuidad de tipo histórico, se reinicia constantemente a cada nueva actuación del personaje. La vida constituye así una creación continuada: el hombre de acción se crea de esta forma permanentemente a sí mismo y al mundo, genera un espacio y un tiempo constantemente nuevos. Pero precisamente este hecho hace de ella una creación continuamente discontinua y por ello de una gran fragilidad.

Se da lugar así a un universo carente de todo fundamento o moral en los que apoyarse, que no se basa en la historia ni en la razón, sino en una sucesión de sensaciones ligadas a una serie de momentos yuxtapuestos e inconexos. La sensación de cada instante substituye al pensamiento como base del conocimiento.

La forma misma de las novelas tiende a representar con progresiva habilidad este hecho: paulatinamente y de forma especialmente significativa a partir de *Gilles* (1.936-38), el hilo narrativo aparece constantemente interrumpido por una multiplicidad de diálogos, reflexiones, ensoñaciones, digresiones, monólogos interiores... Y la narración de los hechos objetivos avanza a saltos. Este procedimiento libera al texto de la tiranía del tiempo cronológico y acerca la forma al pensamiento: la voluntad de romper el *continuum* espacio-temporal.

Esta discontinuidad temporal ligada a una discontinuidad espacial se corresponde con un tipo de personajes que, hasta *Les chiens de paille*, viven casi constantemente en el exterior de sí mismos, y que muestran un pensamiento de tipo disociativo: desde la primera novela éstos son presentados como seres conscientes de su insignificancia, que se mueven guiados por un "deseo" que les corroe: definirse ante la

¹⁶²² Nos hemos referido a la proximidad que, en la primera parte de sus novelas -hasta *Gilles* (1.936-38)-, existía entre el universo descrito en sus novelas (la sociedad parisina de los años 20 - 30) y la realidad del autor, a pesar de los esfuerzos de éste por alejarlos formalmente al máximo mediante la narración en tercera persona.

¹⁶²³ Hemos estudiado cómo la concepción rocheliana de la guerra evoca los torneos medievales, emplazados en un campo delimitado y claro, en el que se realizaba una lucha cuerpo a cuerpo.

¹⁶²⁴ DRIEU LA ROCHELLE P., *Gilles*, ed. cit., p. 280.

¹⁶²⁵ Con anterioridad habíamos detectado este cambio de forma aislada en *Une femme à sa fenêtre* (1.929)

sociedad, crearse una esencia¹⁶²⁶ propia que les diferencie. Hemos puesto al descubierto el carácter mimético que paradójicamente se oculta bajo este deseo de singularidad. A partir de aquí y tras analizar con detenimiento las características de cada uno de ellos¹⁶²⁷, hemos sintetizado al conjunto de los protagonistas que Drieu ha ido creando a lo largo de su universo novelístico en tres tipos: el primero, que se desarrolla en las primeras novelas, con la excepción de *Une femme à sa fenêtre*, es un ser pasivo¹⁶²⁸, que vive confundido en el seno de la masa social, se siente inferior a ella y sin embargo desea singularizarse ante los demás. Pero la fuerza de su deseo es ínfima; hemos visto cómo uno de ellos -Alain en *Le feu follet* - se declaraba incapaz de desear. A ello hemos visto sumarse el profundo desprecio por parte de quienes le rodean. Drieu lo ponía de relieve mediante un sistema de ecos cruzados: el narrador y los restantes personajes constituían una trama que convergía en la descalificación y empujamiento del personaje ante el lector. El protagonista aparecía de esta forma encerrado en un espacio policial, cercado por un conjunto de miradas exteriores que se centraban en su vigilancia constante. A su vez el personaje repercutía la prisión y la humillación de la que era víctima, en su actitud hacia un grupo de personajes considerados inferiores a él: las mujeres que hemos denominado "negativas" y que son la mayoría de las que pueblan el universo novelístico de Drieu. Hemos visto el carácter sádico que adquirían tales conductas en las primeras novelas.

Todo esto le sume en un profundo sufrimiento y angustia que hemos denominado "internos". Incapaz de tomar iniciativa personal alguna para alcanzar su objetivo, se conformará con imitar a aquellos personajes que en cada situación le parecen socialmente más relevantes, aun teniendo plena consciencia del carácter meramente aparente de tal superioridad. Su vida transcurrirá de forma errática: yendo de un mediador a otro, su *yo* se fragmentará y se desintegrará progresivamente, lo que incrementa ostensiblemente su angustia y su sufrimiento. Hemos llegado a la conclusión que *Le feu follet* (1.930-31) era la novela en la que este tipo de protagonista cristalizaba, en la figura de Alain su protagonista; en ella la desesperación y desintegración del personaje concluían en un suicidio que constituía, parafraseando a Nietzsche, una acción "reactiva": se realizaba, no como resultado de una decisión libre o autónoma, sino como una venganza hacia el menosprecio al que era sometido por los *otros*, que eran descritos asimismo como imitadores de los personajes supuestamente superiores. Esta era la única y última acción de la que se había mostrado capaz.

Este tipo de protagonista evolucionará hacia otro que hemos denominado activo. Hemos estudiado cómo empieza a desarrollarse a partir del final de *Rêveuse bourgeoisie* e (1.935) y alcanza su cristalización en *L'homme à cheval* (1.942) en la figura de su protagonista Jaime Torrijos. En él Drieu consigue representar el ideal de hombre soberano con el que había soñado, influenciado por el pensamiento de Nietzsche. Jaime encarna la figura del guerrero ejemplar, a la manera de los caballeros épicos de una Edad Media que los diferentes protagonistas han mitificado -*Gilles* constituía una clara muestra de ello-. Este segundo grupo de personajes se caracterizan por un nivel de autoaceptación y autoestima mayores que los del tipo anterior, que les lleva a juzgarse diferentes de los *otros* y con vocación de alcanzar la superioridad. Su modo de vida se basa en la acción por la acción, materializada en la guerra eterna, es decir: en la lucha física continuada y desprovista de toda finalidad material (conquista de bienes, derechos y/o territorios). Dicha guerra además debía desarrollarse de un modo similar a los torneos medievales: cuerpo a cuerpo y siguiendo unas reglas preestablecidas y bien determinadas. Proporcionaba una forma de vida y un sistema de valores fáciles y perfectamente definidos: el bien y lo correcto se oponían sin complicaciones al mal y a las conductas reprochables. La lucha así concebida se consideraba antagónica de la guerra moderna, en la que imperaba el anonimato y la destrucción masiva por las máquinas, así como la conducta a su juicio vergonzosa -ocultamiento cobarde en trincheras, avance en posición horizontal, reptando en lugar de andar vertical y orgullosamente-, protagonizada por muchachos obligados por ley a hacer la guerra, pero que nada tenían de auténticos guerreros. La actividad bélica debía emplazarse necesariamente en el interior de un espacio propio y diferenciado, alejado y antagónico de los decadentes entornos urbanos. Además allí el *yo* de los protagonistas creía reconciliarse con los *otros*, en el

¹⁶²⁶ En el sentido que Sartre da al término y que hemos analizado a lo largo de este trabajo.

¹⁶²⁷ En el capítulo "Los protagonistas novelísticos" hemos optado por el análisis individualizado de cada uno de ellos, a pesar de las reiteraciones y la complejidad que tal procedimiento corría el riesgo de comportar. Nuestra opción se debe a la dificultad que, para el análisis, comporta el hecho de que los personajes no evolucionan en el universo rocheliano de forma lineal y cronológica: Drieu retoma en ocasiones situaciones, pensamientos y/o un tipo de personaje que había abandonado o al que había renunciado -*Rêveuse bourgeoisie* por ejemplo-, y/o al contrario, en medio de un grupo de novelas en las que desarrolla universos con una notable similitud, rompe de repente el esquema, da un salto y anticipa un nuevo modelo que no volverá a desarrollar hasta varias obras más adelante. Tal es el caso de *Une femme à sa fenêtre*.

¹⁶²⁸ En el sentido de que no realiza actividad externa alguna, pero en cambio desarrolla una actividad interior, psicológica, intensa.

interior de un grupo de élite donde reinaban supuestamente la amistad y el compañerismo noble. Pero no la igualdad. En este espacio las jerarquías reinantes en la sociedad urbana, basadas en el dinero, en el poder y en los antecedentes familiares, y que los diferentes protagonistas juzgan falsas e injustas, se sustituían por otras fundamentadas en el valor, el coraje, la fuerza y la capacidad de acción creadora y de liderazgo personales. Éstas eran para ellos las únicas jerarquías auténticas, las que establecían de verdad diferencias y una clasificación entre los hombres. De esta forma, demostrando su coraje y su fuerza física, los protagonistas creían avanzar en el descubrimiento de sí mismos y hacia el objetivo principal de su "deseo": el heroísmo o, lo que equivale en Drieu a lo mismo, la singularización y la excelencia.

Como vemos, ambos tipos de personajes conciben los diversos aspectos que componen la realidad a base de antítesis¹⁶²⁹. Todo ello se traduce en un tipo de vida polarizado entre la acción y el pensamiento, el esfuerzo y la tentación de la pasividad, la vida urbana repleta de comodidades y la naturaleza austera, la soledad y la integración en el grupo, la singularización y el anonimato, la realidad y la ensoñación. Los protagonistas novelísticos hasta el final de *L'homme à cheval* (1.942) viven centrados en lo hiperconcreto, limitados a una pasión exclusiva y excluyente: la conquista de sí mismo primero y del universo después, y con ella la voluntad de ser libre y creador, la voluntad de ser un "homme totalitaire"¹⁶³⁰ dice Drieu. Pero afirmarse implica negar al otro. El "cogito" de los personajes les conduce así pues inevitablemente a la violencia; ésta aumenta de forma paralela al grado de individualización o determinación de los personajes, hasta llegar al nihilismo en *Les chiens de paille*.

Hemos visto también cómo de forma paulatina la acción por la acción deja paso a la acción por la meditación, es decir: a la acción como consecuencia de una somera interiorización que les lleva a intuir la relación del hombre con una globalidad de la vida. Las escenas de meditación solitaria en el desierto o en el bosque que hemos analizado en *Gilles* constituían los primeros pasos en este sentido.

Los personajes que hemos denominado activos se caracterizan además por su renuncia explícita a la razón como base sobre la que construir la nueva sociedad con la que sueñan. La razón y el racionalismo son considerados, al contrario, como los responsables máximos del proceso de degeneración y decadencia en los que está inmersa la sociedad. Una decadencia que, según ellos, se ha iniciado a partir de la segunda mitad del llamado Siglo de las Luces, que ellos interpretan como el comienzo de una obscuridad creciente. En su lugar proponen un sistema de vida basado en la sensación como único medio de conocimiento verdadero y única vía de ascesis. Se trata de sentir lo inmediato, pero también hasta cierto punto los misterios desconocidos que se ocultan tras éste y lo trascienden. Acumular el máximo de sensaciones posible garantizará supuestamente la superioridad y la realización en el mundo de lo concreto de una sociedad mejor.

Hemos demostrado que la cristalización de este segundo tipo de protagonistas es Jaime Torrijos en *L'homme à cheval*. De todo lo dicho hasta aquí se desprende que estos personajes viven marcados por un desequilibrio que genera gran tensión. Además hemos analizado cómo en el momento en que el protagonista consigue alcanzar su meta de héroe soberano, en *L'homme à cheval*, éste se descubre más esclavo que nunca: por una parte el gran número de autoimposiciones y de negaciones de sí mismo que ha conllevado su avance hacia el heroísmo, llegan a asfixiarle como lo hacían los espacios urbanos en las primeras novelas, y les llevan a reivindicar el derecho al libre albedrío. A partir de este momento la conducta del héroe, Jaime Torrijos, se descubre un calco de la del viejo tirano al que había dado muerte y substituido al principio de la narración, D. Benito, y que encarnaba todos los defectos y degradaciones del universo urbano. A esta primera decepción se suma otra incomparablemente mayor: su constatación de la inutilidad de todos sus esfuerzos: su grandeza es cuestionada por la rebelión de sus súbditos y su proyecto de crear un nuevo orden social, justo y duradero, fracasa ante la mirada atónita del héroe incapaz de entender las razones de tal fiasco.

De esta forma Drieu va creando en sus novelas un ambiente repleto de angustia, sufrimiento y violencia que no cesan de ir en aumento a medida que transcurren los años, aunque su naturaleza va variando: en las primeras novelas, hasta *Rêveuse bourgeoisie* (1.935), el sufrimiento y la violencia aparecían como características internas de los protagonistas. Era una violencia psicológica que constituía su principal rasgo distintivo: les permitía sentirse existir y les oponía al conjunto de la masa social, indiferente, insensible y hostil.

¹⁶²⁹ La actitud de estos personajes responde a un modelo heroico de tipo épico. Su meta es la conquista de la totalidad. Paulatinamente sin embargo, a medida que se percibe el fracaso de la acción permanente como modo de vida, las novelas de Drieu evolucionan hacia un héroe trágico que aspira, no ya a conquistar la totalidad del universo, sino a fundirse con él.

¹⁶³⁰ DRIEU LA ROCHELLE P., *Notes pour comprendre le siècle*, ed. cit., p. 164.

A partir del momento en que los protagonistas optan por la acción¹⁶³¹ continuada como forma de vida, y aspiran a un heroísmo de carácter épico, pasan a extender su violencia también hacia el exterior, hacia los *otros*. La violencia deja de ser únicamente psicológica y se convierte entonces en física. La voluntad de recrear un espacio y un tiempo nuevos, al margen del devenir cronológico, que en las novelas de Drieu tiene siempre carácter degradador, implica necesariamente la destrucción previa de estas coordenadas en su forma actual, y ello se consigue básicamente destruyendo a quienes la simbolizan o contribuyen a su permanencia. La sociedad decadente y su orden fundamentado en criterios de tipo histórico -origen social, nivel cultural¹⁶³², categorías económicas- y en el racionalismo constituyen el objetivo a combatir.

Se trata por tanto de una violencia que se pretende diferenciadora, cuya finalidad última es el restablecimiento de un orden, de una jerarquización social eficaz, auténtica y por ello estable. Esta violencia toma así un sentido aparentemente fundacional. Hemos estudiado que su ejecución estaba reservada a un grupo de elegidos: la violencia creadora era derecho de héroes, de hombres libres, "totalitarios", a los que Drieu otorgaba una dimensión superior al resto de los hombres, es decir: que situaba de hecho en el terreno de lo *sagrado*¹⁶³³. Lo mismo sucedía con la violencia por ellos ejercida: tenía un carácter exterior a la comunidad social y necesario. Esta violencia adquiriría así rango de ley, y era llamada a substituir a la justicia urbana, basada en la razón. Esta propuesta rocheliana coincide con el modelo que regía en las civilizaciones primitivas.¹⁶³⁴ Para Drieu como para Girard la paz y la estabilidad sociales se basan en la diferencia. Hemos visto que *L'homme à cheval* (1.942) es la obra en la que nuestro autor consigue plasmar con toda claridad su pensamiento en este sentido: en Bolivia, un grupo guerrero de élite perfectamente estructurado y jerarquizado, se dispone a instaurar un orden espacio-temporal diferente y nuevo¹⁶³⁵.

Sin embargo la novela concluye con la constatación dolorosa de la unicidad profunda de los espacios y del tiempo ligados al universo de lo real, así como del carácter coercitivo que ambos ejercen sobre los hombres, que se descubren sus marionetas y que perciben asimismo con horror su identidad profunda¹⁶³⁶ y, lo que es peor, el carácter ontológico de ésta. Se impone así la evidencia del carácter trágico de la condición humana, -nunca el hombre puede ser más grande que el hombre- y de la imposibilidad de recrear el mundo -el espacio y el tiempo- a partir de la fuerza y de la voluntad humanas.

Desde las primeras novelas hemos ido encontrando, en boca de los diferentes protagonistas, la conciencia de una fatalidad ligada a la condición humana¹⁶³⁷. Sin embargo ello no ha sido obstáculo para que, a partir de su tercera novela, la totalidad de los protagonistas novelísticos opte por la acción y la lucha. Estos protagonistas a pesar de tener plena conciencia de la realidad en la que están inmersos, jamás se resignan. La realidad se impone ante ellos cerrándoles poco a poco todas las salidas, pero a pesar de todo intentan abrirse paso de una u otra forma o, por lo menos, dejar constancia de su situación injusta en una sociedad que aborrecen. Incluso el suicidio ha sido en última instancia una constatación de su lucha y de su resistencia.

Este mismo pensamiento guiaba a Drieu en su vida real: a pesar de su progresiva desilusión hacia la sociedad de su tiempo, nunca dejó de luchar con las armas que encontró a su alcance -la literatura-, hasta el último instante de su vida. Su suicidio fue el último episodio de esta lucha: "J'espère que je vais trouver une mort conforme à mon rêve de toujours, une mort digne du révolutionnaire et du réactionnaire que je

¹⁶³¹ Hemos estudiado que eso se produce de forma progresiva a partir de *Rêveuse bourgeoisie*, pero que la encontramos también con anterioridad en *Une femme à sa fenêtre* (1.929).

¹⁶³² Nos hemos referido al rechazo que Drieu manifiesta hacia la cultura entendida como una acumulación de conceptos aprendidos (no vividos) que forman parte del pasado.

¹⁶³³ En una época en la que, como hemos estudiado, Dios ha muerto y el hombre aspira a erigirse a su nivel, el término "sagrado" no hace referencia a una divinidad exterior, sino al hombre libre y totalitario que ha conseguido elevarse al nivel de creador, al nivel de Dios, infinitamente por encima de los demás.

¹⁶³⁴ Carentes de un sistema judicial, el sacrificio era el encargado de ejercer este rol. La violencia sacrificial era considerada de un orden superior, y ello impedía su propagación indiscriminada en el interior de la sociedad.

¹⁶³⁵ La reunificación del territorio que ocupó el viejo imperio inca, así como la recuperación del supuesto espíritu que, en un tiempo lejano y mitificado, regía aquella comunidad.

¹⁶³⁶ Hemos estudiado al respecto la evolución del par Jaime - Felipe, que al principio se presenta como un dúo perfectamente diferenciado e incluso antagónico, para descubrir al final la dolorosa identidad de ambos personajes. Idéntico proceso identificador hemos analizado hace un momento respecto al par Jaime- D. Benito.

¹⁶³⁷ al mismo tiempo hemos visto que Drieu se expresaba en idéntico sentido en varios de sus ensayos.

suis"¹⁶³⁸escribía en 1.942.

Una vez puesta de manifiesto la identidad profunda de los hombres y el carácter mimético de sus deseos, la violencia que debía garantizar las diferencias y con ellas el orden, pierde lógicamente su sentido regenerador y revela su carácter indiscriminado. Así en sus dos últimas novelas, Drieu pinta una sociedad sumida en una violencia recíproca y condenada irremisiblemente a la autodestrucción. El nihilismo surge así en la penúltima novela, *Les chiens de paille*, como la única y última acción viable para acabar con los males del presente y sobre todo con la angustia y el sufrimiento que han alcanzado proporciones insostenibles: destruirlo todo y a todos para que un día futuro pueda tal vez volver a nacer una sociedad nueva, con una forma y una idiosincrasia distintas y desconocidas.

Pero conforme las novelas avanzan hacia el paroxismo de la violencia al que les conduce el "deseo" de los personajes, Drieu va poniendo paulatinamente los cimientos en los que se apoyará la salvación final. La imposibilidad de alterar o de recrear las coordenadas espacio-temporales y con ellas a toda la sociedad desde su interior, lleva a los protagonistas rochelianos a abandonar la lucha en el mundo de lo concreto, de lo determinado, para adentrarse en la indagación de un más allá desconocido, misterioso y en definitiva indefinido, que se oculta tras la muerte. Poco a poco la obra novelística de Drieu se carga de misticismo: los protagonistas que vivían volcados en la acción constante, buscando denodadamente las *determinaciones* particulares, se van substituyendo por otros que intuyen otra realidad desconocida, informe e indefinible que se oculta tras ellas. Esta realidad *indeterminada* constituye un motor que impulsa a los personajes hacia la ensoñación.

Las formas determinadas, tienden así pues a desdibujarse y a fundirse al final, por la conciencia de una existencia única y global, indiferentemente personal o impersonal, situada indistintamente en el interior y en el exterior del hombre, infinitamente próxima y al mismo tiempo infinitamente lejana, en la que las antiguas diferencias entre *yo* y el *otro*, entre el sujeto y el objeto, desaparecen en el interior de una única conciencia universal y eterna que hemos denominado "soi universel".

La muerte, máxima expresión de la violencia, ha estado presente desde la primera novela hasta la última, pero su presencia en ellas ha ido aumentando con el paso de los años y, al mismo tiempo, la concepción de ésta ha ido variando ostensiblemente: en el grupo de protagonistas que hemos denominado pasivos (en relación con el exterior) ésta se planteaba como el final de la vida y la entrada en el vacío, aunque por otra parte veíamos en *Le feu follet* que la muerte, bajo la forma del suicidio, constituía la única y última forma de acción posible para los personajes "inferiores", y el único camino para liberarse de la angustia y el sufrimiento psicológicos a los que les sometían los *otros*. Se trataba pues, en último término de una acción "reactiva" y al mismo tiempo desesperada.

Entre los personajes denominados activos, la muerte continuaba entendiéndose como un final y un acceso al vacío, pero lejos de ser un acto desesperado, pasa a entenderse como la máxima manifestación de la vida: para unos personajes que, como hemos dicho, niegan la existencia de un Dios exterior y consideran que la divinidad se encuentra oculta en el interior de cada hombre, enfrentarse a la muerte sin miedo en el seno de la acción guerrera constituía una muestra de la grandeza del héroe y un desafío a la mayor herramienta coercitiva que Dios tenía sobre el hombre: su terror a morir. Así, enfrentándose a la muerte el héroe creía manifestar ante los *otros* su divinidad interior y su excelencia, y veía de esta forma realizado su "deseo". El suicidio en cambio, no se concebía en el espacio bélico.

Paulatinamente, a medida que las diferentes posibilidades del universo real se han ido cerrando, este pensamiento ha ido cediendo terreno en favor de una mitificación creciente del tema: si al principio era un vacío, al final de su obra y de su vida la muerte y el suicidio pasan a concebirse como una substancia: es la culminación de un proceso iniciático; traspasar la frontera de la muerte permite la entrada en otra vida nueva, situada más allá del espacio y del tiempo, y por tanto libre de sus estreñimientos y libre de todas las disociaciones y/o contradicciones. La muerte no es por tanto ya un final, ni la manifestación de la grandeza del héroe ante los *otros*, que le admiran por ello, sino un principio profundamente anhelado. Hemos estudiado que en *Les chiens de paille* el nihilismo que su protagonista pretende atribuir un sentido sacrificial¹⁶³⁹ a su proyecto nihilista de destruir a los otros primero y suicidarse después. Un "sacrificio" que hemos descubierto se revelaba falso, puesto que no se trataba de la ofrenda de un miembro exterior a la comunidad para garantizar la

¹⁶³⁸ DRIEU LA ROCHELLE P., *Journal 1.939-1.945*, ed. cit., 8 novembre 1.942, p. 301.

¹⁶³⁹ En el sentido que el término tenía en las civilizaciones primitivas y que hemos explicado a través de las aportaciones de R. Girard y M. Eliade principalmente.

pervivencia de ésta, sino que las víctimas emisarias eran asimismo los culpables y porque además no se dirigía hacia una divinidad exterior, única capaz en las civilizaciones primitivas de aglutinar al conjunto de la masa social.

De esta forma Drieu va modelando un universo novelesco que se "ennegrece" progresivamente: paulatinamente todo conduce en él a la muerte: el pensamiento de los personajes, la sociedad que se describe, las coordenadas que les envuelven a todos (espacio y tiempo)... Ello se hacía particularmente intenso en las dos últimas novelas, pero de un modo especialmente bello en la última, *Mémoires de Dirk Raspe*.

Todo convergía perfectamente allí para representar el sufrimiento, la situación de impasse y, en definitiva la desesperación de un hombre: Dirk Raspe¹⁶⁴⁰, y de una sociedad entera, simbolizada por los miserables habitantes de Hœuvre.

Este proceso de maduración al que hemos asistido no comporta sin embargo solución definitiva alguna a la angustia y al sufrimiento que corroen tanto a los personajes novelísticos como a su autor. La literatura rocheliana es una literatura de la negatividad: ni los diversos espacios que en ella se suceden, ni las diferentes formas de enfocar el devenir temporal que se plantean, ni la adopción de un sistema de vida basado en la acción por la acción, ni tampoco la meditación ni la mistificación de la muerte conducen a ninguna parte a los personajes en el espacio y el tiempo del mundo real en el que viven y del que se sienten prisioneros.

Hemos analizado que tan sólo el arte aparece como un medio que permite transgredir el espacio y el tiempo, materializar las ensoñaciones de los protagonistas y, de esta forma convertirlos en seres creadores. Esto nos lleva al tercero y último de los tipos en que dividíamos el universo novelístico de Drieu: el artista. *Mémoires de Dirk Raspe* será la obra en la que cristaliza dicho tipo, en la figura de su protagonista Dirk Raspe. Éste es el único que, partiendo de lo real, es capaz de transfigurarlo y convertirlo en algo nuevo y original. Pero hemos visto que dicha transfiguración suponía en cierto modo la muerte del modelo real del que ha partido. El artista es por tanto en este sentido un criminal, un destructor, pero es el único capaz de determinar una nueva vida a partir de la muerte. El arte constituye allí pues hasta cierto punto una salida a la situación de caos e impasse en la que viven los personajes rochelianos. Su violencia fundadora les permite reconciliarse definitivamente consigo mismos y con la sociedad, supone el fin de un pensamiento disociativo y les otorga en cierto modo la permanencia, es decir: el tan anhelado triunfo sobre el tiempo cronológico y la degradación que le es inherente y como consecuencia de ello supone un triunfo relativo sobre la fatalidad propia de la condición humana y sobre la muerte.

Todo este proceso evolutivo se ha desarrollado en torno de un elemento motor: el deseo mimético. Éste se ha revelado el nexo de unión que nos ha permitido vincular los diversos aspectos que hemos ido describiendo y que, a primera vista, podían parecer una miscelánea de cuadros dispares e inconexos. La producción novelística de Drieu nos permite definirlo como "un novelista del deseo". Sus novelas medios de expresión de este "deseo", del que hemos apreciado diferentes niveles.

Los protagonistas pasivos de las primeras novelas, viven torturados por el deseo de superar su inferioridad ante los otros, pero su carencia de voluntad, -su incapacidad de desear, en palabras de Alain en *Le feu follet* - les lleva a dedicarse a la imitación de ciertos personajes de su entorno considerados superiores aun a pesar de tener consciencia del carácter falaz de dicha superioridad. Estos personajes supuestamente superiores actuarán como "mediadores" susceptibles de conducir al "sujeto de deseo" hacia el "objeto deseado": su determinación y su valorización ante los otros que les rodean y les desprecian. Se establecía así una situación de "mediación interna" que R. Girard definía como deseo triangular. Hemos estudiado que la escasa fuerza de los protagonistas y la poca credibilidad que les merecía su mediador, les llevaba a desarrollar una actitud errática, pasando de un mediador a otro en función de las circunstancias. Ello contribuía a la fragmentación y descomposición de su personalidad y por tanto al incremento de su sufrimiento y angustia. Se trataba entonces de un deseo de vanidad. A su vez los restantes personajes que rodean a estos protagonistas desarrollaban idéntica conducta imitativa hacia el otro juzgado superior. Nos encontrábamos así con una multiplicidad de situaciones triangulares. Pero en ambos casos la figura del mediador aparecía enormemente alejada del sujeto, lo cual evitaba situaciones de rivalidad. No sucedía lo mismo en cambio entre los integrantes del grupo de imitadores que se situaban a su alrededor. La proximidad de éstos sí comportaba una cierta rivalidad y enfrentamiento de los que quienes peor parados salían eran los débiles e insignificantes protagonistas.

¹⁶⁴⁰ Un nombre cuyas iniciales, recordémoslo, coinciden con las del autor: D.R.

A medida que éstos alcanzaban mayor personalidad, su deseo adquiriría mayor fuerza y adoptaban la acción como forma de vida, la distancia entre ellos y los *otros* y entre ellos y el mediador disminuía: de una situación de inferioridad reconocida pasábamos a un nivel de autoestima creciente con respecto a los restantes personajes que comportaba una rivalidad progresiva, que hemos visto desarrollarse ampliamente en *Beloukia* (1.935) y *Gilles* (1.936-38). Al mismo tiempo pasábamos de una multiplicidad de mediadores a un único tipo: el héroe épico mitificado. Aparentemente se pasaba de una situación de mediación interna a otra de externa que debía acabar con la violencia generalizada, reinstaurando unas jerarquías verdaderas e incuestionables.

Poco a poco se trataba no ya de demostrar su igualdad respecto de los *otros*, sino de conquistar la superioridad y el liderazgo ante ellos, a imitación de los viejos héroes épicos. El prestigio del mediador se comunicaba así al objeto deseado y le confería un valor ilusorio. La imitación del mediador se confundía con la conquista de la propia libertad ante los demás. Se alimentaba de esta forma una falsa ilusión de autonomía y de espontaneidad del deseo¹⁶⁴¹. El deseo de vanidad que descubríamos en las primeras novelas se transformaba en deseo de pasión y en orgullo. Sin embargo al final de *L'homme à cheval* Drieu nos hacía descubrir mediante el fracaso del protagonista, la imposibilidad del modelo heroico para escapar a la mediación interna y por tanto a la violencia, el sufrimiento y la angustia. Descubríamos allí la identidad profunda de todos los hombres, y de forma particularmente realizada la de los dos modelos rivales y pretendidamente antagónicos: el viejo tirano esclavizador D. Benito y el joven héroe liberador Jaime. La aparente exteriorización de la mediación aparecía en realidad como una nueva mediación interna más aguda y destructiva que nunca.

La razón profunda que justifica la violencia total o el nihilismo de la penúltima novela hay que buscarla pues en la toma de consciencia de la uniformidad profunda, del carácter vano e ilusorio de todas las diferencias y de la desesperación ante tan trágico descubrimiento. A pesar de ello el personaje sigue resistiéndose a aceptar una realidad que se ha hecho ya del todo evidente, y asistimos a un último intento desesperado de alcanzar la superioridad, mediante su proyecto, pretendidamente espontáneo, de convertirse en un Judas salvador; pero de nuevo fracasa en su ambición de sustraerse a la mediación interna -él pretende situarse por encima de los demás, pero una bomba tirada por mano anónima los mata a todos-, y además fracasa en su pretensión de originalidad: hemos descubierto en su acto una nueva imitación: la de la figura de Dios al que pretendía substituir¹⁶⁴².

Drieu culmina pues su producción novelística con la revelación plena del deseo triangular, como motor en torno del cual han girado la totalidad de sus creaciones anteriores. En *Mémoires de Dirk Raspe*, la última de sus novelas -inacabada-, asistimos a la toma de conciencia de la realidad de este deseo triangular y de su carácter destructivo. Sólo a partir de entonces le es posible al protagonista, Dirk, empezar a liberarse de él y del sufrimiento y la angustia que conlleva. Su estancia entre los miserables de *Hoeuvre* representa un paso decisivo en esta dirección: allí el personaje se despoja de su orgullo, y esto le permite acceder a su *yo* íntimo y al mismo tiempo al descubrimiento verdadero del *otro*, que en el fondo poco difiere del *yo*. Aprende entonces a ponerse en el lugar de los demás, y sólo a partir de este momento puede reconciliarse con ellos y librarse de la angustia y del sufrimiento.

Este descubrimiento de su propia realidad y de la de los demás le lleva al arte, es decir a la estética; en la pintura puede realizar la síntesis de ambos, y la estética se convierte de este modo en una ética. Al final la creación triunfa sobre el deseo de posesión y la angustia.

Todo lo expuesto hasta aquí nos lleva a afirmar que los personajes rochelianos tienen carácter doblemente simbólico: más allá de su carácter representativo que hemos analizado y que nos ha llevado a clasificarlos en tres tipos, éstos encarnan al mismo tiempo las etapas por las que ha ido pasando el propio Drieu a lo largo de su vida. En ellos encontramos representados también los diferentes caminos por los que hubiera podido discurrir eventualmente la vida del autor o por los que éste hubiera deseado optar si las circunstancias lo hubieran permitido. Sin que se trate de dobles del autor, sí encontramos en estas creaciones mucho de su creador. Drieu ha sabido construir sus personajes y las situaciones antagónicas en las que se mueven a partir de su experiencia vivida, sus sensaciones, sus deseos.

Esta maduración a nivel psicológico encuentra una progresiva evolución formal: poco a poco el autor

¹⁶⁴¹ El deseo triangular es el deseo que transfigura a su objeto, afirma Girard en *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., p. 24.

¹⁶⁴² Observemos que el universo novelístico de Drieu no se define por la ausencia de sagrado, sino por la presencia nefasta de un sagrado moderno, pervertido y corrompido, que destruye la vida.

va afinando sus instrumentos literarios y va dando forma a un universo cada vez más completo y autónomo. De hecho muchas de las ideas que encontramos desarrolladas en sus últimas novelas, las habíamos detectado ya en germen al principio de su carrera literaria. Lo que más difiere entre ambos momentos es el modo y la capacidad para plasmarlas: encontrar la forma idónea de crear un universo que permita al autor expresarse con la mayor claridad.

De la voz única perteneciente a un narrador omnisciente que encontrábamos en las primeras novelas, Drieu va siendo capaz, especialmente a partir de *Gilles*, de ir cediendo la palabra a los diferentes personajes, consiguiendo en *Mémoires de Dirk Raspe*, su última novela, construir un universo verdaderamente polifónico y dotado de vida propia. En esta novela Drieu, que no había podido ser poeta porque no supo encontrar la forma, se convierte precisamente en un hombre de forma.

Si leemos a Drieu bloqueados por una mentalidad disociativa que no es capaz de ver más allá de los antagonismos y que da a éstos un sentido unívoco, arruinaremos la conquista más importante de Drieu novelista: la exquisita igualdad de tratamiento entre *yo* y el *otro* que alcanza en su última novela, bajo la forma de la polifonía, y que da lugar a un profundo debate de ideas. Allí la estética se unifica con la ética y la metafísica. El novelista multiplica los contrastes entre los personajes que les conducirán a la unidad profunda; la ética que surge de la estética permite alcanzar una síntesis entre la observación del *otro* y la introspección. Drieu conquista en *Mémoires* -como Dirk en sus pinturas de prostitutas transfiguradas- la tercera dimensión, la profundidad. Ésta le permite moverse libre y cómodamente entre sus personajes y dotarlos de libertad, identidad y movimiento. El crítico simplista que sólo entiende de oposiciones maniqueístas vive limitado a dos dimensiones, como la pintura Fauve.

Nuestro análisis de la obra deja entrever tras ella las enormes decepciones que su autor ha debido sufrir para liberarse él mismo del deseo triangular; éste se ha revelado oculto pero omnipresente en la sociedad que describen sus novelas y que es la de su época. Pese a todo Drieu conquista la independencia y, recordando, compara. La creación novelística ha sido clave en la evolución de su autor, porque le ha ayudado a pensar, a reflexionar, a profundizar en el conocimiento de sí mismo y del mundo, al tiempo que a dominar el arte del lenguaje y acercarlo a la vida¹⁶⁴³ que para él es acción. El triunfo estético del novelista se confunde con el éxito del protagonista novelístico que consigue renunciar al deseo. La conclusión para ambos es idéntica: la memoria, la visión panorámica, la rememoración del pasado. En el Drieu de la madurez la memoria permite la realización de lo sagrado que se esconde en el interior del hombre: mediante el arte éste se convierte al fin en creador.

De esta forma al final asistimos también al triunfo sobre el espacio y el tiempo: la realidad espacio-temporal del deseo se pretende euclidiana: el ser que desea cree avanzar siempre en línea recta hacia su objetivo. El espacio novelístico en cambio es einsteniano: el novelista nos demuestra que la línea recta es en realidad un círculo que nos conduce inevitablemente al punto de partida: nosotros mismos.

Después de haber servido al novelista, la fuerza caricaturesca del fascismo, del comunismo, y en general de las ideologías, debería servir también al lector. El excelente creador en que demuestra haberse convertido Drieu al final de su vida, nos enseña por medio del género novelístico algo que nunca habríamos descubierto a simple vista: "Lire c'est revivre l'expérience spirituelle dont le roman éprouve exactement la forme"¹⁶⁴⁴, dice Girard. Quien sólo es capaz de ver en Drieu a un fascista fracasado y en sus novelas una especie de propaganda política más o menos camuflada, o la autobiografía de un burgués de talento mediocre instalado en la comodidad, es incapaz de comprender la obra en toda su profundidad.

¹⁶⁴³ Hemos estudiado cómo la técnica de la puesta en abismo, utilizada por Drieu en *Mémoires*, propiciaba una reciprocidad de miradas que hacía oscilar los límites entre realidad y ficción: la narración sale de su carácter ficticio al tiempo que invita al lector a entrar en ella. De hecho hemos visto que Drieu siempre ha afirmado la interacción entre el creador y su creación

¹⁶⁴⁴ GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. cit., p. 224.

BIBLIOGRAFÍA

I.- Obras de P. Drieu la Rochelle

A) NOVELAS

- L'homme couvert de femmes*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.977. (1ª ed. 1.925)
- Blèche*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.981. (1ª ed. 1.928).
- Une femme à sa fenêtre*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.976. (1ª ed. 1.929).
- Le feu follet* seguido de *Adieu à Gonzague*. Ed. Gallimard, col. Folio, París 1.982. (1ª ed. col. nrf, 1.931).
- Drôle de voyage*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.977. (1ª ed. 1.933).
- Rêveuse bourgeoisie*. Ed. Gallimard, col. Folio, París 1.975. (1ª ed. col. nrf, 1.937).
- Beloukia*. Ed. Gallimard, col. L'imaginaire, París 1.991. (1ª ed. col. nrf, 1.936).
- Gilles*. Ed. Gallimard, col. Folio, París 1.980. (1ª ed. col. nrf, 1.939).
- L'homme à cheval*. Ed. Gallimard, col. Folio, París 1.973. (1ª ed. col. nrf, 1.943)
- Les chiens de paille*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.980. (1ª ed. 1.964).
- Mémoires de Dirk Raspe*. Ed. Gallimard, col. Folio, París 1.978. (1ª ed. col. nrf, 1.966).

B) RELATOS

- Plainte contre inconnu*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.924.
- La comédie de Charleroi*. Ed. Gallimard, col. Folio, París 1.982. (1ª ed. col. nrf, 1.934).
- Journal d'un homme trompé*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.978.
- Histoires déplaisantes*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.980 (1ª ed. 1.963).

C) POESÍA

- Interrogation*. (Ver *Ecrits de jeunesse*).
- Fond de cantine*. (Ver *Ecrits de jeunesse*).

D) TEATRO

- Charlotte Corday* seguido de *Le chef*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.944.
- Gilles*. Inédito.
- Nous sommes plusieurs*. Inédito.
- L'eau fraîche*. Ed. Les cahiers de "Bravo" nº 18, suppl. au nº d'août 1.931.
- Judas*. Inédito.

E) ENSAYOS

- Le jeune européen* seguido de *Génève ou Moscou*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.978 (1ª ed 1.927 y 1.928 resp.)
- L'Europe contre les patries*. Ed. Gallimard, col. Essais, París 1.931.
- Socialisme fasciste*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.934.
- Doriot ou la vie d'un ouvrier français*. Les éd. populaires, París 1.936.
- Avec Doriot*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.937.
- Ecrits de jeunesse: Interrogation - Fond de cantine - La suite dans les idées - Le jeune européen*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.941. (1ª ed. 1.917, 1.920, ed. Au sens pareil 1.927, y 1.927 resp.)
- Chronique politique (1.934-1.942)* seguido de *Ne plus attendre*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.943. (1ª ed. 1.943 y ed. Grasset 1.941 resp.)
- Sur les écrivains*. Contiene *Notes pour comprendre le siècle*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.982 (1ª ed. 1.964 y 1.941 resp.)
- Notes pour comprendre le siècle*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.941
- Mesure de la France* seguido de *Ecrits 1.939-1.940*. Ed. Grasset, París 1.964. (1ª ed. 1.922 y 1.964 resp.).
- Plaintes contre inconnue*. Ed. Frédéric Chambriand, París 1.951.
- Le Français d'Europe*. Ed. Balzac, París 1.944.

F) MEMORIAS

- Etat civil*. Ed. Gallimard, col. L'imaginaire, París 1.980. (1ª ed. col. nrf, 1.921)
- Fragment de mémoires 1.940-1.941*. Ed. Gallimard, París 1.982.
- Récit secret*, seguido de *Journal (1.944-1.945)* y de *Exorde*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.980. (1ª ed. 1.951)
- Journal 1.939-1.945*. Ed. Gallimard, col. Témoins, París 1.992.

G) OTROS

- Textes retrouvés*. Ed. du Rocher, París 1.992.
- Correspondance avec André et Colette Jéramec*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.993.

II.- Libros y revistas dedicados enteramente a P. Drieu la Rochelle

A) LIBROS

- ANDREU Pierre et GROVER Frédéric, *Drieu la Rochelle*. Ed. Hachette, París 1.979.
- ANDREU Pierre, *Drieu, témoin et visionnaire*. Ed. Grasset, París 1.952.
- BALVET Marie, *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme: Drieu la Rochelle*. PUF, París 1.984
- BALVET M. et STERIN H., *Le roman familial de Pierre Drieu la Rochelle*. Ed. Henri Veyrier, París 1.989.
- BASTIER Jean, *Pierre Drieu la Rochelle, soldat de la Grande Guerre. 1.914-1.918*. Ed. Albatros, París 1.989.
- DELAGRANGE Gérard, *Le cas Pierre Drieu la Rochelle*. Imprimerie du Palais, París 1.969.
- DESANTI Dominique, *Drieu la Rochelle ou le séducteur mystifié*. Ed. Flammarion, París 1.978.
- DESNOYERS Jean, *Etude médico-psychologique sur P. Drieu la Rochelle*. Imprimerie Foulon, París 1.965.
- DU BOIS Pierre, *Drieu la Rochelle*. Cahiers d'histoire contemporaine, Lausanne, 1.978.
- FIESCHI Jacques, *Drieu la Rochelle et le thème de la décadence*. Thèse de doctorat. París, fac. des lettres et des sciences humaines 1.969.
- GROVER Frédéric, *Drieu la Rochelle and the fiction of testimony*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1.958.
- GROVER Frédéric, *Drieu la Rochelle*. Ed. Gallimard, col. "La bibliothèque idéale", París 1.962.
- GROVER Frédéric, *Drieu la Rochelle (1.893-1.945)*. Ed. Gallimard, col. "Idées", París 1.979.
- HANOTELLE Jean-Marie, *Drieu et la décadence du héros*. Ed. Hachette, París 1.980.
- HINES Thomas Moore, *Le rêve et l'action: une étude de "L'Homme à Cheval" de Drieu la Rochelle*. French Literature Publications Company, Columbia S.C., 1.978.
- LANSARD Jean, *Drieu la Rochelle, Essai sur son théâtre*. 2 vol. Ed. Aux Amateurs de livres, París 1.985.
- LEAL Robert, *Drieu la Rochelle, Décadence in Love*. Sta. Lucia, Australie, University of Queensland Press.
- LEAL Robert, *Drieu la Rochelle*. Twayne, New York 1.980.
- LEIBOVICI Solange, *Le sang et l'ancre. Pierre Drieu la Rochelle, une psychobiographie*. Ed. G.A. Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1.994.
- MABIRE Jean, *Drieu parmi nous*. Ed. La Table Ronde, París 1.963.
- MACLEOD Alexander, *La pensée politique de P. Drieu la Rochelle*. Ed. Cujas, París 1.966.
- MARTIN Claude, *La N.R.F. de P. Drieu la Rochelle. (1.940 - 1.943)*. Centre d'études gidiennes, univ. de Lyon II. 1.983. (1ª ed. 1.975).
- PERUSAT Jean-Marie, *Drieu la Rochelle ou le goût du malentendu*. Ed. Peter Lang, Francfort 1.977.
- PFEIL Alfred, *Die Französische Kriegsgeneration und der Faschismus: Drieu la Rochelle als politischer Schriftsteller*. Universidad de Marburg/ Lahn, 1.968.
- PLAZY Gilles, *Le thème de la décadence dans l'oeuvre de P. Drieu la Rochelle*. Thèse de doctorat. Institut d'études politiques, París 1.964.
- POMPILI Bruno, *Pierre Drieu la Rochelle, progetto e delusione*. Ed. A. Longo, Ravenne 1.969.
- REBOUSIN Marcel, *Drieu la Rochelle et le mirage de la politique*. Ed. Nizet, París 1.980.
- SAINT-YGNAN Jean-Louis, *Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence*. Nouvelles éd. latines, París 1.984.
- SOUCY Robert, *Fascist intellectual: Drieu la Rochelle*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1.979.
- VEIT Pierre, *Drieu la Rochelle ou le désespoir politique*. Thèse de doctorat, París 1.957.
- VENDROMME Pol, *Drieu la Rochelle*. Ed. Universitaires, París 1.958

B) REVISTAS

- Jeune Révolution*, octubre de 1.951.
- La Parisienne*, nº 32, octubre de 1.955.
- La défense de l'Occident*, 7e année, nº 50-51, febrero-marzo de 1.958.

- Cahiers européens*, n° 66, marzo de 1.975.
- Junges forum*, n° 1/76, abril de 1.976.
- Magazine littéraire*, n° 143, diciembre de 1.978.
- Diorama letterario*, n° 39-40, julio-agosto de 1.981.
- Cahiers de l'Herne*, n° 42, octubre de 1.982.
- La NRF de Pierre Drieu la Rochelle*. P.U.L., Lyon 1.983 (1ª ed. 1.975).

III.- Otros libros sobre P. Drieu la Rochelle

- ABETZ Otto, *Histoire d'une politique franco-allemande (1.930 -1.950). Mémoires d'un ambassadeur*. Ed. Stock, París 1.953.
- ALBERES René Marsill, *Portrait de notre héros*. Le Portulan, París 1.945.
- ANDREU Pierre, *Le rouge et le blanc*. Ed. La table ronde, París 1.977.
- ARLAND Marcel, *Essais et nouveaux essais critiques*. Ed. Gallimard, París 1.952.
- ARLAND Marcel, *La grâce d'écrire*. Ed. Gallimard, París 1.955.
- BARDÈCHE Maurice, *Qu'est-ce que le fascisme?*. Ed. Les sept couleurs, París 1.960.
- BEAUVOIR Simone de, *Faut-il brûler Sade?* Ed. Gallimard, col. "Idées", París 1.972. (1ª ed. 1.955 sous le titre *Privilèges*).
- BERL Emmanuel, *Mort de la pensée bourgeoise*. Ed. Grasset, París 1.929.
- BERL Emmanuel, *Présence des morts*. Ed. Gallimard, París 1.982. (1ª ed. 1.956).
- BERL Emmanuel, *Prise de sang*. Ed. Laffont, París 1.946.
- BERNIER Jean, *L'amour de Laure*. Ed. Flammarion, París 1.978.
- BOISDEFFRE Pierre, *Les écrivains de la nuit ou la littérature change de signe*. Ed. Plon, París 1.973.
- BONNEVILLE Georges, *Prophètes et témoins de l'Europe*. Ed. Sythoff, Leyde 1.961.
- BOUDOT Pierre, *Nietzsche et les écrivains français (1.930 à 1.960)*. Ed. Aubier-Montaigne, col "10/18", París 1.975.
- BRASILLACH Robert, *Portraits*. Ed. Plon. París 1.935.
- BRASILLACH Robert, *Les quatre jeudis, images d'avant-guerre*. Ed. Balzac, París 1.944.
- CARRE Jean-Marie, *Les écrivains français et le mirage allemand*. Ed. Boivin, París 1.947.
- CATALOGNE Gérard de, *Les compagnons du spirituel: Mauriac... Drieu la Rochelle*. Ed. de l'Arbre, Montréal 1.945.
- COLLECTIF, *La littérature sous l'Occupation*. Actes du colloque de Reims. Ed. Presses de l'Université de Reims 1.989.
- COLLECTIF, *Montherlant et le suicide*. Ed. du Rocher, Monaco 1.988.
- COMBELLE Lucien, *Péché d'orgueil* Ed. O. Orban, París 1.978.
- CONTAT M. y RYBALKA M., *Les écrits de Sartre*. Ed. Gallimard, París 1.970.
- CREMIEUX Benjamin, *Inquiétude et reconstruction*. Ed. Corrêa, París 1.931.
- DIOUDONNAT Pierre-Marie, *"Je suis partout" 1.930-1.944. Les maurrassiens devant la tentation fasciste*. Ed. La Table Ronde, París 1.973.
- DOMINIQUE Pierre, *Quatre hommes entre vingt*. Ed. Le Divan, París 1.924.
- DORGELES Roland, *Images*. Ed. Albin Michel, París 1.975.
- ETIEMBLE René, *Hygiène des lettres II: littérature dégagée, 1.942-1.953*. Ed. Gallimard, París 1.955.
- FABRE-LUCE Alfred, *Vingt-cinq années de liberté, tome II: L'épreuve 1.939-1.946*. Ed. Juillard, París 1.963.
- FERNANDEZ Dominique, *L'échec de Pavese*. Ed. Grasset, París 1.969.
- FRANK Bernard, *La panoplie littéraire*. Ed. Julliard, París 1.958.
- GROVER Frédéric, *Six entretiens avec André Malraux sur des écrivains de son temps (1.959-1.975)*. Ed. Gallimard, col. "Idées", París 1.978.
- HAMILTON Alastair, *L'illusion fasciste: les intellectuels et le fascisme (1.919-1.945)*. Ed. Gallimard, París 1.973.
- HASQUENOPH Marcel, *La France n'a pas besoin de poètes*. Ed. La Pensée Universelle, París 1.971.
- HERVIER Julien, *Deux individus contre l'histoire: Drieu la Rochelle, Ernst Jünger*. Ed. Klincksieck, París 1.978
- KUNNAS Tarno, *Drieu la Rochelle, Céline, Brasillach et la tentation fasciste*. Ed. Les 7 couleurs, París 1.972
- LEVY Bernard-Henri, *Les aventures de la liberté. Une histoire subjective des intellectuels*. Ed. Grasset, París 1.991.
- LOISEAUX Gérard, *La littérature de la défaite et de la Collaboration*. Ed. Fayard, París 1.995.
- MARTIN DU GARD Maurice, *Les libéraux de Renan à Chardonne*. Ed. Plon, París 1.967.
- MARTIN DU GARD Maurice, *Les Mémorables*. París: I Flammarion, París 1.957; II, 1.960; III, Ed. Grasset,

París 1.978.

- MASSIS Henri, *Maurras et notre temps I*. Ed. La Palatine, París 1.951.
- MAURIAC François et BLANCHE J.-E., *Correspondance 1.916-1.942*. Ed. Grasset, París 1.976.
- MONESTIER Martin, *Le suicide*. Ed. Jean-Claude Simoën, París 1.976.
- MONFERIER Jacques, *Le suicide*. Ed. Bordas, París + Montréal 1.970.
- NADEAU Maurice, *La novela francesa después de la guerra*. Ed. Tiempo nuevo, Caracas 1.971. (1ª ed. 1.970).
- NIZAN Paul, *Pour une nouvelle culture*. Ed. Grasset, París 1.971.
- OCAMPO Victoria, *Lawrence de Arabia y otros ensayos*. Ed. Aguilar, Madrid 1.951.
- ORY Pascal, *Les collaborateurs, 1.940-1.945*. Ed. du Seuil, col. Points-He, París 1.976.
- PAULHAN Jean, *De la paille et du grain*. Ed. Gallimard, París 1.948.
- PICON Gaëtan, *Malraux par lui-même*. Ed. Seuil, París 1.985. (1ª ed. 1.953).
- PICON gaëtan, *Panorama de la nouvelle littérature*. Ed. Gallimard, París 1.960.
- PLUMYENE J.-P. et LASIERRA R., *Les fascismes français*. Ed. Seuil, París 1.963.
- PLUMYENE J.-P. et LASIERRA R., *Le complexe de droite*. Ed. Flammarion, París 1.969.
- POULET Robert, *Parti pris*. Ed. Les Ecris, París + Bruxelles 1.943.
- PUJOL Carlos, *La novela extramuros*. Ed. Laia, Barcelona 1.975.
- RENS Jean-Guy, *Les écrivains et la guerre d'Espagne*. "Dossier H" dirigé par Marc Hanrez. Panthéon Press France, París 1.975.
- RIEUNEAU Maurice, *Guerre et Révolution dans le roman français de 1.919 à 1.939*. Ed. Klincksieck, París 1.974.
- RIGAUT Jacques, *Ecris*. Ed. Gallimard, París 1.970.
- ROUART Jean-Marie, *Ils ont choisi la nuit*. Ed. Grasset, París 1.985.
- ROUSSEAUX André, *Ames et visages du XXe siècle*. Ed. Grasset, París 1.932.
- SARTRE Jean-Paul, *Situations II*. Ed. Gallimard, París 1.948.
- SARTRE Jean-Paul, *Situations III*. Ed. Gallimard, París 1.976 (1ª éd. 1.949).
- SERANT Paul, *Le romantisme fasciste*. Ed. Fasquelle, París 1.960
- SERANT Paul, *Les vaincus de la libération*. Ed. Laffont, París 1.964.
- SIMON Pierre-Henri, *Procès du héros*. Ed. Seuil, París 1.950.
- STERN Eva I., *D.H. Lawrence and Pierre Drieu la Rochelle: a cry against decadence*. Thèse de l'Université d'Indiana 1.973, university Microfilms International 1.979.
- SUSAN RUBIN Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. P.U.F., col. Ecriture, París 1.983.
- THIEBAUT Marcel, *Entre les lignes*. Ed. Hachette, París 1.962.
- WARDI Charlotte, *Le juif dans le roman français (1.933-1.948)*. Ed. Nizet, París 1.973.
- WINOCK Michel, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*. Ed. Seuil, col. Points Histoire, París 1.990.

IV.- Artículos sobre P. Drieu la Rochelle

- ALFARO José Mª, "Un libro y un autor: Drieu la Rochelle y su descenso al abismo". En *Revista de Occidente*, febrero 1.976. Pp. 73-75.
- ARLAND Marcel, "Sur un nouveau mal du siècle". En *N.R.F.*, febrero de 1.924, pp. 149-158.
- AZANCORT Leopoldo, "Itinerario de una traición". En *El País*, 24 junio de 1.989.
- BALVET Marie, "Décadence et restauration du corps chez Drieu la Rochelle". En *Les temps modernes*, nº 437, diciembre de 1.982, pp. 1.182-1.197.
- BALVET Marie, "Le poids du destin ou comment s'en débarrasser. La psychogénéalogie appliquée au cas de Drieu la Rochelle". En *Gé-Magazine*, mayo de 1.988, pp. 25-29.
- BENDA Julien, "Littérature et politique". En *N.R.F.* Février 1.935.
- BERL Emmanuel, "Drieu la Rochelle et notre temps". En *France observateur*, 21 janvier 1.958.
- BONY Alain H., "Drieu la Rochelle, le sang et l'encre". En *The modern language review*, 1.965, vol. LX, pp. 379-385.
- BOTT François, "Le désespoir est-il une excuse?" En *Le Monde*, 8 de mayo de 1.992.
- CHAUMEIX André, "Les nouveaux enfants du siècle: Drieu la Rochelle, *L'homme couvert de femmes*". En *Revue des deux mondes*, diciembre de 1.926, pp. 693-704.
- DESANTI Dominique, "Celui qui a voulu mourir de l'histoire: Drieu la Rochelle 1.893-1.945". En COLLECTIF, *Montherlant et le suicide*. Les Cahiers du Rocher, Ed. du Rocher, Monaco 1.988, pp. 119-130.
- DUGAST-PORTES Francine, "Drieu la Rochelle: la parabole espagnole". En *Récif*, nº 3, 1.981, pp. 51-63.
- DUGAST-PORTES Francine, "L'enfance manquée d'un chef: *Etat civil* de Drieu la Rochelle". En *Cahiers de sémiotique textuelle*, nº 12, 1.988, pp. 85-101.
- FLAGOTHIER Francis, "Le point de vue dans l'oeuvre romanesque de Drieu la Rochelle". En *Revue des*

langues vivantes, XXXIV, n° 2, 1.968, pp. 170 - 183.

-FRANK Bernard, "Drieu la Rochelle et notre temps". En *France Observateur*, 21 janvier 1.958.

-GARCIA-POSADA Miguel, "Gilles ". En *ABC* 6 mayo 1.989, p. III.

-GROVER Frédéric, "Céline et Drieu la Rochelle". En *Cahiers de l'Herne*, n° 3, p. 103.

-HANREZ Marc, "Le dernier Drieu". En *The French Review*, hiver 1.970, pp. 144-157.

-HERVIER Julien, "Drieu, l'Espagne, la guerre et la mort". En *Revue de littérature comparée*, n° 4, 1.985, pp. 397-407.

-HERVIER Julien, "Un mythe politique: le Moyen Age de Drieu la Rochelle". En *La Licorne*, publication de la fac. de lettres et de langues de l'univ. de Poitiers, 1.982/6, tompoII, pp. 441-456.

-JOURET Jacques, "Quand Van Gogh inspirait Drieu la Rochelle". En *Revue des langues vivantes*, 39e année, n° 2, 1.973, pp. 100-111.

-LANSARD Jean, "La guerre et la sacré ou l'engagement fasciste à la visée de l'éternel: la guerre d'Espagne vue par Drieu la Rochelle". En *Imprévue*. Etudes sociocritiques, 1.987-2. C.E.R.S. Univ. Paul Valéry, Montpellier, pp. 9-29.

-LEFEVRE F. y MABIRE J., "Drieu la Rochelle et l'Eternel Retour". En *Accent grave* n° 6, junio de 1.963, pp. 55-67.

-LEVY Bernard-Henri, "La segunda muerte de Drieu la Rochelle". En *La Vanguardia* 12 de mayo de 1.992, p. 2.

-MARTIN DU GARD Maurice, "Drieu comptait sur le sport pour refaire une France et sur le patriotisme pour refaire une Europe". En *Rivarol*, n° 10, 23 marzo 1.951.

-MARTIN DU GARD Maurice, "Les trois suicides de Drieu". En *Revue des deux mondes*, julio de 1.969.

-MUTIS Alvaro, "Memoria de Drieu la Rochelle". En *Gaceta del fondo de cultura económica*, n° 207, marzo de 1.988, pp. 8-10.

-PANERO Juan-Luis, "Los espejos del suicida". En *El País*, 30 de junio de 1.992.

-PLANTE Christine, "Du bon usage de Charlotte Corday". En *L'homme et la société*, n° 94, 1.989/4, París, L'Harmattan. pp. 51-60.

-POIROT-DELPECH Bertrand, "Drieu, la haine". En *Le Monde*, 8 de mayo de 1.992, p. 27.

-ROTILY Jocelyne, "Drieu la Rochelle et Van Gogh ou les Mémoires de Dirk Raspe ". En *L'Infini*, n° 32, hiver, pp. 97-108.

-SANTA Angels, "Deux visions différentes de la guerre d'Espagne: L'Espoir de Malraux et Gilles de Drieu la Rochelle. Leur repercussion en Espagne". En *De la guerre du Rif à la guerre d'Espagne*. Presses univ. de Reims 1.98-, pp. 243-251.

-SIMON Pierre-Henri, "Drieu la Rochelle ou la tragédie manquée". En *Revue générale belge*, octobre de 1.950, pp. 882-889.

-RIVERO M.R., "La nada como destino. *El fuego fatuo* ". En *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, n° 92, 1.976, pp. 16-17.

-SENART Philippe, "Drieu la Rochelle: une vie manquée, une oeuvre réussie". En *Commentaire*, n° 39, automne 1.992, pp. 736-739.

-SOUCY R., "Le fascisme de Drieu la Rochelle". En *Revue d'Histoire de la Deuxième guerre mondiale*, n° 66, avril 1.967.

-STOEKE Allan, "Nizan, Drieu and the question of death". En *Représentations*. Winter 1.988, pp. 117-147.

-TRAPIELLO Andrés, "Las contradicciones de un hombre solitario". En *El País*, 4 de enero de 1.992, p. 15.

-TUCKER William R., "Fascism and individualism: the political thought of Pierre Drieu la Rochelle". En *The journal of politics*, 1.965, vol. 27, n° 1, pp. 153-177.

V.- Otros libros y artículos consultados (metodología y generales)

A) LIBROS

-ALBAIGES Josep M^a., *Diccionari de noms de persona*. Ed. 62, Barcelona 1.980.

-ALBOUY Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Ed. A. Colin, col. "U2", París 1.985. (1^a ed. 1.969).

-APOLLINAIRE Guillaume, *Oeuvres poétiques*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", paris 1.983. (1^a ed. 1.965).

-ARAGON Louis, *Aurélien*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.989 (1^a ed. 1.944).

-ARAGON Louis, *Le mentir-vrai*. Ed. Gallimard, París 1.980.

-ARAGON Louis, *Le roman inachevé*. Ed. Gallimard, col. "Poésie", París 1.986. (1^a ed. 1.956)

-ARAGON Louis, *Traité du style*. Ed. Gallimard, col. "L'imaginaire", París 1.986. (1^a ed. 1.928).

-ARIES Philippe, *L'homme devant la mort*. Ed. du Seuil, col. Points-Histoire, París 1.977.

-BACHELARD Gaston, *La dialectique de la durée*. PUF. París 1.988. (1^a ed. 1.963).

- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*. P.U.F., Paris 1.984 (1^a ed. 1.957).
- BACHELARD Gaston, *La poétique de la rêverie*. P.U.F., Paris 1.984. (1^a ed. 1.960).
- BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*. Ed. Gallimard, col. "Idées", Paris 1.983 (1^a ed. 1.949).
- BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries du repos*. Ed. Corti, Paris 1.984 (1^a ed. 1.948).
- BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*. Ed. Corti, Paris 1.986 (1^a ed. 1.947).
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*. Ed. Corti, Paris 1.985 (1^a ed. 1.942).
- BAQUERO GOYANES M., *Estructuras de la novela actual*. Ed. Planeta, Barcelona 1.970.
- BARRES Maurice, *Les déracinés*. Union générale d'éditions, col. "10/18", Paris 1.986. (1^a ed. 1.897).
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*. Ed. du Seuil, Paris 1.953.
- BARTHES Roland, *Sur Racine*. Ed. du Seuil, Paris 1.963.
- BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal*. Ed. Flammarion, Paris 1.964. (1^a ed. 1.957).
- BAUDOUIN Charles, *Le triomphe du héros*. Ed. Plon, Paris 1.952.
- BENJAMIN W., *Mythe et violence*. Ed. Denoël, Paris 1.971.
- BONAPARTE Marie, *Chronos, Eros et Thanatos*. PUF, Paris 1.952
- BONAPARTE Marie, *Mythes de guerre*. PUF, Paris 1.950. (1^a ed. inglesa 1.946).
- BREE Germaine et MOROT Edouard, *Littérature française. Du surréalisme à l'empire de la critique*. Ed. Arthaud, Paris 1.990, Tomo 9. (1^a ed. 1.984).
- BRETON André, *Manifestes du surréalisme*. Ed. Gallimard, col. "Folio-Essais", Paris 1.992. (1^a ed. 1.985)
- BRETON André, *Nadja*. Ed. Gallimard, col. "Folio", Paris 1.980. (1^a ed. 1.928).
- BRUNEL Pierre (Ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Ed. du Rocher, Paris 1.988.
- BRUNEL Pierre, *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*. Ed. Klincksieck, Paris 1.982.
- CAILLOIS Roger, *L'homme et le sacré*. Ed. Gallimard, col. Folio-Essais n° 84, Paris 1.988. (1^a ed. 1.950)
- CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes*. Ed. Gallimard, col. Idées n° 125, Paris 1.985. (1^a ed. 1.958. 1^a ed. revue et augmentée 1.967).
- CAILLOIS Roger, *Méduse et c^{ie}*. Ed. Gallimard, Paris 1.979. (1^a ed. 1.960).
- CAILLOIS Roger, *Le mythe et l'homme*. Ed. Gallimard, col. Idées, Paris 1.981. (1^a ed. 1.938).
- CAILLOIS Roger, *Le rocher de Sisyphé*. Ed. Gallimard, col. nrf, Paris 1.982 (1^a ed. 1.946).
- CAMUS Albert, *L'homme révolté*. Ed. Gallimard, col. "Folio-Essais", Paris 1.993. (1^a ed. 1.951).
- CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphé*. Ed. Gallimard, col. Folio-Essais n° 11, Paris 1.985 (1^a ed. 1.942).
- CARASSUS Emilien, *Le mythe du dandy*. Ed. A. Colin, Paris 1.971.
- CARROUGES M., *La mystique du surhomme*. Ed. Gallimard, Paris 1.967.
- CATTALUCCI G., *Orphisme et prophétie chez les poètes français 1.850-1.950*. Ed. Plon, Paris 1.965.
- CELLIER Léon, *L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*. Ed. Sedes, Paris 1.971. (1^a ed. 1.954).
- CLAUDEL Paul, *Connaissance de l'Est*. Ed. Gallimard, Paris 1.993 (1^a ed. 1.900).
- CLAUDEL Paul, *Le soulier de satin*. Ed. Gallimard, col. "Folio", Paris 1.995. (1^a ed. 1.927).
- CLAUDEL Paul, *Tête d'or*. Ed. Gallimard, col. "Folio", Paris 1.992. (1^a ed. 1.889).
- COHEN-SOLAL Annie, *Sartre 1.905-1.980*. Ed. Gallimard, Paris 1.985.
- CZAPSKA, *La vie de Mickiewicz*. Ed. Plon, Paris 1.931.
- CHALAS Yves, *Vichy et l'imaginaire totalitaire*. Ed. Hubert Nyssen, Paris 1.985.
- CHEVALIER J. et GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles*. Ed. Robert Laffont/Jupiter, col. Bouquins, Paris 1.982 (1^a ed. 1.969).
- DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire*. Ed. Seuil, Paris 1.977.
- DELEUZE Gilles, *Nietzsche y la filosofía*. Ed. Anagrama, Barcelona 1.986. (1^a ed. francesa 1.967).
- DIEL Paul, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Ed. Payot, Paris 1.966. (1^a ed. 1.952).
- DOMENACH Jean Marie, *Le retour du tragique*. Ed. Seuil, col. "Points", Paris 1.972. (1^a ed. 1.967).
- DUBY G. y MANDROU R., *Histoire de la civilisation française. XVII - XX s.* Ed. A. Colin, col. "U", Paris 1.981.
- DUHAMEL Georges, *Le livre de l'amertume. Extraits du journal de Blanche et Georges Duhamel*. Ed. Mercure de France, Paris 1.983.
- DURAND Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Ed. Berg International, Paris 1.979.
- DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Ed. Bordas, Paris 1.984 (1^a ed. 1.969).
- DURKHEIM Émile, *Le suicide*. P.U.F., col. "Quadriga", Paris 1.985. (1^a ed. 1.897).
- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*. Ed. Gallimard, col. Idées, Paris 1.979 (1^a éd. 1.963).
- ELIADE Mircea, *Briser le toit de la maison*. Ed. Gallimard, Paris 1.991. (1^a éd. 1.986).
- ELIADE Mircea, *Images et symboles*. Ed. Gallimard, col. Tel, Paris 1.980 (1^a éd. 1.952).
- ELIADE Mircea, *La nostalgie des origines*. Ed. Gallimard, col. Idées, Paris 1.971.
- ELIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*. Ed. Gallimard, col. Folio-Essais, Paris 1.989 (1^a éd. 1.969)
- ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*. Ed. Gallimard, col. Folio-Essais, Paris 1.989 (1^a éd. 1.965).

- ELIADE Mircea, *Méphistophélès et l'androgyné*. Ed. Gallimard, col. Idées, Paris 1.981 (1^a éd. 1.962).
- ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*. Ed. Gallimard, col. Idées, Paris 1.981 (1^a ed. 1.957).
- ELIADE Mircea, *Naissances mystiques*. Ed. Gallimard, Paris 1.967. (1^a éd. 1.959).
- ELIADE Mircea, *Traité d'histoire des religions*. Ed. Payot, Paris 1.964 (1^a ed. 1.949).
- ELUARD Paul, *Oeuvres complètes*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", Paris 1.984. (1^a ed. 1.968).
- ERNST Gilles (Dir.), *La mort dans le texte. Actes du colloque de Cérisy*. presses univ. de Lyon, Lyon 1.988.
- FERNÁNDEZ Ramón, *Messages*. Ed. Bernard Grasset, Paris 1.981. (1^a ed. Gallimard, Paris 1.926).
- FRANCE Anatole, *La vie en fleur*. Ed. Gallimard, col. "Folio", Paris 1.983. (1^a ed. 1.922).
- FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*. Ed. Payot, Paris 1.983. (1^a ed. 1.947).
- FREUND J., *Le nouvel âge, éléments pour la théorie de la démocratie et de la paix*. Ed. Rivière, Paris 1.970.
- FRYE Northrop, *Le grand code. La Bible et la littérature*. Trad. de l'anglais par Cathérine Malamoud. Ed. du Seuil, Paris 1.984.
- GAVI, SARTRE, VICTOR, *On a raison de se révolter*. Ed. Gallimard, Paris 1.974.
- GENETTE Gérard, *Figures I*. Ed. du Seuil, Paris 1.966. -GENETTE Gérard, *Figures II*. Ed. du Seuil, Paris 1.969.
- GENETTE Gérard, *Figures III*. Ed. du Seuil, Paris 1.972.
- GIDE André, *Journal 1.889-1.939*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", Paris 1.994. (1^a ed. 1.939).
- GIDE André, *Les nourritures terrestres*. Ed. Gallimard, col. "Folio", Paris 1.975.
- GIDE André, *Paludes*. Ed. Gallimard, col. "Folio", Paris 1.973. (1^a ed. 1.920)
- GIDE André, *Théâtre*. Ed. Gallimard, Paris 1.942.
- GIDE A. et MARTIN DU GARD R., *Correspondance 1.913-1.934*. Ed. Gallimard, col. nrf, Paris 1.968.
- GIRARD René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Ed. Grasset, Paris 1.979.
- GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Ed. Grasset, Paris 1.980. (1^a ed. 1.961).
- GIRARD R., *Literatura, mimesis y antropología*. Trad. del inglés por Alberto L. Bixio. Ed. Gedisa, Barcelona 1.984. (1^a ed. inglesa 1.978).
- GIRARD René, *Shakespeare: los fuegos de la envidia*. Ed. Anagrama, Barcelona 1.995.
- GIRARD René, *La violence et le sacré*. Ed. Grasset, Paris 1.982. (1^a ed. 1.972).
- GIRAUDOUX Jean, *Littérature*. Ed. Gallimard, col. "Folio", Paris 1.994. (1^a ed. 1.941).
- GOETHE, *Poésie et vérité*. Ed. Aubier, Paris 1.944. (1^a ed. alemana 1.833).
- GOLDMANN Lucien, *Le dieu caché*. Ed. Gallimard, col. "Tel", Paris 1.983. (1^a ed. 1.959).
- GRACQ Julien, *Au château d'Argol*. Ed. Corti, Paris 1.982. (1^a ed. 1.938)
- GRAVES Robert, *Los mitos griegos*. Trad. castellana de Luis Echegarri. Alianza ed., Madrid 1.987 (1^a ed. inglesa. 1.967).
- GUÉHENNO Jean, *Journal des années noires*. Ed. Gallimard, Paris 1.947.
- GUIRAND F., *Mitología general*. Ed. Labor, Barcelona 1.971. (1^a ed. 1.960).
- HALEVY Daniel, *Luttes et problèmes*. Ed. Marcel Rivière, Paris 1.911.
- HEIDEGGER, *L'être et le temps*. Ed. Gallimard 1.989. (1^a ed. alemana 1.927).
- JUNG Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*. Ed. Laffont, Paris 1.990. (1^a ed. 1.964).
- JUNG Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Georg ed., Genève 1.989. (1^a ed. 1.953).
- JUNG Carl Gustav, *Problèmes de l'âme moderne*. Ed. Buchet-Chastel, Paris 1.988. (1^a ed. 1.960).
- KIERKEGAARD Sören, *Mi punto de vista*. Ed. Aguilar, Buenos Aires 1.980 (1^a ed. 1.959).
- LAWRENCE D. H., *Le serpent à plumes*. Ed. Stock, Paris 1.971. (1^a ed. 1.926)
- LEVY-STRAUSS Claude, *L'anthropologie structurale*. Ed. Plon, Paris 1.953.
- MAFFESOLI Michel y otros, *Espaces et imaginaire*. Presses univ. de Grenoble, Grenoble 1.979.
- MAFFESOLI Michel, *La violence totalitaire: essai d'anthropologie politique*. PUF, Paris 1.979.
- MAFFESOLI M. y PESSIN A., *La violence fondatrice*. Ed. du Champ Urbain, Paris 1.978.
- MALLARMÉ Stéphane, "Hérodiade". En *Oeuvres complètes*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", Paris 1.989. (1^a ed. 1.872).
- MALRAUX André, *La condition humaine*. Ed. Gallimard, col. "Folio", Paris 1.992. (1^a ed. 1.933)
- MALRAUX André, *L'espoir*. Ed. Gallimard, col. "Folio", Paris 1.979. (1^a ed. 1.937)
- MALRAUX André, *La tentation de l'Occident*. Ed. Librairie générale française, col. "Le livre de poche", Paris 1.992. (1^a ed. 1.926).
- MALRAUX André, *La voie royale*. En *Oeuvres complètes*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", Paris 1.976.
- MARINETTI Filippo Tommaso, *Manifestos y textos futuristas*. Ed. del Cotal, Barcelona 1.978.
- MARTIN DU GARD Roger, *Jean Barois*. Ed. Gallimard, col. Folio, Paris 1.972. (1^a ed. 1.921).
- MIQUEL Pierre, *Histoire de la France*. Ed. Marabout, Paris 1.985.
- MONTHERLANT Henry de, *Les bestiaires*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", Paris 1.966. (1^a ed. 1.926)
- MONTHERLANT Henry de, *Le cardinal d'Espagne*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", Paris 1.968. (1^a ed. 1.960)

- MONTHERLANT Henry de, *Les célibataires*. Ed. Librairie générale française, col. "Le livre de poche", París 1.971 (1ª ed. 1.934)
- MONTHERLANT Henry de, *Le chaos et la nuit*. Ed. Gallimard, col. nrf, París 1.963.
- MONTHERLANT Henry de, *La reine morte*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.968. (1ª ed. 1.942)
- NIETZSCHE Friedrich, *Así habló Zaratustra*. Alianza ed., Madrid 1.992. (1ª ed. alemana 1.893).
- NIETZSCHE Friedrich, *Consideraciones intempestivas*. En *Obras completas*, tomo 1º. Ed. Prestigio, Buenos Aires 1.970. -NIETZSCHE Friedrich, *La gaya ciencia*. Ed. Akal, Madrid 1.980. (1ª ed. alemana 1.883).
- NIETZSCHE Friedrich, *La genealogía de la moral*. Alianza ed., Madrid 1.993. (1ª ed. alemana 1.887).
- NIETZSCHE Friedrich, *Humain, trop humain*. Ed. Dönoël, París 1.975, tome 1. (1ª ed. alemana 1.879)
- NIETZSCHE Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*. Alianza ed., Barcelona 1.991. (1ª ed. alemana 1.872)
- NIZAN Paul, *Pour une nouvelle culture*. Textes réunis et présentés par Susan Suleiman. Ed. Grasset, París 1.971
- PASINI W., *Eros et changement*. Ed. Payot, París 1.981.
- PAVESE Cesar, *Le métier de vivre*. Ed. Gallimard, París 1.952.
- PICARD Max, *La fuite devant Dieu*. Ed. Hachette, París 1.970
- POLIAKOV Léon, *Le mythe arien*. Ed. Calmann-Lévy, París 1.971.
- POULET Georges, *La conscience critique*. Ed. Corti, París 1.986.
- POULET Georges, *L'espace proustien*. Ed. Gallimard, París 1.980.
- POULET Georges, *Etudes sur le temps humain I, II, III, IV*. Ed. du Rocher/ Plon, París 1.949, 1.952, 1.977 y 1.989. (1ª ed. 1.949, 1.952, 1.964 y 1.977 respectivamente).
- POULET Georges, *La distance intérieure*. Ed. Plon, París 1.952.
- POULET Georges, *Entre moi et moi*. Ed. Corti, París 1.977.
- POULET Georges, *La pensée indéterminée I, II y III*. P.U.F., París 1.985, 1.987, y 1.990 respectivamente.)
- PRADO Javier del, BRAVO Juan y PICAZO Mª Dolores, *Autobiografía y modernidad literaria*. Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid 1.994.
- PRADO Javier del, *Cómo se analiza una novela*. Ed. Alhambra, Madrid 1.984.
- PREVERT Jacques, *Paroles*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.980. (1ª ed. 1.972).
- PROUST Marcel, *Jean Santeuil*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.989. (1ª ed. 1.952).
- RAIMOND Michel, *Le roman depuis la Révolution*. Ed. A. Colin, París 1.985.
- RAUSCHNING Hermann, *Hitler m'a dit*. Ed. Coopération, París 1.939.
- REMOND René, *Introduction à l'histoire de notre temps 3. Le XXe s. De 1.914 à nos jours*. Ed. du Seuil, col. Points-H°, París 1.989 (1ª ed. 1.974).
- RESZLER André, *Mythes politiques modernes*. PUF, París 1.981.
- REVERDY Pierre, *Le gant de crin*. Ed. Plon, París 1.926.
- REVERDY Pierre, *Le livre de mon bord*. Ed. Mercure de France, París 1.948.
- RICHTER M., *La crise du logos et la quête du mythe*. Ed. La Baconnière, Neuchâtel 1.976.
- ROUGEMENT Denis de, *L'amour et l'occident*. Ed. Plon, París 1.978 (1ª ed. 1.956).
- SACHS Maurice, *Le sabbat*. Ed. Gallimard, col. "L'imaginaire", París 1.988. (1ª ed. 1.960).
- SAINT-EXUPÉRY Pierre de, *Terre des hommes*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.975. (1ª ed. 1.939).
- SAINT-EXUPÉRY Pierre de, *Vol de nuit*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.975. (1ª ed. 1.931).
- SARTRE Jean Paul, *L'être et le néant*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.992. (1ª ed. 1.943).
- SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*. Ed. Gallimard, col. "Folio-Essais", París 1.996. (éd. de una conferencia pronunciada en París el 29 de octubre de 1.945, publicada por vez primera en ed. Nagel, París 1.946).
- SARTRE Jean-Paul, *Huis clos*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.993. (1ª ed. 1.944).
- SARTRE Jean Paul, *Les mots*. Ed. Gallimard, col "Folio", París 1.972. (1ª ed. 1.964).
- SARTRE Jean Paul, *La nausée*. Ed. Gallimard, col. "Folio", París 1.989. (1ª ed. 1.938)
- SCHAPIRA Marie-Claude, *Le regard de Narcisse*. Ed. du CNRS, Presses univ. de Lyon. Lyon 1.984.
- SCHUHL Pierre-Maxime, *L'imagination et le merveilleux*. Ed. Flammarion, París 1.969.
- SELLIER Philippe, *Le mythe du héros*. Ed. Bordas, París 1.985 (1ª ed. 1.969).
- TADIE Jean-Yves, *La critique littéraire au XXe s*. Ed. Belfond, París 1.987.
- THIBAUDET Albert, *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Valéry*. Ed. Marabout, París 1.981. (1ª ed. 1.936).
- THIBAUDET Albert, *Réflexions sur le roman*. Ed. Gallimard, París 1.938.
- VALÉRY Paul, *Cahiers*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.980. (1ª ed. 1.973-1.974).
- VALÉRY Paul, *Regards sur le monde actuel*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.984. (1ª ed. 1.931).
- VALÉRY Paul, *Tel quel*. Ed. Gallimard, col. "La Pléiade", París 1.984. (1ª ed. 1.941-1.943)
- VILLEGAS Juan, *La estructura mítica del héroe en la novela del s. XX*. Ed. Planeta, Barcelona 1.978.
- VUILLEMIN Alain, *Le dictateur ou le dieu truqué*. Ed. Méridiens-Klincksieck, París 1.989.

-WOOLF Virginia, *Les vagues*. Ed. Librairie générale française, col. "Le livre de poche", París 1.990. (1ª ed. 1.931).

B) ARTÍCULOS

-BODIN L. y ROYER J.M., "Vocabulaire de la France". En *Esprit*, décembre 1.957.

-BUENO Joan Manel, "Pensar la postmodernidad". En prensa.

-DANIELOU J., "La colombe et la ténèbre dans la mystique byzantine ancienne". En *Eranos Jahrbuch* 1.954, TO323, p. 395.

-ELIADE Mircea, "Mythes de combat et de repos". En *Eranos Jahrbuch*. XXXVI, 1.967.

-MARINETTI Filippo Tommaso, "Manifeste du futurisme". En *Le Figaro*, 20 février 1.909.

-VERJAT Alain, "La función mágica y la ciudad fundada. Símbolos y arquetipos olvidados". En *El ciervo*, nº pp. 4-5.