

LA COMÉDIE DE CHARLEROI: MODERNISMO MACABRO Y FASCISMO

ANTONIO DOMÍNGUEZ LEIVA

U.N.E.D. Madrid

En 1934, Drieu La Rochelle (1893-1945) viaja a Berlin y a Moscú y escribe su ensayo *Socialisme fasciste* a la par que redacta las “nouvelles” de *La comédie de Charleroi*. En 1934 Hitler y Mussolini se entrevistan en Venecia sobre fondo de Anschluss fallido y noche de cuchillos largos, la U.R.S.S es admitida en la S.D.N. mientras empiezan los procesos secretos stalinianos y Mao encabeza la Gran Marcha, estalla el escándalo financiero Stavisky, a raíz del cual las ligas fascistas asaltan el Palacio Borbón provocando la caída de Daladier en un clima de crisis económica e institucional. Se producen levantamientos obreros en Cataluña y Asturias. Bergson escribe *La pensée et le mouvement*, J.Dos Passos prosigue su saga americana con *1919* y H.Miller firma *Trópico de Cáncer*. Atrás quedan *La condition humaine* (1933) y el *Voyage au bout de la nuit* (1932), dos obras claves para Drieu. Leni Riefensthal filma *El triunfo de la voluntad*, se realiza la primera entrevista televisiva para la BBC y se crea el technicolor, Le Corbusier diseña *La ciudad resplandeciente*, Varèse compone sus *Ionizaciones* y el *Flash Gordon* de Alex Raymond se lanza a la estratosfera. En plena “edad de las dictadu-

ras" (1929-1939) las "vanguardias históricas" transforman los "nuevos realismos" y así siguen ritmando un mundo convulso política, social y económicamente.

En este complejo contexto se enmarca pues la redacción por Drieu de la *Comédie de Charleroi*¹, un conjunto de "nouvelles" sobre la Gran Guerra de 1914-1918 en la que participara 20 años atrás y que inspirara sus primeros libros de poemas. Recordemos primero con O.Barbarant² el tema de la obra de Drieu: "Dans le plus long texte du livre, la "Comédie de Charleroi", le narrateur, devenu secrétaire d'une grande bourgeoise, Mme Pragen, doit se rendre avec celle-ci sur les lieux de "sa" guerre, où elle souhaite rendre hommage de façon théâtrale, voire exhibitionniste, à la mémoire de son fils, qui y a disparu. Chaque recoin d'espace réveille le souvenir, dont le narrateur se rend compte qu'il est incommunicable. Après l'écoeuvante mise en scène de sa douleur (messe, don à la commune, sans oublier l'ouverture des cercueils à la recherche du cadavre), Mme Pragen propose à son secrétaire de le lancer dans la politique. Mais ce retour à Charleroi a été pour lui l'occasion d'une compréhension de soi. Aussi refuse-t-il masquant son choix moral sous un cynisme feint: "je ne veux pas être député. Et pourtant, Dieu sait que j'ai envie de gagner un peu d'argent."

Drieu escoge tratar el tema desde una perspectiva personalizada, a la vez que inscrita en sus preocupaciones políticas e intelectuales del momento, justo cuando se decanta definitivamente por el fascismo³. Así pues el tratamiento narrativo del acontecimiento histórico es especialmente complejo e interesante. "Récits retrospectifs à la première personne, les six nouvelles de la *Comédie* épousent dans leur disposition l'itinéraire militaire de leur auteur depuis Charleroi (août 1914), la bataille des Dardanelles (1915) et Verdun (octobre 1918).⁴" Debido a lo breve de esta exposición hemos intentando analizar el relato de Drieu y su tratamiento del hecho histórico en relación con el "subgénero" de novela bélica de entonces y con el arte de la época, con el que Drieu tuvo un contacto directo⁵. Estudiaremos en un primer tiempo la interesante construcción espacio-temporal de la "nouvelle", esencialmente modernista. Nos centraremos en la obsesión macabra y grotesca de la obra, para luego estudiar la relación

del pensamiento y el estilo de la *Comédie* con la novela de guerra, la ideología y las obsesiones personales del autor.

1. UNA CONSTRUCCIÓN ESPACIO-TEMPORAL MODERNISTA

La relación entre todas las artes es uno de los elementos básicos de lo que la crítica literaria angloamericana denomina “modernism”, término sin duda aplicable a la obra de Drieu: “One can argue, to a point, that in graphics, architecture, design and especially in the conventions of media like film and television, Modernism has become an invisibly communal style” (M. Bradbury, *Modernism*⁶).

Esta noción permite a la última crítica angloamericana sobreponerse a la apabullante complejidad del primer mediodisiglo e intentar despejar las constantes de todas las producciones artísticas del momento. Así, podremos inscribir las “nouvelles” de Drieu en este vasto panorama si consideramos con Malcolm Bradbury que

The movement towards sophistication and mannerism, towards introversion, technical display, internal self-scepticism, has often been taken as a common base for a definition of Modernism⁷

Esta definición coincide con los rasgos formales más expresivos de la “nouvelle” según el análisis de Julien Hervier:

Cette fois la démarche formelle coïncide avec la nature de l'expérience à communiquer (...) Cette simple mais parfaite maîtrise formelle offre un moyen d'échapper à l'emprise d'une vision trop obsessionnelle, et toute l'attitude du héros tendra par la recul, l'ironie vis-à-vis des choses et de soi, à maintenir à distance le phénomène de la guerre. (..) La structure narrative des nouvelles intègre en elle ce recul (..) Par son agencement complexe, son dosage subtil d'actualité et de flash back, la Comédie démontre par l'absurde, sur les lieux même des combats, l'impossibilité absolue de les faire comprendre à ceux qui ne les ont pas vécues. Distance du souvenir, distance formelle. Il en est bien d'autres, celle du dandy, du dilettante, qui trompe les hommes avec la Nature ou l'Histoire, celle du style, rapide et détaché, et qui ne se réfère pas en vain à Stendhal (...) d'où l'ambiguïté idéologique qui est une des forces de l'oeuvre.⁸

El juego formal de Drieu es efectivamente un complejo entramado espacio-temporal, que alterna la pasión modernista por los flash backs cinematográficos con la obsesión de la fragmentación y la organización espacial de la narración, dos rasgos mayores de la tipología del modernismo según Bradbury.

A nivel temporal, el relato empieza una mañana de “premier juillet 1919” con la visita, durante “huit jours”, de Mme Pragen a lo que ella llama “*les champs de bataille*” donde su hijo murió el “24 août 1914”, fecha de los flash backs del narrador, guía de la expedición y que va rememorando lo vivido en Charleroi. Esta bipolaridad (concepto modernista básico según la tipología de Bradbury) es la que hace contrastar la “comédie” social del “après-guerre” con la experiencia íntima de la guerra.

La organización espacial de la “nouvelle” es igualmente significativa, ya que estructura los flash backs temporales en un cerco cerrado (el bosque transformado en cementerio, el “mur de briques” y la “plaine” bajo la “colline” donde estaban las trincheras). Así en París el narrador tiene su primer flashback viendo el tren, como si de un “efecto Kouletchov” cinematográfico se tratara: “Je fis les cent pas devant le train ce qui m’obligea à me remémorer août 1914 et les énormes masses de réservistes (..) que j’avais vues passer en tempête sur ce quai où j’étais soldat de garde” (p. 23).

Las primeras imágenes surgen laboriosamente en el espacio deprimente del “morne Charleroi”, “ville industrielle qui ne montrait comme curiosité que quelques maisons brûlées par les Allemands” (p. 29): “je pus rêver sur ces paysages que je me rappelais si peu, bien que les eusse traversés à pied (...) de temps à autre Mme Pragen me posait une question car elle n’aimait pas que je rêve” (p. 27)

En una epifanía proustiana típicamente modernista, el nombre del pueblo de Esquemont “soudain remua en moi une couche épaisse de souvenirs (...) soudain, après un pli de terrain, je m’y retrouvai. D’un seul coup, cette journée d’août occupait de nouveau mes yeux et mes nerfs.” (p. 31)

La primera imagen es sintomáticamente fantástica, la de los muertos:

tout à coup je me disais que ceux que j’avais vus couchés sur le champ étaient dessous (..) ils étaient encore là (..) où il y a un corps il y a une âme, parfum ou

relent qui flotte. Et ces âmes ont faim et froid et souffrent. (..) C'est qu'aussi toute ma mémoire se réveillait et faisait bouilloner dans ma cervelle un sang chaud" (p. 31).

Drieu psicologiza así un tema clásico de la novela de guerra, "le retout des morts sortis de leurs tombes pour demander des comptes"⁹

La imagen espacial del "mur de briques", "à mi-chemin entre le bois et les tranchées", emblematiza de modo modernista la incomunicabilidad de la experiencia: "voyant tout, reconnaissant tout, sachant tout de l'événement, alors que je voulais le leur expliquer, je ne pouvais que rester balbutiant, montrant ce qui m'avait frappé si fort ce jour-là et ce qui revenait sur moi, si fort. Ce mur de briques, il était là devant moi à cent mètres (..) sur lequel s'étaient profilés les Allemands qui.. Mais je ne comprenais plus, soudain" (p. 32).

La espacialización se subjetiviza así de modo vanguardista:

je les avais arrêtés là où nous étions au début de la matinée dans nos maigres éléments de tranchée. Alors le mur de briques était loin, loin, et quand nous étions partis à la charge, nous avons couru très longtemps (..) mais maintenant le mur de briques était tout près... Ce qui m'avait paru grand, infini, était tout petit comme pour un homme qui revient aux lieux où il a joué enfant (p. 32).

Esta comparación percutante retoma otro de los temas clásicos del subgénero bélico, ilustrado por el *Thomas, l'Imposteur* de Cocteau. Encontramos el mismo vanguardismo en el episodio del "pissenlit": "je ne connaîtrais plus le monde qu'à l'échelle du pissenlit. A jamais, à jamais enfoui dans la terre" (p. 43).

El "mur de briques" se convierte en "ce décor de théâtre fait pour les Dernières cartouches. Tout criblé de balles encore, de nos balles" (p. 50). Esta "huella" literal de la guerra despierta una reflexión retrospectiva del narrador:

Je regardai le rebord du trou là-bas où j'étais enfoui avec l'oeil de l'Allemand qui d'ici me visait là (..) je regardai aussi ce lieu qui avait été un champ de bataille et où il n'y avait pas trace de bataille, si ce n'est ces éraflures sur la brique (...) la guerre moderne avait pris son temps (...) pour l'entrée de jeu, il n'y avait qu'un joujou délicat et assez propre, la mitrailleuse (..) et pourtant nous étions déjà effarés, nous qui ignorions alors les mines et les grenades, les pilonnages et les gaz et la trahison de l'arrière (p. 52).

Paralelamente, el cementerio “parc rêveur” y “charmant”, “où règne la silencieuse pureté virile”, sume al narrador en una reflexión conmemorativa sobre la Nada:

je me rappelais que dans ce jour de combat je n'avais pas souhaité ce néant (...) et, me promenant sous les ombrages menteurs de ce petit cimetière saxon, je pouvais aussi me rappeler le moment où courant vers ce bois, vers ce cimetière, je reçus mon shrapnell dans la tête (p. 57),

experiencia central que se fragmenta en distintos momentos del texto, organizándolo como un leitmotiv de modo modernista (“soudain, vlan sur la nuque! Ah je meurs” (p. 78); “et puis d’un coup, vlan. Je suis tué. Oui, je suis tué. Je reçois un coup terrible sur la nuque. Je suis tué donc je suis mort” (p. 86)): Drieu ironiza a la vez que exalta esta epifanía fragmentada: “c’est alors qu’il y eut ce petit moment métaphysique” (p. 86).

Drieu utiliza también el recurso del flash back del cine sonoro:

Cette question me sortit de la pétrification (...) -Au début, il était ici... // C’était le petit jour. Moi je revenais de grand-garde, de l’autre côté du bois (...) il m’avait laissé passer et nous avons oublié de nous dire bonjour ou au revoir...// - IL était là, s’écria avec indignation Mme Pragen. Elle s’indignait comme si elle comprenait que...// .. la section de Claude était très mal placée, beaucoup trop en évidence (p. 33).

Drieu utiliza de modo modernista las nuevas técnicas (el cine sonoro data de 1926), oponiendo las preguntas irritantes de la nueva rica al “stream-of-consciousness” del narrador y a su mudo encuentro con Claude Pagen:

-son capitaine était là avec eux...// Le capitaine était sorti du rang (...) -J’avais vu Claude, là, le matin vers six heures et demi (...) Je lui expliquai tant bien que mal (...) // ...IL s’était trouvé que nous avions stationné très longtemps sur la route assez déserte, en haut d’une côte (...) Le soir comme nous n’avions pas combattu, nous avons pris la grand-garde, en avant du bois... //- Quand vous êtes passé près de lui, vous ne lui avez pas parlé? s’exclame Madame Pragen (...) -Mais Madame on ne se promène pas comme ça...//... La vérité, c’est qu’aucun homme ne pensait plus aux autres, ni à lui-même. (p. 35-37).

La evocación de la contienda va amplificándose, puntuada discretamente por el leitmotiv de Mme Pragen (“j’ai revu Claude vers midi. D’as-

sez loin. Il était à genoux, il tirait (..) -Ah pourquoi ne vous êtes-vous pas occupé de lui?...//... J'avais d'autres chiens à fouetter." p. 44). El espacio claustrofóbico de la contienda nos es descrito de modo impresionista según la tradición de la novela de guerra desde Barbusse: "la plaine, la plaine plate sous le soleil, la plaine écrasée sous la grosse volée allemande, grosse chose accourant du Nord (..) cette dispersion, ces hommes livrés à eux-mêmes" (p. 60). El "soleil atroce, el "bruit immense" y otras sensaciones fragmentarias puntúan el horror del episodio.

El contraste entre una "illusion de silence, de néant" del espacio silencioso y el "ruido y furor" de la contienda organiza varias sensaciones del texto siguiendo la técnica modernista del cine:

le cimetière avait été aménagé par les Allemands dans le bois (..) charmant cimetière où se révélait le génie nordique. C'était un grand carré, discrètement tracé sous la futaie (..) je fus saisi par le contraste entre ce silence et le bruit effroyable d'où il était sorti et qui de nouveau avait rempli mes oreilles (p. 56).

En la propia batalla, el contraste entre la naturaleza y el caos humano es patente:

dans les prés, des vaches abandonnées par les paysans belges et dans les champs, le blé récemment coupé, encore là, en javelles (..) nous avons pris le temps de détacher le chien oublié (..) les Allemands s'avancèrent le long de la grand-route, qui sortie, du bois, s'en allait de biais, de peupliers en peupliers vers un horizon de betteraves... (p. 34).

Este contraste anima la sensación de inevitable incomunicación, planteada directamente en el texto:

Mais comment leur faire comprendre que sur cette campagne paisible, de nouveau couverte de javelles immobiles, parcourue par des vaches ruminantes, il y avait eu jadis un orage épouvantable (p. 47).

Mme Pragen ne s'intéressait pas du tout à ce champ de bataille où maintenant je l'attardais. Elle avait toulou, comme abstraitement, voir l'endroit où était mort son fils; mais non pas l'endroit où il avait été tué Elle ne savait pas ce qu'était la guerre et elle ne voulait pas le savoir." (p. 55). Así la interpretación simbólica del espacio escapa a los auditores: "Mme Pragen continua à marcher avec son face-à-main, ne portant aucun intérêt à mon

trou. Ce bienheureux trou, ce trou où ma vie s'était enfouie pour une métamorphose (p. 50).

El espacio adquiere un valor metafórico con un determinismo casi surrealista:

leur chair ne sentait rien, entrant en complicité avec cette terre renfermée, la chair de ces vaches, de ce maire.(..) par exemple, rêvais-je, c'est drôle, c'est le même soleil. Le soleil de ce 2 juillet 1919 est le même que le soleil du 24 août 1914. Un beau soleil rond, bien chaud, bien ronflant qui semble bourré de combustible pour l'éternité (p. 48).

2. LO GROTESCO Y LO MACABRO

Las descripciones se debaten entre tintes grotescos próximos de los realismos expresionistas de la *Neue Sachlichkeit* que inspiran a los maestros de Drieu, Malraux y Céline. Mme Pragen, "costumée en infirmière-major" y emblema de la Comedia social es descrita como en un retrato de Otto Dix, primero clínicamente "les jambes un peu torses, ses mains décharnées serrant un énorme sac à main, d'un cuir assez sombre (..) il y avait aussi, dans ce long visage assez étroit, une certaine grâce dans la dégénérescence. Mais elle avait les pieds longs et les orteils larges, et ses oreilles assez petites étaient décollées, et enfin à bien voir, si ses doigts étaient maigres, les os en étaient gros". Estamos en los límites de la caricatura y el cliché en su vena misógina y racista, como Morant y tantos contemporáneos de Drieu: "si elle n'avait pas eu les signes juifs -sa nuque était un peu servile, ses hanches un peu relâchées" (p. 28). La *Weltanschauung* de Drieu, como la del fascismo, es grotesca hacia sus adversarios de clase: "presque tous ces paysans, alcooliques, dégénérés, maladifs, avaient mal supporté nos longues marches, moins bien que moi, le mince bourgeois intellectuel (...) comment aurais-je pu vivre au milieu de ces brutes?" (p. 39).

Drieu entra en el interior de Mme Pragen a través de la voz "elle me dit bonjour du bout de ses longues dents encore belles (..) sa voix était cassée comme sa démarche (...) avec ce gémissement dont depuis quatre ans

elle avait fais sa raison d'être" (24). Drieu, al igual que Paul Morand, es un maestro de los retratos modernistas, fusionando detalles visuales precisos con conceptualizaciones:

sa volonté traînait toujours trop loin un corps prématurément vieilli par la névrose et les médicaments (...) un maquillage moral qui ajoutait aux ombres de la fatigue", con el fin de obtener un retrato moral: "toute sa vie elle avait simulé d'être malade, pour justifier ses échecs et ses abandons. Et ce qu'elle faisait vraiment, elle semblait le feindre encore.

Drieu, como Dix y Grosz, intenta reflejar a través de sus retratos el trasfondo de las fuerzas sociales y psicológicas que agitan a los personajes: "j'avais aperçu Claude son lorgnon sur le nez, qui tenait d'une main frêle et maladroitement sa pelle et regardait son tampon travailler pour lui comme à la caserne et mettre la dernière main au trou individuel du jeune bourgeois (...) il était resté à genoux, la bouche ouverte, tout pâle, son lorgnon de travers, condamné." (33). En el peor de los casos Drieu cae en la caricatura política de los periódicos de la época, pero siempre con un dinamismo y una precisión acerada que le caracterizan:

C'était un gros bureaucrate, le ventre rond sur des jambes courtes et faibles. La figure rubiconde, avec une maigre moustache sale, comme du crin de cheval de bois. IL n'avait pas l'air rassuré, ce matin-là, lui qui devait prendre sa retraite en octobre. Dès la première rafale, il fut balayé, les quatre fers en l'air (p. 35).

La descripción grotesca de los personajes no desemboca sin embargo en una orgía expresionista como en *Voyage au bout de la nuit*, pese a fórmulas celinianas como "la mort se présentait sous le masque grotesque du capitaine Etienne" (p. 73). Como dice Julien Hervier:

La vision des cadavres, qui fournit à Céline ou à Hemingway des images insoutenables où s'inscrit une condamnation implicite, est étrangement gommée de l'univers de Drieu. Son premier mort de la guerre Matigot est tué bien net d'une balle au coeur pâle et pur et d'une telle noblesse qu'il pourrait l'embrasser, aussi ému que devant sa mère morte. On se heurte à une sorte de censure de la mort physique, comme absente d'une oeuvre qui malgré sa hantise du suicide, abandonne presque toujours ses héros en deça du seuil de la mort. (...) Ce silence biologique sur la mort s'accompagne d'un silence affectif: L'apologie de la guerre exclut en un sens l'amitié. Chez Drieu c'est une sorte d'indifférence qui cuirasse contre l'émotion et défend de la mort de l'ami en

supprimant l'amitié (...) il semble que le héros entre le fade Claude Pragen et ses compagnons de hasard dont la vulgarité le choque n'entretienne d'amitié pour personne (...) uniquement soucieux de la figure qu'il fait devant la mort¹⁰.

Si bien Drieu no describe cadáveres en descomposición si se nota una obsesión por la fisicidad de la muerte de corte obsesivo, resumida en fórmulas mortíferas como “c'est si facile de déchirer un centimètre de chair avec une tonne d'acier” (p. 68).

La animalización ocupa un lugar importante en la nouvelle siguiendo la metáfora celiniana de “la boucherie héroïque”:

Cette réalité de mon état civil¹¹ qui m'appelait, veau marqué entre dix millions de veaux et de boeufs. L'immense foire (...) achevait de rassembler le bétail le plus héroïquement passif (...) les bouchers allaient entrer, ce couloir de Chicago¹², ce n'était pas la carrière de gloire” (p. 39). “Nous hurlions comme des bêtes. Nous étions des bêtes” (p. 64). La bestialización contagia al narrador: “les rares fois où j'avais tiré, ç'avait été comme un cochon, méprisé par tout le monde” (p. 40) y se inscribe en el realismo halucinado de la obra: “il y a même une vache qui a bien vécu jusqu'à quatre heures de l'après-midi” (p. 53). Las metonimias y metáforas orgánicas llegan a una intensidad plástica: “Et toujours l'attente de l'explosion en plein dans la viande”; “nous formions, selon la règle rédigée dans un bureau placide, un tumulus de viandes, toutes prêtes pour le hachis” (p. 54).

El léxico empleado es deliberadamente violento, orgánico y escatológico: “un groupe d'hommes a été bousillé”, “chaque homme creusant sa tombe”, “nos cervelles commençaient de sauteler”, “lâchant du feu comme en colique”, “levé d'entre les larves”, “est-ce que j'ai pissé, ce jour-là?, chié?”. El estilo seco y duro de Drieu refleja así lo macabro de las acciones: “une fois en haut, les élus se transformaient peu à peu en écumaires (...) nous ne souhaitons pas seulement les transpercer, mais les déchirer, les déchiqueter” (p. 51). Sus célebres “raccourcis” contribuyen a crear un clima de inestabilidad mortífera: “il y avait une section derrière nous, en contre-haut, qui, phénomène étrange aux yeux des débutants, trouvait moyen de nous tirer dans le dos” (p. 44).

Algunas anécdotas son auténticos “contes cruels” a la Maupassant: “trois de mes camarades de Sciences Politiques étaient couchés côte-à-côte. Un seul obus les avait détruits ensemble. Le maire me dit que leur chair

tenait moins de place dans les cercueils que leurs noms sur les plaques” (58). “Au milieu du cimetière il y avait le général baron de Z... (..) le maire m’expliqua qu’il avait été assassiné d’un coup de feu au ventre par un Sénégalais blessé qui traînait le long d’une route, le soir, après la bataille” (58).

La escena de la exhumación de los cuerpos constituye un auténtico *climax macabro*:

la dernière planche sauta. Nous tombâmes tous d’accord pour refuser à ce miel d’horreur le nom de Claude Pragen. La forme informe était beaucoup trop longue.(..) Moi, cela me fit penser à Matigot, le boucher, le premier que j’avais vu (..) qui était peut-être une tante ou un maquereau (..) Au milieu du miel, il y avait un sourire, une dent incisive un peu plus courte que l’autre comme Claude en avait une (p. 81).

La guerra heroica de los clichés educativos de la IIIa República es así puesta en tela de juicio especialmente en una imagen de dolor físico sintomática:

il y avait un type qui avait une orchite double et qui marcha trois jours (..) de le voir portant ses bourses comme un saint sacrement de douleur, me faisait penser dans les hallucinations de la marche forcée, à Richard Coeur-de-Lion qui, sur un livre de mon enfance, portait des têtes de Sarrasins attachées au poitrail de son cheval (p. 49).

Con esto pasamos a analizar la representación de la guerra en la *Comédie*.

3. DRIEU Y LA NOVELA DE LA GRAN GUERRA

Cuando Drieu coge la pluma, el tema de la Primera Guerra Mundial había sido ya tratado artísticamente hasta la extenuación en todos los medios: baste recordar, en torno a la fecha de redacción de *La Comédie*, el tríptico pictórico de Otto Dix (1933), el *Voyage* de Céline, y sobretudo el tremendo impacto de las películas entre épicas y desencantadas de L.Milestone (*All quiet on the western front*, 1930) y Pabst (*Westfront 1918*, 1933), tematizado directamente en la “nouvelle” de título surrealista “*le chien de l’écriture*” donde el narrador y Grummer se encuentran a la salida de una pelí-

cula sobre Verdun. En 1930 Jean Norton Cru recoge las “*Révélations de la guerre*”, relatos autobiográficos de excombatientes destruyendo todos los mitos heroicos.

En raison des dimensions gigantesques prises par la Première Guerre Mondiale, le simple soldat s’y est senti perdu, désorienté (...) Face à une guerre particulièrement monstrueuse, sans commune mesure avec l’individu, on semble avoir voulu se défendre en prenant l’individu comme mesure de la guerre. Celles-ci est alors envisagée dans la perspective de la vie quotidienne, des impressions personnelles, ou des pensées intimes (...) L’écrit de guerre accorde une grande importance aux simples impressions, d’autant plus que l’individu ne peut avoir qu’un aperçu très imparfait de ce qui se passe sur le champ de bataille (...) La vision partielle et fragmentaire de l’individu l’emporte sur la fresque historique¹³.

Es en esta estética fragmentaria en la que se inscribe, como hemos visto, la *Comédie*. La idea inicial de la *Comédie* evoca una obra de Maurois: “Pour éviter la misère, le capitaine Barton, dans les Discours du Dr O’Grady de Maurois (1922), devient guide touristique et fait visiter les champs de bataille”¹⁴. El personaje de Drieu recuerda asimismo al antihéroe de la sátira de Zimmer *Le Veau gras* (1924), secretario íntimo de una vieja duquesa. La manipuladora Mme Pragen recuerda a su vez a *Les Marchands de gloire* (1923), entrada literaria de Pagnol, “grâce au prestige moral qui lui confère l’”héroïsme” de son fils tué au front, un homme faible et médiocre, devient député puis ministre avec l’aide d’embusqués et de profiteurs de guerre”¹⁵.

La sátira de Drieu refleja todo una corriente de sensibilidad literaria de posguerra, analizada por Tonnet-Lacroix:

Toute une littérature de dénonciation où la satire se fait véhémement condamner l’incompréhension ou l’indifférence qui furent souvent le lot de la “génération sacrifiée” (...) Bernier dénonce “l’avachissement, la ruée sur l’écuelle, la course à la prime de démobilisation, à la décoration, à la rigolade, aux affaires, à la carrière” (...) Le malaise de l’intellectuel d’après-guerre provient du divorce qu’il sent entre ses valeurs et ceux du monde avide de profit dans lequel il vit¹⁶.

Pero el título remático de la *Comédie de Charleroi* no sólo apunta hacia la comedia social de posguerra. Como ya hemos apuntado, algunos indicios hacen de la batalla de Charleroi una función: Drieu utiliza la

expresión. “Jacob allait mourir, et à n’importe quelles funérailles, les gens éprouvent le besoin rituel de jouer une comédie” (p. 72), “maintenant je n’y croyais plus. Je ne croyais plus à la possibilité de réussir la représentation de la journée, ni celle des jours à venir. Ni pour les Allemands ni pour les Français (..) Regardez les abeilles. Pourquoi vivent-elles? Pour figurer. Mais cette représentation-ci était ratée.” (p. 73).

Esta vena aproxima la *Comédie* de varias obras anteriores sobre el conflicto:

Dans *Le Songe* (1922) de Montherlant, la guerre est vue par les yeux du jeune Alban de Bricoule. Ainsi se justifie l’emploi d’une description impressionniste qui donne plus d’importance au regard qu’à la chose regardée puisque la guerre est toujours décrite en fonction des émotions des héros. Alban éprouve l’étonnement d’un touriste dans un pays inconnu: la guerre est pour lui un spectacle déroutant: «On dirait du cinéma, pensa-t-il. (..) La guerre constitue même un véritable spectacle de théâtre. *Thomas l’Imposteur* (1924) où la métaphore du théâtre joue un grand rôle, c’est selon Cocteau “la guerre vue comme le Waterloo de Fabrice de derrière un portant de décor”¹⁷.

La actitud de Drieu hacia la guerra es así especialmente ambigua. Lugar de una epifanía, es también un horror industrial. Drieu inserta en su rememoración de la contienda varias reflexiones intelectuales sobre el fenómeno de la guerra: “La guerre aujourd’hui c’est d’être couché, vastré, aplati (..) ce sont les postures de la honte (p. 38). “La guerre du XX^e siècle est devenue un avatar monstrueux de la société industrielle. Drieu dit sa déception devant la guerre moderne réduite à l’état “d’abstraites destructions industrielles” et de “tuerie anonyme, bureaucratique et sédentaire” parfaitement à la mesure d’une époque qu’il juge sans noblesse.” (id, p. 25)

Drieu critica así la guerra moderna:

cette guerre d’industrie et de commerce. Cette guerre de bureaux. Cette guerre de journaux. Cette guerre de généraux et non de chefs. Cette guerre de ministres, de chefs syndicalistes, d’empereurs, de socialistes, de démocrates, de royalistes, d’industriels et de banquiers, de vieillards et de femmes et de garçonnetts. Cette guerre de fer et de gaz. Cette guerre faite par tout le monde, sauf par ceux qui la faisaient. Cette guerre de civilisation avancée (p. 67).

Drieu insiste a la vez en el desfase entre el dolor de la guerra moderna y los clichés heroicos: “cette armée qui déployait partout ses rubans bleu et rouge rappelait les tableaux de bataille peints vers 1850 (..) Je me rappelais mes lectures de Marguerite et de Zola. Ça m’avait tout l’air d’une édition revue et augmentée de 1870.” (p. 35). Drieu, con *Zarathoustra* en su mochila, filtra la realidad a través de los libros (“Je pensais à la Hollande parce que j’avais lu un roman de V. Margueritte où le héros, après Sedan, filait en Belgique” (p. 91); “je lisais la *Débauche* de Zola et j’y trouvais plusieurs de mes sensations” (p. 55), “je me retrouvais comme Fabrice à Waterloo”).

Sin embargo Drieu retoma toda una vena de “nostalgia” por la guerra de la que se nutre la sensibilidad fascista. La *Comédie*, “après avoir joué sur une confrontation permanente entre l’authenticité du front et la mascarade bourgeoise de la vie civile retrouvée, s’achève sur un refus des facilités dérisoires que celle-ci offre au narrateur”¹⁸, y por una epifanía perversa: “je me suis battu pour être avec les hommes. Les hommes que je méprisais à Charleroi, je suis retourné auprès d’eux. Et puis de nouveau je les ai quittés” (p. 97).

El tema de la autenticidad de la guerra era ya casi un cliché. Así “pour Teillhard de Chardin, la guerre est le lieu privilégié de multiples découvertes, d’expériences inouïes. Elle satisfait “la passion de l’inconnu et du nouveau” (..) Il oppose l’authenticité de la vie du front à l’univers truqué de la vie civile. L’être s’y trouve mis à nu, dépouillé des conventions sociales qui le déforment”¹⁹. Paralelamente, “dans *Nuit à Châteaurooux* de Giraudoux, le héros rend grâce à la guerre de l’avoir rapproché des hommes. Pour Franconi “La tranchée est un lieu de méditation”. Pour Henriot, “cette vie, chose singulière, développe étrangement le culte intérieur”. C’est pourquoi évoquer l’expérience du front, c’est souvent faire le récit d’une aventure de l’âme.(..) La guerre aura été “un sombre et sublime univers où l’esprit approcha du fond des choses”²⁰.

Drieu lleva esta este culto de la guerra hacia una mística de la Fuerza y de la muerte que utiliza referencias a la historia de la religión del que Drieu era un apasionado: “La seule réalité d’aujourd’hui est destruction. On ne

sent la force et la beauté de nos jours que dans ce qui détruit et qui est atroce”²¹. Esta mística, como la mística fascista va desde un primitivismo “fauve” (“j’aurais voulu me mettre nu”) hasta un lirismo litúrgico desenfrenado: “Ah, la voilà, la guerre. Ce ne sont pas les hommes, c’est le vrai, le seul Dieu, le Dur, le Brutal (..) le danger lui-même, énorme, encombrant, plafonnant, omniscient, omnipotent(..) Le ciel c’est l’enfer” (p. 52). La referencia al totalitarismo es explícita y compleja en el texto: “je te comprends, Trotsky, et toi Mussolini, mais je ne vous approuve pas” (p. 79).

Para Drieu, la vie célèbre son plus grand triomphe lorsqu’elle est au plus proche de la mort. Non de la mort des autres, mais bien sa propre mort, avec qui il rusera si longtemps aux lisières du suicide avant de s’y précipiter, et que la guerre présente à découvert, dans une brutalité inouïe”²².

Drieu y la literatura militante de los años 30 se oponen así tanto a la lucidez desencantada de los años 20 como a la violencia pacifista de la inmediata “après-guerre” que vemos en Barbusse o Genevoix²³: “je vous empêcherai d’oublier de quel rayon de parfait holocauste s’éclaira là-bas, en vous, la monstrueuse et dégoûtante horreur de la guerre” (*Le Feu* 1916²⁴).

La confusión y las contradicciones de Drieu son patentes en numerosas ocasiones, así cuando escribe: “la guerre n’est plus la guerre, vous le verrez un jour, fascistes de tous pays, quand vous serez planqués contre terre, plats, avec la chiasse dans votre pantalon”, o bien cuando tras criticar la guerra industrial afirma que “la guerre c’est une explosion de nature: ces balles, c’est du minerai, sorti des entrailles de la terre, qui vous jaillit à la figure. Et c’est conjointement une convulsion de cette société, cette grosse bête qui semblait si tranquille” (p. 46). Es la complejidad del imaginario de Drieu, unido a su capacidad fascistoide de manejar slogans irracionalistas, la que le da vuelos líricos a su estilo seco, en frases como: “Je sentais l’Homme mourir en moi”, “le monde est absurde, mais les gestes qu’il fait sont beaux”, y “On ne s’est pas rencontré dans cette guerre. Et c’est là, c’est à ce moment-là, qu’a été la faillite de la guerre, de la Guerre dans cette guerre” (p. 66).

Como afirma Jean Hervier, “l’ambiguïté idéologique est une des forces de l’oeuvre”. Si bien “peu d’oeuvres reflètent une telle fascination du chef, jointe à un tel souci d’en démasquer les impostures. Plus encore qu’une peinture de la guerre, la *Comédie* propose une réflexion sur le commandement (...) Ce qui s’étale dans la *Comédie* c’est l’incompétence, la sottise et la lâcheté des chefs (...) elle présente un tel défilé d’adjudants imbéciles, de généraux embusqués, d’officiers fonctionnarisés qui tombent parfois sous les balles de leurs propres soldats, que le roman le plus pacifiste pourrait difficilement aller plus loin. (...) Comme d’autres rêvent de la bonté de l’homme, Drieu se perd dans la nostalgie d’une guerre parfaite”²⁵. El héroe de la *Comédie*, marcado por su epifanía siendo por un momento “jefe” al frente de su aterrorizada compañía, termina por “regagner au plus vite, narguant son colonel, l’arrière et le train qui le ramènera en France”, en una contradicción que desvela las ambigüedades de la escritura y el imaginario de Drieu.

4. OBSESIONES PERSONALES, ESCRITURA E IDEOLOGÍA

H. Massis, quien negaba en 1931 la especificidad de la literatura de posguerra, escribía en 1917: “Là où la guerre, en effet, a retenti le plus profondément, c’est sur la vie intérieure, lui donnant une intensité qu’elle n’avait peut-être jamais atteinte.”

“Non pas peinture de la guerre mais récit des rapports d’un homme avec la guerre, comme l’indiquait Marcel Arland dans un article de la *Nouvelle Revue Française*”²⁶, la *Comédie de Charleroi* filtra el acontecimiento a través de la subjetividad según una de las premisas “modernistas.” (en el sentido angloamericano del término).

La subjetividad del narrador refleja, como casi siempre en Drieu la de su propio autor:

Difficile à saisir, Drieu l’est aussi par ses contradictions: contradictions personnelles, mais aussi de l’époque. Drieu fut l’un des témoins les plus intéressants de son temps, car peu d’hommes sentirent autant ce monde par intuition, sans arriver toujours à l’expliquer. (...) Drieu fut toute sa vie inquiet

de sa faiblesse qui explique sa fascination pour la force et l'efficacité, qui lui fit admirer *communisme* et *fascisme*, et sa difficulté à *communiquer* avec le monde ouvrier, rude et direct"²⁷.

"Comme beaucoup d'hommes de sa génération, Drieu a été très marqué par la guerre, dont l'expérience a commandé toute son attitude politique ultérieure, d'une part parce qu'elle l'a obligé à toucher le fond de lui-même, d'autre part parce que la guerre moderne, guerre des industries qui broient les hommes, lui semble sonner le glas des nationalismes"²⁸.

"Insistant de façon récurrente sur l'incommunicabilité de l'expérience guerrière, la *Comédie* met en abyme la problématique articulation de la guerre et de la littérature (...) Si l'auteur qui rédigeait pourtant à la même époque l'essai *Socialisme fasciste* se garde de sombrer dans l'apologie systématique des mythes guerriers (...) si les nouvelles apparaissent même comme un travail de la désillusion, le front y tient en permanence le rôle de révélateur de la vérité (...) d'où la relative éclipse de la violence en tant que telle, puisque la guerre est toujours saisie comme une expérience intérieure: face à la "comédie" de l'arrière, la confrontation à la mort devient le refuge de l'authentique et la guerre, la métaphore du réel: La *Comédie* révèle les dessous de l'écriture de Drieu pour qui la guerre constitue le modèle de sa création (...) le véritable grief de Drieu à l'égard de la guerre moderne naît de ce qu'elle dégrade l'épiphanie de soi dans l'héroïsme, et la tonalité désabusée du livre ne fait que dissimuler tout le bazar fantasmatique du fascisme: culte du chef, exprimé avec une ingénuité psychanalytique presque touchante, mysticisme de la mort, fascination de la force la plus gratuite (...) reste cependant la pertinence d'une écriture, apte à rendre compte du monde dans son opacité et son étrangeté par rapport à la conscience qui s'y heurte" (O.Barbarant²⁹).

Drieu está preocupado en la *Comédie* por la vida onírica y retoma varias sensaciones e imágenes vividas y soñadas: "Intéressé très tôt par Freud et la psychanalyse, ami de Jacques Lacan à partir de 1932, Drieu notait depuis 1910 toutes ses pensées sur des carnets". Se podría hacer una psicocrítica de la "nouvelle" a partir de las imágenes recurrentes y de los biogramas fantasmados del autor. O.Barbarant analiza así el estilo de la "nouvelle" a la luz de la psicopatología:

"Comme si la mélodie consistait au sein du style la marque d'une possible féminité que Drieu justement se connaissait, et se refusait. Toutes les réussites d'écriture de Drieu naîtraient alors de la tension entre une fluence comme naturelle et la rigidité que fantasmatiquement elle s'impose (...) hanté jusque dans son style par l'obsession d'une virilité illusoire, écrasante de culpabilité (...) désespoir face à la "stérilité de toute chose" aboutissant à une mystique de la

Force, ressaissie de la subjectivité dans les seuls gestes, finalement équivalents de tuer ou de se tuer, oscillation permanente entre la volonté et le dégoût qui se rejoue dans le rapport à la différence (mépris de la femme, antisémitisme, fixation sur l'homosexualité)." (O.Barbarant³⁰).

Una de las líneas de investigación más prometedoras en el ámbito modernista y especialmente interesante para entender las "male fantasies" fascistas es el estudio de los géneros en las obras. En la *Comédie* vemos un psicodrama misógino que sexualiza varios aspectos de la guerra y de la narración ("la guerre faisait partie de ce domaine des hommes pour lequel les femmes ont si peu de curiosité", "les femmes, ces sauvages s'emparent de nos amulettes", "aucune femme ne partage ma souffrance"(p. 56), "je me suis donné deux ou trois fois dans des batailles, deux ou trois fois dans des lits"(p. 65) etcétera).

Baste como ejemplo de este psicodrama la epifanía fascista donde el narrador se metamorfosea en "jefe": "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" (p. 63). Esta experiencia falocéntrica se opone y yuxtapone al otro climax del relato y de la biografía del narrador: la tentación del suicidio, una constante en Drieu hasta su propia realización. Sin intentar entrar en la recuperación por la "gay theory" de todo lo referente a la homosexualidad en el arte, la iconografía empleada por Drieu (así como por las fantasías estéticas e ideológicas fascistas) es bastante evidente, sin recurrir al puro reduccionismo: "mon meilleur ami n'avait pas attendu la guerre pour mourir et Claude ne se souciait pas de moi (...) une seule chose me séduisait, ce petit trou noir de mon fusil, ce petit oeil crevé qui me regardait, la ronde paupière d'acier sur rien (...) cet étrange compagnon à l'oeil crevé dont l'amitié n'attendait qu'une caresse pour me brûler jusqu'à l'âme." (p. 62).

Para concluir, podríamos decir que la escritura modernista del conflicto bélico por parte de Drieu se inscribe en la sensibilidad literaria y artística de su época y que nos hallamos ante una escritura personal donde ideología y obsesiones están íntimamente ligadas, sin sernos posible entender la una sin las otras.

NOTAS

- 1 Paris, 1971, Gallimard, Coll.L'Imaginaire. Todas las referencias subsecuentes remiten a esta edición.
- 2 Dictionnaire de la littérature française, Paris, Bordas, 1989, p
- 3 "Le chemin fut relativement long qui devait conduire Drieu sur la voie du fascisme (...) ce sont finalement les événements de février 1934 qui ont précipité la conversion de Drieu au fascisme. (Barbarant, p
- 4 Barbarant, p
- 5 "Drieu fut un grand critique, ouvert aux audaces de ses amis surréalistes (au premier rang desquels il faut citer Louis Aragon) du début des années 20, même s'il se sent plus à l'aise dans l'alliance du classique et du moderne qui caractérise la Nouvelle Revue Française." (Barbarant, p
- 6 London, Penguin, 1976, p24.
- 7 Id, p26.
- 8 Introducción a la edición Gallimard, 1971, p14.
- 9 (Tonnet-Lacroix, Après-guerre et sensibilités littéraires, 1991, Paris, le Cerf, p87).
- 10 J.Hervier, Introducción a la edición Gallimard, p16
- 11 Título de una de las obras ensayísticas de Drieu.
- 12 Emblema de matadero industrial, en el que se basaba una célebre novela naturalista de los años 20, *The Jungle* de Upton Sinclair.
- 13 (Tonnet-Lacroix, 1991, p24).
- 14 (E.Tonnet-Lacroix, 1991, p86).
- 15 (id ibid)
- 16 (Tonnet-Lacroix, 1991, p87).
- 17 (Tonnet-Lacroix, 1991, p22-23).
- 18 (J.Hervier, 1971, p13)
- 19 (TonnetLacroix, 1991, p33)
- 20 (id, p35).
- 21 (Drieu La Rochelle, "Le capitalisme, le communisme et l'esprit" in *Les derniers jours*, 1, 1927).
- 22 (J.Hervier, 1971, p19)
- 23 "Et même, sait-on? Puisque la guerre se cramponne au monde comme un chancre, n'arriverait-il pas un temps où le monde aura pris l'habitude de vivre avec cet ulcère?.. Les choses iraient leur train, la guerre étant là, installée, acceptée, elle mangerait les hommes comme un Moloch, et personne ne se révolterait. Les choses iraient leur train, comprends-tu? Et ce serait le train ordinaire des choses que les hommes jeunes fussent tous condamnés à mort." (*Au seuil des guitounes*, 1918, citado por Tonnet-Lacroix, 1991, p34).
- 24 Citado por Tonnet-Lacroix, 1991, p45.
- 25 (J.Hervier, 1971, p17).
- 26 J.Hervier, 1971, p13.
- 27 Barbarant, op cit, p
- 28 J.Hervier, 1971, p13