

Funcionalidad del discurso de la guerra en la narrativa francesa del XIX

Pilar ANDRADE BOUÉ

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Francesa
pilarandradeboue@hotmail.com

RESUMEN

Este trabajo analiza el discurso bélico en obras de varios autores franceses del siglo XIX (Victor Hugo, Stendhal, Alfred de Vigny, Émile Zola) con el fin de explicar la funcionalidad de dicho discurso. A partir del análisis de las características estructurales y morfológicas de los textos escogidos se exponen los distintos objetivos de tipo ideológico o filosófico que subyacen a los textos.

Palabras clave: Literatura siglo XIX - Victor Hugo - Stendhal - Alfred de Vigny - Émile Zola.

Fonctionnalité du discours sur la guerre dans les romans français du XIXe siècle

RÉSUMÉ: Ce travail analyse le discours de la guerre dans quelques oeuvres de certains grands écrivains français du XIX siècle (Victor Hugo, Stendhal, Alfred de Vigny, Émile Zola), afin d'expliquer la fonctionnalité de ce discours. À partir de l'analyse des caractéristiques structurales et morphologiques des textes choisis, l'auteur de l'article expose les différents objectifs de type idéologique ou philosophique sous-jacents au textes.

Mots clés: Literatura siglo XIX - Victor Hugo - Stendhal - Alfred de Vigny - Émile Zola.

Functionality of war's discourse in the nineteenth century French roman

ABSTRACT

This work analyses the war discourse in some texts of several writers of the nineteenth century (Victor Hugo, Stendhal, Alfred de Vigny, Émile Zola), with the aim at explaining the functionality of this discourse. Starting from the analysis of the structural and morphological characteristics of the texts chosen, the paper's author explains the different ideological objectives which underlie the texts.

Key words: XIXth century French literature - Victor Hugo - Stendhal - Alfred de Vigny - Émile Zola

El siglo XIX francés comienza con una guerra civil. A esa guerra le sigue otra de expansión, y otra civil, y otra, y un golpe de Estado, y otras guerras con el exte-

rior, europea y en las colonias, y otra cruentísima guerra civil. El siglo XIX francés termina con fuertes tensiones internas y un deseo de revancha que conducirá a las trincheras. Era lógico, pues, que los escritores decimonónicos consagraran su pluma a inmortalizar, describir y juzgar los hechos bélicos.

Y efectivamente, el discurso de la guerra ocupa las mentes, y las páginas de bastantes textos del siglo XIX, sin contar, sin embargo, con la exclusiva en la literatura: ha de compartir sitio entre los demás centros de interés que son la fauna social, la aventura rocambolesca, las estructuras del poder, los problemas del proletariado o las experiencias estética y mística. Y cuando los grandes literatos se deciden a hablar de la guerra, lo hacen partiendo de perspectivas bien dispares, que comprenden desde el comentario entusiasta hasta la condena absoluta, pasando por la crítica moderada a algunos aspectos de los enfrentamientos bélicos.

A pesar de lo cual puede decirse que todos esos textos comparten una característica, consistente en subordinar la narración en sí misma de los hechos a una finalidad determinada, es decir, a convertir el relato bélico en un relato funcional, cuyo objetivo no está en sí mismo, sino en otra parte. En otras palabras, el discurso sobre la guerra sirve para algo. Algo que trasciende los límites de la mera descripción o presentación de los acontecimientos. Lo cual, por otra parte, convierte también a ese discurso en una obra literaria.

Intentaremos, en estas líneas, analizar algunos de los textos bélicos más representativos del siglo XIX¹ a fin de mostrar con qué intención se escriben, o qué funcionalidad cobran no sólo en el seno de una novela en particular, sino también de un metarrelato o ideología en general.

Comenzaremos por las conocidas versiones de la batalla de Waterloo que ofrecen Victor Hugo, en el libro primero de la segunda parte de *Los Miserables*, y Stendhal, en los capítulos III y IV de *La Cartuja de Parma*.

En cuanto al texto de Victor Hugo, está impregnado lógicamente de las usuales costumbres narrativas y tics retóricos del autor, así como de su fuerte personalidad en general. Así que el texto rebosa de omnisciencia, la propia del visionario gigantesco que se posiciona sobre el lugar de la batalla, inclinándose, contemplando y juzgando grandiosamente los acontecimientos — porque la de Hugo no es una omnisciencia amable o erudita, como la de Balzac, sino una omnisciencia oracular y agresiva, que casi aplasta al lector achantado, acobardado ante tamaña personalidad. En el inicio de su relato Hugo opta, no obstante, por comenzar desde la desenfadada posición del viandante, del *passant* que deambula por el antiguo lugar de la conflagración. El autor se encarna en un transeúnte curioso, un turista que recorre los lugares marcados por la sangre de aquel momento y, mediante una analepsis, va evocando las huellas de los caídos heroicamente: aquí murió combatiendo Bauduin, allá sucumbió el teniente Legros... No engaña Hugo al lector, sin embargo, con esta modesta presentación. Pronto se desvela su gigantismo, ese hábito que tanto le emparenta con el Rabelais al que admira, e inmediatamente pasa a ofrecer muestras

¹ El *corpus* analizado (Hugo, Stendhal, Vigny, Zola) no incluye, por razones de espacio, textos referentes a las guerras civiles, ni a guerras no decimonónicas.

del salto en el vacío que le caracteriza, y que transporta de lo más pequeño a lo más grande, del detalle ínfimo a la tremenda consecuencia, o a la reflexión grandiosa. Así, todos sabemos que de la ofensiva en Hougomont dependió en gran medida la derrota de los franceses, pero más difícil es concluir que *ce coin de terre, s'il [Napoléon] eût pu le prendre, lui eût peut-être donné le monde* (1890:9); es cierto que la lluvia intensa retrasó las maniobras, pero sólo Hugo afirmaría que *un nuage traversant le ciel a contresens de la saison a suffi pour l'écroulement d'un monde* (1890:18). No importa. El lector está acostumbrado a estos contrastes que surcan la escritura hugoliana como ricas vetas en la roca madre².

No obstante Victor Hugo es, también, un esforzado erudito. En Guernesey las mañanas son largas, y muchas las horas que el exiliado, entre flirteo y paseo, puede consagrar a estudiar todos los detalles de la controvertida batalla. Así, en su texto también llega la explicación minuciosa de la geografía de Waterloo, la prolija enumeración de fuerzas y estrategias, el detalle de las tácticas de combate. Hugo se transforma momentáneamente en historiador concienzudo. Después, vuelve a su inveterada costumbre de la interpretación: *L'historien (...) a le droit évident de résumé* (1890:32), y no sólo el derecho de resumir, sino de juzgar y condenar: *Punissons, puisque nous sommes l'histoire* (1890:77). Quien empuña la pluma tiene derecho a castigar; los castigados en este caso son, por supuesto, los ingleses y los prusianos³.

Respecto a esto, y pese a su amor por la patria, acrecentado por el exilio, hubiera podido esperarse algo más de imparcialidad por parte de Hugo. No porque desdén el coraje de los soldados ingleses, que ciertamente fue grande, en Hougomont y bajo la carga de la impresionante caballería francesa; el exiliado, vecino de ingleses, que construye su morada en tierra inglesa, reconoce al pueblo que le acoge sus méritos en combate. Eso no le impide a Hugo, sin embargo, ser parcial tanto en su valoración del general Wellington como en su interpretación de la batalla. En cuanto a lo primero, el gran vencedor de Waterloo es calificado de mediocre, capitán de segunda o ingrato, contrastando radicalmente con la valía de su ejército, que merecía mucho más. Hugo prelude así lo que será su crítica a la sociedad inglesa en *L'homme qui rit* — una sociedad basada en la idolatría del pueblo por la nobleza, idolatría que aniquila la fuerza del Pueblo inglés.

En cuanto a lo segundo, para el *Père de la Patrie* Waterloo seguirá siendo una derrota puramente contingente, más que una victoria inglesa; fue el azar, y no la voluntad humana, quien decidió el desenlace: el mismo azar o *quine*, la misma echada de dados, que cerrará el siglo. Esta interpretación de la batalla es ciertamente una interpretación funcional, cuya utilidad analizaremos de inmediato, pero no sin

² La espiritualidad hugoliana corre paralela y, quizá, informa incluso estos saltos. Cf. en este texto la reflexión final: *Mais qu'importe à l'infini? Toute cette tempête, tout ce nuage, cette guerre, puis cette paix, toute cette ombre, ne troubla pas un moment la lueur de l'oeil immense devant lequel un puceon sautant d'un brin d'herbe à l'autre égale l'aigle volant de clocher en clocher aux tours de Notre-Dame* (1890:100).

³ Napoleón también, pero menos. Es culpable de haber querido forzar la Historia, cuando su tiempo se había cumplido, pero comparte con Hugo algo que, desde la perspectiva hugoliana, es obviamente positivo: el lado visionario (*grand homme matériel, géant de l'action cocher titanique du destin* (1890:20), *C'était Napoléon essayant encore d'aller en avant, immense somnambule de ce rêve écroulé*, 1890:78).

antes reflexionar sobre otro elemento compositivo que colabora a elaborar la mitificación (y mistificación) de Waterloo: la estructuración del texto y su inclusión en la amplia novela de *Los miserables*. La relación de una estructura retórica determinada con una funcionalidad concreta se apreciará no obstante más claramente si se confronta el texto de Hugo con el otro texto objeto de nuestro análisis, el capítulo III de *La Cartuja de Parma*.

Así, en cuanto a la narración hugoliana, se organiza de modo riguroso de acuerdo con las horas que duró la batalla, desde la once de la mañana hasta las nueve de la noche, explicando los preliminares en breves analepsis que retrotraen a la noche del 17 al 18 de junio. A modo de conclusión, Hugo reflexiona sobre el significado de la derrota napoleónica y de la victoria aliada. Veinticinco años antes, Stendhal había escogido también el hilo cronológico para organizar, aunque de forma mucho más laxa, su narración de los hechos.

Pero sobre todo, comparado con el relato de Stendhal, lo más llamativo del texto hugoliano resulta el punto de vista adoptado, pues el autor, o narrador omnisciente, explica la batalla de Waterloo en función de ella misma, y no en función del héroe, como en el caso de *La cartuja*. Al contrario, lo que le interesa a Stendhal es sobre todo la presencia del héroe en el combate porque, por un lado, impone esa restricción de campo habilísima y celeberrima que nos deja ver sólo lo que ve Fabrice, y por otro lado, gestiona la introducción en cuña de la batalla sin que se vea afectada la fluidez de la intriga: Fabrice desea luchar, por tanto llega a frente, *participa* en la batalla y huye con los demás, tras de lo cual vuelve a casa. La batalla de Waterloo no es un elemento extraño en la economía de la narración novelesca, sino que encaja perfectamente en el ritmo del relato.

No ocurre lo mismo con el Waterloo de *Los Miserables*. Hugo se ve obligado por tercera vez y sin previo aviso a interrumpir el hilo de su relato para contarnos la batalla, y lo hace no porque sea necesario para justificar la evolución psicológica de un personaje, o porque sin la narración completa no se explique la perversidad humana — para *situar* a Thénardier en el eje de coordenadas morales bastaba con narrar el post-Waterloo. Hugo elige contar desde el principio por otras razones, algunas de las cuales ya hemos avanzado anteriormente.

En primer lugar, para volver a mostrar el Mito del Progreso. Esta es la función de más alcance histórico, puesto que el Progreso del espíritu humano nace con el hombre, y marcha hacia un futuro desconocido. Para Hugo, Waterloo opera al contrario de como se esperaba, pues en ella el Antiguo Régimen, queriendo acallar la voz de la Revolución, sólo logra despertar la voz de la Libertad más fuertemente. De nuevo la veta visionaria hugoliana sale a relucir, aliñada con el epíteto preferido por el autor: *Le siècle que Waterloo voulait arrêter a marché dessus et a poursuivi sa route. Cette victoire sinistre a été vaincue par la liberté* (1890:95).

En segundo lugar, Waterloo se cuenta obviamente para exaltar a Francia. Más llamativa, pero secundaria respecto a la exaltación del Progreso, esta otra función tiene su punto culminante en el episodio de Cambronne. El titánico oficial de la guardia imperial opera como catalizador de tres aspectos: 1) la valentía inquebrantable del francés, 2) la gloria de la epopeya napoleónica, y 3) la crítica, en cada derrota, a los altos mandos, corruptos y cobardes. Por otra parte, el texto de Stendhal coincide en

esta crítica, que constituye en *La Cartuja* el aldabonazo final y fulminante de la educación de Fabrice; recordemos que se trata del momento en que el caporal a quien sigue el joven insulta al general herido y le niega su ayuda, porque *Vous avez tous trahi l'Empereur aujourd'hui* (1952:74).

En cuanto al segundo aspecto citado, la gloria de la epopeya napoleónica representada por el cuadro inmovible de la guardia imperial, basta leer las *Memorias de Ultratumba* de Chateaubriand para darse cuenta de hasta qué punto interesaba al enemigo destruir la leyenda de la vieja guardia: muerta la leyenda, muerta la gloria napoleónica. Chateaubriand, que resume en diez líneas la batalla de Waterloo, afirma tajantemente y después de enumerar los errores de *Bonaparte*, que *Le mot: La garde meurt et ne se rend pas, est une invention qu'on n'ose plus défendre* (1951: 967)⁴. La versión de la batalla que ofrece Walter Scott ratifica igualmente esta opinión, aunque no le resta ni un ápice de mérito a la guardia:

Cambronne, dans la bouche duquel cette réponse est mise, rendit lui-même son épée et resta prisonnier. De plus, la noble conduite de la vieille garde reçoit un plus digne hommage de l'aveu unanime qu'elle combattit jusqu'à l'extrémité avec un inébranlable courage, que de ceux qui lui attribuent une espèce de suicide militaire sur le champ d'une bataille perdue (W. Scott, 1827:572)

Por el contrario, para Victor Hugo Cambronne no sólo no se rindió, sino que su voz y su muerte simbolizan la gloria napoleónica⁵. Y aún más: Cambronne pronunciando la palabra *soez*, además de derribar, como un huracán, los muros del Antiguo Régimen, dentro del sistema o ideología hugoliana proyecta hacia la noción de lo grotesco. Pues otra función, derivada tal vez del relato de la batalla en *Los Miserables*, es la de remitir a la teoría estética hugoliana. Así, la imprecación del oficial (que hoy tendría su equivalente exacto en la expresión coloquial *Je vous emmerde*) no sólo es un insulto al aristócrata, al absolutismo, a la vieja sociedad, sino que encarna perfectamente la siguiente reflexión hugoliana del prefacio al *Cromwell: le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique* (1985:12). Lo deforme aquí es la palabra *soez*, que engrandece a lo sublime moderno (Ideal de Libertad) por encima del canon de belleza clásica. En clave estética, es el triunfo de la Revolución sobre la Tradición — de la estética moderna sobre la vieja. Lo grotesco, fuente de lo deforme, ha dado origen al insulto de Cambronne, quien no es ni se expresa como un elegante capitán; y de ahí precisamente su fuerza. En fin, con esa palabra Cambronne recoge la herencia rabelesiana no sólo del impropio, sino también la de la risa. Y la risa, que es otra variante de lo grotesco, porque trae a la luz la maldad y el vicio humano (cf. *Les Génies*, en el *William Shakespeare* de

⁴ Recordemos que tal frase se suele atribuir al oficial de la antigua guardia Cambronne, aunque en la versión de Hugo es reemplazada por un insulto muy polisémico.

⁵ Versión confirmada por A. Thiers en su larguísima y prolija *Histoire du Consulat et de l'Empire*, en la que en efecto subraya que Cambronne, herido mortalmente, se niega a que los soldados abandonen su puesto de combate para socorrerle (1862:295)

Hugo), o la mentira, en la batalla de Waterloo hace desmoronarse la victoria aliada y ganar para sí a la Historia:

...être l'ironie dans le sépulcre, faire en sorte de rester debout après qu'on sera tombé (...), clore insolemment Waterloo, par le mardi gras, compléter Léonidas par Rabelais, résumer cette victoire par une parole suprême impossible à prononcer, perdre le terrain et garder l'histoire, après ce carnage avoir pour soi les rieurs, c'est immense (1890:81).

En otras palabras, Cambronne acaba construyendo la historia porque usa la categoría estética de lo grotesco. Es en verdad un poeta, que decide los destinos de la humanidad.

El caso de Stendhal es muy distinto al que acabamos de analizar. En *La chartreuse*, la restricción de campo afecta de manera singular y definitiva a la narración. En primer lugar porque, como hemos comentado, subordina la narración de la batalla a la dinámica textual, es decir, a la biografía del protagonista de la novela. En segundo lugar, porque logra, en última instancia, escamotear la descripción del combate. Y en tercer lugar, porque la hábil combinación de focalización interna y externa⁶ desplaza la atención del lector hacia un discurso que se sitúa precisamente en las antípodas de la mirada hugoliana: el discurso antibelicista.

En cuanto al segundo aspecto, puede decirse efectivamente que, en puridad, en *La Cartuja* no se cuenta la batalla de Waterloo. El texto no informa sobre el combate, sino que más bien desinforma, desorienta y caotiza, compenetrándose con la visión interna de Fabrice. Se podría hablar incluso de texto deceptivo, tomando el vocablo *decepción* en sus dos significados: el de escamoteo o elipsis (con lo que el capítulo tercero de *La Cartuja* sería una epifanía deceptiva de Waterloo) y el de desilusión, la desilusión del lector al comprobar que el plato que se le sirve está vacío. Tan es así, que las elisiones o escamoteos no se limitan a lo que el lector, detrás o dentro del protagonista, deja de ver, sino que se extienden a la propia diégesis. Recordemos el momento desalentador (para Fabrice) y gracioso (para el lector) en que Napoleón pasa ante el grupo de húsares, sin que el héroe pueda reconocerlo, o ese otro, indiferente o a lo más indignante (para Fabrice) y punzante (para el lector) en que el propio padre del protagonista, el general y ex lugarteniente Robert, toma el caballo de su hijo y parte al galope. La lógica de la ficción arrastra por otra parte aquí a Stendhal, quien, descuidando la focalización interna y la propia irrealidad del texto, exclama compungido: *Quel bonheur il [le général] eût trouvé à voir Fabrice del Dongo!* (1952:68)

Precisamente estos momentos en que se combinan no sólo focalización interna y externa, sino ambas con la omnisciencia del narrador, son los que llevan al segundo de los aspectos mencionados, es decir, el discurso antibelicista stendhaliano.

Porque por un lado, la mirada del protagonista es utilizada por Stendhal para desintegrar la visión caballescada de la guerra y de la existencia en general. Son de

⁶ Focalización siempre *por*, y no *sobre*.

sobra conocidas en estas expresiones en estilo indirecto libre que resumen la experiencia marcial de Fabrice (*Il défaisait un à un tous ses beaux rêves d'amitié chevaleresque et sublime, comme celle des héros de la Jérusalem délivrée* (1952:69), *La guerre n'était donc plus ce noble et commun élan d'âmes amantes de la gloire qu'il s'était figuré d'après les proclamations de Napoléon!* (1852:70), así como todo el proceso de aprendizaje acelerado que le llevan a pasar de burlado, a burlador.

A esta focalización interna se une el hecho de que los comentarios del narrador omnisciente tienden básicamente no a informar al lector, sino a conmovérselo. Se trata de una suerte de *captatio benevolentiae* dirigida no hacia el autor, sino hacia el personaje: *Notre héros, fort humain, se donnait toutes les peines du monde...* (1952:63) *Il contemplait, perdu dans une admiration enfantine, ce fameux prince de la Moskova* (1952:64) *C'était un de ces coeurs de fabrique trop fine qui ont besoin de l'amitié de ce qui les entoure* (1952:66). Todo está dispuesto de forma que el lector (o, quizá más fácilmente, la lectora) se enternezca con la imagen del joven inexperto, pero guapo y valiente, que ha decidido convertirse en héroe. El hecho de que Fabrice entre en la batalla guiado por una vivandera es una hábil estrategia narrativa para preparar ese enternecimiento. Pero también lo es para preparar la otra consecuencia, que de valoración afectiva va a transformarse en racional: la guerra siega vidas de jóvenes como éste — luego la guerra es mala. Al discurso antibelicista se llega, por tanto, mediante recursos narratológicos limpiamente empleados y dosificados. Lo difícil, en este caso, sería conciliar este antibelicismo con el bonapartismo y sobre todo con el napoleonismo stendhaliano⁷.

No existe, sin embargo, en todo el relato del Waterloo de *La Cartuja* una sola condena explícita del conflicto armado, como puede encontrarse paradigmáticamente en uno de los pocos escritores que sí experimentó, al menos, los sinsabores del servicio militar: nos referimos a Alfred de Vigny. Pues en su *Servidumbre y grandeza militares*, que, como es sabido, describe las glorias y bajezas de la vida del soldado, ese oficial chapado a la antigua que acabó hastiado de la milicia pronuncia una clarísima condena de la guerra. Y ello no sólo por las muertes que conlleva, sino precisamente por los sacrificios que exige de quien defiende a la patria, es decir, por la sumisión y obediencia absolutas, que obligan a actos injustos y que conmueven a la humanidad. La guerra es mala en el momento de la batalla, pero también en esos otros momentos de espera, antes y después de la batalla (cf. el ejemplo del viejo comandante), y en la vida de cuartel (cf. el ejemplo del suboficial). Ni siquiera el honor, virtud principal del soldado, logra lavar la imagen del conflicto armado:

La guerre est maudite de Dieu et des hommes mêmes qui la font et qui ont d'elle une secrète horreur (1965:370).

⁷ Al contrario, por suerte para Hugo, Napoleón perdió Waterloo. En caso de haber ganado, Hugo hubiera tenido que cantar la valentía de los franceses y al mismo tiempo denigrar al dictador (como hace en *Los Miserables*) por... llevarles a la victoria.

En fin, otro grande del XIX ha dedicado sus esfuerzos a narrar la guerra: se trata de Zola, en *La Debacle*. En esta novela, que cierra prácticamente el ciclo de los Rougon-Macquart, Zola expone al menos tres opiniones sobre la guerra en boca de otros tantos personajes, y después se decanta claramente a favor de una de ellas. A su vez, esta opinión le sirve para refrendar una de las líneas maestras de su filosofía determinista y cientificista. Comenzaremos por indicar los tres discursos sobre el conflicto bélico en general, que se mezcla con el discurso sobre la guerra franco-prusiana concretamente y con el de la explicación de la derrota en Sedán.

El primer planteamiento, aparentemente más anecdótico, es el sostenido por Henriette, hermana del protagonista Maurice. Henriette cree que la guerra es injusta y abominable, desde su perspectiva femenina⁸ (*Peut-être, simplement, est-ce parce que je suis femme*, 1967:560), lo cual dice ya bastante sobre el parecer de Zola: la condena absoluta e irrazonada de la guerra es propia de mentes femeninas, débiles por naturaleza, o ignorantes, como la de el campesino Jean que la segunda (*Rien également ne semblait plus facile, à lui illettré, que de tomber tous d'accord*, ibid.). ¿Qué pensar entonces de las líneas escritas veinte años antes, en que el propio escritor utilizaba los argumentos de Henriette para fustigar al Imperio de Napoleón III? ¿Qué pensar de *La guerre chasse la liberté des Nations*, *La guerre est maudite*, etc.? Evidentemente cualquiera tiene derecho a cambiar de opinión; sin embargo, en el caso de Zola tal vez no hubiera un cambio tan profundo, si tenemos en cuenta que, junto a esas exclamaciones convencidas, se suscriben otras como *Nous demandons que l'armée cesse d'être un instrument politique pour devenir une milice nationale!*⁹. Tal vez la crítica a la guerra se gestara en función de la crítica a la política imperial, y no a la guerra en sí misma; en cualquier caso, como veremos, tales condenas modulan hacia tonalidades mucho más favorables en *La Debacle*, es decir, allá por los años 1890.

El segundo planteamiento está encarnado en el lugarteniente Rochas, nuevo Cambronne revivido. Para él la guerra es un camino de gloria y de victoria, una forja de héroes y una aureola que mitifica a la madre patria. Rochas encarna *le patriotisme à la Béranger*; *l'exécrable légende propagée par les Horace Vernet, toute l'imagerie et la poésie chauvine, qui faisait de nous les troupiers vainqueurs du monde* (1967:1376). Y este es el discurso que Zola se ensaña en destrozar, tanto en *La Debacle* como, junto a sus amigos naturalistas, en *Les soirées de Médan*, con una mentalidad sin embargo menos antibelicista que realista u objetiva: se trata, sobre todo, de terminar con las falsas ilusiones, los falsos mitos, la hinchazón romántica, y poner ante los ojos de los lectores la verdad, la amarga verdad. La muerte de Rochas significa el fin de toda una época, la de la mistificación imperial y romántica (*Avec lui, finissait une légende*, 1967:794), y el inicio de otra, científica y positiva. Implacablemente positiva.

⁸ Su argumentación coincide con la de la posadera Mme Follenvie en *Boule de Suif* de Maupassant: *Vraiment, n'est-ce pas une abomination de tuer des gens, qu'ils soient Prussiens, ou bien Anglais, ou bien Polonais, ou bien Français? (...) quand on extermine nos garçons comme du gibier avec des fusils, c'est donc bien, puisqu'on donne des décorations à celui qui en détruit le plus? Non, voyez-vous, je ne comprendrai jamais ça!*(cf. Zola, 1880:79).

⁹ Artículos publicados en *La Tribune* y *Rappel*, 1868-1870, cit. en Zola, 1967:1362-1363.

El tercer planteamiento, por el que se decanta claramente Zola, le va a servir como prueba, según hemos indicado, de su determinismo científicista. Se sitúa en las antípodas de las dos argumentaciones anteriores y mostraría, desde la perspectiva zoliana, el *verdadero* rostro de la guerra, contemplado y analizado con la más pura objetividad. Según este planteamiento, la guerra es una ley natural como tantas, la guerra *es ley de vida* (...*il était pour la guerre, la vie même des peuples*, 1967:440), pues se inscribe dentro tanto del evolucionismo cartesiano como del determinismo cosmológico. Esta argumentación, que hoy cualquier ciudadano de a pie calificaría, en el mejor de los casos, de mera hipótesis, para Zola consiste en una verdad inquebrantable que rige el mundo: la violencia es una ley natural que gobierna a todos los seres vivos y, como ley natural, se aplica inexorable y necesariamente. De tal afirmación derivan una serie de consecuencias, como la de que 1) el fin de la guerra supondría, de hecho, el fin de la humanidad, o que 2) la guerra obedece a la ley del más apto, y resulta absurdo, en la lucha por la supervivencia, oponerse al *progreso*:

Malheur à qui s'arrête dans l'effort continu des nations, la victoire est à ceux qui marchent à l'avant-garde, aux plus savants, aux plus sains, aux plus forts! (1967:454)¹⁰.

Curiosamente quien expone esta idea es Maurice, el joven burgués que representa los defectos paradigmáticos del ciudadano francés (vanidad, egoísmo, carácter veleidoso) - pero que, bien es verdad, aprenderá la amistad junto al rudo campesino Jean. Y es que en las campañas, además de aprender las lecciones de Darwin, se aprende el valor de la amistad, *la fraternité des premiers jours du monde, l'amitié avant toute culture et toutes classes, cette amitié de deux hommes confondus, dans leur commun besoin d'assistance, devant la menace de la nature ennemie* (1967:521). Amistad que así definida sorprende, por otra parte, y no sólo por su rousseauismo, sino también por la aparente contradicción con los propios postulados zolianos. Pues en efecto, ¿no era la naturaleza un campo de batalla, un *continuel champ de massacre* (1967:560)? ¿No había sido la civilización la introductora de los conceptos de paz y justicia, ajenos al devenir cósmico?¹¹ Pues no se ve muy bien cómo en esos míticos albores de la humanidad un homínido podía escapar del código de la violencia egocéntrica.

Pero salvando estos escauceos de Zola con su propia tópica retórica, puede decirse que la concepción zoliana de la guerra está dando el carpetazo definitivo, tras un siglo de disidencias cada vez más frecuentes, al viejo sueño ilustrado y a la vieja

¹⁰ Cf. en el mismo sentido esta otra afirmación: *La guerre, mais c'est la vie même! Rien n'existe dans la nature, ne naît, ne grandit, ne se multiplie que par un combat. Il faut manger et être mangé pour que le monde vive. Et seules les nations guerrières ont prospéré, une nation meurt dès qu'elle désarme* (artículo *Sedan*, publicado en *Le Figaro* el 1 de sept. de 1891; cit. en Colin, R.P., 1988:146).

¹¹ Sin embargo Zola no se priva en la novela que analizamos de atribuir a la Naturaleza rasgos miméticos del actuar humano. Constantemente afirma que el cielo está de luto (1967:464), las colinas desoladas, con una *melancolía de desierto* (1967:480), y la visión de Sedán al amanecer es un *Sedan de cauchemar et de deuil* (...) *sur l'immense rideau sobre des forêts* (1967:543).

naturaleza romántica. Con Zola terminan en la literatura, y por mucho tiempo, las ideas de armonía universal y paz perpetua tal y como las concebían los intelectuales dieciochescos. El género de la utopía bucólica o agriculturista, que había sobrevivido en los falansterios de Fourier, pero que agonizaba durante el Imperio sansioniano, muere bajo los cañones de Sedán, que en la pluma de Zola encarnan la modernidad industrializada. La naturaleza ya no es dulce y armoniosa, sino inexorable y ajena al hombre; deja de pensarse como un refugio y muestra su indiferencia hacia el género humano. Esta reflexión está perfectamente expresada en *La Debacle* por medio de la figura de un campesino que, antes y después de la batalla, labra impasiblemente sus campos¹²:

Et, comme il tournait la tête, il fut très surpris d'apercevoir, au fond d'un vallon écarté, protégé par des pentes rudes, un paysan qui labourait sans hâte, poussant sa charrue attelée d'un cheval blanc. Pourquoi perdre un jour? Ce n'est pas parce qu'on se battait, que le blé cesserait de croître et le monde de vivre (1967:598).

La idea de una naturaleza indiferente u hostil contenida en el mensaje del evolucionismo darwiniano no fue, de hecho, contestada sólo por la Iglesia, sino por los propios socialistas, es decir, los creadores de la utopía moderna, del espíritu utópico adaptado a la sociedad industrial. Lo llamativo en el caso de Zola es que pudiese (aunque no sin tirantece) conjugar un pesimismo evolucionista, que tanto cuadraba al capitalismo triunfante, con sus tendencias socialistas¹³.

Volvamos sin embargo a los planteamientos sobre la guerra enunciados con anterioridad. Puede decirse, según hemos visto, que la teoría de la guerra inexorable reemplaza en *La Debacle* el discurso de la guerra gloriosa. Sin embargo, la novela no es sólo una explicación de la necesidad de la guerra, sino también y sobre todo una explicación de la derrota. Zola, y todos los franceses con él, precisamente por la estupefacción que causó esa caída del mito del *troupiér* invencible y heroico, necesitan aclarar las causas del descalabro. Y Zola las encuentra en lo que constituye la piedra angular de su pensamiento: el método científico. Los franceses perdieron no tanto por exceso de arrogancia, como por falta de espíritu científico. Si la funcionalidad última del discurso de la guerra era probar la inexorabilidad de las leyes naturales, la funcionalidad última del discurso de la derrota es su valor de ejemplo para ilustrar la verdad del cientificismo:

Ce qu'il faut confesser très haut, c'est qu'en 1870, nous avons été battus par l'esprit scientifique (...), nous avons été écrasés par des masses manoeuvrées avec logi-

¹² Hemos señalado observaciones similares en Hugo aunque desde posturas lógicamente ajenas al evolucionismo y más directamente vinculadas con la quiebra del pensamiento romántico y sobre todo del catolicismo francés durante y tras la Revolución de 1789; cf. nota 2 de este trabajo.

¹³ Zola era plenamente consciente de esta paradoja; de ahí la crítica del anarquista Souvarine en *Germinal: Mais Souvarine s'emporta, se répandit sur la bêtise des socialistes qui acceptent Darwin, cet apôtre de l'inégalité scientifique, dont la fameuse sélection n'était bonne que pour des philosophes aristocrates* (1964:1524).

que, nous nous sommes débandés devant un application de la formule scientifique à l'art de la guerre. (1971:130)

En otras palabras, el pueblo francés, integrado en la necesaria espiral de violencia que impone el devenir natural, debe combatir con espíritu científico — se trata de una elegante manera de referirse a la carrera armamentística: *L'esprit scientifique nous a battus, ayons l'esprit scientifique avec nous si nous voulons battre les autres (...). L'empire du monde va être à la nation qui aura l'observation la plus nette et l'analyse la plus puissante (ibid.)*.

Desde otro punto de vista, esta argumentación no hace sino llevar a sus últimas consecuencias una reflexión que ya estaba presente en el texto de Hugo. Para este autor, en Waterloo la razón aplicada y el frío cálculo matemático habían vencido a la genialidad y a la *boutade*. Razón y cálculo estaban representados por Wellington; las otras dos características, por Napoleón:

D'un côté la précision, la prévision, la géométrie, la prudence, la retraite assurée, les réserves ménagées, un sang-froid opiniâtre, une méthode imperturbable (...); de l'autre l'intuition, la divination, l'étrangeté militaire, l'instinct surhumain, le coup d'oeil flamboyant, etc. (1890:88).

Dejando aparte la falta de rigor de estas afirmaciones, que el propio Napoleón habría rechazado, lo cierto es que Zola sólo efectúa una vuelta más de rosca en el proceso, adaptando los razonamientos al cientificismo. Del mismo modo, la idea de *destino* o hado en ambos autores se diferencia en que, si el destino para Hugo se compone de azar y necesidad combinados (azar y cierto providencialismo divino indeterminado), para Zola consiste en una necesidad cósmica, en el determinismo de las leyes del cosmos. Así que, en el diseño de mundo zoliano, los genes y la guerra forman parte del mismo paquete; tener los ojos azules y morir en la batalla son consecuencias de una misma causa.

En fin, como hemos visto, el discurso de la guerra en los autores analizados no se limita a efectuar un juicio de valor positivo o negativo acerca del conflicto armado, sino que acaba tomando derroteros distintos en cada autor analizado, y conduce a la reflexión sobre cuestiones políticas, existenciales e incluso metafísicas. La guerra, en suma, sirve para decir algo... más allá de la propia guerra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

COLIN, R. P. (1988): *Zola. Renégats et alliés*, P.U.L., Lyon.

CHATEAUBRIAND, F. R. DE (1951): *Mémoires d'Outre-Tombe*. Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», París.

HUGO, V. (1890): *Oeuvres complètes*, vol. II, Ed. Nationale, París.

HUGO, V. (1985): *Oeuvres complètes*, vol. *Critique*. Robert Laffont, París.

SCOTT, W. (1827): *Vie de Napoléon Bonaparte*, Treuttel et Würtz, París.

- STENDHAL (1952): *La Chartreuse de Parme*, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», París.
- THIERS, A. (1862): *Histoire du Consulat et de l'Empire*, vol. XX, Paulin, París.
- VIGNY, A. DE (1965): *Oeuvres complètes*, Seuil, col. «L'intégrale», París.
- ZOLA, E. (1967): *La débâcle*, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», París.
- (1964): *Germinal*, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», París.
- (1971): *Le roman expérimental*. Garnier-Flammarion, París.
- et alii. (1880): *Les Soirées de Médan*, Charpentier, París.