

BRIGITTE LEGUEN

LAS FICCIONES DE LA HISTORIA: VERSIONES DEL MITO DE NAPOLEÓN

La Revolución francesa y a continuación el Primer Imperio renuevan la epopeya francesa que se centrará en la figura de Napoleón.

Las Cases, compañero de exilio del emperador, le convierte en el gran héroe de la historia reciente, contraponiéndose a la leyenda negra que se extiende a lo largo de las últimas campañas.

El Memorial, obra de propaganda, es leído por toda una generación de jóvenes entusiastas. Algunos novelistas tan conocidos como Balzac, Hugo, Stendhal, contribuyen en reforzar el perfil mítico del emperador vencido. Otros, por el contrario, expresan su hostilidad y desconfianza (hablaré de madame de Staël, de Chateaubriand, de Tolstói). Me tendré que limitar a un número reducido de obras dado el tiempo impartido.

La historia y la ficción mantienen desde la Revolución francesa y a lo largo del siglo XIX relaciones cada vez más complejas. La historia interesa tanto a los hombres de acción como a los intelectuales (nos lo demuestran los textos de la época.) Chateaubriand dice, hablando de Barante en 1822:

L'histoire est la retraite aussi noble que naturelle de l'homme de talent qui est sorti des affaires publiques.

Los políticos y los escritores rivalizan en ideas con los especialistas. Mientras tanto, dentro de un proceso conjunto y a veces relacionado, la historia como ciencia humana, la historiografía (es decir la escritura de la historia) progresan. Michel de Certeau habla de la paradoja de la palabra «Historiografía», que pone en relación dos términos antinómicos: realidad y discurso

L'historiographie (c'est à dire «histoire» et «discours») porte inscrit dans son nom propre le paradoxe —et quasi l'oxymoron— de la mise en relation de deux termes antinomiques: le réel et le discours (...) l'écart entre réalité historique—autrement dit consignation de la vérité dans le discours et fiction du discours (de Certeau, Michel, 1975, 5).

Es de todos sabidos que fueron las traducciones de las novelas de Walter Scott las que favorecieron la novela histórica del siglo XIX, así como el interés por incorporar acontecimientos y hechos reales dentro de la ficción. Estos datos reales cumplen en la ficción funciones diversas. Responden en parte a la necesidad de recrear una nueva imagen de la sociedad sobre bases republicanas o al menos a partir de una nueva configuración. Por otra parte no podemos olvidar que los intelectuales franceses se sienten investidos de una nueva misión, la de guiar al pueblo francés por los senderos de la política en su sentido ideológico más amplio. Muchos de ellos escriben ensayos políticos a la vez que producen obras de ficción. Entramos en un período en el que la literatura asume su función de faro en la sociedad francesa. Existe una renovada necesidad de elucidar el sentido de los hechos históricos a la luz del nuevo rumbo de la historia de Francia. Esta misión didáctica y política de la literatura explica en parte la confusión entre los dos discursos—ficción e historia. Conjuntamente existe un rechazo y un miedo ante la incoherencia y el desorden del arte y de la vida (vista desde el arte), algo que en el siglo anterior no había (véase a Diderot o Sterne por ejemplo). Luego existen también motivos poéticos o estéticos; la referencialidad, lo que Barthes llamó «l'effet de réel», esta necesidad que el escritor del XIX plantea como una meta, la de representar la realidad y los acontecimientos que le rodean y de los que se siente testigo en el fluir de su transcurso temporal, con sus derrotas y sus progresos, todo ello justifica la fascinación por lo histórico (les remito al prólogo de la primera edición de 1829 de Balzac a su novela *les Chouans*). Dice Balzac:

L'auteur a tenté de mettre dans ce livre l'esprit d'une époque et d'un fait, préférant la discussion au procès verbal, la bataille au bulletin, le drame au récit, etc...

No estamos solamente ante una renovación de la historia a la luz de la Revolución —el antes y el después revolucionario— sino que estamos ante la renovación de los mitos populares y literarios que no siempre coinciden.

Napoleón es un mito bueno o malo según el momento y el punto de vista. Es el ogro, es el déspota, ávido de sangre, cegado hasta el delirio por la ambición. Para otros es el «Napoleón del pueblo», el prototipo del héroe solar (les remito a Charles Baudouin, quien en su libro *Le triomphe du héros*, define el carácter siempre doble del personaje heroico, monstruoso y divino a la vez, ambivalente y ambiguo.) Es el personaje de la canción de Béranger, bondadoso y protector:

Un homme enfin sort de nos rangs/et dit je suis le Dieu du monde.

o bien es el gran manipulador que denuncia enfáticamente Jules Vallés en su trilogía.

Bueno o malo, lo cierto es que es una muestra deslumbrante de lo que un individuo puede emprender y abarcar en una sola vida. Varias generaciones lo elegirán como el soporte de una intensa ensoñación heroica. Chateaubriand con sus ansias de poder, Julien Sorel desde la frustración de su humilde condición social u Octave de Malivert en *Armance*, o Fabrice del Dongo en *La Chartreuse* sueñan con él y lo toman como ejemplo a seguir.

El mito de Napoleón

Napoleón es sin duda un «mito» para los personajes de ficción y para los novelistas. Pero no debemos olvidar que él fue el primero en fomentar la creación de esta gran gesta imperial que tanto marcó el imaginario del XIX y de parte del XX.

Car la plus grande conquête de Napoléon, (escribe Chateaubriand), n'est pas l'Europe, c'est celle de l'imagination des générations qui ont suivi l'empire. Vivant, il a conquis le monde, mort, il le possède.

Napoleón es consciente desde el principio de interpretar su propio personaje. Hasta tal punto que utiliza la propaganda para instaurar una leyenda en torno a su acción. Desde el primer momento se da cuenta que, para escribir la historia hay que «contar historias». Crea periódicos, que le presentan como el superhombre providencial que todo lo puede. Manda traducir a varios idiomas los boletines informativos de sus campañas. Mientras tanto, la pintura, la música, la arquitectura, la decoración interior inspirada de la Antigüedad, parte también de lo que se escribe, está a su servicio. Existe incluso un catecismo imperial en el que el emperador aparece como designado por Dios y como depositario del poder divino en la tierra. Pierde prestigio con los desastres de Rusia y de Alemania, pero está recuperado nuevamente por los liberales y a continuación por los republicanos, en parte gracias a la labor del Memorial, libro evangelio de la acción en la que falta sin embargo lo que Stendhal llamará «la part de rêve» que los artistas añadirán (lo dice Stendhal en un «appendice» poco conocido de su *Napoléon* en «Mélanges de politique et d'histoire»).

La conciencia de Napoleón parte de una serie de obstáculos que son como pruebas que debe superar. Napoleón es el otro, el extranjero, el desconocido, el que surge de la nada para ocupar el trono. Stendhal otra vez, afirmaba que para entender a este gran hombre, había que recordar que era italiano y pensar en un tirano de Lucques. Napoleón es un usurpador de las costumbres y de los valores de un país que se resiste a reconocerle. Chateaubriand no duda en cambiar su fecha de nacimiento para poder demostrar su extranjería. Le hace nacer el 15 de agosto de 1768 para demostrar que es italiano. El mismo, en el *Memorial*, comenta lo engañosa que puede resultar la verdad, y lo necesario que resulta a veces el engaño (p. 376 y p. 917)

L'homme aime le merveilleux, disait-il; il a pour lui un charme irrésistible, il est toujours prêt à quitter celui dont il est entouré pour courir après celui qu'on lui forge. Il se prête lui-même à ce qu'on le trompe. Le vrai c'est que tout est merveilleux autour de nous, il n'est point de phénomène proprement dit. Tout est phénomène dans la nature: mon existence est un phénomène... (p. 918, la Pléiade).

les recuerdo que es Napoleón quien habla.

Esta voluntad de forjarse un personaje mítico corresponde a un narcisismo exuberante que podemos percibir en el *Memorial*, en particular en todo lo relacionado con las obras literarias que comenta el propio Napoleón, sobre todo novelas y teatro: (les remito a la edición de La Pléiade), p. 242, *La Nouvelle Héloïse*; p. 274, *Jéru-*

salem *Délivrée*; p. 316, *lettres de madame de Sévigné, Paul et Virginie, Etudes de la Nature*; p. 317, *Révolutions Romaines* de Vertot; p. 384, *Télémaque*; p. 385, Racine et Corneille; p. 434, *La conjuration de Catilina, Les Commentaires de César*; p. 500, *Mahomet*, de Voltaire, *Phèdre, Athalie*; p. 586, *la genèse, la bible, l'Illiade, l'Odyssée*; p. 587, *Iphigénie en Aulide*; p. 638, *la bible*; p. 646, *Brutus* de Voltaire, *Oedipe*; p. 726, *Le Génie du christianisme*; p. 874, *Le loup et l'agneau*; p. 875, *Voyage en Spitzberg, Les causes célèbres*; p. 916, Mesmer, Lavater, etc...; p. 928, *La mort de Pompée*; p. 929, *Mélanie* de La Harpe, *La mère coupable*; p. 1104, *Dictionnaire des sièges et batailles*. No hay tiempo aquí para comentar las reflexiones del emperador acerca de los libros antes citados, pero resulta verdaderamente reveladora su lectura y su aproximación a las obras siempre en relación con su exclusiva visión del mundo. Napoleón busca imágenes que refuercen su narcisista visión de sí mismo. Le gusta la antigüedad que responde a su idea de la grandeza. La literatura clásica que le enseñaron someramente en el colegio es un sucedáneo literario de la historia; recoge la gesta de los héroes con los que el emperador puede y quiere identificarse.

El *Memorial* por tanto es un punto de partida histórico, en la medida en la que ofrece elementos de juicios para analizar los hechos. Pero es también y en gran medida el actor principal de la edificación del mito y entramos de lleno en la ficción.

Las Casas, en su libro, toma el relevo de la labor propagandística del emperador en activo. Remodela los acontecimientos desde un nuevo punto de vista y construye una nueva imagen de la acción para dar paso a diversas imágenes. J. Prévost comenta esta voluntad de orden *a posteriori* diciendo (en su introducción a la *Pléiade*, XXVII).

C'était l'aveu d'un homme qui avait cependant fait plusieurs grands plans et n'en avait réussi aucun. Attaque des Indes par l'Egypte, arrêtée à saint Jean d'Acree; grand plan maritime arrêté à Trafalgar. Blocus continental avec mainmise sur l'Espagne et la Hollande; expédition contre la Russie: tous les grands plans napoléoniens ont échoué et sans doute causé la perte de leur auteur: mais en même temps qu'il maudit les plans, Napoléon recrée au travers de ses souvenirs quelque chose qui ressemble à un plan: la cohérence de toutes les actions de sa vie. On croirait qu'il a voulu tout ce qui fut réel de 1800 à 1813.

A partir de este libro, *Le Mémorial de Sainte Hélène* el mito queda renovado.

Barthes nos dice en un libro ya viejo pero todavía lleno de ideas actuales *Mythologies* (Barthes, Roland, 1957, 230-23), que el mito es un lenguaje, es una palabra despolitizada, en la medida en la que propone una relectura de la historia desde un orden, una armonía, una coherencia que sólo es posible una vez expulsada la acción.

Le monde (nos dice Barthes), entre dans le langage comme un rapport dialectique d'activités, d'actes humains; il sort du mythe comme un tableau harmonieux d'essence. Une prestidigitacion s'est opérée, qui a retourné le réel, l'a vidé d'histoire et l'a rempli de nature, qui a retiré aux choses leur sens humain de façon à leur faire signifier une insignifiance humaine. La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel: il est, à la lettre, un écoulement incessant, une hémorragie, ou si l'on préfère, une évaporation, bref une absence sensible.

[...]

Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler; simplement, il les purifie, les innocente, les soude en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat (p. 230. 231).

Siguiendo el esquema de Barthes, podemos decir que Las Cases simplifica el mito, Stendhal lo convierte en «inocente» Balzac lo euforiza, Tolstói lo desrealiza y banaliza a la vez, madame de Staël o Chateaubriand lo diabolizan...

Está claro que estamos en un momento en el que la literatura es comprometida —necesita elucidar la historia y situar al hombre en la historia. El escritor o el memorialista se consideran aptos para opinar y orientar la opinión pública como ya decíamos, mientras que en el siglo anterior se trataba de una actitud impensable.

Las Cases sigue el espíritu de su tiempo. Es probablemente consciente del valor redentor de su discurso pero ya no tanto del «écart» que impone entre realidad histórica o sea verdad, en el discurso y ficción del discurso.

Él mismo dice en su primer prólogo a la edición de 1822:

Tout ce que je donne ici est bien en désordre, bien confus, et demeure à peu près dans l'état où je l'écrivis... le public sera juge et l'histoire consacrera avec plus de certitude.

Aquí tenemos una alusión a dos públicos o al menos dos interlocutores: el de los profanos, y la historia o sea la ciencia, el oráculo que sabe y puede discernir la verdad de la mentira.

A pesar del llamamiento de Las Cases para ser reconocido como memorialista fiable sabemos que su versión, tan aprovechada luego por los escritores, deja mucho que desear en cuanto a la verdad de los hechos:

Il est difficile, dice Chateaubriand, en *Les Mémoires d'Outre-tombe*, de démêler ce qui appartient à Napoléon de ce qui appartient à ses secrétaires. Il est probable qu'il avait une version différente pour chacun d'eux, afin que les lecteurs choisissent selon leur goût et se créassent dans l'avenir des Napoléons à leur guise. Le *Mémoriale de Sainte Héle*ne est bon, toute part faite à la candeur et à la simplicité de l'admiration.

El *Memorial* es sin duda un punto de partida de la leyenda napoleónica del que no se puede prescindir para entender lo que luego se escribe. A partir de entonces, todos lo utilizan y lo incorporan a su ficción, Stendhal, Balzac, Tolstói... Para no alargarme excesivamente me centraré esencialmente en la novela de Tolstói, *Guerra y Paz* que citaré según la edición de la Pléiade, y en dos o tres obras de Stendhal.

Stendhal está absolutamente y permanentemente marcado por el personaje y la vida de Napoleón. Dice V. del Litto, gran conocedor de Stendhal:

toute l'oeuvre de Stendhal est placée sous le signe de Napoléon. Il n'y a pas de livre, de roman, ou journal de voyage, essai ou pamphlet qui ne renferme des allusions directes ou indirectes à l'empereur. Otez Napoléon, Stendhal reste comme appauvri (introduction à *Napoléon*, citado por Descotes, M., 1967, 153).

En efecto, los grandes héroes stendhalianos son la mayoría de ellos hijos del emperador o no son héroes. Julien Sorel, en *El rojo y el negro*, confunde leyenda e historia. Fabrice del Dongo en *La cartuja de Parma* hace lo mismo para luego volver rápidamente a la realidad. Corre al frente para unirse a las tropas del emperador y para verle, pero todos los incidentes del principio, unidos a la visión descarnada de los horrores de la guerra le hacen entender el error de su elección. El águila vuela alto pero el precio que hay que pagar es también demasiado elevado. Fabricio, en contra de la decisión de Julien opta por la felicidad individualista.

El profundo interés de Stendhal es que nunca es de una sola pieza y no pierde nunca su lucidez y su sentido crítico. estará sin embargo, durante toda su vida convencido de que existen «buenos tiranos» que deben modelar a los pueblos a su imagen y semejanza. Hay que pagar según él el precio del liberalismo; dice en *Napoléon*:

En acceptant Joseph pour roi, les espagnols avaient un homme doux, plein de lumières, sans ambition, fait exprès pour être roi constitutionnel, et ils avançaient de 3 siècles le bonheur de leur pays (*Napoléon*, p. 50).

De todos modos no debemos olvidar que Stendhal escribe esta apología del gran hombre para responder a los ataques de madame de Staël en sus *Considérations* editado en 1816. Stendhal abandona el proyecto para luego retomarlo en 1836. (p. 176, Descotes)

Napoléon es para el escritor un hombre calumniado, por Mme de Staël, en *dix ans d'exil*, por Chateaubriand en *de Buonaparte*, lo que explica su discurso partidista.

En este ensayo Stendhal contradice por completo su espíritu liberal y tolerante. Es una muestra de cómo la voluntad de preservar un mito por encima de todo puede desembocar en una defensa indiscriminada de todas las acciones del tirano.

Con *Guerra y Paz*, de Tostoï estamos en un terreno completamente diferente. La novela sale en 1869 con su título definitivo. Tolstoï mezcla personajes reales e inventados. Quiere subrayar el lado real y a la vez cotidiano y sórdido de sus personajes, sobretodo en el caso de los grandes hombres. Quiere mostrar «toute la médiocrité, toute la phraséologie, toute la folie, toutes les contradictions des hommes qui les entourent, et d'eux-mêmes».

Una pequeña escena, en el capítulo XXVI muestra al emperador en el momento de su «toilette» atendiendo a la vez cuestiones de estado. El escritor hace hincapié en el contraste entre la cotidianeidad de la situación y la importancia de las decisiones que se toman.

Estamos pues ante un proceso al revés de los que hemos visto antes. El escritor ruso muestra la arbitrariedad, el desorden, la carencia de verdadero plan. La producción de la realidad es, según él, tan caótica, como la acción. Coloca estratégicamente los dos emperadores, Alejandro y Napoleón, Koutouzov, Bagration, Bilibine, Spersanski, el rey Murat y muchos más. Les hace actuar entre acontecimientos auténticos, históricos. Se apoya en textos que ha leído, el relato de Austerlitz, basado en el de Miklailovski-Danilevski, el de Thiers, y de otros. Conoce bien el *Memorial* y lo reproduce textualmente. Su idea es la de colocar a Napoleón a un nivel ordinario, banal, para subrayar mejor su odiosa mediocridad sacando detalles de su vida cotidiana.

l'essentiel de Tolstoï, (d'ice Pierre Pascal en el prólogo a la edición de *La Pléiade*), n'est-elle pas la disproportion entre les évènements et les hommes? A la guerre, les chefs «croient» prévoir et commander, en réalité, tout dépend de l'action fortuite d'un exécutant.

Tolstoï quiere mostrar, como se lo confesará a Pogodine, sus ideas acerca de los límites de la libertad y sus consecuencias en el proceso histórico.

De algún modo, el escritor ruso, como madame de Staël, no cree en el genio, y ve un personaje ambicioso, cruel y sin talento. Recordemos las primeras líneas de la novela, el diálogo entre Anna Pavlova y el príncipe Basilo que trata a Napoleón de anticristo.

El artista (lo dice Tolstoï) no tiene el mismo papel que el historiador. Este último busca un sistema, un criterio de verdad o de justicia, un orden. El artista en cambio, según Tolstoï es el gran desvelador de las pasiones y del desorden. Es consciente del doble «écart», de las mentiras del lenguaje, la voluntad de reducir y de ordenar. Acaba diciendo:

leur activité (celle des grands hommes) ne m'a intéressé que comme une illustration de cette loi de la fatalité, qui selon ma conviction, régie l'histoire, et de cette loi psychologique qui pousse l'homme, accomplissant l'acte le moins libre à imaginer après coup toute une série de déductions ayant pour but de lui démontrer à lui-même qu'il est libre.

Véase en la edición de la Pléiade, el artículo del propio Tolstoï «Quelques mots à propos de *La guerre et la paix*», pp. 1611-1619.

Napoleón es para Tolstoï el pretexto para demostrar algo mucho más amplio, nuestra impotencia para controlar nuestros destinos y el de nuestros semejantes. De algún modo volvemos al mito heroico, a la historia ciega del héroe predestinado. Chateaubriand no dice otra cosa en sus *Mémoires d'outre-tombe*, pero esta vez con el peso de la cruz al final del camino. Hay un dios que controla a los hombres y les guía.

Conclusión

Hablé de la historia y de su relación con la ficción, del discurso literario y de su relación con la verdad, en torno a un personaje histórico y mítico, Napoleón primero. Quería subrayar cómo los ensayos, las memorias, tanto como las novelas, la labor del novelista, como la del historiador, utilizan el mismo lenguaje con proyectos sin embargo distintos, pero próximos. *Guerra y paz* es novela pero nos encamina hacia una reflexión sobre la historia. La apología de Napoleón es tan falsa y tan ficticia como los deseos de Julien Sorel o de Fabricio del Dongo.

El vaivén entre los distintos discursos es indicio de su permeabilidad. El mito de Napoleón, que tanto marcó el siglo XIX, sigue siendo un buen ejemplo de todas las conversiones posibles del discurso.

Referencias Bibliográficas

- BARTHES, R (1957), *Mythologies*, París, Seuil.
CERTAU, M. de (1975), *L'écriture de l'histoire*, París, NRF.
CHATEAUBRIAND (1814), *De Buonaparte et des Bourbons*.
DESCOTES, M. (1967), *Napoléon et les écrivains français du XIX^e*, París.
DIÉGUEZ, M de (1965), *Chateaubriand ou le poète face à l'histoire*, París, Plon.
LAS CASES, J (1956), *Le mémorial de Sainte Hélène*, París, La Pléiade.
TULARD, J (1971), *Le mythe de Napoléon*, París, A. Colin.