

WAR WRITING: DRAWING LINES  
AND CROSSING THEM OUT

# Escribir la guerra. El trazo y la tachadura

Jorge Urrutia  
**Universidad Carlos III de Madrid**

---

Fecha recepción 20.10.2014 / Fecha aceptación 06.04.2015

## Resumen

La literatura sobre la Primera Guerra Mundial se debatió en torno al problema del testimonio, arrastrada por la crueldad de la contienda y la implicación, nunca vista antes, del conjunto de la población. Pero el testimonio, como lo testimoniado, plantea varias caras, varias posibilidades. El artículo defiende que no hay literatura sin literatura anterior y muestra cómo los tópicos condicionan los relatos de los testigos más directos.

## Palabras clave

Primera Guerra Mundial, testimonio, testigo, tópicos literarios

## Abstract

The literature on the First World War was debated because there was an issue with testimony extracted using the cruelty of the war, and for the first time ever involving the whole population. But as witnessed, this testimony has several facades and several possibilities. This article argues that there is no literature without prior literature and shows how topics determine the stories of the eyewitnesses.

## Key words

WWI, testimony, witness, literary topics

«La guerra è un fatto, come tanti altri inquesto mondo; è enorme, ma è questo solo [...]. Non cambia nulla, assolutamente, nel mondo. Neanche la letteratura». Esto escribió Renato Serra, en *Esame di coscienza di un letterato* (1916). No fue el único en creer que nada cambiaría en el mundo o en la literatura con la Gran Guerra, porque no era sino un hecho como tantos. Un hecho enorme, es cierto, pero sólo eso<sup>1</sup>.

También el novelista español Armando Palacio Valdés, francófilo que dirigiera la *Revista Europea*, entendía que la guerra no ocasionaría variación importante. «La espesa nube que cubre hoy toda la Europa se disolverá al cabo en la atmósfera azul», escribía en un libro de 1917. Y continuaba: «La madre tierra beberá la sangre, tragará los huesos y en su seno fecundo la vida inmortal proseguirá su trabajo misterioso»<sup>2</sup>.

Ya avanzada la contienda, el austrohúngaro Andréas Latzko encuentra en *Menschen im Krieg* (Hombres en guerra, 1917), con cierto eco simbolista, la permanencia de la cultura y del ser nacional como un sustrato fijado en las calles y las casas pese a la guerra. «En las plazas fluía sin descanso a la vez un suave e idéntico murmullo de las fuentes de hierro forjado, que se contaban unas a otras continuamente los días de su juventud, cuando los hombres sabían el precio de las líneas puras y de los nobles contornos, y cuando la guerra no atronaba más que para los aventureros y los príncipes. Crecía la leyenda, giraba sobre las espirales, salía de todas las esquinas, corría por las callejuelas como un hada invisible y susurrante de paz y de felicidad. [...] Surgido de las murallas agrietadas, resucitado, estaba tan presente el pasado que el suave ruido líquido de la fuente parecía dominar el tronar del cañón»<sup>3</sup>.

En éste, como en tantos otros aspectos, los intelectuales se equivocaron. Paradójicamente, Renato Serra, en simbolismo trágico de cómo todo podía cambiar con la guerra, murió en el campo de batalla.

La idea de que poco cambio iba a producirse surgía de una experiencia, tal vez más literaria que histórica, que separaba durante los enfrentamientos bélicos a la élite siempre decisoria de los soldados extraídos de una masa que, por lo general, había visto escasamente alterada su vida diaria, ya perteneciese con anterioridad al país vencedor o al derrotado. Todo se había venido resolviendo y disolviendo en una cuestión de fronteras. El hecho de que

---

1. R. Serra, *Esame di coscienza di un letterato*, seguido da *Ultime lettere dal campo*, Milano, 1916, 7. (A cura di G. de Robertis e L. Ambrosini)

2. A. Palacio Valdés, *La guerra injusta*, Paris-Barcelona, 1917, 39. El libro se recoge en el tomo II de las *Obras* del autor, Madrid, 1965.

3. A. Latzko, *Les hommes en guerre*, Paris, 1929, 16.

administrativamente fuesen franceses o germanos, poco variaba la cotidianidad, por ejemplo, de los campesinos de Alsacia. Según muestra el capítulo décimosegundo de *L'ami Fritz* (1864), los pobres siempre permanecen en la miseria. La propaganda anti-alemana posterior a la derrota de Sedan jugará con la novelita de Erckmann-Chatrion para hacer de Fritz una representación del alsaciano que se sentía francés, cuando es más bien ejemplo, influido por la literatura costumbrista, de cómo el terruño (*le terroir*) era el único horizonte del individuo. Este uso propagandístico de la reclamación de Alsacia y de Lorena, ya denunciado por Remy de Gourmont en el panfleto *Le joujou patriotisme* (El juguete patriotismo)<sup>4</sup>, 1891, tuvo un amplio desarrollo en el teatro.

La Primera Guerra Mundial implicó intensamente a la población civil, no tanto porque se extendiera por todo el territorio, sino por el alistamiento obligatorio en los ejércitos, por el encarecimiento de la vida, por la mortandad de veinte millones de europeos y por los efectos sobre la composición de la población de los países. Ese enorme sacrificio fortaleció el sentido nacional de los vencedores y de los vencidos, en la conciencia de pertenecer a una cultura y a un país forjado tanto en los momentos gratos de la historia, como en los dolorosos. Stefan Zweig, en su libro de memorias, *El mundo de ayer*, expresa con la perspicacia que le caracteriza ese sentimiento de unión que se manifestó en el inicio de la guerra y que no dejó de permanecer a su final: «En honor a la verdad debo confesar que en aquella primera salida a la calle de las masas había algo grandioso, arrebatador, incluso cautivador, a lo que era difícil sustraerse. Y, a pesar del odio y la aversión a la guerra, no quisiera verme privado del recuerdo de aquellos primeros días durante el resto de mi vida; miles, cientos de miles de hombres sentían como nunca lo que más les hubiera valido sentir en tiempos de paz: que formaban un todo»<sup>5</sup>.

Cuando se iniciaron las hostilidades sabemos que, en los distintos países, los jóvenes se alistaban con entusiasmo. El sentimiento nacionalista venía apoyado por una imagen idílica y heroica de la guerra, además de por el convencimiento de que duraría sólo unos pocos meses. Pero fue pudriéndose según avanzaba. Pese al famoso plan Shlieffen, el ejército alemán quedó retenido en Bélgica, posiblemente porque, como pronto se comprobó, los militares habían planteado una guerra antigua librada con armas modernas. Las viejas tácticas se estrellaron contra las ametralladoras y la nueva artillería, más tarde con los aviones, los gases o los vehículos blindados. De ahí que se estancara en las trincheras, con una crueldad, una mortandad y unas malas condiciones de vida para los combatientes que fueron motivo de decenas de miles de páginas literarias de todas las calidades. Un ejemplo de las tácticas anticuadas lo encontramos en *Un anno sul'Altipiano* (1937), de Emilio Lussu, también autor de un importante más político *Marci su Roma e dintorni*<sup>6</sup>. La fecha tardía del libro podría explicar el juicio inicial de la cita: «La idea es totalmente equivocada, pero está escrita en los textos que, dominando la cumbre de una montaña, se puede impedir al enemigo pasar por el valle situado debajo. [...] —¿Y cómo van a impedirlo nuestros batallones desde allí arriba?

4. R. de Gourmont: "Le joujou patriotisme", *Mercur de France*, 16, 1891, 193-198.

5. S. Zweig, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, 2002, 286.

6. E. Lussu, *Marcha su Roma e dintorni*, Torino, 1933, 2000.

¿Con la artillería? Pero nosotros no tenemos ni una pieza ni podremos tenerla, porque faltan carreteras. ¿Con ametralladoras y fusiles? Armas inútiles a tanta distancia. Entonces, ¿qué? Entonces, nada, porque, si nosotros somos imbéciles, no es seguro que frente a nosotros haya mandos más inteligentes. [...] Ya verá cómo los austriacos atacarán el monte Fior con cuarenta batallones e inútilmente. Estamos a la par. Ése es el arte militar<sup>7</sup>». Ningún ejército moderno —añadamos nosotros— asaltaría la cima de una montaña; basta con rodearla y dejar al enemigo en una bolsa.

Del ardor guerrero se pasó al cansancio y de éste al desánimo y la reflexión sobre lo absurdo de los actos. El novelista Joseph Jolinon, en *Le valet de gloire* (El mayordomo de gloria), de 1923, insiste en las falsas noticias que, tras el convencimiento inicial de que sería una guerra corta y fácil, envenenaron el frente<sup>8</sup>. Si al final la tragedia resultó cruel y durante muchos meses pareció imparable, en Andréas Latzko leemos un juicio que explica muchos sentimientos de los combatientes. Varios heridos conversan en un hospital sobre lo que pudiera ser más espantoso en la guerra y uno de ellos grita: «—¿Espantoso?... Pero sólo la partida es espantosa, se nos deja venir... Es eso lo que resulta espantoso!... »<sup>9</sup>. Ya se han perdido el ánimo y la alegría por acudir al frente y el militar acusa a la familia, a los amigos, a la sociedad de haberlo dejado acudir a la batalla. Se acabó el entusiasmo.

Entre el trazo con el que narra el alistamiento o el camino hacia el frente, y el detalle de los relatos de la experiencia de guerra, el escritor tiene que tachar un saber acumulado de escritura para ensayar nuevos modos. Aquí no voy a insistir ni en la antigua retórica ni en los nuevos procedimientos, tan sólo en la tachadura, que se convierte así en símbolo de los efectos inmediatos de la guerra.

El alistamiento obligatorio incrementó en las filas de modo considerable, con respecto a otras épocas, el número de jóvenes de procedencia burguesa. Pierre Chanlaine, en una novela de 1931, *Les armes reposées* (Las armas descansadas), describe esa burguesía de la que procede: «No aquella que se muestra ridícula, incluso odiosa, por su espíritu cerrado y su rigorismo tan seco. Sino una burguesía que, sin desconocer la fuerza que recibe de sus tradiciones, está abierta al espíritu de todos los problemas del momento. Una burguesía tan clarividente como sana. Una burguesía que no es, al fin y al cabo, sino la aristocracia del trabajo»<sup>10</sup>.

Cuando esos jóvenes intelectuales burgueses, pertenecientes a la clase social que ha modernizado sus países en los últimos cincuenta años, desacostumbrados al sufrimiento físico, se enfrentaron con la realidad de los combates, comprendieron que nada tenía que ver la idea que ellos llevaban de la guerra con lo que ésta era en verdad. Se sintieron engañados. «Kantorek era profesor nuestro —leemos en *Sin novedad en el frente* (1929), de Remarque—. En las horas de gimnasia nos echó Kantorek muchos discursos; hasta que toda la clase marchó —con él a la cabeza— a la Comandancia del distrito, y allí se inscribió en el voluntariado. Aún le veo ante mí cómo rebrillan sus ojos a través de los lentes, cómo pregunta con voz

7. E. Lussu, *Un año en el altiplano*, Barcelona, 2010, 19.

8. J. Jolinon, *La valet de gloire*, Paris, 1965.

9. Latzko, *op. cit.*, 30.

10. P. Chanlaine, *Les armes reposées*, Paris, 1931, 21.

emocionada: «—¿Verdad que también vais vosotros, camaradas?». Estos pedagogos tienen siempre guardados sus sentimientos en el bolsillo del chaleco, y en verdad que los tienen muy a mano para exhibirlos. Pero no lo advertimos entonces»<sup>11</sup>. Los franceses, por su parte, recordaban la descripción que Stendhal hiciera en *La Chartreuse de Parme* (La Cartuja de Parma), 1838, de la batalla de Waterloo, muy comentada en las clases. El protagonista se preguntaba si estaba asistiendo de verdad a una batalla, y el novelista concluye: «Il n'y comprenait rien du tout» (No comprendía absolutamente nada).

Los personajes del norteamericano John dos Passos, en su primera novela, *One Man's initiation: 1917* (La iniciación de un hombre: 1917), de 1920, no se ha dejado engañar: «—¿Qué opinas de todo esto? [...] —Nunca pensé que sería tal y como nos lo había contado... La cosas no suelen suceder así... —Pero tampoco podías imaginarte que sería así... como *Alicia en el país de las maravillas* [...]. —No, pensé que sería espeluznante»<sup>12</sup>.

El protagonista de *La comédie de Charleroi*, relato que da título a un volumen de Pierre Drieu la Rochelle en 1934, ha pensado en la guerra a través de las descripciones de Emile Zola y Victor Margueritte, pero comprende que todo ha cambiado: «La guerre aujourd'hui, c'est d'être couché, vautré, aplati. Autrefois, la guerre, c'étaient des hommes debout»<sup>13</sup>. O el comportamiento del combatiente en la guerra no se correspondía con lo leído, o los seres humanos habían perdido toda la grandiosidad del mito. Unas páginas más adelante define la guerra. «Y esta guerra es mala [...]. Esta guerra moderna, esta guerra de hierro y no de músculos. Esta guerra de ciencia y no de arte. Esta guerra de industria y de comercio. Esta guerra de despachos. Esta guerra de periódicos. [...] Esta guerra de hierro y de gas. Esta guerra hecha por todo el mundo menos por los que la hacían. Esta guerra de civilización avanzada»<sup>14</sup>. ¿Y quiénes hacían antes las guerras? Habría que contestar que los caballeros, para quienes incluso dar muerte o morir respondía a la dignidad. Aunque todas estas afirmaciones no sean más que tópicos de época, según demuestran tantas narraciones que comparan las guerras antiguas, caballerescas, con esta moderna y vulgar, o las crónicas de Gómez Carrillo, importa que concluya: «La guerre d'aujourd'hui, ce sont toutes les postures de la honte»<sup>15</sup>. Todas las posturas de la vergüenza, del sometimiento, de la mentira, de la ocultación. Por eso, para los nuevos y reales protagonistas del catorce, la literatura no había contado realmente la guerra o, al menos, la guerra de la nueva sociedad. Se produjo, por lo tanto, el deseo de dar a conocer la verdad y, para ello, de manifestar el testimonio.

Tras asegurar que nada importante cambiaría, se preguntaba también el español Palacio Valdés, refiriéndose a lo episódico: «¿Y de todo esto qué quedará?». Se contestaba él mismo: quedará «una gran vergüenza y un gran remordimiento». Nos equivocaríamos al

---

11. E.M. Remarque, *Sin novedad en el frente*, Madrid, 1930, 21. (Traducción de E. Foertsch y B. Jarnés). Aquel entusiasmo inicial en la escuela se subraya en la versión cinematográfica de Lewis Milestone, rodada al año siguiente de publicarse la novela.

12. J. Dos Passos, *La iniciación de un hombre: 1917*, Madrid, 2014.

13. P. Drieu la Rochelle, *La comédie de Charleroi*, Paris, 1982, 38.

14. Drieu la Rochelle, *op. cit.*, 67.

15. Drieu la Rochelle, *op. cit.*, 38.

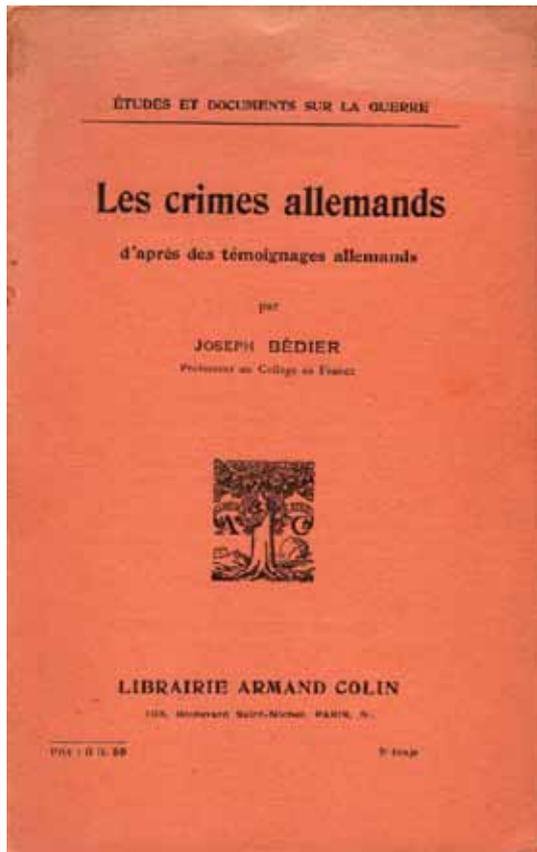


Fig 1. Libro de Joseph Bédier.

pensar que el novelista español considera culpables de los males a todos los participantes en la guerra. Acusa directa y únicamente a los alemanes y a los austro-húngaros de ser «autómatas asesinos de mujeres y niños»<sup>16</sup>, y a sus gobernantes de haber impuesto no sólo la guerra sino la ferocidad de la guerra. Les habrían dicho: «—*Guardaos de vuestro corazón como de un enemigo; fusilad sacerdotes, destruid monumentos, violad mujeres; asfixiad niños, no perdáis medio alguno de aterrar a nuestros enemigos.* Y aquellos honrados ciudadanos, aquellos bondadosos padres de familia que todos hemos conocido, fusilan, violan, saquean, asfixian. Si les dicen: «*Sacrificad a los prisioneros, los sacrificarán*»<sup>17</sup>.

La literatura sobre las guerras suele, históricamente, dedicarse a subrayar la valentía y la heroicidad de los combatientes —al menos de aquellos con los que el escritor se siente comprometido—, la mayor parte de la motivada por la Primera Guerra Mundial, en cambio, buscó denigrar al enemigo o describir las difíciles condiciones del combate. En el primero de los casos, las narraciones se refieren siempre a actuaciones de los ejércitos invasores, los

16. Palacio Valdés, *op. cit.*, 39.

17. Palacio Valdés, *op. cit.*, 37-38.

alemanes en el frente sur o los rusos en el frente nororiental. En el segundo, las obras suelen tener un tono antibelicista.

La crueldad de los invasores alemanes en Bélgica se documentó desde temprano. Tenemos ejemplos de descripciones obra de aficionados que describen escenas terribles de destrucción y crueldad. Recogidos sin duda con ánimo de propaganda, crearon una tremenda imagen del ejército germano<sup>18</sup> que le hizo pronto mucho daño. Lo prueba la carta que dirigió el 14 de octubre de 1914, a Romain Rolland, Gerhart Hauptmann, el Premio Nobel de literatura de 1912 y referencia de tantos escritores próximos al socialismo, pero firmante, sin embargo, del famoso manifiesto de los noventa y tres intelectuales alemanes en favor de la guerra. En esa misiva, Hauptmann, haciéndose eco, para negarlas, de las acusaciones que ya circulaban sin duda en fecha tan temprana, escribe: «Preferimos ser y seguir siendo los bárbaros alemanes, para quienes son sagrados las mujeres y los hijos del enemigo. Puedo asegurarles que jamás mataremos ni torturaremos irresponsablemente a mujeres ni a niños belgas»<sup>19</sup>.

Ahora bien, los alemanes recomendaban a sus soldados que redactaran diarios de guerra (artículo 75 del Reglamento de Servicio en Campaña). Ése debe de ser, muy probablemente, el origen de los libros de guerra de Ernst Jünger, entre otros. El famoso romanista Joseph Bédier, analista y editor de los *fabliaux* medievales, estudió varios de aquellos diarios pertenecientes a soldados hechos prisioneros y reprodujo fragmentos durísimos escogidos por él con fines de propaganda negativa. Al haber sido escritos por los propios combatientes germanos, tuvieron especial fuerza de convicción. Cito un ejemplo, de entre los elegidos por Bédier, perteneciente al diario de un soldado llamado Philipp, encuadrado en la 1ª compañía del 1º batallón del regimiento 178: «Por la noche, a las diez, el Primer batallón del 178 entró en un pueblo incendiado al norte de Dinant. Un espectáculo triste y hermoso que hacía estremecerse. A la entrada del pueblo yacían unos cincuenta habitantes fusilados por haber disparado ocultos sobre nuestras tropas. En el curso de la noche, muchos otros fueron igualmente fusilados, de tal modo que pudimos contar más de doscientos. Las mujeres y los niños, llevando lámparas, fueron obligados a asistir al horrible espectáculo. Comimos luego nuestro arroz en medio de los cadáveres, porque no habíamos comido nada desde la mañana»<sup>20</sup>.

Los diarios de los soldados alemanes sirvieron de fuente y pozo de donde extraer el agua para tantas novelas como los aliados escribieron durante la contienda y en los años inmediatamente posteriores. Descripciones tremendas que llegan incluso a penetrar en los poemas.

El gran poeta simbolista belga Émile Verhaeren se comprometió plenamente en la lucha ideológica contra Alemania cuando Bélgica fue invadida, en una campaña propiciada por el propio rey. Escribiría varios libros de poesía de tema bélico que se resumen en el libro *Les ailes rouges de la guerre* (Las rojas alas de la guerra, 1916). En él encontramos el poema

18. AA.VV.: *Bélgica heroica. Relatos de combatientes reunidos por el Barón G. Buffin*, París-Barcelona, 1918.

19. Citado por W. Martynkewicz, *Salón Deutschland. Intelectuales, poder y nazismo en Alemania (1900-1945)*, Barcelona, 1930, 260.

20. J. Bédier, *Le crimes allemands d'après des témoignages allemands*, Paris, 1915, 12.

«Le crime allemand» (El crimen alemán), editado inicialmente en una *plaquette* de 1915, donde el poeta acusa a Alemania de haber cometido el mayor crimen posible:

«Car c'est là ton crime immense, Allemagne,  
D'avoir tué atrocement  
L'idée  
Que se faisait pensant la paix,  
En notre temps,  
L'homme, de l'homme»<sup>21</sup>.

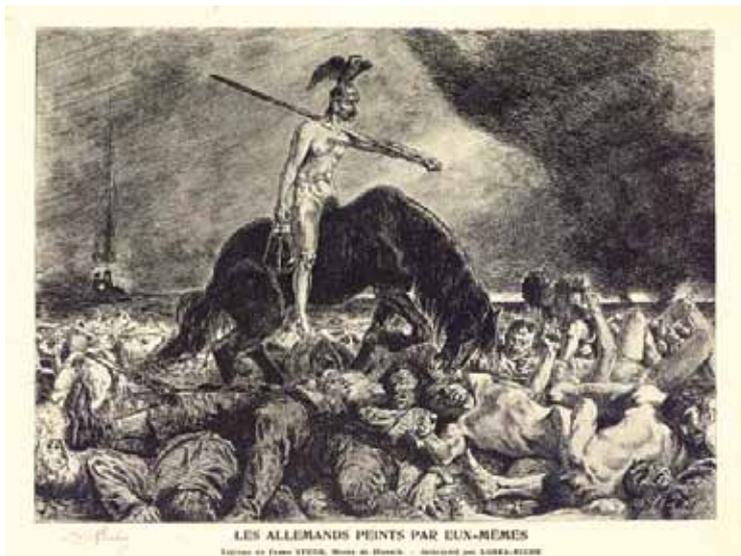
En los años anteriores a la guerra se había ido forjando una nueva idea del ser humano y de la sociedad; ahora, Alemania la había echado abajo. Se regresaba a un concepto, tal vez grandioso y heroico de la humanidad, pero fuera de tiempo. De ahí que el poema de Émile Verhaeren se ilustrase inicialmente con una reinterpretación del ya famoso tema *Der Krieg* (La guerra) en cuadros de Franz von Stuck. Las imágenes de la destrucción, como dije, llegan incluso a los poemas, como el significativamente titulado por Verhaeren «Alemania, exterminadora de razas»:

«Et les hameaux, par les hordes bouleversés,  
Ne sont plus qu'incendie, effroi et fureur rouges,  
Brandis de seuil en seuil, des fermes jusqu'aux bouges  
Des cadavres d'enfants s'y tiennent embrassés;  
Leur mère fut violée et gît, là-bas, dans l'ombre,  
La chair pillée et nue, au rebord d'un fossé;  
Pleines de sang frais et fumant, des mains sans nombre  
Ont essuyé leur crime immonde au long des murs;  
Des doigts de vieillards morts sont crispés vers l'azur;  
Et près du puits miraculeux de la chapelle,  
Où, vers le soir, on fusilla  
Des garçons de dix ans avec leurs soeurs, par tas,  
Restent collés à la margelle  
Des fragments répandus de crâne et de cervelle»<sup>22</sup>.

---

21. É. Verhaeren, *Le crime allemand*, Paris, 1915. Al incorporarse al volumen *Les ailes rouges de la guerre*, cambia de título y se llama *Au Reichstag*, además sufre importantes variantes.

22. É. Verhaeren, *Les ailes rouges de la guerre*, Paris, 1920, 199. (Y las aldeas, puestas patas arriba por las hordas, / no son sino incendios, espanto y furor rojos, / mostradas aquí y allá, algunas granjas / hechas brasas abrazan cadáveres de niños; / su madre fue violada y yace allá, en la sombra, / con la carne robada y desnuda, al borde de un barranco; / llenas de sangre fresca y humeante, innumeradas manos limpiaron su inmundo crimen a lo largo de las paredes; / dedos de viejos muertos se elevan crispados hacia el cielo; / y cerca del pozo milagroso de la capilla, / donde, al caer la noche, fusilaron / a chicos de diez años con sus hermanas, en grupo, / permanecen pegados al brocal / fragmentos esparcidos de cráneo y de cerebro).



**Fig 2.** *Les Allemands peints par eux-mêmes* de Franz Stuck.

Es difícil encontrar, incluso en la poesía escrita en otras guerras (como la civil española de 1936), un poema tan descarnado. Pocas veces el verso moderno ha descrito los pueblos incendiados, los hijos quemados, las madres violadas, los asesinos limpiándose las manos de sangre en la pared, los críos fusilados en grupo y los retazos de cráneo y cerebro regados por todas partes. El antiguo poeta simbolista ha olvidado sus sugerencias y matices para entrar en el naturalismo más duro. Es lo que Alfredo Bonadeo, comprendiendo que la huella del mal está también en los textos a los que da motivo, llamó *Mark of the Beast* (La marca de la bestia), al estudiar la muerte y la degradación en la literatura de la Gran Guerra<sup>23</sup>.

Tanto aquellas líneas a las que me referí de los diarios de los combatientes alemanes, como las anteriores de los belgas e, incluso, los versos de los poetas de la guerra, importaron por lo que tenían de testimonio. Los relatos de los testigos iniciales se reutilizaron una y otra vez hasta convertirse en tópicos literarios. Así, las crueldades de los invasores, la indiferencia que demuestran cuando comen y beben junto a los cuerpos de aquellos a quienes asesinaron, o las violaciones de mujeres belgas y francesas por los soldados alemanes, entre otros ejemplos de brutalidades, aparecen con frecuencia en las novelas de guerra de lengua francesa o inglesa. En *Red Cross and Iron Cross* (Cruz roja y cruz de hierro 1916), de Axel Munthe, un soldado alemán dice un oficial. «Fue él quien nos hizo disparar sobre las mujeres y los niños de Dinant, rociar sus hogares con petróleo e incendiarlos. Fue él quien nos obligó a

23. A. Bonadeo, *Mark of the Beast. Death and Degradation in the Literature of the Great War*, Lexington, 1989.

saquear y pillar Termonde, y, borrachos de vino y sangre, irrumpir en sus casas y ultrajar a sus mujeres»<sup>24</sup>.

Louis Dumur, incluso, añade al final de *Nach Paris!* (1919)<sup>25</sup>, un apéndice en el que, defendiéndose de las crueldades que narra y que pudieran molestar a ciertos lectores, explica que si las violaciones llevadas a cabo por dos o por tres alemanes fueron extremadamente numerosas, las violaciones colectivas por diez, quince o veinte, seguidas de asesinato, acompañadas a veces por torturas inverosímiles, no fueron raras. Y advierte: «Es una de las características de la invasión alemana». Claro que pocos libros se refieren, en cambio, al comportamiento de las tropas francesas desplazadas a los Balcanes, salvo Roger Verceel en su novela de 1934 *Capitaine Conan*<sup>26</sup> que, tal vez por eso, sólo se publicó en 1934. Y no sería justo olvidar que hay una producción literaria alemana sobre las crueldades rusas en el frente del Este, así como testimonios epistolares u orales que recogiera Sofía Fedórchenko bajo el título *El pueblo en la guerra* o *Apuntes tomados en el frente* (1917)<sup>27</sup>. La dureza de la guerra explica las desertiones y, sobre todo, el síndrome del combatiente que empieza a ser tratado por entonces con procedimientos ya psicoanalíticos, que ha estudiado Jean-Yves Le Naour<sup>28</sup>.

Las violaciones llevadas por invasores tuvieron especial repercusión en la novela francesa. En una de ellas, *Clavel Soldat*, de Léon Wert (1919), un soldado se atreve a preguntarle a un antiguo compañero de colegio con el que ha recuperado la antigua confianza: «Si entramos en Alemania... ¿crees que estaría mal violar a las mujeres?»<sup>29</sup>, con lo que, indirectamente, es una denuncia del comportamiento del otro ejército. Stéphane Audoin-Rouzeau, en su ensayo *El hijo del enemigo*, cree que la primera narración que trata el tema es *Les réprouvés* (Los rechazados), de Léon Frapié, en 1915<sup>30</sup>. Porque la preocupación literaria no giraba tanto en torno a las mujeres vejadas, sino en cómo actuar con los hijos surgidos de esas violencias. Fueron narraciones surgidas, más que de la observación, de unos presupuestos éticos e ideológicos. ¿Los hijos de las forzadas, traerían consigo la crueldad de los padres? Surgen, pues, novelitas en las colecciones populares que defienden o no el aborto en estos casos, que creen preferible que los niños sean educados por el Estado y no por sus madres, que, en cualquier caso, estiman preferible que no vivan allí donde se cometió el hecho, sino en una suerte de granjas-prisión para que purguen los niños el pecado paterno. Se llega incluso a asegurar médicamente que el comportamiento del padre se transmitiría a los demás hijos que pudiese tener la mujer en el futuro. Aunque la forma literaria no dé un paso por delante de la propia de la narrativa social decimonónica, replantea las discusiones sobre las leyes de la herencia y aquellas otras del determinismo nacionalista y racial. Probablemente la novela que cierra el

24. A. Munthe, *Cruz Roja y Cruz de hierro*, Barcelona, 1973, 63.

25. L. Dumur, *Nach Paris!*, Paris, 1919, 343.

26. R. Verceel, *Capitaine Verceel*, Paris, 1997.

27. S. Fedórchenko, *El pueblo en la guerra. Testimonios de soldados en el frente de la Primera Guerra Mundial*, Madrid, 2012.

28. J. Le Naour, *Les soldats de la honte*, 2013.

29. L. Wert, *Clavel soldat*, Paris, 2006, 46.

30. S. Audoin-Rouzeau, *L'enfant de l'ennemi. Viol, avortement, infanticide pendant la grande guerre*, Paris, 1995.

tema es *Les armes reposées*, de 1931, ya citada, cuyo narrador protagonista, al volver a casa en 1918 encuentra que su mujer ha dado a luz un hijo concebido tras haber sido violada por un oficial alemán. Pasa por un largo período de reflexión y análisis de conciencia que concluye abrazando a su mujer y sentando al hijo sobre sus rodillas. Téngase en cuenta, además, que la mortandad de varones había sido tan grande que se hizo necesario cambiar la opinión social en torno a los hijos naturales.

Los autores que vivían o habían vivido aquellas tremendas experiencias temieron no ser creídos. Dumur, suizo, uno de los fundadores del *Mercure de France*, en 1890, pretende contar en *Nach Paris!* la historia de un oficial alemán y, en vez de optar por el conocido procedimiento retórico del manuscrito encontrado, prefiere romperlo. Explica que no cometerá tal superchería y tampoco fingirá estar escribiendo al dictado. Asegura, en cambio, que tomó notas de lo que el alemán le contase y, sobre ellas, ha decidido narrar la historia a su manera, siguiendo su hacer de escritor.

Se trataba, efectivamente, de imponerse sobre la materia narrativa, de conseguir que la fuerza de los hechos no dominase la narración pero, a la vez, que lo literario no acallara lo verdadero. Los escritores, por todo ello, se vieron primeramente impelidos a manifestar su protagonismo en los hechos, con objeto de incrementar la veracidad del relato. De escoger la tercera persona para narrar experiencias tan duras y personales, hubiera sido posible que, según dice Michel Butor de *Robinson Crusoe*, algún lector se preguntase: «¿A qué se debe que nadie más sepa esto?»<sup>31</sup>.

Si ese deseo de contar y ser creído se dio entre los aficionados, entre quienes no se habían acercado antes al trabajo literario o, al menos, carecían de ninguna otra voluntad más allá de la testimonial inmediata, los escritores que llamaríamos de oficio (con expresión utilizada por Serge Salaün al estudiar la poesía de la guerra civil española) comprendieron aún más pronto que el nuevo concepto bélico exigía una forma de expresarse y de narrar novedosa, por encima o en relación con los movimientos de vanguardia que surgían por entonces y de los que encontramos huella, por ejemplo, en las enumeraciones caóticas presentes en alguna descripción de Jünger: «Cajones sacados de sus sitios, ropa interior, sujetadores, libros, periódicos, mesillas de noche, trozos de vajilla, botellas, cuadernos de música, patas de silla, chaquetas, abrigos, lámparas, visillos, contraventanas, puertas arrancadas de sus goznes, lencería, fotografías, pinturas al óleo, álbumes, cajas aplastadas, sombreros de señora, mace-tas y alfombras»<sup>32</sup>.

El toque vanguardista se aprecia mejor en los poetas (a los que no puedo tratar en estas páginas), pero conviene indicar también, de pasada, que el vanguardismo tiene más presencia en la literatura alemana que en las otras, posiblemente porque el expresionismo ya era un movimiento triunfante. Merece la pena citarse, por ejemplo, a Fritz von Unruh y su novela *Opfergang* (Sacrificio), de 1916. En ella, el uso de la primera persona del plural permite un inteligente juego entre la función narradora de un *yo* y la de un *él*, lo que facilita los valores simbólicos. El herido, transportado en una ambulancia por un camino accidentado se va

31. M. Butor, *Répertoire II*, Paris, 1964, 63.

32. E. Jünger, *Tempestades de acero*, Barcelona, 2011, 100.

dando golpes continuamente, y dice el novelista que «Le parecía que colgaban clavos de sus piernas y [...] se hundían en su carne. Sintió hacia media noche crecer 8000 nuevos clavos, y sentía ya las puntas de 16, 24 y 32 mil clavos en progresión creciente que se aproximaban entre sí a una profundidad infinita, con un ruido de pedrisco. Le silbaban al oído: *Van a clavarlo* y reía como un idiota. Asentía con la cabeza: *Sí, estoy clavado, todos estamos clavados, el mundo entero está clavado sobre tablones*»<sup>33</sup>.

Se genera, por lo tanto, una nueva escritura en la que los hechos no se contemplan desde fuera, sino que la voz narrativa se sabe protagonista y los describe con la finalidad de que se conozcan en toda su crueldad. Axel Munthe, el autor de la conocida *Historia de San Michele*, construye su libro *Cruz roja y cruz de hierro* con fragmentos que así pretenden describir mejor una jornada en un templo convertido en hospital de sangre. Robert Graves, en *Goodbye to all that* (Adiós a todo eso, 1929), recurre al diario o a los extractos de cartas<sup>34</sup>. *Le feu* (El fuego, 1917), de Henri Barbusse, no ofrece la historia de forma continuada y completa, sino a través de cuadros narrados en primera persona<sup>35</sup>. No se busca un procedimiento retórico omnisciente, sino que existe la intención de ofrecerse el texto como testimonio y el autor como testigo, con las limitaciones que ellos conllevan pero, también, con la implicación plena de un sujeto presente. Erich Maria Remarque termina *Im Westen nichts Neues* (Sin novedad en el frente, 1929) con una proclamación de la importancia de la primera persona inmersa en lo sucedido: «La vida que me arrastró por todos estos años late aún en mi pulso y en mis ojos. Si la he vencido, no lo sé. Pero tanto tiempo como esté dentro de mí —quiera o no quiera, esto que de mí se llama el “yo” — se buscará su derrotero»<sup>36</sup>.

Según he dicho antes, no quiero aquí dar el paso más allá de la tachadura. Estábamos tan sólo en el trazo. El testimonio exigía la primera persona narrativa porque la tercera podría resultar poco veraz. Pero una narración —y también lo observa Michel Butor— suele necesitar que la historia esté concluida y los relatos de los combatientes no es fácil hacerlos terminar si no llega el fin de la guerra o la muerte del héroe.

La narración testimonial en primera, pues, exige la invención de un cierre, lo que ya es un artificio. O bien puede sustituirse por la estructura de un diario que, al no poder hacer coincidir exactamente los hechos con su descripción, necesita de una situación de descanso, de apartamiento. Escribir un diario, además del convenio de un tiempo de escritura separado de la acción, conlleva otras dificultades. Recordemos lo que Jean-Paul Sartre dijo en el inicio de *La nausée*. Tras defender que lo mejor sería escribir los acontecimientos de cada día, mantener un diario con el fin de ganar clarividencia y conseguir retener todos los matices, incluso de los hechos que parecen sin importancia, se da cuenta del peligro: «si l'on tient un journal: on exagère tout, on est aux aguets, on force continuellement la vérité»<sup>37</sup>. Un diario obliga a estar al acecho de cualquier cosa y, por eso, se exagera su importancia y se fuerza su verdad.

33. F. von Unruh, *Verdun*, Paris, 1925, 52-53. En francés pierde su título original hasta hacerse irreconocible.

34. R. Graves, *Adiós a todo eso*, Barcelona, 1971. (Traducción de Sergio Pitol).

35. H. Barbusse, *Le feu*, Paris, 1972.

36. Remarque, *op. cit.*, 282-283.

37. J.-P. Sartre, *La nausée*, Paris, 1969, 9.

Por eso Emilio Lussu no termina *Un año en el altiplano* o, mejor dicho, simplemente pone un punto final que no cierra nada: «La guerra volvía a empezar»<sup>38</sup>. Ya está. El libro acaba, pero nada más que el libro.

Abundan, sin embargo, las memorias, las cartas y los diarios personales, entre los que merecen destacarse los de algunos autores americanos, unos combatientes en las filas turcas por amor a la aventura, como el venezolano Rafael de Nogales Méndez<sup>39</sup>, o integrados en las filas de Francia por amor a su cultura, como es el caso del peruano José García Calderón. Éste fue destinado a una unidad de observación desde un globo cautivo y pereció en marzo de 1916 cuando, en plena batalla, una tormenta rompió el cabo del globo que quedó libre y zarandeado por el viento. García Calderón saltó con un paracaídas que no se abrió, aunque antes de caer echó su carpeta de trabajo a los soldados de la unidad. Sus diarios tienen la apariencia de cartas o fragmentos de cartas que no sabemos si se enviaron ni a quién. En ellos no deja de expresar el convencimiento del valor de su trabajo pero, también, de la muerte que a él va unida: «¡La Muerte! Esta palabra no despierta ya pena a los que quedan. ¡Y sin embargo, te das cuenta de que yo paso mi tiempo en espiar baterías, trenes, convoyes, para hacerlos demoler! ¿Cómo es que la ternura y el placer de destruir pueden ir juntos?»<sup>40</sup>.

Por esa amenaza de la muerte Jean Norton Cru, en unos libros siempre citados a tratar de la Gran Guerra, defiende los diarios porque ofrecen la exactitud fundamental de las fechas, lo que dificulta la mentira<sup>41</sup>. No se plantea que hechos sin importancia puedan adquirir una presencia inusitada o que el autor carezca de una experiencia no anecdótica. Los diarios de guerra son muy parecidos los unos a los otros y, siempre, reiterativos, por muy novelados que se pretendan, como es el caso del belga Max Deauville en *La boue de Flandres* (El barro de Flandres, 1922), y eso que él comprendió bien su función de escritor, cuando confesase: «*Nous sommes tous les artisans du mensonge. C'est un résultat ineluctable de notre suffisance et de notre incapacité*»<sup>42</sup>. Artesanos de la mentira. Ya observaba Michel Butor que la diferencia entre los sucesos de la novela y los de la vida no radica tan sólo en que sea posible verificar unos, mientras que los otros sólo pueden alcanzarse a través del texto que los narra. Es que éstos son también más interesantes. Dicho de otra forma, el puro testimonio resulta, curiosamente, por sí sólo, tedioso<sup>43</sup>. Es preciso hacer artificiosa la realidad.

Günter Grass, en *Mein Jahrhundert* (Mi siglo), novela un imaginado encuentro, muchos años después de la guerra, de dos escritores alemanes, Enrich Maria Remarque y Ernst Jünger. Éste dice: «Acépteme, mi querido Remarque, que en *Sin novedad en el frente*, su excelente primera novela, evoca usted, de una forma no desprovista de emoción, la fuerza de la camaradería entre los soldados que llega hasta la muerte». Remarque contestó que ese libro

38. Lussu, *Un año en el altiplano*, op. cit., 237.

39. R. de Nogales Méndez, *Memorias*, Caracas, 1991.

40. J. García Calderón, *Diario íntimo. 12 de setiembre, 1914 – 3 de mayo, 1916*, Lima, 1969, 73.

41. J. Norton Cru, *Du témoignage*, Paris, 1930, 2008, 73-76. Véase también J. Norton Cru, *Témoins*, Paris, 1929.

42. M. Deauville, *La boue des Flandres*, Bruxelles, 2012, 321.

43. M. Butor, *Répertoire*, Paris, 1960, 10.

no ordenaba experiencias personales, sino que recogía todo lo que vivió en el frente una generación que allí se consumiera. Mi servicio en el hospital de sangre me proporcionó fuentes de sobra»<sup>44</sup>. Algo más adelante, queda más claro lo que pretende decir: «Remarque precisó modestamente que sólo había tomado parte en los trabajos de excavación: “No he sido un combatiente de trincheras —en cambio, vi su resultado”»<sup>45</sup>.

El testimonio puede, por lo tanto, ser directo o indirecto, expresar lo que el autor sufrió o lo que otros sufrieron. Pero en este último caso, se trata de un testimonio discutido por Jean Norton Cru, para quien la literatura sobre la guerra la embellecía y falseaba y, por lo tanto, faltaba a la verdad. Por eso surgiría un nuevo periodismo, que desde él pensaba la literatura, cuyo ejemplo más conocido sería *Farewell to arms* (Adiós a las armas), 1929, de Ernest Hemingway.

Pero es que resulta imposible describirlo todo y, si los escritores optan por fragmentar la realidad, lo hacen con la esperanza de que la suma de los pequeños episodios vividos proporcione idea de la totalidad del horror. En una película de 1960, *Le président*, de Henri Verneuil, un magnífico Jean Gabin le contesta en el parlamento a un joven diputado que se ha referido a los millones de muertos en la primera guerra mundial, cómo él, por su parte, sólo puede hablar del puñado de compañeros que murió a su lado. Ni siquiera los combatientes conocían de verdad lo que sucedía más allá de la propia anécdota, por dura que la experiencia fuese y aunque una de las características más trascendentes de la Gran Guerra, en lo que se refiere a la literatura, fue la importancia otorgada a la voz de los sin voz. La utilización política de esta escritura popular resulta evidente en libros como *El fuego*, la famosa novela de Henri Barbusse, que niega la presencia de burgueses e intelectuales en las trincheras, olvidándose Barbusse de sí mismo<sup>46</sup>.

Otros temas surgirán dentro y fuera del testimonio, tomados a veces de la literatura anterior. Norton Cru ha desvelado algunos que recorren el siglo XIX, como la idea de que la guerra es algo natural, la valentía de los buenos soldados, la muerte como siega de espigas, la carga a la bayoneta (desaparecida tras los efectos devastadores en la batalla de Sadowa, 1866, del fusil de retrocarga o de aguja), el cuerpo a cuerpo, la sangre que empapa la tierra, etc. Otros se crean entonces, como el brazo del cadáver erguido desde el suelo (que incluso aparecerá en el cine cómico americano) o las ametralladoras que disparan sin cesar y cuyos tubos nunca se recalientan<sup>47</sup>. También es típico el grito «¡Arriba los muertos!», que se atri-

44. G. Grass, *Mon siècle*, Paris, 1999, 53. La traducción es mía.

45. Grass, *op. cit.*, 58. La traducción es mía.

46. Barbusse, *op. cit.*, 25. La presencia de los intelectuales franceses en la guerra la estudia N. Mariot: *Tous unis dans la tranchée?*, Paris, 2013.

47. La ametralladora usada por el ejército francés, por ejemplo, era la Hotchkiss, cuya cadencia de tiro variaba entre 400 y 500 disparos por minuto, en virtud del calentamiento del cañón. El artículo 124 de la Preparación Técnica de las Unidades de Ametralladoras especifica: «Cuando, debido a las necesidades del combate, el arma ha disparado quinientos tiros sin parar, es necesario enfriar el cañón, si las circunstancias lo permiten. A este efecto, envolver el cañón y sobretodo el radiador, con trapos empapados y mójense continuamente»; *Le livre du gradé d'Infanterie à l'usage des élèves caporaux, caporaux et sous-officiers de l'Infanterie et du génie*, 2ª ed., Nancy-Paris-Strasbourg, 1924, 673. Todavía la famosa ametralladora M60

buye a Jacques Péricard<sup>48</sup>, aunque éste lo matizase, y que el propio Ramón del Valle-Inclán lo recoge en su libro *La media noche*, escrito al retorno de visitar las trincheras francesas<sup>49</sup>. Los narradores, por lo tanto, por muy testigos directos que fuesen de los combates, utilizan visiones de la guerra anteriores, que poseían un marchamo literario del que no siempre eran capaces de prescindir.

Dije antes que el origen de *Tempestades de acero*, de Ernst Jünger, podía encontrarse en los diarios del frente que éste, como otros soldados alemanes, animados por un artículo del Reglamento de Servicio en Campaña, mantenía. Pero el modelo literario de éste y de otros libros escritos durante la Primera Guerra Mundial pudiera estar en una novela que había alcanzado a principios del siglo XX un éxito enorme, *Abajo a las armas* (1889), de la baronesa Bertha von Suttner, quien obtuvo el Premio Nobel de la Paz en 1905 y murió días antes de que empezase la Gran Guerra. La novela, tal vez la primera novela declaradamente pacifista, escrita en una ficticia primera persona, recurre con frecuencia a las anotaciones del diario de la protagonista<sup>50</sup>. En ella encontramos también descripciones del comportamiento de los militares austro-húngaros en los territorios conquistados, que no dejan de hacernos pensar en descripciones similares encontradas en las novelas de la Gran Guerra: «Veo formar un pelotón. ¿Algún espía que van a fusilar? ¿Uno? No: son diecisiete. Avanzan formando cuatro filas, con la cabeza baja, ocupando el centro de un cuadro formado por soldados. Al pelotón sigue una carreta en cuyo fondo yace un cadáver, y amarrado al cadáver, un hijo del muerto, niño de doce años, condenado también a muerte. [...] Todos, incluso el niño, han sido fusilados»<sup>51</sup>. Podrían citarse también las descripciones de un hospital de campaña, que en la literatura de la Gran Guerra constituirán un evidente subgénero, o los trenes de heridos. El pacifismo se impuso en muchas de las novelas que nos ocupan, aunque Julien Benda entendiese que los intelectuales no habían dado la talla durante los años de la contienda y los posteriores, denunciándolo en su conocido libro *La trahison des clercs* (La traición de los intelectuales, 1927)<sup>52</sup>.

También aparecen en la literatura de la Gran Guerra temas nuevos o claramente renovados, como los amotinamientos (uno de los cuales describe *Le valet de gloire*, de Joseph Jolinon), la denuncia de la incompetencia de los mandos (presente en algunos textos portugueses)<sup>53</sup>, los fusilados para dar ejemplo (con el tremendo relato de la viuda Maupas<sup>54</sup>, cuyo marido, fusilado por dar ejemplo tardó años en ser reivindicado), las acusaciones de cobardía que inspiró la novela de Humphrey Cobb, *Paths of Glory* (Senderos de gloria, 1915)<sup>55</sup>,

---

usada en la Guerra de Vietnam, exigía unos guantes de amianto para cambiar el cañón cada un cierto número de disparos.

48. J. Péricard, *Souvenirs et impressions d'un soldat de la Grande guerre. Debout les morts!*, Paris, 1918.

49. R. del Valle-Inclán, *Obra completa. I Prosa*, Madrid, 2002, 911.

50. B. de Suttner, *Abajo las armas*, Barcelona, 1966, 16.

51. de Suttner, *op. cit.*, 256.

52. J. Benda, *Las trahison des clercs*, Paris, 1977.

53. J. Ferreira do Amaral, *A mentira da Flandes e o mêdo*, Lisboa, 1922.

54. B. Maupas, *Le fusillé*, Cherbourg, 1994.

55. H. Cobb, *Sendas de gloria*, Barcelona, 1961.

luego llevada al cine por Stanley Kubrick, los desertores (de los que trata el húngaro Lajos Zilahy en una novela ya de 1930 donde el abandono se produce frente a los italianos, en la batalla del río Piave o Bataglia di mezzo giugno)<sup>56</sup>, las durísimas descripciones de los cadáveres escritas en un naturalismo lírico, como el de Jean Giono<sup>57</sup>, y otros autores que ahora sin duda olvido o cuyas obras no me ha sido posible considerar pese a su indudable interés.

No hay literatura sin literatura. Los escritores tuvieron que tachar el trazo apresurado que antes llevaran al papel. Buscar un nuevo trazo que limpiara el anterior y lo ordenara. Ramón del Valle-Inclán, al principio de *La media noche* (1917), advierte: «Acontece que, al escribir de la guerra, el narrador que antes fue testigo, da a los sucesos un enlace cronológico puramente accidental, nacido de la humana y geométrica limitación que nos veda ser a la vez en varias partes. [...] Desaparecerá entonces la pobre mirada del soldado, para crear la visión colectiva»<sup>58</sup>. Esa visión que se sobrepone a la individual es la que permitiría obtener un testimonio fiable, liberado de las emociones excesivamente directas y deformadoras, a la vez que insuficientemente informadas.

Un breve apunte prensa de Ramón Gómez de la Serna, publicado durante el primer año de la Primera Guerra Mundial, resume la necesidad de distanciar lo experimentado, de enfriarlo, como proceso para convertirlo en literatura. Reclamaba que, ante la guerra, tuviese el escritor una austera sobriedad y procurase ensordecer las palabras que significasen un dolor fácil, dejando simplemente transparentar la emoción. Frente aquella guerra tan cruel hubo que tachar el trazo emocionado, para encontrar luego la nueva caligrafía que, eso sí, emociona, no salpicando, sino convenciendo.



**Fig 3.** Tumba de Théophile Maupas en su homenaje, 1923.

56. L. Zilahy, *El desertor*, Barcelona, 1944.

57. J. Giono, *Le grand troupeau*, Paris, 1931.

58. del Valle-Inclán, *op. cit.*, 903- 904.