

POETICS OF WAR IN FRANCE:
WRITING FOR UNDERSTANDING

Poéticas de la guerra en Francia. Escribir para comprender

Rosa de Diego

Universidad del País Vasco

Fecha recepción 20.10.2014 / Fecha aceptación 06.04.2015

Resumen

El artículo analiza la Literatura Francesa durante la guerra del 14, una guerra que nadie comprende. Se examina la incidencia del conflicto en los medios literarios. Se estudia la transformación de la Historia en ficción, tanto en los escritores que combatieron como en los que no fueron a la guerra. Y también en las mujeres. A través de varios textos y autores se observan las estrategias literarias, los temas recurrentes y la poética del relato de la guerra.

Palabras clave

Literatura Francesa, Primera Guerra Mundial, Tópicos literarios, Estrategias literarias, Autoficción.

Abstract

The article analyses the French Literature of the First World War, a war that nobody understood, and examines the influence of the conflict on the literary world. It studies the transformation of History into fiction, by writers, both men and women, and both those who fought and those who did not. Literary strategies, recurring themes and the poetic narrative of the war are discussed in the context of a range texts and authors.

Key words

French Literature, World War 1, Literary topics, Literary strategies, Autofiction.

Introducción

«A menudo, sueño con un diario de guerra, escrupulosamente anotado cada día, y contando todo lo que pasa en el corazón y en la cabeza de un hombre, en el frente, mostrando en su repetición exacta y monótona cómo es la vida de los combatientes entre el acantonamiento del descanso, en el que no se descansa, y las trincheras, en las que no se lucha. Todo soldado que leería estas páginas se reconocería en ellas diciendo: “Así es”. Pero sería sin duda el colmo del aburrimiento por poco que este libro fuera fiel»¹.

Me propongo a continuación analizar cómo la experiencia de la guerra del 14 se transforma en Francia en novela, qué lazos se establecen entre la Historia y la ficción, cuáles son las estrategias literarias, la poética del relato de una guerra que nadie comprende. Durante los años bélicos se produjo una auténtica hemorragia en los medios literarios, como también ocurriera en el resto de los sectores de la sociedad francesa. Inicialmente, la denominada *Generation du Feu*², que destaca por su solidaridad generacional, fue pacifista, aunque en su compromiso tuvo algunas voces extremistas. Fue una literatura de circunstancia y de asentimiento, centrada en la experiencia y el sacrificio vividos, de gran éxito editorial pero de desigual calidad estética y que no ha suscitado, como grupo, gran interés en el ámbito de los estudios literarios.

Agosto 1914: Alemania declara la guerra a Francia. El gobierno francés ordena a toda la población civil participar en la defensa del país. Dos días antes de la declaración de movilización general en Francia, el 31 de julio, había sido asesinado Jaurès, dirigente socialista y pacifista. Es la primera víctima de la Gran Guerra que arranca con euforia y altera todas las vidas: los soldados salen hacia el frente con entusiasmo; las mujeres les contemplan marchar con temor; los primeros muertos yacen en los campos de batalla; en los territorios invadidos sólo hay violencia y desolación. Mientras en las ciudades se mantiene aún cierta vehemencia,

1. É. Henriot, *Carnet d'un dragon dans les tranchées (1915-1916)*, Paris, 1918, 187. Todas las traducciones de los textos franceses son mías.

2. M. Winock, *L'effet de génération*, Vincennes, 2011, 23.

en los pueblos reina el desánimo tras el éxodo generalizado de sus habitantes. Los últimos brotes pacifistas se borrarán ante la Unión sagrada: por encima de todo se trata de defender a una civilización tradicionalmente representada por Francia. Raros son los que se rebelan contra esta «gran carnicería» y además se piensa que la guerra sólo durará unos meses. Sin embargo se prolongará durante casi cinco años, implicando a más de tres cuartas partes de Europa, y alcanzando las dimensiones de una guerra mundial, como dice Kundera, «falsamente mundial», entendiendo este adjetivo «mundial como la expresión elocuente de que lo que ocurre en el planeta ya no será nunca un asunto local»³. Por tanto la Primera Guerra se convierte en un acontecimiento sin precedentes tanto en su magnitud como en su naturaleza. Se utilizaron armas perfeccionadas, estrategias y tácticas militares nuevas y los combates tuvieron proporciones increíbles, en el tiempo y en el espacio, con ejércitos de millones de soldados. En Francia hay unos ciento cincuenta mil monumentos repartidos en cada pueblo, que recuerdan a los casi dos millones de hombres caídos en el 14, para que nadie olvide ni aquella barbarie ni el peso de un sacrificio sin sentido.

Para los escritores que vivieron esta guerra, la historia constituye más que nunca un elemento esencial y será el pretexto de una abundante y desigual producción novelesca, literatura de testimonio, de protesta, de tesis o de reflexión, que Roland Barthes denominó «escrituras políticas»⁴. No podemos olvidar que muchos escritores combatieron en el frente. Bernanos, Duhamel o Dorgelès habían sido declarados «no útiles» pero insistieron para ser incorporados a una unidad. Péguy se alistó con más de cuarenta años sin dudarlo, cuando su quinta no había sido movilizada. Ni Apollinaire ni Cendrars eran ciudadanos franceses y no estaban, por tanto, obligados a ponerse el uniforme «azul horizonte». Todos ellos son esos jóvenes y bravos voluntarios de los que habla Jünger. Los horrores y el sufrimiento que encuentran en el frente no les desaniman, y todos dan muestra de valentía: así cuando Céline regresa de la guerra recibe una medalla militar, y Bernanos, la cruz de guerra. Henri Barbusse, un hombre pacifista y de izquierdas, quiere defender a su país en nombre de «una guerra que aniquilará la guerra». Y marcha al frente no por patriotismo sino en nombre de valores humanistas y universales que sobrepasan fronteras y nacionalidades. Se trata de luchar con idealismo desde luego, pero sobre todo por un futuro que creen mejor para las próximas generaciones. Una semana después de su reclutamiento, escribe una carta abierta al director de *L'Humanité*, en la que señala que se compromete física e intelectualmente y que está dispuesto a sacrificar «con alegría» su vida: «Si he hecho el sacrificio de mi vida y si voy con alegría a la guerra, no es sólo por ser francés, es sobre todo como hombre»⁵. La frase citada confiesa un compromiso humanitario que va más allá del concepto de patria; se trata del deber de todo individuo que no se cuestiona la guerra. Llegará a primera línea en diciembre de 1914 y permanecerá durante 22 meses. Va a anotar todo lo que ve. El resultado es *Le feu*, un libro dedicado a sus compañeros muertos en Crouy y que obtiene el premio *Goncourt*.

3. M. Kundera, *L'Art du roman*, Paris, 1986, 44.

4. R. Barthes, «Écritures politiques», *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris, 1972, 21.

5. H. Barbusse, *Paroles d'un combattant*, Paris, 1920, 8.

También Louis Aragon será testigo de la guerra; había empezado sus estudios de medicina cuando fue enviado al frente en 1918 como médico auxiliar. Sufrirá la experiencia atroz de ser enterrado vivo por la explosión de un obús, algo que recordará en varios poemas como «Clase 17» dentro de su autobiografía en verso *Le Roman inachevé*⁶. El joven Jean Giono, que había nacido en 1895, quedará marcado por su experiencia en el frente en torno a 1916 y al armisticio, y hasta 1919. Su pacifismo será obsesivo y en los años 30 empieza a inquietarse ante las nuevas amenazas de Hitler en Europa; será incluso acusado de colaboracionismo en 1944. Siempre recordará a sus compañeros de juventud muertos en vano en el frente. La primera guerra había sido inútil puesto que ya empezaba otra...

La vida literaria durante la guerra del 14

Por tanto, en Francia, muchos escritores combatieron en el frente. La vida literaria se organizó en torno al acontecimiento bélico y en función de las necesidades intelectuales o sociales que iban surgiendo. Nacieron revistas o boletines como el *Bulletin des écrivains du 14*, una publicación mensual entre 1914 y 1918⁷, que incluía listas de escritores movilizados, condecorados, fallecidos, es decir noticias referidas principalmente al ámbito literario, sin incluir demasiadas alusiones ideológicas que pudieran molestar o dividir. Su objetivo quedaba explicitado en el número 48 de diciembre de 1918: «El *Bulletin des Écrivains* fue creado para honrar la memoria de los muertos y para establecer lazos entre los combatientes». Además también se publica tras la guerra una *Anthologie des écrivains morts à la guerre 1914-1918* en 5 volúmenes⁸, que recoge 525 nombres, algunos de ellos tan ilustres como Alain-Fournier, Péguy, Pergaud o Apollinaire. Resulta así evidente una participación masiva del escritor en la guerra cuyo testimonio poseerá autenticidad.

En este sentido destaca el papel jugado por los editores y los premios literarios durante el conflicto. Progresivamente, la escritura de la guerra abandona el ámbito de lo íntimo para convertirse en una palabra que se proyecta hacia la esfera de lo público gracias a las distintas instancias del campo literario. Son numerosas las editoriales que publican libros y colecciones específicos sobre el conflicto, como Crès («*Bellum*»), Hachette («*Mémoires et récits de guerre*») o Berger-Levrault que dedica tres colecciones a la guerra: «*La bibliothèque de la guerre*», la «*Collection France*» y «*La guerre - Les récits des témoins*». El profesor Jean Norton Cru ha elaborado una serie de estadísticas en las que se percibe con nitidez los años fuertes y débiles en publicaciones de libros de guerra en Francia: si en 1915 hay doce obras (en prosa), en 1916 cincuenta, en 1917, setenta, en 1918, sesenta y a partir de 1919, donde se publican aún cuarenta, la caída es constante hasta 1926, manifestándose así un desinterés progresivo

6. L. Aragon, *Le Roman inachevé*, Paris, 1966.

7. Los ficheros de la Biblioteca de Documentación Internacional contemporánea (BDIC) de Nanterre, clasificados de modo temático, hablan de 1.287 escritores.

8. Publicado por E. Malfère, *Anthologie des écrivains morts à la guerre 1914-1918 (Association des écrivains combattants)*, Amiens, 1924-1927.

hasta llegar a ser absoluto, por esta temática⁹. Además la revista *Mercure de France* tiene, a partir de 1915, un apartado titulado «Obras sobre la guerra actual», en la que se reseñan todas las publicaciones y en todos los géneros, cuya temática es la guerra del 14. La *Nouvelle Revue Française*, creada en 1909 y dirigida por Gide, se convierte durante la posguerra en el gran referente que defiende una literatura pura y renovada. La revista *Europe* aparece tras la guerra pero en sus páginas colaboran muchos antiguos combatientes como Rolland, Duhamel o Bloch. Otra revista como *Clarté*, pacifista y próxima al Partido Comunista, ve la luz en 1919, con una marcada ideología de oposición a la guerra y a la burguesía, y con los primeros brotes surrealistas, gracias a las colaboraciones de Aragon, Desnos, Éluard o Leiris. Estas ofertas editoriales demuestran que la escritura ambientada en la historia contemporánea es objeto de una enorme demanda social y cultural, y de algún modo anuncia la polémica que surgirá poco después a propósito de la literaturización del relato de guerra con los planteamientos de Norton Cru. La importancia de escribir la guerra es tal, que no sólo muchas novelas hoy olvidadas fueron *best-sellers* en aquellos años¹⁰, sino que además el principal premio francés, el Goncourt, fue concedido durante varias ediciones a libros de guerra escritos por combatientes: *L'Appel du sol* de Adrien Bertrand (1914, concedido en 1916), *Gaspard* de René Benjamin (en 1915), *Le Feu* de Barbusse (en 1916), *La Flamme au poing* de Henry Malherbe (en 1917), *Civilisation* de Georges Duhamel (en 1918). Sin embargo ya en 1919, *Les croix des bois* de Dorgelès, que sí obtuvo el premio Fémina, pierde el Goncourt frente a Proust, con *Jeunes filles en fleur*. La guerra ha terminado y el público está cansado de aquella literatura. «¡Pero qué manía hay de escribir libros de guerra! [...] ¡La guerra, siempre la guerra! [...] ¿Quiere saber la verdad? [...] El público está harto, el público quiere otra cosa»¹¹. La guerra en la novela de Proust sólo será ya un telón de fondo; hacen falta otros imaginarios y sobre todo una renovación estética de la novela.

Con todo esto podemos afirmar con Michel Winock que la guerra de 1914, como muchos otros acontecimientos históricos, es un elemento *fechador*, generador, que despierta la conciencia de una generación, pero cuyo periodo de receptividad se extiende, es elástico, *multigeneracional*¹². Varias generaciones han participado en este conflicto mundial que el propio Winock denomina como ya he señalado *la generación del fuego*, es decir, del combate. La mayoría de estos escritores han nacido en el fin-de-siglo e irán participando en la guerra casi sin darse cuenta, sin haberse definido ideológicamente. Barbusse, que había nacido en 1873, queda marcado por la experiencia en el frente que determinará su ideología. El médico Louis-Ferdinand Destouches conoce el horror irracional de la guerra que le reforma y transforma en Céline, y escribe su militante y pacifista *Voyage*, donde evoca con desilusión el carácter absurdo de la guerra, «una imbecilidad infernal». Henry de Montherlant, nacido en

9. J. Norton Cru, *Témoins*, Nancy, 1929, 1993, 683-684.

10. Cito a título de ejemplo, P. Géraudy, *La Guerre, Madame*, Paris, 1916; o M. Démians d'Archimbaud, *À travers le tourment: une vie intime*, Paris, 1917.

11. M. d'Hartoy, *Des cris dans la tempête, nouvelles impressions et nouveaux récits d'un officiel blessé*, Paris, 1919, X.

12. Winock, *L'effet de génération*, *op. cit.*, 9 y ss.

1896, recuerda con lirismo y heroísmo la fractura provocada por la guerra del 14. El grupo surrealista es el movimiento más nítido y concreto dentro de esta generación. Sus principales representantes también habían nacido a finales del XIX: Éluard en 1895, Bréton y Tzara en 1896 y un año después Aragon o Soupault.

Aunque muchos autores escribieron en medio de la batalla, esto sólo fue el prólogo, porque numerosos escritores franceses publicaron tras la guerra, hubieran combatido o no. Desde Roger Martin du Gard y los ocho volúmenes de *Les Thibault* (1922-1940) o Jules Romains y los 27 de *Les hommes de bonne volonté* (1932-1946) pasando por Montherlant *Chant funèbre pour les morts de Verdun* (1924) y *Service inutile* (1935), Louis Guilloux con *Sang noir* (1935) o Maxence van der Meersch en *Invasion 14* (1935). Tras la guerra, la pluma milita por la paz con la esperanza de haber vivido una violencia transitoria, y sobre todo la *Der des Ders*, expresión utilizada tras la guerra del 14 para referirse a «la última de las últimas guerras»¹³. Según pasa el tiempo, el interés es más explícitamente literario deslegitimándose el relato del conflicto.

No quiero dejar de citar brevemente las numerosas publicaciones relacionadas con el dolor y el duelo en la primera guerra mundial escritas recientemente. Cito tres novelas muy distintas pero de gran interés, Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*¹⁴, 14 de Echenoz y *Au revoir là-haut* de Pierre Lemaitre, último premio Goncourt. Una generación actual que habla desde la memoria personal o familiar de aquella realidad cotidiana del soldado entre los chinches y el aburrimiento, de las heridas físicas y psíquicas, de las venganzas o de una exhumación imposible, pero también de la postguerra y del duelo de millones de familias rotas para siempre. La ficción está al servicio de la memoria.

Escribir la guerra

Recientemente afirmaba Jorge Urrutia en un artículo publicado en *El País* que «al nuevo concepto bélico le corresponde una nueva forma de narrar»¹⁵. En efecto, habrá distintas actitudes, diferentes escrituras: poemas, intercambios epistolares, diarios, memorias, crónicas, relatos, novelas y ensayos. Si nos ceñimos al relato, predominan durante los años del conflicto los diarios y las memorias, la escritura autobiográfica. También se publican algunos ensayos que interpretan causas y efectos de la guerra, aunque casi siempre están escritos por autores en la retaguardia¹⁶. En cualquier caso para abordar esta experiencia personal inaudita, una

13. Dos obras que constituyen una excepción ideológica, desconcertantes y difíciles de clasificar son Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, 1932, y D. la Rochelle, *La Comédie de Charleroi*, Paris, 1934.

14. Véase R. de Diego, “La docufiction: *Les champs d'honneur de Jean Rouaud*”, en *Fabriques de vérité(s)*, Paris, L'Harmattan, 2016, 287-296..

15. J. Urrutia, “Escribir la guerra”, *El País*, 15 marzo, 2014

16. Léase Ph. Soulez (dir.), *Les philosophes et la guerre de 14*, Saint-Denis, 1988. Asimismo, *1914-1918. Orages de papiers: les collections de guerre des Bibliothèques*, Paris, 2008, Catálogo de la exposición de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg, la Bibliothèque de Stuttgart y el Musée d'Histoire Contemporaine de Paris.

guerra que no se comprende, se precisa una nueva categoría de relato de guerra, que utiliza simultáneamente las precisiones y el punto de vista de un diario, la veracidad de una biografía, la cronología de una narración, el análisis de un ensayo y muchas estrategias propias de una novela, encontrando así una palabra nueva para hablar de los silencios y gritos, del trauma: «No es una novela, son cosas vistas: es, de alguna manera, una realidad recreada... Yo tenía una gran ambición: no contar mi guerra, sino la guerra»¹⁷. El relato de guerra está al servicio de la verdad y sirve para combatir la incompreensión, a través de un género híbrido que fusiona la ficción literaria y la verdad testimonial, y de este modo «de dos seres no hacer más que uno: el escritor y el soldado»¹⁸.

Jean Norton Cru, también antiguo combatiente, ha analizado la veracidad de muchas de las novelas de la guerra, criticando precisamente esta intrusión de lo novelesco en el testimonio y rechazando categóricamente que los autores combatientes fueran también escritores y no sólo testigos de la guerra¹⁹. En este sentido *Ceux de 14* de Maurice Genevoix es para él un buen ejemplo de la sinceridad de un testigo moral y de un discurso memorial sobre la guerra, sin invención ni artificios literarios. El concepto de testigo posee una fuerte connotación afectiva y en este sentido creo que es ilustrador el interés que siguen suscitando en Francia *Les Paroles des Poilus*²⁰, es decir, las cartas y los cuadernos de los verdaderos actores de la Guerra, cuyas palabras sirven para descubrir el auténtico rostro de una Historia cuando aún estaba sin deformar. Cru distingue el concepto de «testigo» («*témoin*»), es decir el autor, y «testimonio» («*témoignage*»), los textos. Considera que la única función de los textos de los combatientes es ser testigo escrito de una experiencia vivida:

«El testigo observador, probo, dotado para expresar claramente lo que observa y siente, adapta sus sentidos y su espíritu a su medio, manteniéndose en un estado de reacción activa. Ve nítidamente a la vez que protesta, anota fielmente a la vez que se afirma, describe artísticamente a la vez que defiende la independencia de su razón. La consecuencia de esta actitud moral, de esta disciplina intelectual de las anotaciones cotidianas, es que las leyendas más contagiosas no contaminarán a este testigo en estado de defensa y su visión de la guerra, incompleta pero fiel, tendrá un extraño parecido con la visión de otros soldados pertenecientes a otros sectores, a otros periodos, testigos tan incompletos y tan fieles como él»²¹.

La novela de guerra suele ser formalmente tradicional y convencional, una novela de aprendizaje y formación, con temas y episodios macabros y recurrentes, con poca intriga en la sucesión de los capítulos, con largas descripciones, mezcla de voces en las escenas dialoga-

17. R. Dorgelès, *Souvenir sur les Croix de bois*, Paris, 1929, 33.

18. Dorgelès, *op. cit.*, 26.

19. Norton Cru, *Témoins, op. cit. y Du témoignage*, Paris, 1930, 1989.

20. Se ha publicado una serie de cartas y cuadernos escritos en el frente entre 1914 y 1918, que han podido reunirse gracias a una iniciativa de Radio France: J.-P. Guéno, *Lettres des poilus*, Paris, 2013. Por otra parte en Péronne se encuentra el Museo Internacional trilingüe de Historia comparada, *Historial de la Grande Guerre*, con más de 4000 metros cuadrados para un centro de documentación, archivos e investigación sobre la Guerra Mundial.

21. Norton Cru, *Du témoignage, op. cit.*, 25-26.

das, narrada en tiempo presente como marca de autenticidad del espíritu de una época y de la cronología histórica, con personajes reales y socialmente representativos del pueblo, utilizando la lengua que habla, el argot; se trata de una reproducción temática y formal del credo naturalista. En todos los casos el contenido épico es recurrente y también monótono, repleto de clichés y tópicos que se repiten como en una letanía. Pero si leemos las cartas escritas por los propios soldados en el frente, *los poilus*, también se insiste en «la monotonía» («vivimos aquí una vida monótona, que vuelve a empezar cada día») y en su «aburrimiento» («si supiera cómo nos aburrimos entre días negros noches blancas»)²².

La novela de guerra queda definida en una sucesión de capítulos, muchas veces titulados, que van describiendo los distintos episodios y acciones que caracterizan el conflicto, tal y como queda patente, por ejemplo en *Le feu*: «El descenso», «El embarque», «El permiso», «El bombardeo». Jules Romains, siguiendo el modelo narrativo zoliano, efectúa una narración polifónica con varios personajes y escenarios para describir con detalle los distintos puntos de vista durante las primeras horas de la batalla de Verdún, el 21 de febrero de 1916, y poner de manifiesto su imposible comprensión²³. La novela de la guerra ha sido definida como una literatura de testimonio, porque los escritores combatientes han dado forma literaria a su memoria, consiguiendo así hablar sin pudor de recuerdos indecibles. Pero la guerra es también todo lo que no se puede contar, y de hecho en muchas descripciones aparece el adjetivo «indescribable» para aludir a situaciones difíciles de expresar²⁴. La escritura sirve para comprender lo ininteligible de aquella experiencia. El relato de guerra es una terapia contra la afasia de los soldados-escritores al regresar del frente. La guerra se hace, a su pesar, escritura.

Unos textos serán nítidamente autobiográficos, coincidiendo el narrador y el autor como *Le feu* de Barbusse o *La main coupée* de Cendrars: «un rasgo específico de la novela de guerra... es la relación directa que mantienen con la experiencia vivida por el autor»²⁵. En otros es un alter ego del autor quien narra en primera persona sus experiencias como Bardamu en el *Voyage au bout de la nuit* de Céline o Jacques Larcher en *Les Croix de bois* de Dorgelès. Muchas veces prefacios y dedicatorias, comunicados y órdenes oficiales, dinamizan la narración y confirman este carácter autobiográfico y verídico, implicando además al lector con numerosas reflexiones morales y con un nítido propósito persuasivo. Así uno de los personajes de la novela de Barbusse, *Le feu*, cuyo subtítulo es además *Diario de una escuadra*, le advierte al narrador ya que conoce su proyecto de escribir una novela sobre lo que acaban de vivir en la guerra: «Por mucho que cuentes, no sé, no te creerán. No por maldad o por ganas de pasar de ti, sino porque no podrán»²⁶. Maurice Genevoix define su relato *Ceux de 14* como «novela» pero incluye un «Avant-Propos» donde advierte que ha evitado toda licencia de imaginación y toda fabulación y que su obsesión es transmitir la exactitud de una realidad. La novela se disfraza de verdad, a través de la «crónica», el «diario», las «memorias» y ofrece

22. Léase, por ejemplo, Guéno, *op. cit.*, 24 y 74.

23. J. Romains, «Verdun», *Les hommes de bonne volonté*, Paris, 1988, 202.

24. G. Chevalier cita una carta que escribe el protagonista Dartemont a su hermana, donde alude a lo secreto, lo incomprensible, lo inverosímil. G. Chevalier, *La Peur*, Paris, 1930, 2008, 260-262.

25. M. Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français 1919-1939*, Paris, 1974, 6.

26. H. Barbusse, *Le feu*, Paris, 1916, 2013, 469.

al lector un falso pacto narrativo. En otras ocasiones los relatos ocultan la veracidad de los recuerdos personales en una simbiosis de lo biográfico y lo ficcional gracias a la distancia y ambigüedad de una tercera persona, y pueden ser llamadas «autoficciones» *avant la lettre*; como decía Dorgelès, se trata de contar *la* guerra, y no *su* guerra. A veces también el relato está narrado desde la omnisciencia de la tercera persona, mezclando la descripción auténtica de la guerra con diálogos de fuerte carga argótica y monólogos interiores de personajes estereotipados y con psicología reducida caracterizados por unos pocos rasgos físicos, morales y sociales²⁷, tal y como sucede en *Le Grand Troupeau* de Giono:

«¡La gran fiesta! Y todo se desbordaba... ¡Vamos a perderlo todo! ...¡Vamos a perderlo todo! Sólo quedaba el sol, la lluvia, el viento, la tierra: todos libres, todos liberados de los hombres; se empezaba a vivir la gran vida anterior»²⁸.

La ambigüedad genérica entre lo biográfico y lo novelesco sobrepasa la noción de verosimilitud propia de una escritura memorial y testimonial, para convertirse en argumento veraz compartido y evidente de una colectividad y por ello seduce al lector y le conduce hacia un punto de vista ideológico e interpretativo. Cuando Jean Paulhan regresa del frente y escribe varios episodios reunidos en *Le Guerrier appliqué*, su protagonista Jacques Maast exclama: «En cuanto a la impasibilidad en la que me encuentro ante el panorama de tantos cadáveres, me sorprende que sea el efecto... del estado de ánimo al que me obligan... las circunstancias»²⁹. Los combatientes que escribieron durante la guerra y también quienes lo hicieron después del conflicto por motivos diversos como la censura, querían ofrecer un testimonio verídico de su propia experiencia. Sin embargo la elección de una forma novelesca híbrida, entre el diario y la novela, no sólo pone en evidencia la fragilidad de las fronteras entre el relato autobiográfico y la ficción, sino que además responde a la necesidad de encontrar una *nueva* escritura que *cuenta* la guerra a pesar de su carácter indecible e insoportable, de la propia impotencia de la narración. Este género, o subgénero narrativo, mezcla la ficción, la experiencia vivida y su hermenéutica, es decir, una interpretación subjetiva e ideológica, y va más allá del puro testimonio memorial. Stéphane Audoin-Rouzeau y Annette Becker aluden a la «dictadura del testimonio»³⁰. Ellos han analizado en Francia la atenuación de la violencia y cierta falta de la brutal autenticidad del conflicto, bien por la utilización masiva de tópicos y una mitificación de la guerra, bien por una excesiva banalización de las experiencias vividas, necesitando pasar página, o bien por el silencio de algunos momentos imposibles de transcribir. Y afirman «la violencia interpersonal... permanece como un dato muy poco presente, si no ausente, del testimonio»³¹. Caso excepcional es sin duda el de Céline, cuya experiencia en el frente apenas duró tres meses; tras la guerra, sólo desea denunciar la responsabilidad de la sociedad y del gobierno. Bardamu, el anti-héroe del siglo XX, protagonista del *Voyage*

27. M. Kessler-Claudet, *La Guerre de Quatorze dans le roman occidental*, Paris, 1998, 2005, 11 ss.

28. J. Giono, *Le Grand Troupeau*, Paris, 1931, 123.

29. J. Paulhan, *Le guerrier appliqué*, Paris, 1982, 78.

30. St. Audoin-Rouzeau y A. Becker, 14-18. *Retrouver la guerre*, Paris, 2000, 52.

31. Audoin-Rouzeau y Becker, *op. cit.*, 53.

au bout de la nuit, habla con rabia, incomprensión y crítica: «Por mucho que buscaba en mi memoria, no les había hecho nada a los alemanes»³². La primera parte de la novela relata la experiencia primera de Bardamu en el frente, utilizando los tópicos entusiastas de otras novelas, pero desde la ironía y la falta de lógica:

«Hatajo de granujas, ¡es la guerra! – nos dicen. Vamos a abordarlos, a esos cabrones de la patria nº 2, ¡y les vamos a reventar los sesos! ¡Venga! ¡Venga! ¡A bordo hay todo lo necesario! ¡Todos a coro! Pero antes quiero veros gritar bien claro: ‘¡Viva la patria nº 1!’ ¡Que se os oiga de lejos! El que grite más fuerte, ¡recibirá la medalla del Niño Jesús!»³³.

La guerra le sorprende a Bardamu con toda su incomprensible y brutal injusticia, se siente impotente, y tiene un miedo atroz; es pacifista, antimilitarista y antipatriota, y busca subterfugios para evitar la guerra, como ser internado: sólo hay una respuesta «nueva»³⁴ posible ante ese falso patriotismo que se ha inventado e impuesto, la huida, la ambigüedad. El odio de Céline contra la sociedad, su nihilismo, terminará en un desconcertante racismo antisemita.

La tradición literaria decimonónica realista y naturalista se adecua, como hemos visto, a esta poética de la novela de guerra, tanto por la presencia de un testimonio autobiográfico, como por su exhaustiva descripción; también el simbolismo finisecular se encuentra presente en muchas de las metáforas, metonimias y sinécdoques, figuras retóricas que «muestran escondiendo o esconden mostrando»³⁵. Proust, que rechazó el pacifismo de Rolland sin ser tampoco belicista ni nacionalista, siguió leyendo durante estos años a Nietzsche y apasionándose con Beethoven. Admiraba a los héroes silenciosos de la guerra como su hermano médico, que trabajaba en los hospitales de campaña y se sentía indignado por todos los caídos. La guerra, que determinará su obra, no sólo porque le obliga a cambiar de editor, sino sobre todo porque la reescribe y corrige sin cesar durante los años del conflicto, será evocada sobre todo como contexto y en sus consecuencias, ya que Proust se sitúa en una perspectiva ahistórica e intemporal³⁶. En *Le Côté de Guermantes*, novela sin duda marcada por la guerra, Proust introduce una reflexión sobre la teoría militar y el arte de las batallas, a través de la cual plantea una teoría estética y de la interpretación: enfrentarse a una batalla es como enfrentarse a un texto: «... todo lo que usted lee, supongo yo, en el relato de un narrador militar, todos los sucesos, los acontecimientos, no son más que los signos de una idea que hay que extraer y que a menudo envuelve otras, como en un palimpsesto»³⁷. Y continúa afirmando que las batallas antiguas son modelos, y que es preciso leerlas dentro de la historia, «como el pasado, como la biblioteca, como la erudición, como la etimología, como la aristocracia de las nuevas batallas»... porque «un campo de batalla, a través de los siglos, no ha sido o no será más que

32. L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, 1972, 1990, 21.

33. Céline, *op. cit.*, 18.

34. Henri Godard analiza esta novela y afirma que da por primera vez «la palabra a los excluidos de la sociedad»: H. Godard, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, 1991, 34.

35. N. Beaupré, *Écrire en guerre, écrire la guerre*, Paris, 2006, 267.

36. G. Daniel, “Temps et mystification”, *À la recherche du temps perdu*, Paris, 1963, 59.

37. M. Proust, *A la recherche du temps perdu. Le Côté de Guermantes*, Paris, II, 1987, 106.

el campo de una sola batalla»³⁸. El discurso sobre la guerra queda asociado a otros discursos, novela psicológica, novela de aprendizaje, novela poética, y la macro novela de Proust es una inmensa confluencia de imaginarios, analogías e intertextualidades, donde se entrecruzan todas las cuestiones esenciales sobre el origen y el devenir de la obra de arte, de la literatura.

Esta guerra, que supuso una cesura brutal en el ámbito del desarrollo de estructuras sociales, transformó sin duda la estética de la literatura, alterando los planteamientos tradicionales, por ejemplo con los movimientos vanguardistas radicales. El dadaísmo, fundado por Tristan Tzara en 1916 en el «Cabaret Voltaire» de Zurich y que se extendió después por varios países como Francia y Alemania, fue definido como un «movimiento de protesta surgido del rechazo de las atrocidades de la guerra». Los primeros miembros de la aventura surrealista estuvieron en el frente y Breton, que sería el jefe carismático de los surrealistas en París, habló de la experiencia de la guerra del 14 que había masacrado a la juventud europea y había arrancado las aspiraciones y esperanzas a toda una generación para «precipitarles a una cloaca de sangre, de necedad y de barro»³⁹. El 13 de mayo de 1921 el movimiento dadaísta organiza una performance, un proceso simbólico contra Maurice Barrès, a quien se le acusa de cometer «un atentado contra la seguridad del espíritu», es decir, por su patriotismo, su nacionalismo y su contribución a la guerra. El movimiento surrealista no sólo tuvo un componente de rebeldía literaria, sino también ideológico, contra la moral burguesa; finalmente tendrá un compromiso político con el partido comunista. Frente a la guerra la única reacción literaria será un «Umour» («Umor sin h»)⁴⁰, un humor negro⁴¹. Estamos en las antípodas de una poesía seria, de circunstancia. Pero es que para los surrealistas la guerra no merecía ser objeto de un gran poema.

Mujeres en guerra

Otro grupo de trabajo en relación con la escritura de la guerra podría situarse en el terreno de los denominados estudios de género, y observar las transformaciones de los distintos roles sociales durante la Primera Guerra mundial. El heroísmo ha sido siempre cosa de soldados, hombres y valientes⁴². La guerra del 14 implicó una participación masiva de la población civil. Los hombres se hicieron héroes, algunos incluso a su pesar, y la valentía de las mujeres se manifestó sin armas, en la esfera de la intimidad, con su perseverancia, fidelidad, sacrificio. Las mujeres tuvieron que aprender a vivir solas, sin hombres, y se vieron obligadas a sustituirles y también a cuidarles, cuando regresaban lisiados o heridos. Se produjo una transfe-

38. Proust, *op. cit.*, 108.

39. Nuestra reflexión se centra en la literatura. Es evidente que la representación del conflicto es muy importante en otras manifestaciones artísticas como la pintura (Exposición «Arte en guerra»,) hasta el cine con películas como *La gran ilusión* de Renoir de 1937, entre otras muchas.

40. J. Vaché, *Lettres de guerre*, Paris, 2001, 20.

41. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, 2002.

42. Las únicas mujeres guerreras han sido las Amazonas, pero ellas se han amputado un seno para tirar al arco fácilmente, es decir, han suprimido su feminidad para parecerse a los hombres.

rencia de la mano de obra femenina presente hasta entonces en sectores tradicionales como el doméstico o el textil, hacia otros sectores de producción relacionados con la guerra, como el metalúrgico o el químico.

De las 48 autoras que he encontrado⁴³, cito a título de ejemplo la novela de Jacqueline Liscoët, conocida como Jack de Bussy, *Réfugiée et infirmière de guerre*, donde aborda el papel de la enfermera, que será un tópico literario⁴⁴. La ficción escrita por las mujeres en estos años refleja sus incipientes reivindicaciones, emancipaciones y transformaciones de identidad: en general hay una masculinización de las mujeres que trabajan y una confusión de roles tanto en el ámbito de lo público como de lo privado, que ya se había iniciado en el periodo decadente finisecular⁴⁵.

Con 54 años Rachilde, seudónimo de Marguerite Vallette-Eymery, conoce la guerra del 14, ve su patria en peligro, y decide «no contar más historias que no puedan ser la Historia»⁴⁶. En 1918 escribe su testimonio en una novela autobiográfica que pasa totalmente desapercibida, muy lejos de sus relatos de perversiones e intercambios de roles y sexos, o sobre el arquetipo de la mujer fatal. Dice que sobre todo quiere hacer un examen de conciencia y afirma que al estallar la guerra ella era una de las pocas personas que no se sintió entusiasmada, intuyendo que la guerra iba a ser «colosal»⁴⁷. Esta clarividencia y distanciamiento quedan patentes cuando describe con ironía a sus contemporáneos y afirma, «el pueblo francés ve la guerra como una gira campestre»⁴⁸. En su relato sobre el conflicto, las mujeres viven ajenas a la gravedad de la situación y frivolizan sobre la guerra: «bajo el pretexto del patriotismo, algunas se hicieron un nuevo abrigo para salir de noche, tricolor»⁴⁹. Rachilde describe con crueldad el descubrimiento, durante una mañana, de un cadáver misteriosamente abierto por el vientre:

«¡Me encuentro en presencia de un cadáver que han vuelto a matar! Es monstruoso pero es real: Pierrette tiene el vientre abierto. La han excavado, le han dado la vuelta como a un saco, y parece más grande, más enorme que nunca. Se extiende como una alfombra de lana embarrada y enrojecida por la sangre... En la zona de los pezones, aún sale leche que tiene el color del pus de las heridas gangrenadas»⁵⁰.

43. Por ejemplo Jean Bertheroy, seudónimo de Berthe-Corinne Le Barillier, especialista en novela histórica, escribió varias novelas a lo largo de los años del conflicto y sobre este tema hoy olvidadas, como *La Couronne d'épines* (1914), *Entre la conscience et le cœur* (1916), *Le Chemin de l'amour* (1918), *Le Tourment d'aimer* (1918) o *Vers la gloire* (1919).

44. Marie de Héredia, casada con Henri de Régnier y amante de Pierre Louys escribe bajo el seudónimo de Gérard de Houville. En 1914, durante la guerra, se hace enfermera en el hospital de Arcachon. Escribirá desde su experiencia personal sobre estas mujeres guardianas de la esfera familiar, lejos de los campos de batalla, pero siempre conectadas por carta con los soldados.

45. Léase el libro de Fr. Thébaud, *Les femmes au temps de la guerre de 14*, Paris, 2013.

46. Rachilde, *Dans le puits ou la Vie inférieure (1915-1917)*, Paris, 1918, 23.

47. Rachilde, *op. cit.*, 67-68.

48. Rachilde, *op. cit.*, 59.

49. Rachilde, *op. cit.*, 100.

50. Rachilde, *op. cit.*, 131.

Sobre el heroísmo

Cuando se habla de guerra, se alude a héroes y víctimas; el heroísmo es un valor admirado por todos porque es el instrumento de defensa de la patria. La guerra crea sus propias normas y leyes que alteran las cuestiones morales vigentes, de manera que matar puede ser legítimo. Pero durante esta guerra de 1914, el heroísmo no consiste en luchar con una espada, sino en soportar una vida monótona, inmóvil y desagradable: es la inacción o el nihilismo. La técnica ha sustituido al hombre, la guerra ha destruido la epopeya, y los soldados son masas anónimas, sin rostro, sin heroísmo, frente a un enemigo también invisible e inhumano. «No somos soldados, somos hombres», dice uno de los protagonistas de *Le feu*⁵¹. Roger Vercelet describe en *Capitaine Conan*⁵², que obtuvo el premio Goncourt en 1934, a un guerrero, no como si fuera un militar, sino con todos los rasgos de un mito heroico: valentía, determinación, sentido del honor y del deber, eficacia táctica. Sin embargo la novela concluye con un capítulo en forma de epílogo que narra la vida de Conan, el protagonista, tras la guerra, gordo, triste, condenado a vender tras el mostrador de una mercería. La paz también destruye héroes. Louis Pergaud, el autor de *La guerre des boutons*, le dice a su mujer que los momentos de reposo son peores que estar en el frente, en primera línea, porque los días son monótonos y añade: «Aquí, en el sufrimiento, veo los bajos fondos del alma humana y las heces, y el orinal, y la mierda. ¡Qué pocos, tanto oficiales como soldados, pueden vanagloriarse de ser hombres, hombres!»⁵³. El alférez Pergaud murió en abril de 1915 en la Lorena, aunque nunca pudo encontrarse su cuerpo. El heroísmo en esta guerra consiste en el sacrificio, en la resignación, en la aceptación de un horror irracional y un odio injustificable.

«En todos los ayuntamientos, se cuelga el anuncio.
 Los primeros gritos: ¡Está anunciado!
 La calle se atropella, la calle se pone a correr.
 Los cafés se vacían, las tiendas se vacían, los cines, los museos, los bancos, las iglesias, los pisos de solteros, las comisarías se vacían.
 Toda Francia está ante el anuncio y lee: Libertad, Igualdad, Fraternidad – Movilización general.
 Toda Francia de puntillas para ver el anuncio, apretada, fraternal, chorreando sudor bajo un sol que la aturde, repite: “La Movilización” sin comprender.
 Una voz en la muchedumbre, como un petardo: ¡ES LA GUERRA!
 Entonces Francia se pone a dar vueltas, se lanza por las avenidas demasiado estrechas, a través de los pueblos, a través de los campos: la guerra, la guerra, la guerra...
 ¡Eh! ¡Allí: la guerra!»⁵⁴.

Se percibe nítidamente en este fragmento el tono cínico e irónico de Chevallier en su novela antibelicista *La Peur* que relata el calvario que vivió el escritor durante los cuatro años

51. Barbusse, *Le feu*, op. cit., 72.

52. R. Vercelet, *Capitaine Conan*, Paris, 1934.

53. Citado por A. Charton, *Petit éloge de l'héroïsme*, Paris, 2014, 62.

54. Chevallier, *La Peur*, op. cit., 16 y 17. La novela termina así: «¿Tú no crees, dice un hombre, que nos han calentado la cabeza con eso del odio de las razas?», 409.

que duró la guerra del 14: su bautizo en el combate, las heridas, el hospital, la convalecencia, el regreso al frente, las trincheras, las noches pasadas dentro de los agujeros de los obuses, los piojos, el frío, el hambre, los gases, los gritos de dolor, los cadáveres. El soldado, convertido en héroe por mandato de un falso patriotismo, será sobre todo una víctima del terror.

Los escritores inicialmente antimilitaristas son minoritarios. Con gran frecuencia, los relatos sobre la primera guerra mundial comienzan con entusiasmo y la exaltación acompaña el éxodo de los soldados hacia el frente, casi como si se fueran de vacaciones. Barbusse habla de un «ímpetu de entusiasmo y de resolución»⁵⁵. Además se subraya el sentido de deber, «la idea de Patria... legitima la guerra», afirma Léon Werth⁵⁶. «Era la gran semana de agosto de 1914, donde cada ciudad de cada provincia, ofreció un regimiento a Francia». Con estas palabras inicia René Benjamin su novela sobre la movilización y el entusiasmo de las primeras semanas del conflicto, a través de las aventuras de un soldado, un *poilu*, *Gaspard*⁵⁷. El autor señala en el prefacio a su primera reedición en 1925, «la guerra del verano de 1914 se caracteriza por dos rasgos: el ímpetu cautivador de esta raza que corrió al combate, con valentía, sin sospechar en absoluto hacia dónde se dirigía,...; y el criminal abandono de la mayor parte de quienes nos llevaron: políticos y oficiales. Es el doble tema de mi libro, que es un libro triste».

Del entusiasmo al desencanto

Jacques Rivière también relata con entusiasmo en sus *Carnets* que había ido a la guerra con el corazón alegre y con deseo de gloria, de heroísmo. Más que de un sentimiento de germanofobia se trata de pura exaltación patriótica. Sin embargo, para Romain Rolland este amor a la patria, argumento de los beligerantes, no es sinónimo de odio a las otras patrias. La guerra le sorprende con 44 años y en Suiza. De inmediato se sintió desamparado, abrumado y clama que este conflicto es el suicidio de Europa. El escritor percibe de inmediato que la guerra será larga y terrorífica, moralmente desastrosa para toda Europa y apela a huir del odio. Dice que hay que permanecer *Au-dessus de la mêlée*, «por encima del conflicto», y publica un artículo el 15 de septiembre de 1914 con este título, es decir, pocos meses después de estallar la guerra, en el *Journal de Genève*⁵⁸. Se trata de un acontecimiento periodístico, comprometido y disidente, comparable al «J'accuse» de Zola. La literatura francesa, ya en los años previos al conflicto, tenía un componente ensayístico e intelectual muy importante, sobre todo tras el affaire Dreyfus. En plena y unánime efervescencia patriótica, en medio de un conformismo

55. H. Barbusse, *Clarté*, Paris, 1919, 1978, 97.

56. L. Werth, *Clavel soldat*, Paris, 1919, 1993, 11.

57. R. Benjamin, *Gaspard*, Paris, 1925, 2013.

58. Lo que es inicialmente un artículo titulado «*Au-dessus de la mêlée*», termina publicándose junto con otros dieciséis en un volumen. Rolland pensó inicialmente en dos títulos posibles, *Au-dessus de la haine* y *Contre la haine*. Finalmente optó por *Au-dessus de la mêlée*, publicado en 1915. La edición utilizada es la reedición de Payot: R. Rolland, *Au-dessus de la mêlée*, Paris, 2013.

belicista, Rolland fue uno de los iconos de la paz⁵⁹. Denuncia las dramáticas condiciones y denuncia también la guerra como crimen contra la humanidad, lanzando una llamada a la fraternidad universal. Ello le valdrá una reprobación unánime. Él lo dice con claridad en la Introducción que escribe en 1915: «Añadiré una sola palabra. Desde hace un año me encuentro rico en enemigos. Quiero decirles esto: pueden odiarme, pero no conseguirán enseñarme el odio. Mi tarea es decir lo que creo justo y humano. Que esto agrade o irrite es algo que no me interesa ya. Sé muy bien que las palabras pronunciadas construyen su propio camino. Yo las siembro en la tierra ensangrentada. Tengo confianza. La semilla crecerá»⁶⁰.

Muchos intelectuales se comprometen ideológicamente, por un sentido del deber, como decía Péguy, por obediencia a las virtudes ancestrales de la raza. Fue el primer escritor francés muerto en el frente en agosto de 1914; se había convertido al catolicismo, era nacionalista y con sentido patriótico pensaba que era preciso preservar una Francia eterna. Al igual que Barrès era un hombre intransigente en sus convicciones de patriotismo místico⁶¹.

En general la primera «visión lírica de la guerra, que había ayudado a muchos hombres a marchar» hacia el frente, en palabras de Jules Romains⁶², se desvanece muy pronto, desapareciendo las ilusiones y el enardecimiento de la movilidad patriótica. El heroísmo de una masa de soldados anónimos, sin identidad, su compromiso generalizado inicial con la causa patriótica, terminará siendo aburrimiento, miedo y desencanto.

«[Los hombres] hacen sus necesidades sin salir del foso. Orinan en latas de sardinas [...] Ni siquiera se mira ya dónde caen los obuses. [...] Es un aniquilamiento como en prisión. ¿La patria?... ¿La civilización?... ¿La guerra?... ¿La paz?... ¿Qué es eso?... No hay nada más que este agujero... No hay nada más que esperar que la muerte en este agujero»⁶³.

El protagonista sin entusiasmo y resignado, desocupado, aburrido, vive embotado en un agujero, con escasos y muy elementales sentimientos. Si la marcha del soldado hacia la guerra está rodeada de exaltación, pronto surge una experiencia trágica, un intenso miedo, tal y como le sucede a Gilbert, el protagonista de *Les Croix de bois*, al ver los primeros cadáveres: «Gilbert no se atrevía a avanzar, sentía miedo en el vientre, le temblaban las piernas... Miraba a los muertos, a todos esos muertos que había visto correr hacia su destino atroz»⁶⁴. Péguy y Alain-Fournier, que murieron en 1914, sólo pueden hablar de las

59. V. Marguerite, *La garçonnette*, Paris, 2013: el autor de la conocida novela en los años 20, donde alude ya al arquetipo de la mujer liberada y hedonista en la postguerra, consagró su vida al pacifismo, exigió un desarme unilateral y la declaración de una paz mundial. O Alain, *Mars ou la guerre jugée*, Paris, 1921, 1969: gran admirador de Jaurès, se alistó voluntariamente en 1916 donde escribió la citada novela denunciando la guerra como un crimen contra la humanidad.

60. Rolland, *Au-dessus de la mêlée*, op. cit., 45, 46.

61. Cito en este sentido el *Manifiesto de los dieciséis*, firmado el 16 de marzo de 1916 por quince destacados anarquistas como Kropotkin, apoyaba la guerra como acto de resistencia contra la agresión alemana.

62. J. Romains, «Prélude à Verdun», *Les Hommes de bonne volonté*, III, Paris, 1988, 6.

63. Werth, *Clavel soldat*, op. cit., 92-93, 100.

64. R. Dorgelès, *Les Croix de bois*, Paris, 1919, 51.

marchas y contramarchas de una guerra en movimiento. Sin embargo otros como Barbusse, Genevoix, Dorgelès, Cendrars o Bernanos pasaron un invierno en las trincheras. Y aluden al aburrimiento de una guerra inmóvil, embarrada, con los pies helados e infectados de champiñones. Drieu con 21 años va a la guerra y no conoce más que el cansancio y el dolor; ha soñado con hazañas heroicas pero la guerra no es más que una serie de ilusiones perdidas, de sueños abortados. A pesar de ser herido en Charleroi, vuelve al combate meses después sin ninguna alegría. No le importa morir y el alcohol le consuela de su depresión y de algunas alucinaciones que sufre. Será nuevamente herido en Douaumont, pero sigue volviendo al frente, en 1916 y en 1918. Como muchos otros *poilus* es la imagen de un anti-héroe que puede morir en cualquier momento, casi por casualidad, sin heroísmo. Dedicará seis textos a esa guerra absurda que ha conocido y no comprende, reunidos en *La Comédie de Charleroi*. También Bernanos, admirador de Péguy, sueña con ser un héroe y arriesgar su vida por la patria. Para él la experiencia se resume a poder ser alcanzado por una bala perdida o ser la víctima de una torpeza, de una casualidad, como algunos de sus compañeros que fueron heridos por caerse del caballo en el hielo.

En este discurso de la guerra, de la defensa de la patria contra el agresor enemigo, enseguida aparece el tema de la trinchera, del descenso al infierno de la trinchera, arquetipo de la guerra del 14: «La guerra hoy consiste en estar tumbado, tendido, aplastado. Antaño la guerra eran hombres de pie. La guerra hoy son todas las posturas de la vergüenza»⁶⁵. La vida cotidiana del soldado se instala en la cotidianeidad caótica e inhumana de la trinchera, espacio de lo irracional, lo brutal, lo animal. La trinchera aparece como una protección y es la prueba de que la guerra del 14 es una guerra de defensa. Por ello vamos a encontrar ciertos elementos relacionados con ese largo y monótono sufrimiento del soldado viviendo en la trinchera como el barro, la suciedad, las pulgas, los piojos y las ratas: «Somos como piojos en una cabeza» recuerda Cendrars⁶⁶. Barbusse anota con afán realista las preocupaciones verdaderas e inmediatas de los soldados en las trincheras: el hambre, la sed, los piojos, cuyo aplastamiento ensangrienta todas las uñas⁶⁷. En Dorgelès la trinchera es signo de una muerte anunciada: «Esta trinchera completamente nueva estaba rodeada de tierra fresca, como una fosa común. Quizás para ganar tiempo, nos habían metido en ella vivos»⁶⁸. El barro es el ambiente en el que se desarrolla, por ejemplo, toda la novela de Maurice Genevoix, *Ceux de 14*, y que se titula precisamente *El barro*⁶⁹. Barbusse declara: «En una época, pensaba que el peor infierno de la guerra son las llamas de los obuses, después durante mucho tiempo creí que era el ahogo de los subterráneos que se estrechan perennemente encima de nosotros. Pero no, el infierno es el agua»⁷⁰. Las explosiones indescriptibles y atroces de los obuses provocan

65. P. Drieu la Rochelle, *La Comédie de Charleroi*, Gallimard, Paris, 1996, 38.

66. Bl. Cendrars, *La main coupée*, Paris, 1975, 21.

67. Barbusse, *Le feu*, *op.cit.*, 392 ss.

68. Dorgelès, *Les Crois de bois*, *op. cit.*, 239.

69. M. Genevoix, *Ceux de 14*, Paris, 1950. Tetralogía que contiene *Sous Verdun*(1916), *Nuits de guerre*(1916), *La Boue*(1921) y *Les Épargés*(1923),

70. Barbusse, *Le feu*, *op. cit.*, 462.

tal magnitud de masacres, que los escritores que han visto estas imágenes, que lo han vivido, tienen inevitablemente obsesiones necrófilas y se ven obligados a buscar nuevos modos de representar la muerte en la trinchera de compañías, regimientos y batallones enteros: se alude así a cuerpos monstruosos, destrozados, amputados. Son asimismo frecuentes las escenas tópicas con un pie o un brazo saliendo de la pared de la trinchera⁷¹. Así le sucede a Giono, que descubre en el frente el horror de las masacres y lo traslada a *Le Grand Troupeau*, donde hay multitud de descripciones de cuerpos y paisajes destruidos y reventados. Es un auténtico cataclismo: los animales devoran a los soldados muertos, el cerdo come el cuerpo de un niño, los cuervos picotean miga de pan mojada en sangre junto a los muertos: «Es una batería inglesa: ruedas (roldanas), trozos de tubos, casquillos vacíos, obuses como capullos de gusanos; caballos reventados, con el cuello retorcido: hombres con la cara aplastada contra el suelo; rostros negros que muerden el cielo; una pierna, carne pulverizada, sesos estallados contra la llanta de una rueda»⁷². Esta guerra representada por grandes batallas como la de Verdún o el Somme, describen espectáculos increíbles en donde la civilización ha llegado técnicamente al colmo del progreso y la modernidad: Henri Malherbe califica el conflicto de «espectáculo cósmico»⁷³; sin embargo la modernidad técnica tiene consecuencias negativas y provoca, en un oxímoron, un regreso a tiempos prehistóricos tal y como hemos visto en la cita anterior. La trinchera narra la guerra con realismo y es objeto de descripciones naturalistas, pero es también metáfora de la herida, el dolor y la muerte.

Este desencanto no sólo procede de la degradación de la guerra en un conflicto inmóvil y mortífero, nace también de la pérdida de todo referente espiritual. Los soldados heridos son constantemente considerados como “nuevos” mártires, no sólo desde un punto de vista cristiano, sino desde el imaginario iniciático heroico⁷⁴. De hecho, Georges Duhamel titula una obra de 1917 *Vie des martyrs* y Barbusse, en el capítulo 21 de *Le Feu*, utiliza el término «mártir» y la comparación del soldado con Cristo, demostrando además que Dios ya no está con aquellos soldados que sufren: «Yo, dijo entonces una voz de dolor, no creo en Dios. Sé que no existe – a causa del sufrimiento...: todo este sufrimiento inocente que vendría de un Dios perfecto, es una trola»⁷⁵.

Conclusión

Tras este recorrido resulta evidente que el corpus de los relatos de la guerra del 14 tiene una amplitud impresionante. Hay muchos puntos de vista, diferentes experiencias e ideologías y, por tanto, distintos imaginarios y estilos, entre el realismo testimonial y la vanguardia formal. Todos los textos insisten en la brutalidad irracional del acontecimiento, en su dimensión

71. Véase por ejemplo Werth, *Clavel soldat*, op. cit., 140 o Cendrars, *La main coupée*, op. cit., 29.

72. Giono, *Le Grand Troupeau*, op. cit., 235

73. H. Malherbe, *La Flamme au poing*, Paris, 1917, 132

74. «La espiritualidad dolorista transforma la guerra entera en una inmensa imitación de Cristo», A. Becker, *La Guerre et la foi, de la mort à la mémoire, 1914-1930*, Paris, 1994, 50.

75. Barbusse, *Le feu*, op. cit., 404.

incomprensible: «la guerra, en definitiva, era todo lo que no se comprendía»⁷⁶. Pero el relato de guerra, una vez legitimada su veracidad, es decir, que no es materia de invención, introduce distintos procedimientos literarios, todo un artefacto narrativo para verbalizar e intentar transmitir aquel apocalipsis, para aprehender sus causas y efectos. Inventar una palabra que dé un sentido a aquella experiencia vivida. El relato de la guerra impregna literariamente con su poética específica la verdad del documento, para comprender la Historia desde la ficción.

76. Céline, *Voyage*, *op. cit.*, 22.