

UNIVERSIDAD POMPEU FABRA

FACULTAD DE HUMANIDADES

2012 - 2013

La deconstrucción del héroe en la “nueva novela de guerra” europea

Luis Melgar Blesa

NIA: 120. 742

Director: Domingo Ródenas de Moya

- Pretenderás hacer creer que erais verdaderos hombres, no unos niños, y un día seréis representados en el cine por Frank Sinatra, John Wayne o cualquier otro de los encantadores y guerreros galanes de la pantalla. Y la guerra parecerá algo tan bueno que tendremos muchas más. Y la harán unos niños como los que están jugando arriba.

Entonces comprendí. Era la guerra lo que la ponía fuera de sí. No quería que sus hijos ni los hijos de nadie murieran en la guerra. Y creía que las guerras eran promovidas y alentadas, en parte, por los libros y el cine. Así pues, levanté mi mano derecha y le hice una promesa.

[...] No creo que nunca llegue a terminar ese libro. [...] Sin embargo, si algún día lo termino, te doy mi palabra de que no habrá ningún papel para Frank Sinatra o John Wayne... Y además —añadí—, lo llamaré *La cruzada de los Inocentes*.

Kurt Vonnegut, *Matadero 5* (1969).

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1.- La figura del héroe en la literatura de guerra de la modernidad: una reflexión	4
1.1.- La guerra en el origen de la historia humana	4
1.2.- Narrar la guerra: idealización del héroe y construcción de un prototipo moral	6
1.3.- Prolegómenos de la deconstrucción: Stendhal y Tolstoi	11
1.4.- I Guerra Mundial: un cambio de paradigma que deconstruye al héroe	15
1.5.- La experiencia indecible: escisión entre lenguaje y experiencia	19
2.- La deconstrucción del héroe bélico: tres ejemplos	23
2.1.- <i>El fuego (diario de una escuadra)</i>, de Henri Barbusse	24
2.2.- <i>Sin novedad en el frente</i>, de Erich Maria Remarque	30
2.3.- <i>Imán</i>, de Ramón J. Sender	36
CONCLUSIONES	41
BIBLIOGRAFÍA	45

INTRODUCCIÓN

En este estudio abordaremos fundamentalmente el análisis de tres obras de literatura de guerra que creemos representativas del género en un momento, tras la I Guerra Mundial, en que éste toma una posición de apología del movimiento antibelicista. *El fuego (diario de una escuadra)* (1916) de Henri Barbusse, *Sin novedad en el frente* (1929) de Erich Maria Remarque e *Imán* (1930) de Ramón J. Sender dan una visión detallada de un fenómeno, la guerra, que causa un punto de inflexión en el discurso literario tradicional. Por ende, este estudio, podría decirse, trata sobre la literatura de guerra y su apología del antibelicismo, aunque sería quedarse algo corto. Este pequeño tratado intentará explicar cómo la literatura, a lo largo de la historia, construye el tropo del héroe que acaba convirtiéndose en una especie de figura moral de la sociedad occidental y cómo él mismo es fagocitado, devorado o deconstruido por la propia literatura y ética humana.

Este trabajo se sitúa en un momento concreto, aunque no es estático. Pese a que nuestro objeto de estudio, nuestras tres novelas, aparecieron en el primer tercio del siglo XX, pretendemos ofrecer una visión de contexto histórico alrededor de la deconstrucción de la figura del héroe. Para ello hemos dedicado una primera parte, de carácter más teórico, donde reflexionaremos sobre la construcción de esa figura, en el imaginario colectivo occidental, reflexionando sobre dónde y de qué forma se establece como común denominador de la literatura de guerra. También ofreceremos algunos ejemplos de lo que creemos que, paulatinamente, ha ido haciéndole mella y deconstruyéndolo.

La primera parte de nuestro estudio es un viaje que no es circular, aunque muestra el nacimiento y la muerte de una figura fundamental para la literatura y los valores occidentales. En conjunto podemos decir que la I Guerra Mundial será nuestro “campamento base”, ya que nuestras tres novelas o bien se sitúan históricamente en ella o bien se influyen de la literatura que ha generado. *El fuego* presenta la visión de un soldado del bando francés en la I Guerra Mundial, mientras que *Sin novedad en el frente* la ofrece desde el bando alemán. Podríamos asegurar que la segunda es, de alguna forma, hija o heredera de la primera. *El fuego* se erige, por tanto, como la punta de lanza del movimiento que queremos describir. El caso de *Imán* es algo distinto: situada en la guerra hispano-marroquí, narra las peripecias de un soldado raso al estilo de *El fuego*, y nos sirve para traernos el objeto de estudio hasta la literatura hispánica, viendo las influencias de la literatura europea, ya que, es obvio, la obra de Sender es heredera de las dos anteriores. Aunque *Imán* presenta un tipo de novela al estilo de una crónica, la ficción se le presupone en algunas partes. No

obstante, todas nuestras novelas en su conjunto presentan el hecho ficcional en la contraposición narrativa, es decir, los episodios más crudos responden a aquello de “la realidad supera a la ficción”, tan propio de la literatura de guerra del siglo XX. Estos elementos que parecen inverosímiles son en sí mismo un alegato de su posición antibelicista. Las tres obras enfrentan al lector con la verdad cruda y horrible de la guerra y sobre ese plano dan pruebas de la ausencia total de heroísmo y gloria de la guerra.

Un hecho fundamental para entender la caída del paradigma heroico en el siglo XX será la presencia masiva de personal civil en el frente que hace que escritores, poetas, pintores y otros letrados se conviertan en soldados. La literatura de guerra de este periodo pondrá sobre nuestra mesa de análisis un hecho fundamental en el cambio de perspectiva sobre la guerra: la incapacidad de contar. Este fenómeno, que se referencia sobre todo tras el Holocausto, se inicia en la I Guerra Mundial por la disociación evidente entre el imaginario de la población civil que no se incorpora al frente y los que sí lo hacen. De nuevo, puesto que “la realidad supera a la ficción”, los combatientes traen una realidad experiencial muy alejada del imaginario de gloria y heroísmo del resto de la población. Se da por tanto primero una incapacidad de contar, por una voluntad de olvidar o de no enfrentarse a la opinión generalizada; segundo, una dificultad de convencer —sólo hay que observar el caso de Remarque y las críticas que lo tacharon de mentiroso— y, tercero, un convencimiento que cambia el paradigma de héroe tal y como lo presentábamos.

Otro apartado fundamental de nuestro estudio será el análisis de los cambios de perspectiva y de uso de los elementos característicos del género bélico. En la segunda parte de nuestro trabajo ofreceremos una visión más práctica de las novelas, analizando los elementos más característicos del nuevo género. Haremos hincapié en los personajes de la literatura de la guerra, sus orígenes, su uso y función y sus reflexiones. En ellas, en sus reflexiones, podremos ver cómo son personajes profundamente humanos que desconocen el sentido global de la contienda y cuál es su función allí. Son personajes de origen humilde, o jovencísimos a los que se les trunca la vida por completo. Los personajes de las tres novelas que analizaremos están despojados de toda accidentalidad. Es decir, el hecho de guerra demuestra una constante en la conducta y en la creación del ser humano y presenta una concepción universal de la condición humana que queda reducida a lo universal: animales mortales con capacidad de sufrimiento. Esto se opone a lo que puede parecer una literatura de circunstancias, como la gran novela del XIX que, anclada a unas coordenadas espacio-temporales muy precisas, ofrece una literatura esencialista de la condición humana. En este sentido podemos decir que los personajes de la literatura de guerra son atemporales y sólo llevan el peso temporal de

la batalla que libran, aunque esto funciona sólo como una etiqueta ya que el tiempo y el espacio en la batalla desaparecen. En un universo donde el futuro se reduce al próximo segundo, a la siguiente bala u obús que cruza las líneas, al siguiente paso de la avanzada, el pasado es lo anterior a la guerra que funciona, a la vez, como un espacio y un tiempo. Los momentos y los espacios anteriores a la estancia en el frente se convierten en un *locus amoenus*, un recuerdo de placer amniótico al que se quiere volver. En una línea espacio-temporal podríamos decir que el combatiente desea volver al pasado. Esta ruptura de la consecución lógica es todavía más trágica a causa de la catarsis personal de la batalla: el combatiente, el soldado, no puede volver al pasado por una cuestión de física temporal (la máquina del tiempo todavía no existe, si es que existirá algún día), pero ni siquiera —y esto es lo más grave— se siente capaz de reproducir el pasado ya que se ha producido en él un cambio sustancial que lo incapacita para funcionar de nuevo en ese estado anterior. El personaje de la literatura de guerra tiene una evolución explosiva que lo enfrenta a lo peor de la condición humana. Lo horrible y lo atroz consigue, en el mejor de los casos, que sólo sea un descreído. Ese ambiente horroroso y abominable en el que no opera ningún tipo de accidentalidad sociocultural nos permite observar a los personajes en su esencia más fisiológica. Los personajes, por tanto, pueden leerse como decíamos en cualquier momento de la historia, son atemporales porque están reducidos al esqueleto de lo que son, a su más pura sustancialidad.

Estos son los puntos que desarrollaremos a lo largo de este estudio que, sin más dilación, iniciamos a continuación.

1.- La figura del héroe en la literatura de guerra en la modernidad: una reflexión

1.1.- La guerra en el origen de la historia humana

Este apartado pretende hacer una introducción teórica sobre el fenómeno de la literatura de guerra a través de la reflexión formal sobre un género literario que, pese a darse desde el principio de los tiempos, sufre un profundo cambio en el siglo XX con la Gran Guerra. En este sentido podemos decir que hasta el siglo XIX el discurso de la guerra era casi siempre homogéneo: los soldados lo son por profesión y el conflicto bélico, la lucha armada, es su razón de ser. Hacia el siglo XIX, sin embargo, encontramos cómo en el acto de guerra comienzan a participar hombres de todas las clases que desembocará, como veremos, en la industrialización de la guerra en la I Guerra Mundial. En esta I Guerra Mundial, la Gran Guerra, el motor del conflicto pasa a ser, sobre todo, la población civil.

Sin embargo, dada la voluntad teórica del tema de este apartado no podemos empezar nuestro discurso directamente en la I Guerra Mundial pues, aunque sea el objeto central de este trabajo, la narración se iniciaría en una especie de *in media res* dándole un sentido confuso, por lo que preferimos ofrecer una visión más lineal de los hechos dando algunos ejemplos muy claros y conocidos que expliquen cómo se fragua la construcción de la figura heroica y su posterior degradación. La guerra y su representación literaria es, como decíamos en el párrafo anterior, un hecho que se da desde el inicio de los tiempos. Es Heráclito el que en su aforismo número 53 (según Diels-Kranz¹) manifiesta que “La Guerra (*pólemos*) es el padre de todas las cosas”. Esta confrontación entre opuestos, la dialéctica que de ella emana, se convierte en un generador de historia a nivel social, es decir, es la guerra, la lucha de contrarios, lo que hace avanzar al hombre y al mundo actuando como un agente antropológico. Por tanto, si asumimos que nuestra sociedad es heredera del pensamiento clásico griego, podemos situar aquí el inicio de nuestro contexto social y cultural: la guerra es el origen y el fundamento de nuestras sociedades. La guerra genera muerte y destrucción, sí, pero también importantes cambios históricos y da lugar a avances tecnológicos y sociales. Asimismo, la guerra construye un sentimiento nacional y traza el futuro de las naciones,

1 *Vid.* Diels & Kranz, 1975.

que se construye mediante la memoria que se tiene de determinados acontecimientos históricos. Con todo esto podemos determinar que la guerra no es un hecho del que emanan únicamente aspectos negativos. Aunque la reprobación de la guerra, la apología antibelicista, será nuestro tema en la segunda parte de este estudio, no queremos obviar el importante argumento de la guerra como agente creador. En este sentido se manifiestan Vicente J. Benet y Vicente Sánchez-Biosca en la introducción a su libro *Decir, contar, pensar la guerra*:

Las guerras constituyen a lo largo de la historia fracturas periódicas de la civilización, de la convivencia e incluso de la forma de vivir los conflictos básicos de toda sociedad. Mas, sin duda, también han actuado, pese a la violencia de su irrupción, como factor de estabilización demográfica. Podría decirse incluso que su fantasma, ilusión o deseo han servido para articular partes sustanciales de la sociedad en tiempos de paz (a través de la formación y economía de los ejércitos, la contribución a la noción de disciplina exportada a otros modos de organización social, las prácticas físicas, entre otras cosas).

Sin embargo, cualesquiera que sean las fantasías de la guerra en los tiempos de paz, lo cierto es que la guerra abierta supone una transformación sintomática de las leyes de comportamiento, legislativas, penales y morales que sirven para dotar de cohesión a las comunidades humanas. En este sentido, puede decirse que desencadenan pasiones, pero también normas distintas a las habituales y no sería una hipótesis demasiado aventurada sostener que éstas son en cierto modo complementarias de aquéllas.

Ahora bien, las guerras, si bien quiebran un orden, no deben ser necesariamente entendidas como caóticas. Antes al contrario, poseen también reglas, normas, incluso rituales que deben ser respetados de acuerdo con los valores superiores consensuados por la comunidad de naciones (el valor, la dignidad, la disciplina, la patria, la religión, las regulaciones sobre el trato a los prisioneros o víctimas civiles), lo que supone la supeditación del comportamiento militar a éstas u otras pautas de comportamiento (Benet & Sánchez-Biosca, 2001, p. 9).

En esta primera parte debemos pensar en los orígenes de la guerra, en la guerra como elemento natural de la condición humana. Ya en la prehistoria y en sus manifestaciones pictóricas encontramos, después de las escenas de caza, escenas de guerra. La guerra, el conflicto, la lucha, es, por tanto, un elemento inherente al hombre. En origen, y teniendo en mente la afirmación de Ortega y Gasset de que “el hombre es naturaleza y cultura”, la guerra se enmarca en el marco de la pulsión natural, casi fisiológica. El conflicto es, a su vez y desde el punto de vista individual y de conjunto, inherente a la sociedad. Este hecho no lo cree sólo Heráclito, el filósofo oscuro del que sólo conservamos fragmentos, sino que el racionalista Immanuel Kant hace una férrea defensa en su obra *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita* (1784) (Kant, 2000)².

2 *Vid.* el cuarto principio de dicha obra.

1.2.- Narrar la guerra: idealización del héroe y construcción de un prototipo moral

En este apartado pretendemos mostrar la evolución de la figura del héroe literario hacia su construcción moral en el ideario occidental. Somos conscientes que a lo largo de la historia el héroe ha sufrido importantes evoluciones; lamentablemente, debido a la naturaleza de este estudio y su temática concreta sobre la literatura de guerra en la modernidad, no podemos dedicarnos por entero, ya que daría para una o varias tesis doctorales. La bibliografía sobre la evolución del héroe a lo largo de la historia es inabarcablemente extensa, pero nosotros nos quedamos con unos conceptos básicos de la obra *The Epic Hero* (2000), de Dean A. Miller. La cita inicial nos pareció acertadísima para trabajar con una obra de rigor en un trabajo enfocado al estudio de la deconstrucción del héroe en las novelas que condenan, durante el primer tercio del siglo XX, el horror y la destrucción de la guerra. Miller abre su libro con una cita de Edward Gibbon, “The fame of warriors is built on the destruction of humankind” (Miller, 2000, p. 7). La línea argumental inicial del autor de *The Epic Hero* recoge, a su vez, la visión de Foucault, en la que la percepción del héroe es una percepción social. Desde la época clásica (en el momento en que el logos se separa del mito), nos obligamos a nosotros mismos a funcionar en un mundo y un orden racional. En este nuevo mundo y orden la magia o los poderes extraordinarios no son aceptados. El héroe resalta precisamente por esta acción en contra de las leyes físicas y racionales que estructuran a un hombre. El héroe se convierte en un punto de conexión entre el ser humano *normal* y las divinidades.

Miller expone dos tipos, o mejor dos percepciones, de héroe: la primera es la del héroe solitario y meditativo que normalmente tiene una muerte violenta; el segundo, es el héroe social, que representa a la polis, que saca adelante a una sociedad entera. En las siguientes páginas hablaremos bastante de Aquiles. Para Miller, Aquiles es un tipo de héroe como el primero, es decir, solitario y meditativo que busca a través de su muerte la victoria eterna. La muerte de Aquiles, extensamente conocida, no termina con los funerales que le ofrecen los Aqueos, sino con la inmortalidad que le da Tetis, su madre, en la Isla de Leuce. El autor prosigue su explicación histórica de la concepción del héroe en la que, como hemos dicho, no podemos detenernos. Sin embargo si queremos apuntar a la unificación de las dos percepciones de la figura del héroe en el caballero cristiano y a la confrontación que se da en el Renacimiento. Los héroes medievales europeos (caballeros cristianos) se moverán por orgullo y honor personal pero se mantendrán atados a la jerarquía y al servicio a la comunidad. En el Renacimiento se revivirán las imágenes clásicas del héroe, que desarrolla un conflicto entre el héroe clásico que están intentado recuperar y el nuevo

modelo del caballero cristiano. Esta confrontación —dice Miller— durará hasta casi el s. XIX. El autor sigue con su visión histórica de la figura heroica y llega, claro está, a la aparición del psicoanálisis. Freud determina que el individuo desarrolla, desde sus principios de la evolución humana, un arquetipo del héroe que se mantiene en su conciencia y que afecta a la manera en la que él concibe al héroe y al acto heroico. Este hecho es fundamental para nuestro discurso ya que le da a la figura del héroe una categoría de inherencia en el pensamiento humano.

Otro de los elementos constitutivos de la sociedad y de la condición humana es el contar, el narrar la experiencia —aspecto al que nos dedicaremos más adelante. Esta conjunción de elementos se plasma en la *Ilíada*, el texto que inicia la tradición literaria occidental. Este texto inaugura también la tradición épica. La épica, la epopeya narrativa en verso, no representa sólo un modelo únicamente literario, sino que tiene unas convicciones generales que seguimos reconociendo: es el relato de la acción de un héroe (que triunfa en su gloria, no necesariamente en la vida³). La tradición nos dice que lo glorioso es la elección de Aquiles, ya que en su acción está el destino del guerrero. De todas formas, la épica presenta una especie de problema en tanto que no deja de ser un modelo de propaganda. Los valores que predominan son los de Aquiles, los de la fuerza. La épica es a la vez un modelo de discurso para la representación, para el cómo contar, y un modelo ideológicamente cargado, necesariamente, de la defensa del valor y de los elementos constitutivos del héroe clásico. Así lo muestra Catharine Savage Brosnam en su artículo “The functions of war literature”:

From the days of the Greeks, the Romans, and the Hebrew chroniclers, epic poetry, drama, and historical accounts have repeatedly been inspired by, and often centered around, war, which Heraclitus called "father of all, and king of all." The role played by the Trojan War in the whole of ancient Western literature is so central that it can be considered the single most important topic of the body of literature inherited from early Western civilization. Similarly, in the large body of early European literature constituted by medieval sagas and epics, war is the central, indeed sometimes the only, theme; and although there were ancient influences, illustrated for instance in the French Roman d'Alexandre (twelfth century), most of this corpus, whether in the Germanic or the Romance languages, represents an autochthonous phenomenon. To note a similar association between much of the oral tradition of non-Western peoples, as it is now known, and their armed conflicts with surrounding tribes is then to affirm the near-universality of war as a subject for—and doubtless often an impetus to—song, drama, and narrative, oral and written. It may be argued further that, except possibly for the theme of love (although it first became preeminent only in the Breton and troubadour texts of the twelfth century), no other literary rendering of human experience has exercised such an extensive influence on human behavior (Savage Brosnam, 1992, p.84).

3 A Aquiles los dioses le dan a escoger entre gloria y vida.

Pero la épica alberga en sí un segundo problema: el problema de la mimesis. Hay una dificultad manifiesta a la hora de traducir hechos de vida, experiencia vital, al estado de representación, al plano de las palabras. En ese plano, se intenta reproducir y evocar algo que ha sucedido en la experiencia. La épica es una forma a disposición de la mimesis de un tipo particular de experiencia, la guerra, pero es una experiencia particular a la par que colectiva (tiene puntos de vista diferentes), que se da en el tiempo de manera extendida y en espacios distintos, es por lo tanto multidimensional y compleja. La plasmación escrita de la guerra plantea, de esta forma, un desafío. Lo que se hace normalmente es representar lo macro por lo micro, es decir, se toma la experiencia individual como continente de la experiencia colectiva, de allí que la épica sea tradicionalmente una historia muy individualizada. Esta visión individualizada del combate viene dada por el modelo de representación, no por el tipo de guerra. La experiencia del héroe representa la acción colectiva, se encarna en la figura heroica la totalidad del ejército. Esto actúa como una especie de vasos comunicantes: si el ejército representa al pueblo en la lucha y el héroe es la encarnación de todo el ejército, el pueblo identifica la figura y los valores del héroe como un estandarte del pueblo bajo el que se igualan. Los griegos cuando escuchan la *Ilíada* no combaten, pero se convierten en el momento de escuchar el relato en hoplitas, es decir en uno de los soldados de infantería. Hay una voluntad en la épica de crear una generalización social del rol del héroe al estilo de “somos la estirpe de Aquiles”, “somos los soldados de Aquiles”, etc. El relato narra un momento histórico en el que participan unos individuos determinados pero que se extiende al conjunto de los griegos. Hay una voluntad de identificación y asimilación heroica, pero sobre esto hablaremos más adelante.

Otro de los rasgos de la épica es siempre la caracterización dual de un lado que se asocia con el mal y otro con el bien. El otro, el malo, está deshumanizado, como si no sintiera dolor o sufriera afrentas. Lo interesante de la *Ilíada*, y de la épica en general, es que a pesar de que es parcial y asume un punto de vista dentro de este maniqueísmo, no se puede considerar como tal, es decir maniqueo, porque entiende que uno es igual que el otro y que la virtud no está de ningún lado sino que está en los dos. En el fondo quien gana, para los griegos, no tiene que ver con quien es el bueno y quien es el malo, sino que intenta representar la injusticia de la existencia, este es el fundamento también de la tragedia. Es la noción de que la existencia humana está fuera de su control. Es por esto por lo que en la Grecia clásica la épica y la tragedia están íntimamente ligadas. Esta es la poesía o la reflexión de la épica. Conocer el discurso de la tragedia era esencial para la educación griega. Hay un ciclo de violencia que genera más violencia donde cada uno de los participantes hace lo que cree que es su deber. En la épica hay siempre un valor de salvación, en la tragedia no

hay ninguno, de allí que haya predominado el primero. La necesidad de convertir las víctimas en héroes es tal que convierte relatos trágicos en épicos (como podemos ver en la película de Steven Spielberg *Schindler's List*, de 1993).

Existe aún otro modelo más allá de la tragedia y la épica, que es el de la elegía, el canto a la pérdida (la forma poética que habla del paso del tiempo y la muerte). La *Ilíada* también es un poema elegíaco, el poema es un memorial a Aquiles y a todos los otros que lucharon en la guerra. Parte de la noción que uno cuenta por un deber de responsabilidad hacia el que no está, al que se ha ido. Es, por tanto, el discurso de la memoria y, a la vez, la posibilidad de dar voz a los que ya no pueden hablar. Estos dos aspectos son fundamentales en la literatura de guerra —como veremos detalladamente a lo largo de este estudio—, y convierten al libro en una especie de monumento memorial.

Simone Weil, en su obra *La Ilíada, o el poema de la fuerza* (1940), habla de la crudeza de la guerra desde dos puntos de vista. La autora teoriza la expresión de la guerra como un calidoscopio de experiencias donde dice que la guerra tiene que ver con una lucidez en la mentalidad griega que nunca más se ha vuelto a ver. Así, encuentra en los griegos a un pueblo que combina dos elementos: la guerra y la filosofía, es decir, reflexión y poesía. La guerra se entiende entonces como una experiencia compartida, en tanto que son los ciudadanos los que acuden a la guerra. Pese a que participen en episodios de gran violencia se desarrolla una nueva sensibilidad: la guerra entre partes de una misma comunidad que comparte los mismos valores culturales. Es de esta forma como surge el modelo originario para explicar la guerra. La épica, el modelo épico, está muy vinculado a la acción de un héroe que es aquel que poseerá la gloria. Por tanto, lo glorioso de la épica griega es la lección de Aquiles. Es el gesto decisivo de la épica, el destino y la gloria del guerrero. Además, la gloria puede ser producida a causa de la guerra o tan sólo por la propia acción del guerrero. De esta forma se institucionaliza la causa gloriosa.

La experiencia de la guerra está desnudada de todo engaño, ya que el narrador es el propio soldado o alguien que ha presenciado las batallas. Así, pone al hombre frente a la verdad de la experiencia humana. Además sitúa a los protagonistas en el centro de la historia, tanto de la literaria como de la que escribe los designios de los pueblos, al convertirlos en héroes nacionales. De allí que, a menudo, haya una sensación de que ese periodo es su mejor época a nivel nacional. La narración de guerra se asimila al esplendor nacional, a la época de los héroes que se lanzan a la defensa de la patria —o de cualquier otro elemento. Hay una dignidad y un valor que predomina sobre la inmediatez de la muerte y la reducción de la vida del guerrero a su precariedad. Todos estos

elementos convierten la experiencia de la guerra en una experiencia tan radical que induce en quienes participan una vivencia intensa de los valores morales como la solidaridad, la compasión y el arrojo. Esto entronca con la asimilación de los valores del héroe a la que apuntábamos anteriormente. Los valores heroicos se convierten en valores éticos y sociales, es decir, colectivos. La moral griega debe ser heroica: la elección dolorosa, la que reporta un daño a uno mismo para producir un bien común, se convierte en dogma moral. Quien no participa de la moral del héroe es un necio, un egoísta que actúa contra la sociedad. Este es uno de los elementos que escenifican cómo la guerra es constitutiva de nuestra sociedad y nuestro pensamiento. La lucha por la patria, el *dulce et decorum est pro patria moris*, nos integra en una entidad amplia: la patria, la sociedad, la familia son distintas escalas de un mismo principio: “estos son los míos”, “lo mío”, “yo”. Hay una asimilación entre lo común y lo individual que, por analogía, acaba constituyendo la esencia de individuo. El “yo soy yo y mis circunstancias” entendido de una forma primigenia: “yo soy yo”, donde “yo” es mi propia encarnación y, a la vez, todo lo que posibilita mi existencia de una forma concreta. En mi persona, en mi “yo” se encuentra todo lo demás: la patria, la sociedad, la familia, es decir, los míos, lo mío. Yo lucho por una cuestión de supervivencia individual y de pervivencia social. Es mi modelo el que debe pervivir para asegurar mi supervivencia de una forma y no de otra. La defensa de lo común entraña una defensa individual y viceversa. Los demás son los enemigos y atacan o comprometen lo mío, a los míos o a mí mismo. Este es el punto de partida de este pequeño estudio teórico: la constitución, en base a los valores clásicos, de la figura del héroe como eje central de la mentalidad europea. El ciudadano del mundo occidental se obliga tradicionalmente a un reconocimiento casi divino de la figura del héroe. Puesto que —como hemos visto— el conflicto es el hábitat del héroe clásico (hay, claro, muchas formas de heroísmo, pero todas se plasman en la figura de Aquiles. Por alguna especie de reducción del pensamiento la tradición europea asocia a Aquiles con el acto guerrero, entendiendo que es ahí donde el resto de sus heroicidades aflora), el imaginario occidental traduce en la figura del soldado el concepto de héroe. Este hecho, sumado a la visión de la guerra como un agente de constitución histórica y/o patriótica, genera una visión casi unívoca de la guerra y del soldado: el deber de la lucha es en sí mismo heroico porque entronca con la moralidad heredada a la que nos referíamos antes, la lucha se extrapola a la defensa de la patria, la sociedad y la familia. El más que seguro sufrimiento no se contempla porque lo único que importa es la gloria épica de participar en la *construcción* de aquello que haya motivado la batalla. Catherine Savage Brosnam ya apunta en esta línea en su artículo “The functions of war literature” (1992):

Examine two purposes that characterize both older and recent texts, and which can be grouped together as the heroic mode. There can be little doubt that older war narratives and chants had as one of their primary purposes along with the collective one of memorializing great military deeds as part of the history of a people—the setting of standards of military conduct and the inspiring of a warlike spirit. (Savage Brosnam, 1992, p.86).

1.3.- Prolegómenos de la deconstrucción: Stendhal y Tolstoi

Esta tradición épica convertida en tradición moral se ve claramente en la obra *La cartuja de Parma* (1839), de Stendhal, en la que Fabrizio del Dongo —el protagonista— llega a la guerra napoleónica por idealismo y por una ilusión sacada de la tradición literaria de la narración épica. No tiene el más mínimo conocimiento sobre qué debe hacerse en la guerra, pero sabe y tiene muy clara la heroicidad que la guerra debe suponer. La novela plantea asimismo el problema sobre la participación de Fabrizio en el combate, que es presentado por Stendhal para manifestar que el que está al pie de la acción bélica no tiene visión de conjunto. John Keegan, en *The face of the battle* (1985), habla sobre qué conciencia de la acción tiene el soldado. Una de las peculiaridades del s. XIX es que la pólvora ocupa la totalidad de la visión. El humo y el ruido ensordecedor son los ejes principales de la percepción del soldado. Con esto se encuentra Fabrizio y se da cuenta de que tiene una visión muy parcial, apenas llega a conocer un pequeño rincón de la batalla. Stendhal pone sobre la mesa el tema de la limitación del ámbito del conocimiento; aunque Fabrizio sabe que está participando en la que será una de las grandes batallas de la historia, la batalla de Waterloo. Otro elemento esencial de la obra es el de la decepción por la ausencia de compañerismo y de heroísmo. La batalla se describe como un caos sin principios ni valores que defrauda profundamente al protagonista que, entre otras ingenuidades, se pasea por la batalla cargado de dinero. Estos aspectos forman parte del aprendizaje de la realidad, aunque Fabrizio siga dentro de la ingenuidad y el idealismo.

Estos elementos, la falta de visión de conjunto, esa limitación del ámbito del conocimiento reducida sólo a humo y estruendo, dan una importante pista sobre la realidad de la guerra. Aun sabiendo a ciencia cierta o intuyendo la crudeza y la crueldad de la batalla, el imaginario colectivo ha pensado la guerra como una consecución de imágenes amplias, globales, sobre las que era posible detenerse en los detalles. La narración de la guerra generaba una visión de lienzo al estilo de *La batalla de las Navas de Tolosa*, de Van Halen, o *La batalla de Tetuán*, de Mariano Fortuny, para hacernos una idea, que pierde fuerza con la obra de Stendhal. Sin embargo, lo más llamativo de *La cartuja de Parma* para este estudio es la decepción por la ausencia de compañerismo y de heroísmo.

La deconstrucción de la visión heroica de la batalla constituye el *quid* de este pequeño estudio. En *la Cartuja de Parma* encontramos frases como “confesaremos que nuestro héroe era muy poco heroico en aquel momento” (Stendhal, 1941, p. 62), “jamás seré un héroe” (*Ibidem*, p. 63), y cuando sufre el robo de su caballo:

Desesperado, menos por la pérdida de su caballo que por la traición que le habían hecho, se dejó caer a la orilla de una zanja, fatigado y muerto de hambre. Si su hermoso caballo le hubiese sido arrebatado por el enemigo, ya no hubiera pensado más en ello; ¡pero verse traicionado y robado por aquel sargento mayor, a quien ya quería tanto, y por aquellos húsares a quien miraba como hermanos, le atravesaba el corazón! No hallaba consuelo para tamaña infamia; y, con la espalda apoyada en un sauce, se echó a llorar a lágrima viva. Veía desbaratársele uno por uno todos aquellos hermosos sueños de amistad caballeresca y sublime, como la de los héroes de *la Jerusalén libertada*. ¡El ver venir la muerte no era nada, si uno se hallaba rodeado de almas heroicas y cariñosas, de nobles amigos que os estrechan la mano en el momento del último suspiro! ¡pero conservar el entusiasmo rodeado de viles sinvergüenzas! Fabricio exageraba, como hombre indignado (*Ibidem*, p. 68).

Siguiendo esta línea de deconstrucción del héroe épico queremos resaltar la obra de Tolstoi, *Guerra y Paz* (1865). En ella se muestra, a través de la complejidad en la técnica narrativa, la dificultad para con la representación. Tolstoi entiende que desde un solo punto de vista subjetivo no se puede explicar un fenómeno ya que hay una multiplicidad de experiencias. La guerra le sirve a Tolstoi para anclar los relatos y las tramas novelísticas en un contexto histórico. La novela realista del XIX aspira a construir un relato de ficción desde un contexto histórico. Además, la guerra le permite experimentar diferentes recursos estilísticos: el mundo no es monológico sino que está formado por una serie de subjetividades. Una de las cosas que explica Tolstoi es la temible experiencia de las batallas de artillería, que provocaban la muerte de buena parte del ejército antes de entrar en combate. Este fenómeno lo veremos también en la I Guerra Mundial con la llegada de maquinaria de guerra como las ametralladoras. También encontramos en Tolstoi la falta de comunicación que se produce en el combate. Tolstoi se opone —y esto es uno de los aspectos que queremos traer a colación— a una visión tradicional de la guerra: no son los líderes los que hacen ganar la guerra. En su narración de la batalla de Barodino, enfatiza la ausencia del propio Napoleón. Los historiadores franceses justifican la derrota (la no victoria) argumentando que Napoleón estaba resfriado. Sin embargo, Tolstoi explica por qué Napoleón no puede liderar la batalla por el problema del tiempo y del espacio. Lo que sucede es que Napoleón da la orden desde otro lugar, y cuando llega al emplazamiento de la batalla la situación ha cambiado y ya no se puede proceder según ha ordenado el líder. Tolstoi muestra el “desfase de la guerra”, lo que decide el devenir de la guerra o de las batallas es el espíritu de aquellos que están en combate, con independencia de las

planificaciones. Sin la voluntad del pueblo que participa en el combate no se puede ganar una batalla. Tolstoi enseña la importancia de los peones, no de las órdenes. Con ello, Tolstoi pretende en toda la novela hacer una reflexión sobre la historia. El autor de *Guerra y paz* enfrenta la visión encarnizada de la guerra con la visión de Napoléon en sus propias memorias. El punto de inflexión es lo que marca el siglo XIX en la propia guerra, y que apuntábamos al inicio de esta parte: es el principio en la toma de conciencia en el momento en que en la guerra empieza a participar buena parte de pueblos enteros. Las guerras napoleónicas marcan el inicio de la desprofesionalización de los combatientes. Con Tolstoi vemos la idea moderna del estado-nación, de la participación del ciudadano en la guerra por la nación que había empezado en la Revolución Francesa.

La desprofesionalización de los ejércitos lleva a una *nacionalización* de la guerra. La implicación masiva de personal civil —ya sea como víctima directa o indirecta o como combatiente— hace que el heroísmo épico de la guerra desaparezca de la narración. Las penurias de la guerra se diseminan en el conjunto de la población y dejan de ser propias únicamente de un cuerpo de élite entrenado y educado para la épica de la batalla. Hay un cambio en la narración de los hechos marcado fundamentalmente por una visión negativa. Se percibe el sinsentido de la guerra. La moral épica o heroica no funciona en la mayoría de la población, ya que ésta no ha participado de lo que podríamos llamar “la formación del guerrero”. Es decir, el personal militar se educa (entrena) para un objetivo concreto y en base a una pirámide de valores de estilo clásico (épico): el sufrimiento y la muerte son gloriosas (de nuevo el *dulce et decorum est pro patria moris*); la patria, la bandera o cualquiera que sea el imaginario a defender bien merece la pena. La implicación masiva de la población civil supone la incursión de unos valores modernos (racionalistas y/o utilitaristas) aferrados a una materialidad física que tiene como base principal la supervivencia de uno mismo. El idealismo glorioso desaparece mayormente: la patria, la bandera o cualquiera que sea el símbolo épico vale menos que mi vida. Este cambio de valores lleva —como veremos— a la deconstrucción de la figura del héroe. Sin embargo, los cambios se gestan lentamente por lo que no sería correcto señalar una obra como punto de inflexión. Hay, empero, una paulatina degradación en la consideración del acto de guerra. Hemos visto cómo *La cartuja de Parma* y *Guerra y paz* presentan la enorme destrucción bélica como un hecho fundamentalmente negativo y este aspecto no se da primeramente en el s. XIX sino que ya está presente en el s. XVI, a través de las cartas de relación (nos referimos concretamente a la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo). La narración de la guerra como un acto atroz se percibe en fragmentos como el siguiente:

La figura del héroe en la literatura de guerra de la modernidad: una reflexión

Saber yo aquí decir ahora con qué rabia y esfuerzo se metían entre nosotros a nos echar mano, es cosa de espanto, porque yo no lo sé aquí escribir, que ahora que me pongo a pensar en ello, es como si visiblemente lo viese; mas vuelvo a decir, y así es verdad, que si Dios no nos diera esfuerzo, según estábamos todos heridos, él nos salvó, que de otra manera no nos podíamos llegar a nuestros ranchos (Díaz del Castillo, 1985, p. 80).

Observamos cómo los valores heroicos del soldado, el imaginario glorioso de la batalla, van sufriendo embestidas a lo largo de la historia. Los cambios no son explosiones únicas que generan un cambio de paradigma sino que los pequeños cambios van gestando la gran transformación. Es decir, hay una serie de manifestaciones que, a lo largo de la historia, van dando distintos puntos de vista que se alejan del pensamiento clásico, casi tautológico, de que la guerra, aunque dura y cruenta, constituye un hecho *humano* de auto-obligación. La muerte, la guerra, se justifica en base a la gloria nacional o social. Aunque este hecho no desaparece por completo —es obvio que casi nada lo hace— se genera un nuevo punto de vista, una nueva perspectiva que marca ya no sólo una época sino el devenir del género. Hay, por tanto, una inflexión de la literatura de guerra que —tras la I Guerra Mundial— se encaminará mayormente a la denuncia del horror y a la posición antibelicista. Este hecho surge de una voluntad de narrar la realidad desde el punto de vista del personal civil, como decíamos, no educado para ver en la guerra una gesta épica. Volvemos a recuperar las palabras de Catherine Savage Brosnam para ilustrar el cambio:

What distinguishes literary expressions of war from these, at least in the modern period, is first of all the emphasis upon the experiential dimension. Fiction, drama, and poetry concerning war tend toward recording not simply the causes and conduct of armed conflict or individual battles but the manner in which they are lived, felt, used, and transformed by participants (Savage Brosnam, 1992 pp. 85-86).

Son muchos los ejemplos que se pueden aportar sobre el cambio de paradigma en la noción de la guerra. De nuevo, tomamos el texto de Savage Brosnam, pues hace un excelente sumario, tanto que pese a que la siguiente cita puede parecer un poco larga merece sin ninguna duda la pena:

Another function of war literature in modern times has been the very opposite: to demystify war and the military, with its linguistic, behavioral, and other codes, and to support pacifism. This is the case with much of the literature that arose from the Vietnam experience, for instance, D. C. Berry's *Saigon Cemetery* and Tim O'Brien's *The Things They Carried*. But the phenomenon goes back at least to the nineteenth century. The purpose, so common now among journalists, novelists, and poets, of telling the war "as it is" and not as it is supposed to be, may come from the desire to demystify a phenomenon that centuries of histories had glorified, as in Erich Maria Remarque's *Im Westen nichts Neues* although frank, naturalistic narration may also be intended to memorialize the bravery of the combatants, as in Whitman's accounts of what he had seen while caring for Civil War wounded and Emile Zola's *La Débâcle* (1892), as well as in most post-1918 war writing in Germany. In his matter-of-fact account of a French soldier's imprisonment and torture by the Nazis, Claude J. Letulle intended to expose the Nazi military. When Roger Martin du Gard

laboriously reconstructed, around a fictional core, the diplomatic and military maneuverings that led to the Great War in *L'Eté 1914* (1936), it was with the hope that his readers would be inspired to adopt the pacifism that had grown out of his own vision of the war (*Ibidem*, p. 89).

1.4.- I Guerra Mundial: un cambio de paradigma que deconstruye al héroe

Después de esta pequeña contextualización creemos que ya podemos entrar de lleno en nuestra defensa de tema de estudio. Hemos visto cómo la construcción del héroe se gesta en base a los valores clásicos y se da en la literatura de una forma sostenida. Es hacia el siglo XIX cuando los valores heroicos que se presuponían en la batalla comienzan a quebrarse, y estos inician una deconstrucción de la figura de héroe en importantes narraciones bélicas de principios del siglo XX; sobre estas nos ocuparemos a continuación. La I Guerra Mundial marca dos cambios importantes: de un lado, la presencia de ciudadanos letrados en la guerra a causa de la incorporación de civiles al frente; del otro, la masificación de la destrucción nunca vista hasta la fecha. La combinación de estos dos elementos dará como resultado una guerra asombrosamente literaria. En *The Great war and Modern memory* (1975), Paul Fussell explica las características especiales de buena parte de la población que va a la guerra, el sector letrado, las clases educadas, escritores, poetas... y estudia lo que este tipo de gente lee cuando está en el frente⁴. En el frente de la I Guerra Mundial circulaban muchas revistas literarias. Esto pone de manifiesto cómo la literatura es un vehículo muy importante para expresar una experiencia que llegaba a la retaguardia. La experiencia de la guerra de trincheras es hasta tal punto deshumanizada que los familiares y el resto de la población civil no la pueden oír ni entender. Podríamos poner el ejemplo de la Batalla del Somme, que dura cuatro meses y tiene más de un millón de muertos a causa de la artillería y las armas automáticas, es decir, de esa masificación de la destrucción.

Asimismo, la I Guerra Mundial presenta un hecho insólito: la dificultad de fijar el motivo por el cual empezó. Ni siquiera los propios soldados lo saben. La I Guerra Mundial ofrece una experiencia tremendamente confusa. En este contexto aparece la novela *El Fuego* (1916), de Henri Barbusse, que es objeto de estudio en este trabajo. El autor era un pacifista de izquierdas de mediana edad que, cerca de los cuarenta años de edad, se alista al ejército francés como voluntario para *luchar por la paz*. En el imaginario colectivo de la sociedad de la época estaba la creencia de que ésta sería la última guerra. Barbusse tiene la necesidad de entender y compartir la experiencia

4 *Vid.* “Oh What a Literary War” en Fussell, 1975, pp. 155 – 190.

de la guerra y el cuestionamiento de su objetivo. La publicación temprana de la novela propició la rápida traducción y un amplio movimiento de ejemplares, incluso en el frente y entre los soldados. Acabada la guerra se da un periodo de silencio literario, hasta más o menos 1929, cuando aparecen una serie de novelas que hablan de la guerra retrospectivamente. Quizás la más destacable de todas ellas sea *Sin novedad en el frente* (1929), de Erich Maria Remarque. Se trata claramente de una novela contra la guerra. No debemos olvidar que las editoriales creían que la literatura de guerra no tendría éxito, ya que la población lo que quería era olvidar. Remarque habla con una crudeza absoluta de su experiencia y muestra el lado más simple, fisiológico o escatológico de los soldados, y narra la falta de gloria de la guerra. Esta novela conformará también parte del estudio práctico de este trabajo, donde nos dedicaremos a su profundo análisis. Sin embargo, quisiéramos aportar algunos datos aquí. La obra de Remarque —y su persona— recibieron abundantes críticas en la época. Erich Maria Remarque pasó poco tiempo en el campo de batalla y bastante en el hospital, desmovilizado, por lo que no narra siempre desde la experiencia directa. Este aspecto hizo que una buena parte de la crítica lo tachara de mentiroso, aunque no debe tenerse en gran consideración ya que Remarque no se identifica con el narrador de su obra, que en la misma se llama Pablo Bäumer. Tal hecho —el de la identificación del narrador con el propio Remarque—, constituiría una incongruencia literaria ya que, como es sabido, el narrador de *Sin novedad en el frente* muere al final de la novela. Este final es injustificado pero alerta de que nos encontramos frente a una novela, una pieza de ficción que denuncia el drama humano de la guerra que vivió en primera persona, con independencia del tiempo que pasara en el campo de batalla. Pero la obra de Remarque va más allá y así debe entenderse. *Sin novedad en el frente* muestra el desengaño y la desilusión de la generación de la guerra y la profunda decepción de esa generación —muy mermada numéricamente— al terminar la contienda.

Así, podemos observar cómo Remarque, amparado por la novela *El fuego* (1916) de Barbusse, inaugura tras la I Guerra Mundial un discurso antiépico que desmonta el uso común del acto de guerra en la literatura. No obstante, sigue habiendo casos en los que la guerra se muestra como una experiencia gratificante, como en el caso de Jünger y su obra *Tempestades de acero*⁵, publicada privadamente en 1920. La obra es el diario personal de Jünger que es, claro está, un defensor de la guerra. Él mismo, en el prólogo a la edición inglesa de 1929 de su obra, declara: “El

5 *Vid.* Jünger, Ernst, 1930.

tiempo sólo refuerza mi convicción de que era una vida ardua y buena, y de que la guerra, con toda su destructividad, era una incomparable escuela del valor”. Pese a todo, la I Guerra Mundial marca un cambio en la experiencia de guerra (la destrucción masiva) que narrado de una forma que llega a un público amplio (a través de los soldados escritores, pintores, poetas...) ofrece una visión nueva que provoca un cambio de paradigma en el ideario colectivo.

Estas dos obras literarias, *El fuego* y *Sin novedad en el frente*, suponen la manifestación de una nueva visión de la guerra en conjunto avalada por su propio éxito. La temática de la guerra se mantiene por lo que la novela sigue actuando, *a priori*, como una novela de género. Sin embargo, estas dos obras van mucho más allá en tanto que ofrecen una reflexión en sí mismas e invitan a una reflexión colectiva de sus lectores: la guerra es un horror que no merece la pena; la lucha de los estados no merece la muerte de una cantidad ingente de soldados; los agravios y las ofensas de los estados del viejo continente poco o nada tienen que ver con sus ciudadanos; y, por último, el otro, el enemigo no es más que otro yo con una nacionalidad distinta, que no me atacaría si no estuviéramos en guerra. Con todo se muestra una separación entre los designios de los gobernantes y las necesidades de la población. Estas obras son la historia de soldados rasos, de generaciones enteras de clase media y/o baja, de estudiantes, de obreros y de campesinos que fueron a la guerra más como un tipo de arma en sí que como combatientes (“La guerra alcanzó su punto culminante en la batalla del material; El hombre mismo fue utilizado como material” dice Jünger, quien no denuncia como Barbusse o Remarque la infamia de la guerra).

Con todo, la guerra, por esta conjunción de nuevas características, se expresa mayormente como un elemento exento de la gloria que le presuponía el imaginario colectivo. Los soldados que se alistaron en masa bajo la creencia de que era el momento de ser héroes se desencantaron, padecieron el horror de una guerra sin épica y se convirtieron en hambrientos, en ladrones, en asesinos y mayormente en muertos sin que ninguno tuviera la más mínima sensación o posibilidad de sentirse un héroe. Se produjo durante y después de la guerra, en la medida de lo posible, una profunda disyunción entre la creencia y la experiencia, entre lo imaginado y lo real. La creencia y lo imaginado respondían a una tradición literaria y moral construida a lo largo de la tradición occidental, como hemos visto. La experiencia y lo real constituyó una experiencia dolorosa y horrible de generaciones enteras pero, peor aún, constituyó un sinsentido absoluto que imposibilitó en quien la llevó a cabo cualquier tipo de matiz heroico.

Aparecen también, al hilo de esta deconstrucción de la figura del héroe, autores como Jaroslav Hasek —tras la I Guerra Mundial— y Kurt Vonnegut —tras la II Guerra Mundial— que,

La figura del héroe en la literatura de guerra de la modernidad: una reflexión

dentro de este cambio de paradigma, se encaminan a la representación cómico-satírica de la guerra y de los soldados. Hasek y Vonnegut utilizan una línea narrativa de carácter completamente satírica y de deconstrucción total de los valores heroificantes de la guerra. *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk* (1921-22), de Jaroslav Hasek, es un símbolo literario para todos aquellos que ven en la guerra un absurdo. Esta novela, que muestra parte de las vivencias del propio Hasek cuando era un soldado en el frente, o de los que tuvo constancia, a través de Scwejk o de otros de sus compañeros para denunciar sus abusos. El protagonista es declarado idiota (sic) por un tribunal médico mientras estaba en el ejercicio de su servicio militar. Schwejk acaba en un manicomio sintiéndose feliz y vanagloriándose de haber sido declarado idiota y manifestando un entusiasmo positivo por la guerra y por la monarquía austro-húngara. No obstante a este personaje etiquetado de idiota y encerrado en un manicomio lo reclutan para formar parte del frente austro-húngaro. La historia del *valeroso soldado* narra el primer año de guerra en el que Schwejk atiende y ejecuta las órdenes de sus superiores de una forma peculiar, equivocándose y haciendo uso de su característica verborrea. Este hecho convierte la novela del escritor checo en un alegato antibelicista profundísimo y lleno de humor, llevando el militarismo al absurdo y mostrando cómo las virtudes del soldado y las creencias morales de estos mismos se convierten en inservibles. Schwejk, un idiota con título, se acomoda a la guerra manifestando la idiotez del aparato militar burocrático y el sinsentido sobre el que se construyen los valores patrióticos para enviar a los jóvenes a la batalla.

1.5.- La experiencia indecible: escisión entre lenguaje y experiencia

Con todo lo visto anteriormente queremos mostrar cómo fundamentalmente, a partir de la I Guerra Mundial, el silencio y la desilusión formarán parte del discurso literario de la guerra. Ejemplo de esto es la obra de Walter Benjamin *El narrador* (1936), en la que los soldados, una vez terminada la guerra, llegan cargados de silencio y no con relatos y con cosas que puedan contar.

Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca. Y eso no era sorprendente, pues jamás las experiencias resultantes de la refutación de mentiras fundamentales significaron un castigo tan severo como el infligido a la estratégica por la guerra de trincheras, a la económica por la inflación, a la corporal por la batalla material, a la ética por los detentadores del poder. Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano (Benjamin, 1991, pp. 1-2).

Este hecho, la incapacidad de contar, es significativo de la literatura de guerra del siglo XX. Aunque está extensamente estudiado a partir de la II Guerra Mundial, es en la primera donde se inicia. El propio Remarque da cuenta de ello en su novela, y de la que Nil Santiáñez ya anota lo siguiente: “El problema que se encontraron los escritores de la I Guerra Mundial consistía en cómo representar con el lenguaje la experiencia de guerra percibida como «indescriptible» e «incomunicable». Paul Bäumer, narrador y protagonista de *Im Western nichts Neues*, encarna esta dificultad al toparse con los límites del lenguaje cuando sus familiares y amigos le piden información sobre el frente; el hiato entre lo que ellos quieren oír y la dificultad de expresar su vivencia bélica acrecienta la soledad radical del protagonista” (Santiáñez, 2006, p. 52)

De pronto, mi madre me coge una mano y me pregunta temblando:

– ¿Os iba mal allá en el frente, Pablo?

Madre, ¿qué debo responderte? Tú no lo comprenderás, no lo entenderás nunca. Verdad es que jamás debes comprenderlo. Si nos iba mal me preguntas... Tú, madre... Hago un signo negativo. [...] Es mi madre quien dice esto. Dice “con los gases y todo lo demás”. No sabe lo que dice, pero temo por mí. ¿Debo contarle que un día hallamos tres trincheras del otro frente, en que los hombres se habían paralizado en un gesto, como atacados de apoplejía? En los parapetos, en los subterráneos, allí donde fueron sorprendidos, estaban todos de pie, o tendidos, azulencas sus caras, muertos.

– Madre, son cosas que se dicen por ahí —contesto—. Ese Bredemeyer habla de eso sin darse cuenta.

[...] A quien no puedo resistir es a las gentes. La única persona que nada me pregunta es mi madre. Con mi padre ya, ya es otra cosa. Él quisiera que yo contase algo de allá; tiene deseos, que yo encuentro, en parte, conmovedores; en parte, necios. [...] Preferiría estar oyéndome contar sin

descanso. Él ignora, lo comprendo, que estas cosas no se pueden contar, y quisiera complacerle; pero es un peligro para mí el traspasar esas cosas en palabras, porque temo que entonces se agiganten, haciéndose invencibles. ¿Dónde iríamos a parar nosotros si nos diésemos cuenta exacta de lo que ocurre allá, en el frente? (Remarque, 1929, pp. 166-170).

A nuestro entender, la incapacidad de contar tiene que ver con varios factores. En primer lugar la voluntad de olvidar de los mismos soldados tras el hecho traumático y de la población en general, abocada a reconstruir de nuevo la vida olvidando el pasado. En este sentido se produce un vacío en la recreación de la experiencia. Este factor puede darse también desde la ausencia de demanda de esos relatos, es decir, frente a una voluntad de no querer saber lo que sucedió en el frente. El silencio se intensificaría a lo largo del tiempo mediante la unión de estos dos factores, cuando a una incapacidad de producir una narración sobre la experiencia traumática se le suma una ausencia de demanda de la narración. Sobre esto Ekstein Modris aporta algo de información:

Explanations usually revolve around the state of nervous exhaustion from which nations suffered after the war. There is much to this. Edmund Blunden, for example, tried to write his war memoir immediately after the war but found that he simply could not. In general, the memory of the war was too painful; moreover, the task after the war, it was felt, was not to wallow in the tragedy but to build a better future. Stanley Casson deliberately tried to 'put the war into the category of forgotten things' by immersing himself in his archaeological work. Robert Graves and T. E. Lawrence had an understanding at Oxford that the war should not be mentioned in their conversations. The wider public was in a similar mood. Ilya Ehrenburg, when he arrived in Berlin in the autumn of 1921, found an atmosphere which was clearly trying to repress the memory of the war, even though the scars of war were everywhere. He saw, as he put it, 'catastrophe...presented as a well-ordered existence' (Ekstein, 1980, p. 346).

El segundo factor, y quizá el más defendido y analizado, sea el de la diferencia entre lo que realmente sucedió y lo que se quiere oír. Esto entronca con todo nuestro discurso anterior sobre la paulatina deconstrucción del héroe, sobre todo en la literatura generada tras la I Guerra Mundial. En estos casos los narradores no son simplemente víctimas, como sí sucede en la II Guerra Mundial (pensamos en los prisioneros de los campos de concentración) sino que han sido parte activa de la batalla: Barbusse y Remarque en los bandos francés y alemán; Sender en el frente español en la guerra hispano-marroquí, etc. La imposibilidad de contar tiene que ver —como hemos visto— con una disociación entre el imaginario común y la realidad del frente. La participación masiva de personal civil en el frente hace caer dicho imaginario. Santiáñez advierte de esto en su prólogo a *Imán* al hilo de un fragmento de la obra: “«¡Claro! —piensa Viance—. Nosotros somos lo que en la prensa y las escuelas llaman héroes. Llevar sesos de un compañero en la alpargata, criar piojos y beber orines, eso es ser héroes. Yo soy un héroe. ¡Un héroe! ¡Un hé-ro-e!». La palabra, al repetirla pierde sentido y llega a sonar como el gruñido de un animal o el ruido de una cosa que roza con

otra”. Este tipo de afirmaciones en las novelas del primer tercio del siglo XX son los elementos constitutivos de este cambio de paradigma colectivo y son el hecho fundamental de la falta de correspondencia entre lo imaginado y lo real, que se expresa en una incapacidad de contar por no satisfacer las necesidades del oyente.

La falta de correspondencia entre la realidad de la guerra y los discursos que la explican y/o justifican conlleva un deslizamiento de la experiencia vivida al universo de la ficción. La tropa se convierte en un tropo. Dado que el desastre «describe» la escritura, y habida cuenta de que el lenguaje mimético y denotativo no parece captar la realidad de la vivencia bélica, es legítimo conjeturar que el lenguaje de la ficción está mejor capacitado para transmitir la verdad de la guerra y, por extensión, de toda experiencia del desastre. [...] La nueva epopeya se distingue, en otras palabras, por su eliminación de las relaciones jerárquicas entre sus personajes, así como por su falta de disciplina, esto es, de «orden» narrativo. Esta inversión de la epopeya clásica requiere un nuevo tipo de escritor, el trujimán (aquí en el sentido de «intérprete») o el pintor de alerías, es decir, de estampas que, formando una serie, contiene un pliego de papel, con la explicación del asunto [...]. El reconocimiento de las limitaciones del lenguaje, de las imágenes y de los recursos expresivos tradicionales implícito en ese fragmento debe contextualizarse en la búsqueda de formas adecuadas para expresar el horror de la guerra moderna tras la primera guerra mundial. En Europa, algunos autores optaron por practicar un realismo descarnado (Henri Barbusse, Erns Jünger, Erich Maria Remarque); otros prefirieron el empleo de técnicas vanguardistas (pensemos, por ejemplo, en los pintores y poetas expresionistas y futuristas). La representación vanguardista de la guerra, dicho sea de paso, es algo consecuente con su belicismo literario (Santiáñez, 2006, pp. 54-55).

Este hecho de la dificultad de contar y de exponer la experiencia radical de la guerra como un fenómeno literario viene de largo, aunque nosotros hayamos marcado su inicio real (entendido como una clara dificultad por parte del narrador-soldado) en la I Guerra Mundial. Catherine Savage Brosnam ya da pruebas manifiestas de esta dificultad de exponer el horror en obras del siglo XIX a las que nosotros también nos hemos dedicado:

The challenge was perceived well before modernism, particularly in the form of a problematizing of the self that experiences chaos. In *La Chartreuse de Parme* Stendhal showed the connection between perception and understanding of the battle, on the one hand, and a sense of self, on the other. Such questions as the degree to which the self should be narrated and can be narrated-questions that have been central to much Romantic and post-Romantic literature-are especially pertinent to those who have lived through degradations, terror, and other experiences that throw into jeopardy the sense of self and reduce the ability to make sense of an experience by arranging it into a coherent chain of cause-and-effect relationships that is, to tell it (Savage Brosnam, 1992, p.91).

No deberíamos olvidar dentro de este punto la dificultad de convencer. A menudo los escritores de guerra han sido tachados de mentirosos. No debemos ocultar el caso del propio Remarque al que se tachó de mentiroso tras observar su hoja de servicio. La apología antibelicista del autor alemán unida a la narración de hechos tan atroces y abominables que parecen inverosímiles pudo tener algo que ver en las acusaciones ya que, recordemos, es claro que

La figura del héroe en la literatura de guerra de la modernidad: una reflexión

Remarque presenta la novela como una ficción (está narrada en primera persona a modo de crónica retrospectiva pero finalmente el protagonista muere, así que no puede ser una crónica retrospectiva) por lo que las críticas no tenían demasiado peso en cuanto al protagonismo de Remarque en las acciones y a la asimilación del escritor con el narrador Paul o Pablo Bäumer.

No obstante, es obvio que pese a la dificultad de contar hay un buen número de obras publicadas al respecto. Esto responde a un par de hechos, o a una concatenación de hechos. De un lado el universo editorial y su voluntad de explotar un tema de alcance global. Modris Ekstein apunta lo siguiente:

In the course of 1928, and then particularly in early 1929, it became abundantly clear that the war had become a saleable subject, and cultural artifacts dealing with the war began to pour forth. What some felt to have been a 'conspiracy of silence' was shattered with a vengeance (Ekstein, 1980, p. 345).

El segundo hecho podría ser la asimilación de la figura de héroe deconstruido y la prevalencia de un tipo de narración de guerra más real, aunque esto no podría aplicarse de una forma general ya que no podemos olvidar que después de la I Guerra Mundial vino la II Guerra Mundial, por lo que la propaganda de guerra gloriosa sedienta de nuevos jóvenes, obreros y campesinos que incorporar al frente volvió a funcionar a toda máquina.

2.- Deconstrucción del héroe bélico: tres ejemplos

No hace demasiadas líneas hemos traído a colación la obra de Ernst Jünger *Tempestades de acero* (1925). Esta obra responde a una línea literaria que interpreta la guerra como una experiencia de crecimiento personal y moral catártica. Jünger tiene en su bibliografía otras obras que atesoran esta línea narrativa. Nos referimos a *El combate como vivencia interior* (1922), *Fuego y sangre* (1925) o *La arboleda 125* (1925). No obstante la línea de Jünger es una línea paralela a la que trazan los títulos que durante el primer tercio del siglo XX, sobre todo entre los años 20 y 30, intentan reflejar un cuestionamiento de la guerra, sus intereses y consecuencias. Autores alemanes como Stefan Zweig (*El sargento Grisha*, 1927), Ernst Glaeser (*Los que teníamos doce años: novela de la guerra*, 1928), Ludwig Renn (*Guerra*, 1928) o Georg von der Vring (*El soldado Suhren*, 1928) junto a otros de otras nacionalidades como Henri Barbusse (*El fuego (diario de una escuadra)*, 1916), Louis-Ferdinand Céline (*Viaje al fin de la noche*, 1932), John Dos Passos (*Tres soldados*, 1921), E. E. Cummings (*La habitación enorme*, 1932), William Faulkner (*La paga del soldado*, 1926), Ernest Hemingway (*Adiós a las armas*, 1929) o Robert Graves (*Adiós a todo eso*, 1929), muestran un mensaje de apología del antibelicismo. Su voluntad es la de mostrar la guerra como un sinsentido absoluto de destrucción. Todos ellos comparten, además de su mensaje, el hecho de haber participado en el conflicto bélico como soldados, voluntarios, enfermeros, corresponsales...

Ofrecemos en este apartado un análisis de esta última línea literaria, la que muestra la ausencia de componentes heroicos y gloriosos en la guerra. Hemos escogido *El fuego* de Henri Barbusse ya que a nuestro entender, por su año de publicación (1916), es la primera que abre esta nueva forma de narrar la guerra. Seguiremos con *Sin novedad en el frente* (1929), de Erich Maria Remarque, cuyo éxito en Europa y España fue espectacular y creemos un ejemplo para todas aquellas que vinieron después. Por último nos ocuparemos del análisis de *Imán* (1930), la primera obra del aragonés Ramón J. Sender para ver cómo este género se vertebra en una novela de nuestra literatura nacional, a la vez que buscamos la representación del nuevo género en un conflicto distinto a la I Guerra Mundial que ofrecen Barbusse y Remarque. Sin más dilación iniciemos a continuación nuestro análisis.

2.1.- *El fuego (diario de una escuadra)*, de Henri Barbusse

El fuego (diario de una escuadra), de Henri Barbusse, constituye nuestra primera obra de estudio práctico sobre el tema de la deconstrucción de la figura heroica y la desglorificación de la guerra. Publicada en 1916, como ya hemos dicho anteriormente, llega al mismo frente de la I Guerra Mundial y se convierte en una novela indispensable para los literatos de la época. En este sentido, *El fuego* es importante en sí misma porque abre un nuevo camino temático y narrativo que podremos encontrar en obras posteriores, sobre todo *Sin novedad en el frente*, de Remarque, e *Imán*, de Sender, a las que nos dedicaremos más adelante. Barbusse es —en palabras de José Díaz Fernández¹— “el enemigo de la guerra [...] del que naciera [...] la novela más fuerte de la guerra europea, [...] cuando la Humanidad (sic) pisa los umbrales de una nueva lucha”. Para Díaz Fernández, Barbusse “supo comprender mejor que ningún otro la gran labor social del escritor: fundir el arte y la belleza con el amor y la justicia e interesarse por el destino inmediato del hombre, combatiendo contra la tradición y el pasado en nombre de la verdad y la vida”². *El fuego*, su obra más nombrada, abre el camino a una literatura inconformista, humanista y revolucionaria. *A priori*, esta obra presenta una estructura clásica de novela, pese a que se subtitula como un diario: “(*diario de una escuadra*)”, reza su subtítulo. El inicio de la novela es un capítulo alegórico en el que unas personas, al parecer de avanzada edad, contemplan las nubes y determinan a través de una especie de interpretación cósmica el inicio de la guerra. Sea de la forma que sea Barbusse mezcla un par de tópicos literarios: de un lado, la presencia de la vejez como muestra de experiencia y de conocimiento; del otro, las nubes que actúan como tópico literario del paso del tiempo, identificando la guerra como una horrible anécdota anclada en un momento preciso pero que tarde o temprano pasará. Este tema del *panta rei* heracliteo acrecienta la noción horriblemente anecdótica de la destrucción de la guerra, por lo que ya desde el principio el lector augura un más que posible alegato antibelicista. Retomando el tema de la estructura narrativa de la novela, no debemos pasar por alto que pese a presentarse como una novela nos encontramos frente a una obra realista, es más, una obra donde se plasma la propia experiencia del autor, novelando las notas que fue tomando en el frente. Barbusse da una clara muestra de este realismo desde la cita inicial de la novela: “En memoria de los camaradas caídos junto a mí en Crouy y en la cota 119” H.B. Rápidamente identificamos que estamos frente a unas memorias, un “diario” sin fechar editado como una

¹ Vid. Díaz Fernández, p. 401.

² *Ibidem*.

construcción novelada —como decíamos anteriormente— de las notas que fue tomando a lo largo de su estancia en el frente, al que se alistó como voluntario cuando ya contaba con cuarenta años. Así, la voz narrativa pertenece al autor de las notas y, a menudo, se muestra a sí mismo tomando esas notas en la novela. Por ejemplo, en la página 40 el narrador apunta en la transcripción de un diálogo “(sigue una frase que no he podido retener)” que indica un desarrollo de las notas que Barbusse fue tomando.

Sin abandonar todavía el plano formal quisiéramos añadir que una lectura detallada de esta obra puede ofrecer su identificación con una estructura discursiva. No es que digamos que Barbusse la dispuso así, sino que la novela, en su conjunto y por la voluntad temática, puede leerse como si de un discurso clásico se tratara. Hay una circularidad argumentativa que llama la atención y sitúa el tema principal. “Dos ejércitos enzarzados no son más que un único ejército que se suicida” (p. 10) es una de las aseveraciones que abren la novela y que posteriormente la cerrarán. El primer capítulo representaría el *exordio* en el que entre el discurso alegórico de las nubes se sitúa el tema del discurso, la guerra, sobre la que se fundamentará el segundo punto, la *narratio*. Esta parte estaría comprendida por el grueso de la novela donde se dan las pruebas suficientes mediante la exposición de las vivencias noveladas que presenta Barbusse para demostrar la conclusión que persigue. La tercera parte, la *argumentatio* se va mezclando mediante la voz narrativa en la narración. Aún así, los tres últimos capítulos dirigen en el discurso mediante la voz de los pocos supervivientes a una manifestación directa del horror de la guerra. Ya no es sólo el narrador el que argumenta su experiencia en la guerra como un sinsentido de muerte y sufrimiento, sino que confronta ideas y hace aflorar un sentimiento único: el horror y la absurdidad de la guerra, un acto atroz que sólo busca la gloria de unos poco a través de la muerte de muchos. En estos capítulos se entremezcla también la *peroratio*, se recurre a móviles éticos (la ausencia de gloria, la destrucción masiva de ciudades y de generaciones en un supuesto avance de la civilización, etc.) buscando la compasión (*conquestio* o *commiseratio*) y la indignación (*indignatio*) del lector para atraer y lograr su participación emotiva, mediante recursos estilísticos patéticos como la narración y descripción de las muertes, las penurias, la disociación entre la realidad de los combatientes y las noticias que de ellos llegan a la población civil, etc. Asimismo se resume y sintetiza lo que ha ido desarrollando a lo largo de la novela en las teorizaciones y los sentimientos de los soldados que conversan, para facilitar el recuerdo de los puntos fuertes y lanzar la apelación a los afectos del lector. Esto se pretende con la última frase dialogada de la obra: “Si la presente guerra ha dado un paso adelante en el progreso, sus miserias y sus matanzas contarán por bien poco”, después de haber cerrado el

círculo explicativo con la frase que referenciábamos al principio: “dos ejércitos enzarzados no son más que un único ejército que se suicida” (ahora p. 297, a sólo diez del final). No hay una anamnesis de estilo clásico pero sí una representación argumentativa en boca de los soldados rasos al final de la obra, que representa la valoración global de unas experiencias en el frente contrastadas por una reflexión basada en el “¿merece la pena?” desde un punto de vista utilitario y existencialista.

Esta voluntad reflexiva de la novela constituye su esencia última: la apología antibelicista a la que se llega tras una experiencia bélica vacía de heroísmo y gloria y sentido, al igual que en el resto de nuestras novelas objeto de estudio. De todas formas, *El fuego* presenta una serie de temas y de imágenes que constituyen un tópico en la literatura de guerra y que se utilizan bajo el paraguas del discurso desnudo de épica. Los soldados, el campo de batalla, el armamento, los combates, son tópicos de la literatura de este género. Sin embargo, este tipo de *nuevas* novelas ofrece una visión real, focalizada en la experiencia concreta, que se extrapola a la guerra en su conjunto. Se suman así nuevos temas como la reflexión sobre la guerra, la concepción del enemigo, el sentido utilitario de la guerra, la narración detallada de las horribles heridas de guerra y de los muertos que se muestran desde un plano humano, real, donde la visión gloriosa anterior no tamiza la barbarie. Estos nuevos temas y nuevos usos constituyen un nuevo plano teórico de concepción de la realidad de guerra. Es la puerta de entrada de un nuevo modelo que rompe con los paradigmas o idearios anteriores. El primer punto al que debemos prestar una atención detallada es la teorización de la guerra, la explicación de qué es y en qué consiste la guerra. Este argumento evoluciona desde una teoría basada en el imaginario colectivo en las primeras páginas de la novela, a una explicación realista fruto de la experiencia. La primera parte ofrece una visión en la que la guerra se expresa como “el acontecimiento más importante de los tiempos modernos y de todos los tiempos” (p.10), es decir, como algo inherente al mundo en ese preciso momento histórico. La Gran guerra, llamada luego la I Guerra Mundial, se presenta como una guerra global (mundial, claro está) y esa es la característica que la define): “al norte, al sur, al oeste, no hay más que batallas, por todas partes, a lo lejos. Uno puede volverse hacia uno u otro sitio de la vasta llanura. No encontrará ningún rincón que esté libre de la guerra” (p. 10) La segunda parte ofrece una visión mucho más dura:

La guerra es esto [...] más que las cargas que se parecen a desfiles, más que las batallas visibles desplegadas como oriflamas, más incluso que el combate cuerpo a cuerpo que se revuelve aullando, esta guerra es el espantoso cansancio sobrenatural, y el agua y el barro, la porquería y la infame suciedad hasta el vientre. Son las caras mohosas y los pedazos de carne en los charcos y los cadáveres que ya no se parecen siquiera a cadáveres, flotando por la tierra voraz. ¡Es esto, esta monotonía infinita de miserias, interrumpida por los dramas penetrantes, es esto y no la bayoneta que resplandece como la plata ni el toque de diana de la corneta al alba! (Barbusse, 2009, p. 293).

Otro de los tópicos de la literatura de guerra que sufren un cambio sustancial son los soldados. Desde el inicio de *El fuego* los combatientes son definidos como esclavos. Esta categorización claramente peyorativa marca la idea de que los soldados son más un fin en sí mismo, una especie de arma arrojadiza o una especie de masa informe que alimenta la maquinaria de la guerra.

Sí, amigo, ¡es verdad! Solamente con nosotros se hacen las batallas. Somos nosotros, el material de la guerra. La guerra sólo necesita el cuerpo y el alma de los simples soldados. Somos nosotros quienes formamos las llanuras de muertos y los ríos de sangre, todos nosotros, cada uno de los cuales es invisible y silencioso a causa de la enormidad de nuestro número. Sí, somos todos nosotros, todos nosotros por entero (*Ibidem*, p. 301).

Barbusse, y el resto de autores que veremos, sitúa en la figura de los soldados una profunda humanidad, por oposición a la organización castrense. Es decir, los soldados de Barbusse no se consideran soldados, no han sido educados ampliamente en una academia militar, por lo que los valores que los mueven son los valores civiles al uso. Sus valores y voliciones son comunes y se basan en un racionalismo humano cristalino: la vida, la ausencia de dolor y penurias, etc. Aunque todos aman a su país no se identifican con una idea de patria en sentido metafísico. No hay, por tanto, una heroización de ninguno de los personajes de la obra, ninguno es ni sigue a un líder y no se hace en absoluto una apología sobre el sentido heroico. La frase por la que Barbusse los va a definir es la de “Nosotros no somos soldados. Nosotros somos hombres” (*Ibidem*, p. 47) que aleja claramente cualquier etiqueta divina o heroica. Hay una voluntad de que el lector conozca a los personajes desde un punto de vista relativamente nuevo. Es el origen de los personajes lo que marca la diferencia, ya que la Gran guerra fue la primera contienda bélica que incorporó un número ingente de personal civil al frente:

Eso no son soldados, son hombres. No son aventureros, guerreros hechos para la carnicería humana (o carniceros o ganado). Son jornaleros y obreros y se les reconoce a pesar de sus uniformes. Son civiles arrancados de cuajo de su sitio. Están a punto. Esperan la señal para morir y matar, pero se ve, al contemplar sus rostros entre los rayos verticales de las bayonetas, que son simples hombres (*Ibidem*, p. 217).

La descripción del origen de los soldados constituirá un tópico en el resto de nuestras novelas. Serán campesinos, jornaleros, personas de clase media o baja o jovencísimos estudiantes nuestros nuevos protagonistas. La *nueva novela de guerra* traerá a la palestra a los humildes y a los que todavía no tienen nada:

¿Nuestros oficios? Un poco de todo, del montón. En las épocas ya abolidas, donde la gente tenía una condición social, antes de venir a enterrar su destino en las madrigueras contra las que la lluvia y la metralla se estrellan y que debemos reconstruir continuamente, ¿qué éramos? La mayor

parte jornaleros y obreros [...] Ninguna profesión liberal entre los que me rodean. Algunos maestros son ahora suboficiales de compañía o enfermeros. En el regimiento, un hermano marista es sargento al servicio del cuerpo sanitario; un tenor, ciclista del sargento mayor; un abogado, secretario del coronel; un rentista, cabo cocina en la Compañía de Servicios. Aquí no hay nada de esto. Nosotros somos soldados de combate y apenas hay intelectual, artista o rico que durante la guerra haya arriesgado su persona en las aspilleras salvo estando de paso o bajo quepis con galones (*Ibidem*, pp. 22-23).

El fuego es la historia de unos *poilus*, cuerpo más raso del ejército francés, contada a través de la visión de Barbusse, un literato que participa en la contienda como voluntario cuando ya ha cumplido los cuarenta años. Mediante estos personajes la novela muestra el hecho, a nuestro entender, más constitutivo de esta nueva literatura de guerra, la concepción de conjunto de la guerra, donde la gloria y el heroísmo desaparecen por completo. Hay una noción, un conocimiento, en los personajes de este tipo de obras de que no son héroes, de que no hay nada de heroico en las labores que realizan y en que la historia no los recordará como héroes. Es como si en el fragor de la batalla, en la experiencia directa, se les hubiera manifestado la ruptura entre el imaginario colectivo y la cruda realidad.

¡El futuro! —exclamó de repente como un profeta—. ¿Con qué mirada, los que vivirán después de nosotros y cuyas conciencias el progreso, que llega como una fatalidad, habrá equilibrado, contemplarán estas matanzas y estas hazañas, matanzas y hazañas que nosotros mismos, que las hemos llevado a cabo, ignoramos si se pueden comparar con la de los héroes de Plutarco y de Corneille o con las de los apaches?” (*Ibidem*, p. 231).

Barbusse contesta a la pregunta anterior con un no rotundo en las últimas páginas de la novela. Pese a todo, y como hemos visto en la primera parte de este estudio, no se pueden comparar los actos de los personajes de la novela con los de los héroes de Plutarco, porque el discurso épico es el espacio propio del héroe y la realidad, una realidad como la de la guerra, deja poco espacio para el heroísmo si se trata de una guerra donde la destrucción y la muerte están tan masificadas como en las del siglo XX. La noción de héroe y la tradición heroica es conocida por Barbusse mientras que para el resto de sus compañeros se trata de una noción moral, propia de su ideario colectivo. Hay una voluntad de ser héroe si se presenta la oportunidad y la guerra es la oportunidad. Sin embargo, la experiencia directa desvanece esa la idea:

Te dirán —gruñó un hombre arrodillado— [...]: “¡Amigo mío, has sido un héroe admirable!” y yo no quiero que me lo digan. ¿Héroes, personajes extraordinarios, ídolos? ¡venga ya! Verdugos es lo que hemos sido. Hemos ejercido honestamente el oficio de verdugos. Y lo volveremos a hacer, y pondremos todo nuestro empeño en ello, porque es importante y necesario desempeñar este oficio para castigar la guerra y ahogarla. El hecho de matar es siempre infame, a veces preciso, pero siempre infame. Sí, duros e infatigables verdugos, he aquí lo que hemos sido. Pero que nadie me hable de la virtud militar porque haya matado alemanes” (*Ibidem*, p. 307).

Esta ausencia de virtud en sus actos son los que disipan cualquier reconocimiento glorioso. Los *nuevos* soldados son conscientes de que no han hecho nada épico. Su contribución a la historia es negativa: han destruido, robado y asesinado a otros soldados y eso no puede considerarse glorioso:

- Sería un crimen mostrar el lado hermoso de la guerra —murmuró uno de aquellos lúgubres soldados—, ¡aún si hubiera alguno!
- Te lo dirán para pagarte con la gloria [...], y para pagarse con lo que ellos mismos no hicieron. Pero la gloria militar, eso ni siquiera existe para nosotros, los simples soldados. Existe para algunos, pero salvo estos elegidos, la gloria del soldado es una mentira como todo lo que parece bello en la guerra. En realidad, el sacrificio del soldado es un subterfugio para eliminarlos. Los que forman parte de la masa que realiza las oleadas de ataque no tienen ninguna recompensa. Corren a lanzarse hacia un espantoso vacío de gloria. Jamás nadie podrá registrar sus nombres, sus pobres e insignificantes nombres (*Ibidem*, pp. 307-308).

Hay una noción de la alteridad que se transforma completamente en este tipo de literatura. Frente al *otro* épico, al enemigo de la épica que funcionaba como una representación negativa de mi yo o de mi forma de vida, la nueva literatura de guerra manifiesta la concepción del otro, del enemigo, del soldado del otro bando como otro yo. Los soldados de las novelas de Barbusse, Remarque, Sender, etcétera, reconocen a los otros soldados como los mismos esclavos que ellos son. Matar es una cuestión accidental de supervivencia. No hay un odio al soldado enemigo, en todo caso al ministro, al presidente, al general. Este hecho presente en *El fuego* está, en nuestra opinión mejor representado en *Sin novedad en el frente*. Quizá porque la obra de Remarque tuvo a la de Barbusse como ejemplo, o porque los años que pasaron entre el fin de la contienda y la publicación le sirvieron para reflexionar y dar una visión más *a posteriori*.

2.2.- Sin novedad en el frente, de Erich Maria Remarque

En el apartado anterior hemos apuntado a la obra de Barbusse como una más que segura influencia en los autores posteriores de este tipo de literatura de guerra antibelicista. Sea como fuere, *Sin novedad en el frente* constituye La Novela (en mayúsculas) de lo que estamos llamando nueva literatura de guerra. La obra de Remarque da muestras de su voluntad y mensaje antibelicista desde la página de cortesía. La nota inicial del libro (“Este libro no pretende ser ni una acusación ni una confesión. Sólo intenta informar sobre una generación destruida por la guerra. Totalmente destruida, aunque se salvase de las granadas”) manifiesta la historia de una generación perdida que se argumenta, desde el principio de la obra, mediante joyas literarias como estas:

No habíamos echado aún raíces, y la guerra nos arrastró. Para los de más edad, la guerra es una interrupción. Pueden seguir pensando en su vida, saltándose el foso. Pero a nosotros nos cogió de lleno y no sabemos en qué pueda terminar todo. De momento, sólo sabemos esto: que nos embrutecimos de un modo extraño, melancólico, aunque muchas veces ni siquiera estamos tristes (Remarque, 1930, p. 30).

Como podemos leer en la introducción a la obra en la edición de la editorial España de 1930, “[Remarque] en 1928 escribió *Sin novedad en el frente*, por librarse, como él ha contado, de la pesadilla del recuerdo de la guerra, de la necesidad psicoanalítica de purificarse de su angustiada experiencia de combatiente”. La plasmación de la guerra como un absurdo sinsentido y su oposición contra ella le valió, según la misma fuente, “los ataques furiosos de una minoría de militaristas y nacionalistas que ven en el libro de Remarque la diatriba más terrible que se ha escrito contra la guerra”. El autor alemán hace hincapié en el desconocimiento de las causas que motivaban la guerra de esa generación perdida. Los jovencísimos soldados fueron al frente alentados por los mayores, por las figuras de autoridad que participaban de un imaginario colectivo que ya hemos comentado extensamente en este estudio: el de la visión heroica de la guerra. Hay una crítica feroz a los discursos y a las posiciones de las generaciones anteriores y sobre todo a la gratuidad con la que los empujaron al sufrimiento y a la muerte atroz.

Para nosotros —jóvenes de dieciocho años— los profesores debían ser guías, mediadores, para entrar en el mundo de la edad madura. En el mundo del trabajo, del deber, de la cultura, del progreso. Del porvenir. Nos burlábamos a veces de ellos, les jugábamos pequeñas trastadas; pero, en el fondo, teníamos fe en ellos. Al concepto de la autoridad —cuyos representantes eran— se enlazó en nuestras ideas una mayor claridad, una sabiduría más humana. Pero el primer cadáver que vimos hizo astillas esa convicción. Debimos comprender que nuestra edad era más leal que la suya; ellos sólo tenían sobre nosotros la ventaja de la frase hueca, de la habilidad. Las primeras descargas nos revelaron nuestro error, y al darnos cuenta de él, se derrumbó el concepto de mundo que de ellos habíamos aprendido. [...] Mientras ellos escribían y discurrían, nosotros veíamos hospitales,

moribundos; mientras ellos proclamaban el servir al Estado como lo más excelso, ya sabíamos nosotros que el miedo a morir es mucho más fuerte. [...] queríamos a nuestro país exactamente como ellos, y avanzábamos con brío en cada ataque. Pero ahora habíamos aprendido a ver, nos dábamos cuenta, y vimos que del mundo suyo no quedaba nada (*Ibidem*, p. 22).

La importancia de la explicación, mediante la anterior cita, de Remarque sobre el cambio de concepción entre la generación de los padres y la de los soldados de la I Guerra Mundial es fundamental. Aunque nada puede aplicarse de un modo generalista y seguro que hubo quien se alistó al frente en base a un valor moral heroico que defendió hasta el final, la afirmación de Remarque justifica un cambio de paradigma. “Nos dábamos cuenta, y vimos que del mundo suyo no quedaba nada” es la justificación de un cambio no sólo generacional sino histórico. Las palabras de Remarque son la prueba fehaciente del cambio de siglo, del advenimiento de una nueva forma de pensar o de una nueva moral. Además, el rotundo éxito de la obra lo avala. La nueva literatura de guerra a la que veníamos refiriéndonos con anterioridad comienza su genealogía con la obra de Remarque. Sin embargo, y como hemos visto, la edificación de la misma, los cimientos, columnas y estancias están en *El fuego*, y en una tradición anterior, de la que hemos apuntado algunos datos en la primera parte de este estudio, que tímidamente unía al hecho de la guerra el del horror humano. El clásico *dulce et decorum est pro patria moris* se usó, a lo largo de la I Guerra Mundial, como un arma de manipulación psicológica, como podemos ver en citas como la anterior. *Sin novedad en el frente* es claramente una obra antibelicista al igual que lo es la de Barbusse, pero Remarque hace un hincapié especial en la responsabilidad social, en la utilización de un ideario fundamentado en una tradición arcaica que, por la forma en que se utilizó, se convierte en una especie de ideario fundamentalista. Remarque utiliza todos estos elementos para hacer llegar al lector y al conjunto de la sociedad un mensaje claro: participamos en una guerra que no nos pertenecía. Los argumentos empleados para enrolar a las nuevas generaciones de alemanes al frente fueron una mentira que, a fuerza de repetirla, se convirtió en una “auténtica realidad” para algunos, aquellos que no eran capaces de plantearse su veracidad. El auge del nacionalismo —que dominaba en los sectores poderosos de la sociedad— y la certeza en una victoria rápida de la guerra, encorajaron a sus ciudadanos a participar de un sentimiento nacional que aglutinaba la idea de patria, de superioridad, de heroicidad y de gloria que logró convencerlos de alistarse al frente para combatir. Rápidamente, y con estos medios, el discurso de la guerra se convirtió en un dogma nacional. Ellos eran los buenos y los demás los malos. La creación del otro como enemigo es un hecho fundamental para entender la I Guerra Mundial y sus conflictos bélicos posteriores. La nueva literatura de guerra, como hemos visto, narra cómo el otro no es una negación de mi yo, sino otro yo. Esta idea de

comprender al otro, de saber que el otro está tan confundido como yo, que siente las mismas dudas y cuestiona el sentido de la guerra como yo, es recurrente en la nueva literatura de género bélico y se expresa magistralmente en la obra de Remarque:

Porque no nos repiten siempre que vosotros sois unos desdichados como nosotros, que vuestras madres viven la misma angustia que las nuestras; que tenemos el mismo miedo a morir, la misma muerte, el mismo dolor... ¡Perdóname, camarada! ¿Cómo podías ser mi enemigo? Si tiráramos estas armas y este uniforme, tú podrías ser mi hermano, al igual que Kat y Alberto. ¡Toma veinte años de los míos, compañero, y levántate! Toma más, si quieres, pues yo, no sé tampoco que hacer con ellos (*Ibidem*, p. 220).

Con todo, *Sin novedad en el frente* repite los mismos nuevos tópicos que *El fuego*: la descripción del armamento, de las trincheras, de los soldados, la reflexión de la guerra, etc, pero guarda para sí otra peculiaridad, un modelo temático propio para borrar cualquier atisbo heroico. Si algo recuerda el lector de *Sin novedad* es el uso de la fisiología humana como elemento constitutivo en la descripción de los soldados. Remarque da al lector el origen narrado de los protagonistas de la obra pero es mediante las acciones que llevan a cabo cómo el lector imagina a personajes de carne y hueso, humanos esencialistas sin ningún tipo de moral y escala de valores castrense. El autor muestra así a unos estudiantes que comen, beben, duermen y defecan y que tienen en la satisfacción de su sistema digestivo el eje de su bienestar. Esto se aleja de toda caracterización de figura heroica y Remarque lo sitúa desde las primeras páginas de la novela. La guerra los ha llevado a vivir en un mundo aparte donde todo es relativo. Lo único importante es no morir y, mientras tanto, alimentarse y evadirse llena las horas que quedan entre las acciones bélicas. De nuevo recuperamos la afirmación Ortega y Gasset (“el hombre es naturaleza y cultura”) y vemos cómo en el libro de Remarque se manifiesta la desigualdad de estas fuerzas en los soldados:

Para el soldado, su estómago, su digestión, son algo mucho más familiar que para otro hombre cualquiera. Tres cuartas partes de su vocabulario se extraen de eso, y lo mismo la expresión de júbilo mayor como la indignación más profunda, se pintan gráficamente con ese léxico. Imposible expresarse de modo más claro y rotundo. Nuestras familias y maestros se sorprenderán mucho cuando regresemos al hogar; pero ese léxico es aquí, en fin de cuentas, el idioma universal (sic.) (*Ibidem*, p. 18).

De todas formas, si algo constituye un alegato antibelicista, que es el argumento fundamental de este cambio de paradigma, es ofrecer al lector la reflexión sobre la guerra de los propios soldados. La propaganda de guerra y el discurso tan amplio como vacío sobre los motivos del conflicto se evidencia en la obra. Los episodios de ataques, contraataques y periodos de hospitalización son muy crudos. “Lo único bueno que nos ha dado la guerra ha sido la camaradería” (Remarque, p. 29). La amistad que se crea entre los personajes es el clavo ardiendo al que se aferran

para soportar todas las atrocidades. La novela descubre cómo los jóvenes soldados se enajenan, han perdido su capacidad social. Tienen un nuevo lenguaje y les cuesta dirigirse educadamente a las señoritas de la Cruz Roja que los atienden; no obstante, conversan ampliamente entre ellos. Este aspecto, que ya aparecía en *El fuego*, aparece en *Sin novedad* de una forma mucho más radical, más llana. La reflexión que ofrecen sobre la guerra es irónica y utiliza un lenguaje tan familiar que es enormemente fácil asimilarlo por el amplio público:

Ahora quiere saber cómo estalla una guerra.

- Generalmente ocurre porque un país ofende gravemente a otro —contesta Alberto con aire de superioridad.
 Pero Tjaden finge no comprender.
- ¿Un país? No lo entiendo. Una montaña alemana no puede ofender a otra francesa. Ni un río, ni un bosque, ni un campo de cebada.
- [...] Eres memo o lo aparentas —gruñe Kropp—. Quiero decir que una nación ofende a otra.
- Entonces nada tengo que ver yo aquí —replica Tjaden—. Yo no me siento ofendido (*Ibidem*, p. 203).

Hay una búsqueda del sentido y de los motivos de la guerra que intenta satisfacer la inmensa desinformación de los soldados, de unos estudiantes que luchan, matan y mueren sin saber por qué o para quién. Así pues, se nos describe perfectamente desde el principio del libro esta sinrazón que condujo a toda una generación a la guerra, actuando meramente como las ovejas que obedecen a su pastor; por miedo, o por costumbre. Los personajes de *Sin novedad* se dejaron llevar por la visión romántica y tradicional de la guerra. Una visión que, sin embargo, no tardaría en desvanecerse al mismo tiempo que empezarían a cuestionarse, como hemos visto, el porqué de la misma guerra, un porqué que casi todo el mundo en el frente ignoraba.

- Me gustaría saber una cosa —dice Alberto—. Si hubiese estallado la guerra de haberse opuesto el Kaiser.
- Estoy seguro —opino—. Dicen que él no la quiso.
- Bueno. El solo quizá era poco. Pero no hubiera venido la guerra si unos veinte o treinta hombres, repartidos por el mundo, hubiesen dicho que no.
- Claro —admito yo—. Pero esos son precisamente la que han querido.
- Resulta cómico pensar —sigue Kropp— que estamos aquí para defender nuestro país. Porque también los franceses están ahí para defender el suyo (*Ibidem*, pp. 202-203).

Esta falta de información se utiliza en la obra para reforzar la reflexión sobre el otro, sobre el enemigo, que hemos visto anteriormente. Decíamos que hay una identificación del combatiente opuesto como otro yo, y no como una negación de mi yo. De esta forma se da una conjunción de elementos: de un lado, la desinformación sobre los motivos del conflicto; del otro, el hecho de que la guerra entre iguales no sea el espacio de los soldados —personal civil incorporado masivamente al frente sin educación castrense— que participan en la guerra. Así de claro se expresa en la novela:

si yo no estoy informado el otro tampoco lo estará, si yo no estoy ofendido por Francia, el francés tampoco lo estará por Alemania. Este tipo de argumentos pone de manifiesto que el soldado ya no es un garante de la patria, no es un guerrero-símbolo al estilo del héroe, sino que es un medio, un elemento más de la maquinaria de guerra. Eso es el soldado de la Gran Guerra, una forma más de munición, un arma arrojada, como un obús o una bala. Se suelta al campo para que mate, aunque en esa acción se autodestruya:

Piensa que casi todos somos gente sencilla. Y en Francia casi todos los hombres son también obreros, artesanos, pequeños artesanos, pequeños empleados. Y ¿por qué habría de atacarnos un cerrajero o un zapatero francés? No. Son los gobiernos. Yo nunca vi a un francés antes de venir aquí. A la mayoría de franceses les ocurrirá lo mismo con nosotros. Han contado con ellos como con nosotros. Nada nos preguntaron (*Ibidem*, p. 204).

Con todos estos elementos se genera un alegato antibelicista excelente. Las reflexiones de los soldados pueden leerse tanto en 1929 como en 2013. La realidad narrativa, su crudeza, su precisión, y la separación de los espacios de la vida de los personajes que se ofrece en la novela (primera línea, días de descanso, vuelta a casa) ayuda a conformar a unos personajes con los que uno se identifica. Este hecho es esencial no sólo en *Sin novedad en el frente* sino en toda la nueva literatura de guerra. Las reflexiones de los personajes son la representación de una nueva moralidad, la enseñanza que emana de la experiencia. Son el legado y la voluntad de Remarque, de Barbusse y de otros que veremos. La sinrazón del conflicto y el cuestionamiento que va apareciendo a lo largo del libro, muestra a unos personajes que van sobreviviendo a la guerra, a los ataques y a las heridas, al hambre y al frío, por una concatenación del azar en su instinto de supervivencia. La reflexión que ofrecen estos personajes, a los que la guerra se lo ha arrebatado todo, son el mejor ejemplo del cambio en el género literario y en el cambio moral que pretenden extender. En palabras de Javier Sánchez Zapatero, Remarque vertebró a través de sus obras un discurso responsable y consciente de la función social y ejemplarizante que la literatura puede desarrollar³.

Ya no somos jóvenes. Ya no queremos conquistar el mundo. Somos fugitivos. Huimos de nosotros mismos. De nuestra vida. Teníamos dieciocho años y empezábamos a amar el mundo y la existencia; tuvimos que disparar contra eso. La primera granada que explotó, lo hizo en nuestro corazón. Estamos al margen de la actividad, del esfuerzo, del progreso. Ya no creemos en nada de eso (Remarque, 1930, p. 48).

Con todas estas reflexiones Remarque intenta sustituir el mensaje anterior, el que tuvo que

³ Vid. Sánchez Zapatero, p. 170.

sufrir el personaje Pablo Bäumer y sus compañeros por parte de sus padres y profesores para que se alistaran al frente. El mensaje de Remarque, y del conjunto de autores de esta nueva literatura de guerra, es revolucionario en tanto que busca un cambio. Remarque en su obra quiere acallar las voces que ven en la guerra y en morir por la patria la mayor de las glorias. En la novela observamos cómo critican las mentiras de los periódicos para alentar a los soldados y a la población civil. Cómo se critican las mentiras sobre el frente enemigo. Se dice constantemente en la prensa que llega al frente —y esto también se puede leer en *El fuego*— que el enemigo se ha quedado sin munición, víveres o artillería hace una semana, sin embargo los obuses siguen cayendo, el enemigo combate, intenta llegar a la trinchera que uno ocupa y los nidos de metralletas no paran de emitir su infernal sonido. La mentira, esa es la diana a la que Remarque envía sus dardos. Frente al discurso tradicional el autor alemán ofrece la realidad desnuda de su experiencia en las trincheras para edificar un nuevo discurso, para que, de una vez por todas, la atrocidad y el sinsentido de la guerra no vuelva a repetirse.

¡Qué inútil debe ser todo lo que se ha escrito, hecho o pensado en el mundo, cuando todavía es posible que suceda algo semejante! Forzosamente todo debe ser mentira, todo debe ser fútil si la cultura de miles de años ni siquiera ha podido impedir que se derramaran esos torrentes de sangre ni que existieran esas cárceles de dolor y sufrimiento. Sólo un hospital muestra verdaderamente lo que es la guerra. Soy joven tengo veinte años pero no conozco de la vida más que la desesperación, el miedo, la muerte y el tránsito de una existencia llena de la más absurda superficialidad a un abismo de dolor. Veo los pueblos lanzarse unos contra otros, y matarse sin rechistar, ignorantes, enloquecidos, dóciles, inocentes. Veo a los más ilustres cerebros del mundo inventar armas y frases para hacer posible todo eso durante más tiempo y con mayor refinamiento. Y, al igual que yo, se dan cuenta de ello todos los jóvenes de mi edad, aquí y entre los otros, en todo el mundo; conmigo lo está viendo toda mi generación. ¿Qué harán nuestros padres si un día nos levantamos y les exigimos cuentas? ¿Qué esperan que hagamos cuando llegue una época en la que no haya guerra? Durante años enteros nuestra tarea ha sido matar; este a sido el primer oficio de nuestras vidas. Nuestro conocimiento de la vida se reduce a la muerte. ¿Qué más puede suceder después de esto? ¿y qué será de nosotros? (*Ibidem*, pp. 229-230)

2.3.- *Imán*, de Ramón J. Sender

Traer a este estudio la obra de Sender responde a la voluntad de ver cómo el modelo europeo de la nueva literatura de guerra se da en nuestra literatura. *Imán*, publicada en 1930, es la primera novela de Sender, pero en palabras de Marcelino Peñuelas, “no lo parece” (Peñuelas, 1974, pp.100-102). Se trata, siguiendo la opinión del experto, de una obra madura, densa y acabada. Sender debió de tener en nuestras obras anteriores un ejemplo claro, así lo expresa al menos Rafael Cansinos Assens (*apud* Santiáñez, p. 67) al decir que está en la misma línea de *Sin novedad en el frente*, es decir, en la denuncia de los horrores de la guerra, en este caso la colonial. *Imán* —dice Cansinos Assens— enrola al servicio de una ideología de vanguardia todas las osadías de la forma. La obra es, *a priori*, un reportaje o crónica denunciadora de la guerra de Marruecos, aunque tal y como apunta Peñuelas esta visión es extremadamente superficial y estrecha. Una lectura minuciosa de la obra de Sender hará coincidir al lector con la visión de Peñuelas, que sitúa tres niveles por lo menos: el primero e inmediato es el testimonio desnudo de un testigo que observa desde fuera y escribe lo que ve, en la línea de Barbusse en *El fuego*, ofreciendo una novela elaborada con muchos elementos sacados directamente de la experiencia personal del autor; el segundo, y el que más nos interesa, es la visión de la guerra como absurda tragedia, que la entronca con la línea temática que venimos defendiendo en este apartado; el tercero es la exposición de un profundo sondeo de la condición humana, que creemos que la hace comulgar con este tipo de *nuevas novelas de guerra* que estamos mostrando y que forja un nuevo estilo o género literario.

Esta línea es defendida por Marshall J. Schneider⁴ al decir que *Imán* tiene como un imperativo de sí misma explorar cómo la novela dramatiza e interroga su propia condición y sus métodos, no sólo como texto innovador que marca el comienzo de un nuevo espíritu de la década de los 1930, sino también como una obra que mira hacia atrás a la novela deshumanizada en busca de energía intelectual. Hay una especie de evolución o innovación en la novela de Sender respecto a las dos obras que hemos analizado anteriormente, en parte por una cuestión nacionalmente histórica. Si *El fuego* y *Sin novedad en el frente* podían colocarse en el anaquel de novelas pacifistas, *Imán* va más allá y debería tener un apartado aparte que dijera algo así como *novelas de justicia*. La primera obra de Sender trasciende la denuncia de la guerra y hace una protesta contra el trato abusivo que reciben los hombres, contra su privación de un sentido elemental de humanidad. Este humanismo

4 *Ibidem*.

radical encaja en la España histórica prerrepublicana, donde los movimientos revolucionarios, es decir, aquellos que buscaban promover un cambio de sistema, encontraron un hábitat idóneo. Sea de la forma que sea, la obra de Sender es el reflejo o la consecuencia de un estilo nuevo de concebir y pensar la guerra que, lejos de sustentarse en una “teorización intelectual de café”, se autojustifica en la experiencia directa de quien vivió en el frente. Es cierto que Sender actúa como un cronista pero son sus testigos directos los que hablan. En la nota inicial del propio Sender a su obra ya encontramos los elementos más significativos de este nuevo género: el origen humilde de los protagonistas en un tipo de contienda plagada de civiles, la ausencia de información y/o ideología de los mismos y la vocación heroica fruto de un imaginario que va a desvanecerse a lo largo de la experiencia atroz de la guerra.

Su protagonista se puede «comprobar» en la mayor parte de los obreros y campesinos que fueron allí sin ideas propias, obedeciendo a un impulso ajeno y admirando a los héroes que salen retratados en los periódicos (Sender, 2006, página de cortesía).

Es sobre el héroe donde Sender ofrece, a nuestro entender, una de las mejores argumentaciones. Nos referimos a la ya traída a colación anteriormente:

«¡Claro! —piensa Viance—. Nosotros somos lo que en la prensa y las escuelas llaman héroes. Llevar sesos de un compañero en la alpargata, criar piojos y beber orines, eso es ser héroes. Yo soy un héroe. ¡Un héroe! ¡Un hé-ro-e!». La palabra, al repetirla pierde sentido y llega a sonar como el gruñido de un animal o el ruido de una cosa que roza con otra (*Ibidem*, p. 198).

La expresión toma una fuerza mayor viniendo de Viance, el protagonista de la historia, que por ser el protagonista de una novela de guerra se le presupone una caracterización heroica. El narrador de *El fuego* no se distingue del grupo de personajes, y Pablo Bäumer en *Sin novedad en el frente* da constantes muestras de igualación, no sobresale de sus otros compañeros de combate y escuela. A Viance, sin embargo, desde el inicio de la novela se le caracteriza como una especie de *perro viejo* que todo lo sabe. Un docto en el ejército, y además, un personaje reflexivo⁵ y humanitario⁶ que no sólo lucha contra el enemigo sino contra las injusticias. Es a su vez una especie de mártir que no para de recibir golpes y broncas —su apodo, “Imán”, se debe a que tiene un imán para los golpes y los objetos que caen— que además está procesado por algún delito o vigilado. Imán atrae el hierro, entendido como desgracia y violencia, a su alrededor. Esta última faceta de su persona retroalimenta la primera. Viance se convierte por tanto en un héroe extraño, un héroe

⁵ Vid. Sender, 2006, p. 96.

⁶ Vid. *Ibidem*, p. 104.

parcial o corporativo de un grupo reducido. No es, ni será, un héroe nacional, pero en un ambiente como el de la novela Viance es un héroe o un referente para sus compañeros. Tiene una calma pasmosa en los ataques que reciben, se desenvuelve con soltura, tiene arrojo en la batalla y soporta con un estoicismo envidiable todas las injusticias, a las que, como hemos dicho, planta cara. Viance no es un héroe para sus superiores pero sí para sus compañeros, y para el lector proletario o revolucionario de la España de la época. Viance es una constante huida hacia adelante al horror y a la desesperación de una clase social subyugada en la España decadente y caciquil de los años 20. En este marco sus palabras se convierten en dogma, porque el valor referencial de Viance para el resto de sus compañeros es innegable. Este es el héroe de Sender y el de la nueva literatura de guerra. Un héroe que no quiere serlo, que sabe que no lo es y que condena una y otra vez, sin perder ni su sentimiento nacionalista ni sus valores arcaicos, el horror de la guerra. Con todo, Viance es un hombre, un hombre esclavo consciente de ello. Es su humanidad y su consciencia lo que lo convierte en referente.

Viance advierte luego: aunque nosotros, como los mulos, sólo tenemos deberes cívicos, no derechos: el deber cívico de morir. El Estado nos autoriza a morir para sostener el derecho cívico de unas docenas de seres que son la historia, la cultura, la prosperidad del país, porque el país comienza y termina en ellos. Estas reflexiones no las resuelve Viance; pero las plantea oscuramente y quedan iniciadas en la subconciencia, otra vez alerta (*Ibidem*, p. 241).

Decíamos a lo largo de nuestro estudio que la definición de la guerra es un aspecto crucial en las nuevas novelas. En *Imán*, claro está, también lo encontramos. Viance, herido tras la catástrofe de Annual, huye y en su huida reflexiona sobre lo que deja atrás:

Es la guerra. Esto es la guerra. La banderita en el mástil de la escuela, la «Marcha real», la historia, la defensa nacional, el discurso del diputado y la zarzuela de éxito. Todo aquello, rodeado de condecoraciones, trae esto. Si aquello es la patria, esto es la guerra: un hombre huyendo entre cadáveres mutilados, profanados, los pies destrozados por las piedras y la cabeza por la balas (*Ibidem*, pp. 254-255).

Hay también esa consciencia de culpabilidad de uno mismo en la guerra que encontrábamos en *El fuego* y *Sin novedad en el frente*. Cuando uno se responsabiliza del horror envía un mensaje al lector: es posible decir no, negarse a participar y evitar todo esto. Viance, Sender, Barbusse y Remarque lo saben y evitan que la atrocidad de la guerra se repita:

[A Viance] Le entregaron aquel cartucho para «el que tenga la culpa», no hay que discurrir demasiado, Viance tiene la culpa, como Rivero y como Otazu y Piqueras. Todos son culpables, porque un hombre es igual a otro hombre, y si uno dice sí el otro puede decir que no. ¿Y qué? El caso es que todos han dicho sí, sin saber lo que decían, y ahora van pidiendo un tiro en la cabeza, que no les sirvió a su tiempo para hablar palabras razonables (*Ibidem*, p. 262).

La última edición de *Imán*, que apareció en RBA, incorpora un prólogo de Domingo Ródenas de Moya intitulado “Las novelas de los perdedores”. En él podemos encontrar, entre otras cosas, el siguiente fragmento sobre el universo narrativo de Sender:

Por su plural universo narrativo encontramos a menudo a antihéroes solitarios y vencidos, hombres que parecen haber descubierto con dolor, como el rey Lear de Shakespeare, que el ser humano no es más que un animal desnudo que se sostiene sobre dos piernas en medio de una noche tormentosa y que es imposible escapar ileso de la inclemencia. Son a la vez hombres en los que pervive una pureza infantil que puede ser ingenua y vehemente y en los que se expresa su naturaleza elemental, física o *ganglionar*, como diría Sender. Se trata de personajes vulnerables movidos por un ideal de libertad y justicia que erran en un mundo de pasiones primarias, de instintos biológicos que trazan los senderos por los que fluyen los destinos humanos (Ródenas: 2012, p 13).

Este fragmento podría aplicarse a cualquiera de las tres novelas que hemos analizado en este apartado práctico sobre la deconstrucción del héroe. Habida cuenta de las influencias nacionales de Sender, Galdós y Baroja —en tanto que observadores de la realidad social— y la filiación política —primero anarquismo, luego comunismo, aunque abandonó los dos finalmente— hacen de Sender un personaje de marcado carácter pacifista y antibelicista. En 1930 Sender es un reportero de izquierdas, que decide novelar sus notas sobre el desastre de Annual. Aunque ese hecho histórico había propiciado la aparición de alguna novela española (*Notas marruecas de un soldado* (1923), de Ernesto Giménez Caballero; *Tras el águila del César* (1923), de Luys Santa Marina; y *El blocao. Novela de la guerra marroquí* (1928), de José Díaz Fernández) que seguro inspiraron a Sender, es más probable que éste tomara inspiración de la obra *El fuego* —convertida en paradigma de los relatos antimilitaristas— y también de *El caso del sargento Grischa* (1927) de Stefan Zweig o la ya analizada *Sin novedad en el frente* (1929) de Remarque.

Aunque ya hemos comentado que *Imán* trasciende el alegato antibelicista a través de un grito de justicia, no podemos negar que la novela de Sender entronca a la perfección con las dos obras anteriores que hemos analizado. Y esto puede ir todavía más allá, porque Sender —al menos hasta su madurez— es en sí mismo un ejemplo viviente de lo que las tres novelas pretenden conseguir. Su voluntad de ser observador de una realidad social de los más humildes o desamparados —“Viance es hermano en las desdichas de Paco el del Molino, de *Réquiem [por un campesino español]* (1953); de Sabino, de *El lugar de un hombre* [(1939)]; y de Rómulo de *El rey y la reina* [(1947)]” (Peñuelas, 1971, p. 119)— y condenar el horror de la guerra, convierten a su persona en un alegato contra la injusticia; y claro, contra la guerra. Sender, obra y figura, es una voluntad de cambio, un revolucionario que quiere que las estructuras tradicionales y caciquiles, del estado y la moral, caigan. Las tres novelas han pretendido deconstruir un modelo literario y moral

de enaltecimiento de la guerra, esta voluntad de cambio es asimismo revolucionaria. En palabras, de nuevo, de Peñuelas “la obra de un escritor es un trasunto, más o menos sublimado, de su biografía esencial: una consecuencia de las circunstancias personales e históricas que contribuyen a delinear su personalidad humana y artística (la misma cosa en el fondo). El caso de Sender lo confirma, sin duda.” (*Ibidem*, p. 17). Esta representación humana que es Sender de un modelo de defensa de la justicia tiene mucho que ver con una época y un lugar concreto, la España prerepublicana. La influencia en el autor aragonés de las novelas anteriormente analizadas es obvio, en tanto que estas —como los libros alemanes (y rusos) de la línea antibelicista a que nos referíamos al inicio de este apartado práctico— tuvieron un importantísimo éxito en la España de la época, una España y una época que clamaba por un cambio.

CONCLUSIONES

A través de este estudio hemos querido mostrar la deconstrucción de la figura del héroe literario a través de tres novelas de guerra del primer tercio del siglo XX. Hemos situado nuestro foco de atención en cómo dos novedades sustanciales en la forma de la guerra ponen en crisis un paradigma existente en el ideario colectivo de la sociedad occidental. Hemos querido exponer cómo el uso de una nueva maquinaria de guerra, capaz de producir una destrucción masiva, sumado al hecho de que se incorpore al frente un número importante de la población civil, convierten a la I Guerra Mundial en el acontecimiento histórico que da ocasión, de una forma más clara, a un cambio literario y, en cierto modo, también moral.

Si antes, salvando excepciones que han ido ayudando a una paulatina deconstrucción, la guerra era vista como un acontecimiento positivo —desde el punto de vista de la historia y del progreso— y los valores del guerrero eran los valores heroicos, en las tres novelas estudiadas eso se desvanece. Hay un nuevo tipo de narración y de concepción de la guerra en el que actúan factores diversos. De un lado, la ya aludida masificación de la destrucción y de la población civil en el frente; del otro, la incorporación al ejército de literatos que ofrecen una transcripción de una experiencia radical y horrible. En nuestro estudio hemos querido mostrar cómo la novela *El fuego* (1916), de Henri Barbusse, abre un nuevo tipo de narración en la que los tópicos de la novela del género bélico (combates, maquinaria de guerra, descripciones paisajísticas, caracterización de los personajes, etc.) se muestran desde una perspectiva nueva, descarnada y desmitificadora. Estos aspectos se repiten en las otras dos obras analizadas avalando, con su éxito, el nuevo tipo literario. Las características anteriores que se abordan en este tipo de novelas bajo un prisma nuevo, se añade la inclusión de nuevos tópicos. Son fundamentales la reflexión sobre la guerra y la condición humana y la descripción más o menos directa de la escisión de la figura heroica y la gloria de la batalla en el momento histórico de guerra que viven los personajes de la novela. Esto es el colofón a una temática usada con un nuevo prisma y a la explicación detallada de unos soldados con origen humilde y que tienen en la obra un rol de esclavos, de material bélico y una ausencia total de ideario propio y de conocimiento de las causas del conflicto, una etopeya que se desarrolla en base a una conciencia humana que se va mostrando en actos humanos como el fin de la identificación del soldado enemigo como algo distinto a él.

Con todos estos elementos las nuevas narraciones desnudan la guerra de cualquier aureola heroica y épica. No hay ningún valor constructivo y edificante en la batalla, de hecho, a través de

ellas se narra una nueva concepción más deshumanizada e instrumentalizada del conflicto bélico en la que los soldados pasan a ser una mera mercancía desechable. Los personajes de este tipo de novelas no tienen ningún tipo de conocimiento del sentido de sus acciones, ni de la guerra en conjunto. Desconocen las causas finales del conflicto e, inicialmente, son personajes sin ideas propias. Hay una estupefacción frente a la incompreensión de la guerra y del lugar que ocupan en ella, sentados con un fusil esperando la muerte. En el desplazamiento, la estupefacción y el sinsentido que sienten al verse jugándose su vida en una guerra que no es suya, que no les pertenece, se orquestan una serie de reflexiones, individuales o corales, que van dando muestras paulatinas de esa etopeya encaminada a producir un personaje fundamentalmente humano. Este nuevo tipo de personajes da muestras a través de su discurso reflexivo del horror de una guerra despojada de gloria y de sentido. Dado el origen humilde de los personajes y la adaptación de los escritores a una forma y tipo de lenguaje muy llano, este tipo de reflexiones se convierten en un mensaje claro para lanzar al amplio público, con el fin de producir ese cambio de paradigma en la conciencia colectiva sobre la guerra.

Como ya hemos dicho anteriormente, los soldados se convierten en material de guerra, en un arma arrojadiza más. Los soldados de la I Guerra Mundial son un manojo de hombres que lanzan al frente. Se trataba de una guerra más cuantitativa que cualitativa. Las muertes eran seguras, así que cuantos más hombres más posibilidades de que los últimos llegaran a la trinchera enemiga. Este hecho produce una conciencia en los personajes de las novelas de no ser nada más que números en las listas, como lo son los obuses en una hoja de inventario. Esto disipa de su conciencia de personajes, y en la del lector, cualquier tipo de posibilidad de que se conviertan en héroes. En esta paulatina toma de conciencia aparece en las novelas la certeza de que el otro, el enemigo, no es una negación de mi yo, sino otro yo. Los soldados del frente enemigo evolucionan en la conciencia de nuestros personajes desde una identificación con el mal en sentido maniqueo (nosotros somos los garantes del bien y ellos son el mal), hacia un conocimiento de que se encuentran en la misma tesitura que ellos (mi dolor, mis dudas, mi sufrimiento son las mismas que las del soldado del otro bando). Hay un reconocimiento o una toma de conciencia de clase. El soldado se sabe entonces esclavo de las órdenes de los superiores, de los discursos y proclamas que lo alentaron a alistarse, etcétera. Esta conciencia se extiende hasta saberse culpable del horror de la guerra, en tanto que forma parte y contribuye, con su persona y sus acciones, a que esa horrible experiencia se produzca y se dilate en el tiempo.

Todos estos elementos que aparecen en las novelas forman parte de la experiencia de la

guerra de sus autores, que participaron en la contienda, o que recibieron la crónica directa de combatientes. Esta visión real de la guerra, sin adornos de matiz glorioso o heroico, les sirve para cimentar su mensaje antibelicista. Hay en todo este tipo de autores la voluntad de acabar en sus obras de género bélico con un discurso tradicionalista que utilizaba el heroísmo y la gloria como bandera para hacer apología de la guerra. La figura del héroe, instaurada como figura moral por el peso de la tradición, y la concepción de la guerra como una gesta gloriosa que construye el espíritu de las naciones, y a la postre el sentimiento nacional de los hombres, se desvanece por la experiencia de la guerra. Los escritores recogen este sentimiento desvanecido y las reflexiones que sobre él se exponen para producir un cambio en el imaginario colectivo que evite repetir, de nuevo, el horror de la guerra. En este sentido es muy clara la obra *Sin novedad en el frente*, que carga contra el discurso arcaico de los profesores y de los padres de los estudiantes-soldados que se incorporaron, en masa, al frente alemán. La nueva novela de guerra, como la hemos ido llamado a lo largo de este estudio, tiene una dimensión revolucionaria en tanto que persigue un cambio de modelo social. Hay en la época una concepción generalizada de que la I Guerra Mundial sería la última guerra del mundo y de que ir a ella era una especie de *lucha por la paz*. La historia da muestras, con el estallido de la II Guerra Mundial, de que este argumento fracasa. Sin embargo, en 1916, 1929 y 1930 hay en nuestros tres autores una clara voluntad de provocar este cambio ideológico.

Hemos creído reseñable la consecuencia que produce el cambio de paradigma sobre la guerra. En base a las novelas analizadas vemos cómo hay una diferencia de conciencia de la guerra entre los soldados que la vivieron y la población civil que no se incorporó al frente. Frente a la creencia idealizada de la guerra gloriosa y heroica que los soldados tienen cuando se alistan, se encuentra una guerra descarnada donde la gloria y la posibilidad de heroísmo brillan por su ausencia. Este hecho produce una consecuencia clara: los soldados que regresaron del frente llegaron cargados de unas visiones y unas historias difíciles o imposibles de explicar. Hay una escisión clara entre lo vivido realmente por los soldados y lo imaginado por el común de la población. En el imaginario la guerra es gloriosa, épica, y escenario del heroísmo; en la realidad es muerte, destrucción y horror sin fin y ocasión para la experiencia del sinsentido y del absurdo. Hemos querido mostrar cómo se da en los supervivientes de la I Guerra Mundial una incapacidad de narrar la experiencia atroz. Esta incapacidad de contar por parte de los soldados bien sea por una voluntad de no recordar, o una ausencia de demanda, o ambas cosas, o por una incapacidad de convencer o de no enfrentarse se inicia con la I Guerra Mundial. Esto es, por tanto, consecuencia

directa de los dos cambios fundamentales que presenta la Gran Guerra en su naturaleza de batalla. Hay una dificultad narrativa para esa experiencia de lo incomprensible, de saberse un número, un soldado que sostiene un fusil hasta que le llegue la muerte, recibiendo unas órdenes que vienen de no se sabe dónde y para no se sabe qué, la incomprensión sobre el sentido último de sus propias acciones, la falta de coordenadas y la sensación final de que, pese a sobrevivir, la vida se ha roto, el cuerpo ha quedado inservible para todo lo que antes conocían, aunque siga latiendo el corazón.

Con todo, vemos cómo tras la I Guerra Mundial una serie de autores que participaron en el frente deciden, a su vuelta, narrar una experiencia de una forma clara ofreciendo una reflexión sobre la guerra y manifestando el horror inherente a ella para que no se vuelva a repetir. Este hecho, a nuestro entender, sienta las bases de un nuevo tipo literario en la vanguardia europea de la época. Como tal lo hemos entendido y hemos buscado su referente en la literatura hispánica, encontrado en la primera obra de Ramón J. Sender, *Imán*, situada en el contexto histórico de la guerra colonial de Marruecos, un excelente ejemplo.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria:

- Barbusse, Henri: *El fuego (diario de una escuadra)*, ed. Montesinos, Barcelona, 2009.
- Carrasquer, Francisco: *Imán y la novela histórica de Sender*, ed. Tamesis books limited, Londres, 1970.
- Remarque, Erich Maria: *Sin novedad en el frente*, ed. España, Madrid, 1930.
- Sender, Ramón J.: *Imán*, edición de Nil Santiáñez, ed. Crítica, Barcelona, 2006.

Otras fuentes literarias:

- Díaz del Castillo, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, ed. Historia 16, Madrid, 1985.
- Hasek, Jaroslav: *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk*, ed. Destino, Barcelona, 2000.
- Jünger, Ernst: *Tempestades de acero. La guerra en el frente oeste*, ed. Iberia, Barcelona, 1930.
- Sebald, W. G.: *Sobre la historia natural de la destrucción*, ed. Anagrama, Barcelona, 2003.
- Sender, Ramón J.: *Páginas escogidas*, Selección y notas introductorias por Marcelino C. Peñuelas, ed. Gredos, Madrid, 1971.
- Stendhal: *La cartuja de Parma*, ed. Ibérica, Barcelona, 1941.
- Stein, Gertrude: *Guerras que he visto*, ed. Debolsillo, Barcelona, 2003.
- Tolstoi, Liev: *Guerra y paz*, ed. Mondadori, Barcelona, 2004.
- Vonnegut, Kurt: *Matadero cinco*, ed. Anagrama, Barcelona, 1991.

Bibliografía complementaria:

- Ahumada, Haydee: “Imán, historia de una degradación”, en. *Signos* [Valparaíso], XXIII (1990), pp. 3-17.
- Argullol, Rafael: “Daños colaterales en la conciencia”, en. Monegal, pp. 69-87.
- Bahr, Hermann: *Expresionismo*, ed. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Murcia, 1998.
- Blanchot, Maurice: *L'écriture du désastre*, ed. Gallimard, Paris, 1980.
- Benet, Vicente J. & Sánchez-Biosca, Vicente (eds.): *Decir, contar, pensar la guerra*, ed. Subsecretaria de promoció cultural, Conselleria de cultura i educació de la Generalitat

- valenciana, Valencia, 2001.
- Benet, Vicente J.: “Del teatro de operaciones a la visión mecánica de la batalla”, en. Monegal, pp. 37-55.
 - Benet, Vicente y Sánchez-Biosca, Vicente: “Introducción: Decir, Contar, Pensar la guerra”, en. Benet & Sánchez-Biosca, pp. 9-11.
 - Benet, Vicente J.: “Lo grotesco y el horror: Paisajes corporales de la violencia”, en. Benet & Sánchez-Biosca, pp. 137-154.
 - Benjamin, Walter: *El narrador*, ed. Taurus, Madrid, 1991, edición digital en: http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/benjamin/benjamin_el_narrador.pdf
 - Bourke, Joanna: *Sed de sangre. Historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX*, ed. Crítica, Barcelona, 2008.
 - Cobb, Christopher H. (ed.): *La cultura y el pueblo*, ed. Laia, Barcelona, 1980.
 - Díaz Fernández, José: “La muerte de Henri Barbusse”, en. Cobb, pp. 401-403.
 - Diels, Hermann & Kranz, Walter: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. Weidman, Zürich, 1975.
 - Domingo, José: *La novela española del siglo XX. Vol. II de la postguerra a nuestros días*, ed. Editorial Labor, Barcelona, 1972.
 - Ekstein, Modris: “All Quiet on the Western Front and the Fate of a War” en *Journal of Contemporary History*, vol. 15, núm. 2 (abril, 1980), pp. 345-366.
 - Fussell, Paul: *The Great War and modern Memory*, ed. Oxford university Press, Oxford, 1989.
 - Goodrich, Norma L.: “Novels of War and Peace: Balzac to Barbusse”, en *Pacific Coast Philology*, vol. 10 (abril, 1975), pp. 35-39.
 - Kant, Emmanuel: *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita* en *Filosofía de la historia*, ed. Fondo de cultura económica, México, 2000.
 - Keegan, John: *The face of the battle*, ed. Hamilton, Londres, 1985.
 - King, Charles L.: “Una biografía senderiana española (1928 – 1967)” en *Hispania*, vol. 50 (octubre, 1967), pp. 629-645.
 - Marwick, Arthur: “The Great War in print and paint: Henri Barbusse and Fernand Léger” en *Journal of Contemporary History*, vol. 37, núm. 4 (octubre, 2002), pp. 509-521.
 - Miller, Dean A.: *The Epic Hero*, 2000 en Google Books: <http://books.google.es/books?id=M7->

[Hnxo8vtQC&printsec=frontcover&hl=ca#v=onepage&q&f=false.](#)

- Monegal, Antonio (compilador): *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*, ed: Paidós, Barcelona, 2007.
- Monegal, Antonio: “Iconos polémicos”, en. Monegal, pp. 9-37.
- Mosse, George L.: “Two World Wars and the Myth of the War experience” en *Journal of Contemporary History*, vol. 21, núm. 4 (octubre 1986), pp. 491-513.
- Musch, Walter: *La literatura expresionista alemana, de Trakl a Brecht*, ed. Seix Barral, Barcelona, 1972.
- Olstad, Charles: “Sender's Imán and Remarque's All Quiet on the Western Front”, en *Revista de Estudios Hispánico*, XI (1977), pp. 133-140.
- Peñuelas, Marcelino C.: *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, ed. Gredos, Madrid, 1971.
- Raglan, Lord: *The Hero. A Study in Tradition, Myth and Drama* (1956), en Google Books: <http://books.google.es/books?l=ca&lr=&id=obxklQnyJuQC&oi=fnd&pg=PA17&dq=tradicional+hero&ots=RrMQOoYGNN&sig=615IRnTcm5axW4BSX9LJRqyzdlo#v=onepage&q=traditional%20hero&f=false>
- Roces, W.: “Prólogo a los que tenemos doce años de Erns Glaeser”, en. Cobb, pp. 114-115.
- Ródenas de Moya, Domingo: “Las novelas de los perdedores”, prólogo a *Ramon J. Sender: Las novelas de los perdedores. Imán, Mr. Witt en el Cantón, Réquiem por un campesino español*, ed. RBA, Barcelona, 2012, pp. 11-22.
- Rodríguez, Aleida Anselma, “Imán: la aventura mítica del héroe”, en *Hispanic Journal*, XII (1991), pp, 147-157.
- Sánchez-Biosca, Vicente: “Representar lo irrepresentable. De los abusos de la retórica”, en. Benet & Sánchez-Biosca, pp. 53-70.
- Sánchez Zapatero, Javier: “Entre la autobiografía y la universalidad antibelicista: análisis comparatista de *Im Westen nichts Neues* (Erich M. Remarque, 1929) e *Imán* (Ramón J. Sender, 1930)” en *Revista de filología alemana*, vol. 19, 2011, pp. 169-188.
- Savage Brosnam, Catharine: “The Functions of War Literature” en *South Central Review*, vol. 9, núm. 1, Historicizing Literary Contexts (Spring, 1992), pp. 85-98.
- Santiáñez, Nil: “*Imán*” y *la escritura de guerra*, en introd. a Sender, Ramón J.: *Imán*.
- Schinz, Albert: “Le romain Française depuis la Guerre” en *The Modern Language Journal*, vol. 7, núm. 8 (mayo, 1923), pp. 447-460.
- Sender, Ramón J.: *Imán*, edición, introducción y notas de Francisco Carrasquer Launed, ed.

Instituto de estudios altoaragoneses, Huesca, 1992.

- Young, Nigel: “De la insensibilización al universalismo. El arte de lo atroz: Kathe Kollwitz, Otto Dix e Irir y Toshi Maruki”, en. Benet & Sánchez-Biosca, pp. 129-136.