

La Gran Guerra y la memoria moderna

PAUL FUSSELL

CON NUEVO PREFACIO DE JAY WINTER

T

TURNER NOEMA



La Gran Guerra

y la memoria moderna

PAUL FUSSELL

TRADUCCIÓN DE JAVIER ALFAYA,
BÁRBARA MCSHANE
Y JAVIER ALFAYA MCSHANE

COLECCIÓN NOEMA



Título:

La Gran Guerra y la memoria moderna

© Oxford University Press, 1975, 2000, 2013

Edición original en inglés: *The Great War and Modern Memory*.

Oxford University Press,

1975

De esta edición:

© Turner Publicaciones S.L., 2016

Rafael Calvo, 42

28010 Madrid

www.turnerlibros.com

Primera edición en Turner: 2006

Primera edición en esta colección: febrero de 2016

De la traducción del inglés: © Javier Alfaya, Bárbara McShane y

Javier Alfaya McShane

Esta traducción se publica por acuerdo con Oxford University Press. Turner Publicaciones, S.L. es el único responsable de esta traducción, hecha a partir de la edición original. Oxford University Press no tendrá responsabilidad alguna por los posibles errores, omisiones, inexactitudes o ambigüedades de esta traducción ni por los posibles perjuicios que se deriven de ellos.

Reservados todos los derechos en lengua castellana. No está permitida la reproducción total ni parcial de esta obra, ni su tratamiento o transmisión por ningún medio o método sin la autorización por escrito de la editorial.

ISBN: 978-84-16714-64-3

Diseño de la colección:

Enric Satué

Ilustración de cubierta:

© Imperial War Museum, Londres

La editorial agradece todos los comentarios y
observaciones: turner@turnerlibros.com

*A la memoria del sargento especialista
Edward Keith Hudson, ASN 36548772, Compañía F,
410 de Infantería, muerto a mi lado en Francia
el 15 de marzo de 1945.*

ÍNDICE

Introducción, por Jay Winter

Prefacio a la edición original

I Una sátira de circunstancias

II El mundo troglodita

III Procedimientos adversos

IV Mito, ritual y leyenda

V ¡Oh, qué guerra tan literaria!

VI El teatro de guerra

VII Recursos pastoriles

VIII Los muchachos soldados

IX Persistencia y memoria

Epílogo

Lecturas recomendadas

Notas

Índice onomástico

INTRODUCCIÓN

por Jay Winter

Conocí a Paul Fussell de camino a una reunión académica en Alemania, a finales de la década de 1970. Mientras viajábamos en el coche, con destino a una reunión bajo el tema “El entusiasmo frente a la guerra en 1914”, reacción que ambos detestábamos, me di cuenta de que, cada vez que llegábamos a un cruce o pasábamos un monte, Paul escrutaba el horizonte de forma rápida y metódica. Al cabo de una hora más o menos, le pregunté qué era lo que estaba buscando. Me dijo que era un acto reflejo que no había sido capaz de suprimir desde sus días en el ejército. Cada vez que pasaba por un lugar de interés, analizaba el paisaje buscando el mejor punto donde colocar un cañón antitanque. Según me contó, su trayecto diario de vuelta a casa en Nueva Jersey, por la Route 1, le brindaba muchas oportunidades de buscar en el paisaje buenas posiciones de defensa. Y esta era, añadió, una de las cosas que aún le tenían atrapado en la batalla de las Ardenas, de donde había salido con una esquirla de metralla en el muslo y un escepticismo cósmico sobre lo arbitrario de sobrevivir a la guerra. Pero su participación en la guerra tuvo aún otra consecuencia: fue una de las razones de que se convirtiera en uno de los mejores investigadores de su generación.

Fussell fue un gran historiador, que logró encontrar la forma de convertir su conocimiento profundo y visceral de los horrores y las estupideces bélicas en una visión de cómo

narrar la guerra. Uso deliberadamente el término “historiador”, aunque Fussell dio clases de literatura durante toda su carrera académica. Lo que consiguió -no él solo, aunque su papel fue crucial- fue romper la barrera que separaba el estudio literario de la guerra y la historia cultural de la guerra. Cuando en 1975 publicó *La Gran Guerra y la memoria moderna*, dio pie a una avalancha de libros y artículos de todas clases sobre la Primera Guerra Mundial. Y contribuyó en gran medida a crear el campo en el que yo llevo cuatro décadas trabajando.

¿Y cómo lo hizo? Usando la emoción y la ira a modo de marco en su forma de entender la historia, y el entendimiento de que el lenguaje es un marco de la memoria, especialmente de los recuerdos de la guerra. La guerra, él lo sabía bien, es demasiado aterradora, demasiado caótica y arbitraria, demasiado absurda, un conjunto de sucesos e imágenes demasiado extraño para captarlo de forma directa. Necesitamos algo que nos haga de pantalla, de gafas, algo que matice un poco la visión aunque sea de forma indirecta. Sin filtros, quedaríamos cegados por su luz abrasadora. Y el lenguaje es uno de esos filtros, como también lo son la pintura, la fotografía, el cine. La imagen indeleble que Paul Fussell nos dejó en la forma de entender la guerra era que el lenguaje da forma a lo que él llamó “la memoria moderna”.

Esta expresión resulta seductora en su simplicidad, pero a la vez tiene una sutileza esencial y matizada. Con ella, Fussell quería decir que, a través de sus escritos sobre la guerra, los veteranos de la Primera Guerra Mundial nos dejaron un marco narrativo que muchas veces se nos pasa por alto. Él hacía estas distinciones apoyándose en los hallazgos académicos del crítico canadiense Northrop Fry: en vez de ver la guerra como un relato épico, a la manera de Homero, donde Aquiles, el héroe, tenía más libertad de acción que nosotros, y también en vez de ver la guerra a la

manera realista, como Stendhal en *La cartuja de Parma* o Tolstói en *Guerra y paz*, novelas en las que Fabrizio o Pierre sufren la misma confusión y ejercen la misma libertad de acción que nosotros, los lectores. Los escritores de la Gran Guerra hicieron otra cosa: nos hablaron de la naturaleza irónica de la guerra, de que siempre es peor de lo que imaginamos que va a ser, de cómo atrapa al soldado -que ya no es un héroe- en un campo de fuerzas lleno de violencia desatada, un lugar donde su libertad de acción es menor que la nuestra, donde la muerte es arbitraria y está en todas partes. Lo que sucedió entre 1914 y 1918, nos dice Fussell, volvió a suceder en otras guerras posteriores, cuyos narradores se apoyaron en los dolorosos logros de los soldados escritores de la Gran Guerra. Así, hombres como Owen, Sassoon, Rosenberg o Gurney fueron centinelas, formando en la larga fila de hombres uniformados que eran tan víctimas de la guerra como los que cayeron muertos y los que murieron a su lado.

Paul Fussell tuvo su momento irónico durante la batalla de las Ardenas, cuya ferocidad y arrojo nadie había sido capaz de ver por anticipado. Cuando los alemanes lanzaron el ataque y empezaron a caer las bombas, Fussell estaba con un sargento que le había enseñado cómo ser oficial y hacerse cargo seriamente de la responsabilidad de los soldados jóvenes que tenía al mando. A este sargento se lo debía todo. "Hasta el día en que me muera -me dijo cuando nos conocimos, en Alemania-, le diré a quien quiera oírme cuánto le debo a aquel hombre". Los dos se habían echado a tierra durante el bombardeo y, al cabo de unos instantes, solo uno se levantó. Fussell le dedica *La Gran Guerra y la memoria moderna* a este militar, cuya muerte con tanta facilidad podría haber sido la suya.

Pero Fussell sobrevivió, sintiendo siempre la fragilidad de la vida. Es lo que le sucede al hombre que vuelve a casa con dos Corazones Púrpura. Y también lo volvió intolerante

contra los civiles entusiastas con la guerra, en particular con los de la guerra del Vietnam. Una vez me dijo que había escrito *La Gran Guerra y la memoria moderna* porque estaba asqueado de las conversaciones de sus vecinos en las fiestas de Princeton (Nueva Jersey), donde vivía por entonces, sobre las bajas de aquel conflicto: no se imaginaban lo ciegos y lo obscenos que resultaban, con su vanidosa satisfacción y sus cuentas. Y recuerdo otra muestra similar de arrogancia de un civil ante las bajas. Oscar Handlin, historiador de la universidad de Harvard, dijo en público en Jerusalén, en la década de 1970, que en Vietnam solo habían muerto cincuenta mil hombres. Alguien le preguntó si en verdad no querría decir que solo habían muerto cincuenta mil hombres estadounidenses en aquel conflicto: los vietnamitas se habían caído de la faz de la Tierra. Así de poco sabemos sobre la monstruosidad de la guerra. Fussell y Handlin no hubieran sido nunca de la misma opinión.

Paul Fussell era a la vez un hombre indignado e ingenioso. Le atraían los poetas y novelistas de la Gran Guerra en Gran Bretaña, entre otras cosas porque, como él, eran narradores que decían la verdad sobre la guerra. Pero sus trabajos anteriores sobre los poetas de la época augusta, en el siglo XVIII, lo predispusieron a las delicias la ironía y a la brutalidad de las palabras cuando se usan con toda su utilidad contra los crueles amos del mundo. Sus trabajos posteriores como crítico de la vida cultural estadounidense le deben tanto a Swift y a Dryden como a los poetas de la guerra de 1914.

Este gran libro de Fussell sobre la Gran Guerra apareció un año antes que otro estudio rompedor, *El rostro de la batalla*,¹ del ya fallecido sir John Keegan, que entonces era un joven historiador que daba clases en Sandhurst. Ambos escritores se alejaron de los caminos de la historia oficial o nostálgica, la que dominaba lo publicado hasta que llegaron ellos, y nos ayudaron a entender el universo mental del

hombre que lucha. Y con ello movieron todo el campo en una dirección trágica, una dirección en la que todos los soldados eran a la vez causantes y víctimas de la guerra. Keegan se hacía una pregunta muy simple: ¿cómo es posible que suceda una batalla, cuando es algo tan aterrador? Y su respuesta es que no siempre resulta posible, y en que hacia julio de 1916, durante la batalla del Somme, ya era evidente que a cientos de miles de hombres se les había llevado más allá de los límites de la resistencia humana. En Agincourt, los hombres podían irse corriendo al campo vecino para escapar de los horrores del combate; en Waterloo, podían retrasarse. Pero, ¿qué podían hacer en el Somme, o en Verdún, atrapados en un gran campo de la muerte del que no había escapatoria posible, y con una densidad de objetos mortales volando a su alrededor nunca vista en el mundo? *La Gran Guerra y la memoria moderna* es el relato imperecedero de Paul Fussell sobre el recuerdo literario de ese momento de la Gran Guerra, cuando la industrialización cambió el carácter y la capacidad mortífera de la guerra, cuando se convirtió en algo monstruoso, y cuando esa monstruosidad engendró un legado literario que ha permanecido hasta hoy.

Por supuesto, la tesis de Fussell tiene sus limitaciones. Es anglocéntrica, y su canon de poetas y novelistas bélicos resulta arbitrario. Fussell, según parece, no captó la melodía del gran escritor bélico galés David Jones. Los escritores de Fussell son casi todos oficiales, originarios de Londres, de las grandes fincas en el campo, de los internados de élite y las universidades de Oxford y Cambridge que correspondían a su clase social. Ocupaban con aplomo y sin esfuerzo las posiciones de poder en la nación imperial dominante de su época. Pero muchos no llegaron a hacerlo: casi un millón de hombres murieron en el ejército británico o de sus posesiones durante la guerra. Esta catástrofe fue el principio del fin de un siglo de hegemonía británica, un

tiempo que en que, como decía el poeta Ted Hughes, Gran Bretaña sufrió una derrota aplastante y luego alguien le colgó al cuello la medalla de ganador.

Hay otras memorias de guerra junto a la memoria moderna de Fussell. Entre las memorias de las mujeres hay más que las de las enfermeras o las madres de los hombres uniformados. Samuel Hynes, un estudioso de la literatura (y veterano tanto de la Segunda Guerra Mundial como de la guerra de Corea) escribió un libro muy elocuente, *The Soldier's Tale* [El relato del soldado], donde apuntaba la tesis de que la literatura bélica es un corpus literario escrito por hombres, sobre hombres, y destinado en su gran mayoría a ser leído por otros hombres. Las enfermeras estuvieron a punto de entrar en el canon, gracias a su contacto con los cuerpos masculinos y a su conocimiento directo del sufrimiento, pero hasta esa excepción sirve para reforzar el sesgo de género de esta interpretación, que otros investigadores después han venido a corregir.

“La memoria moderna” es una expresión muy amplia para designar los escritos de un grupo de hombres extraídos en su mayoría de un fragmento muy reducido de la clase media inglesa. Hay excepciones, como el escritor Isaac Rosenberg, judío y de clase obrera, pero quienes criticaron a Fussell por dejar fuera a los hombres del pelotón se equivocan. El tipo de ironía sobre el que escribió tuvo muchas encarnaciones distintas, y no todas poéticas. Se hallaba en el alma de las canciones de los soldados y de las diversiones de *music-hall* que los soldados rasos llevaron a la guerra. ¿Qué otra cosa es esa afición a vestirse de mujer, que tanto gusta a las Fuerzas Expedicionarias Británicas, sino una visión irónica de la masculinidad en guerra? La ironía es una casa hecha de muchas mansiones, y hay pocos argumentos para dudar de que todos los que vistieron uniforme en la Gran Guerra tenían su propia interpretación del término.

Además, existen otras facetas de la historia cultural bélica que no se pueden subsumir sin más bajo la rúbrica de “la memoria moderna” tal como Fussell la entendía. El color de la memoria, como ha dicho el investigador de la literatura Santanu Das no hace mucho, no siempre es blanco. Y cuando el mundo estaba de luto florecieron los lenguajes antiguos, religiosos, románticos y clásicos, brindándoles a quienes habían visto aplastadas o truncadas su vida, su familia y sus esperanzas una forma de entender ese mundo brutal en el que vivían. Yo escribí sobre estos otros lenguajes en *Sites of Memory, Sites of Mourning: the Great War in European Cultural History* [Lugares de memoria, lugares de duelo: la Gran Guerra en la historia cultural europea], y me tomé una copa con Paul cuando se publicó para celebrar la compatibilidad de nuestras distintas formas de mirar la guerra, y la necesidad de seguir visitando el terreno de la memoria y el Frente Occidental, de donde proviene una parte tan importante de nuestro conocimiento de ese siglo catastrófico.

A quienes estudian la literatura bélica de los países continentales la interpretación de Fussell les parece enigmática, a la vez sorprendente e insatisfactoria, como las comedias británicas. ¿Es que “la memoria moderna” es una respuesta específicamente inglesa a la guerra? Probablemente no. Pensemos en la ironía del título de la obra *La guerre de Troie n'aura pas lieu* –que en inglés, increíblemente, se tradujo con el título *Un tigre a las puertas*–, escrita por Jean Giraudoux², soldado francés en la Gran Guerra y diplomático de profesión. Como intento de título, “La guerra de Troya no tendrá lugar” funcionaría mejor, un título que es puro Fussell, porque solo la conocemos como guerra de Troya dado que en efecto tuvo lugar. El título de Giraudoux, por tanto, es una imposibilidad. ¿Y hay ironía en la novela de Remarque *Sin novedad en el frente*? Sí y no, ya que el personaje principal cae muerto un

día en que no sucedía nada, un día realmente “sin novedad”. De igual forma, cuando Fussell afirma que la literatura bélica inglesa se asentaba en la frontera entre los modos narrativos irónico y realista, al tiempo que retrocedía hacia la épica, lo que hace es capturar elementos de otra gran narrativa bélica, desde *El fuego (diario de una escuadra)* de Henri Barbusse hasta *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk*, de Hasek, y hasta el *Adiós a las armas* de Hemingway. Cada nación de las que combatieron en la Gran Guerra produjo una narrativa bélica a su imagen, cada una con su propio registro irónico y sus inflexiones, dando eco a las consecuencias a la vez políticas y culturales del conflicto. Y sin embargo, a pesar de todo, hay algo a la vez universal y particular que Fussell capta en este gran libro. En el nivel más básico, es la naturaleza elegíaca de su relato, su recreación del mundo interno de los soldados en las trincheras, lo que le da al libro su potencia inmortal. Pero al mismo tiempo, cualquiera que lea *La Gran Guerra y la memoria moderna* verá que el autor ha captado algo crucial del impacto de la guerra en el mundo anglosajón. Fussell nos muestra con elegancia e indignación cómo la guerra invadió el idioma inglés, que ha pasado de generación en generación a través del Día del Armisticio, los exámenes escolares, las comedias, las series de televisión, las películas y las canciones. Nos ha mostrado que el idioma -el idioma inglés, en este caso- da forma a la memoria, a nuestra memoria de la guerra, la Gran Guerra, que ahora cumple un siglo pero aún está muy viva.

PREFACIO A LA EDICIÓN ORIGINAL

*E*l tema de este libro es la experiencia británica en el frente occidental desde 1914 hasta 1918 y las diversas formas de expresión literaria en que ha sido recordado, vulgarizado y mitologizado. Trata también de las dimensiones literarias de la experiencia de las trincheras en sí mismas. Si el libro tuviera que tener un subtítulo sería más o menos el de “Una investigación acerca de la curiosa literaturalización de la vida real”. Me he centrado en lugares y situaciones en las que la tradición literaria y la vida real se entrecruzan de manera notable, y haciéndolo, he intentado comprender una parte del simultáneo y recíproco proceso mediante el cual la vida alimenta a la literatura con materiales mientras que la literatura devuelve ese favor traspasando aquellas formas a la vida. Y me ha interesado también la manera en que la dinámica y la iconografía de la Gran Guerra han demostrado ser determinantes política, retórica y artísticamente en la vida posterior. Al mismo tiempo que la guerra dependía de mitos heredados, generó nuevos mitos, mitos que forman parte de la fibra de nuestras propias vidas.

Cuando sugiero las formas de esos mitos he intentado situarlos en sus contextos, tanto reales como literarios, en los casos de los escritores que han recordado con mayor eficacia la Gran Guerra como experiencia histórica, con más imaginación y sentido artístico. Esos escritores son memorialistas clásicos como Siegfried Sassoon, Robert Graves y Edmund Blunden. Me ocupó también de poetas de

muy elevada conciencia literaria, como David Jones, Isaac Rosenberg y, por supuesto, Wilfred Owen. Y para saber lo que el hombre común dijo de todo aquello, he comparado las numerosas memorias de no profesionales que se encuentran en las colecciones del Imperial War Museum.

Sea o no correcta, la idea actual de “la Gran Guerra” se deriva principalmente de imágenes de las trincheras de Francia y de Bélgica. Me he centrado en la intervención de la infantería británica en esos lugares, dejando de lado los hechos que se produjeron en Mesopotamia, Turquía, África e Irlanda, y pasando por alto también la guerra en el aire y en el mar. Al limitar mi campo de observación, espero haber ahondado en la investigación de lo que algún “medievalista” futuro podría llamar “La cuestión de Flandes y de Picardía”.

Mi trabajo en este libro ha sido facilitado por la amabilidad de tres instituciones. Quiero expresar de nuevo mi agradecimiento a The Research Council de la Universidad de Rutgers, de manera especial al amable y atento director asociado, C. F. Main, que además leyó las pruebas. Estoy en deuda con la National Endowment for the Humanities por una Senior Fellowship durante el curso académico de 1973-1974. Y tengo una gran deuda con el Imperial War Museum y con su cortés directiva, especialmente con D. G. Lance, responsable de sus bibliotecas y archivos, y con Roderick Suddaby, director de la sección de documentos. Aunque en ocasiones no haya estado de acuerdo con algunos de sus descubrimientos, nunca hubiera escrito este libro sin *Heroes' Twilight*, de Bernard Bergonzi; *English Poetry of the First World War*, de John H. Johnston; y *An Adequate Response*, de Arthur E. Lane. Cualquier investigador de estos asuntos es afortunado por tener semejantes predecesores. También es afortunado por tener como guía general *History of the First World War* [Historia de la Primera Guerra Mundial], del admirable B. H. Liddell Hart, príncipe

de los modernos críticos militares. A lo largo del libro he aprovechado el criticismo de Northrop Frye. Quiero expresar aquí mi agradecimiento a su obra. Por responder a mis preguntas y proporcionarme ideas y críticas, quiero darles las gracias a Paul Bertram, Christopher Bond, Catharine Carver, Maurice Charney, Joseph Frank, Robert Hollander, Alfred L. Kellogg, John McCormick, Peter McCormick, Lawrence Millman, Julian Moynaham, George A. Panichas, Richard Quaintance, James Raimés, George Robinson y Mary E. Slayton. Recuerdo con delicia a Leo Cooper y Tom Hartman, generosos compañeros durante un viaje por el Somme. Como es habitual, estoy en deuda con Richard Poirier, que colaboró con algunos materiales procedentes de su fundamental obra sobre Norman Mailer. Estoy agradecido a los autores que siguen a continuación y a sus herederos por el permiso de citar materiales inéditos tanto de documentos como de recuerdos, que graciosamente me han hecho llegar: la señora de David Angus, G. Bricknall, William Collins, Howard H. Cooper, M. J. H. Drummond, Marjorie H. Gilberston, el reverendo S. Horsley, el coronel R. Macleod, R. R. B. Mecredy, D. M. Mitchell, W. R. Price, Peter Reeve, M. E. Ryder y Clive Watts. Y con David Holt, que me sugirió importantes correcciones.

Como siempre, es con Betty con quien tengo mi mayor deuda. Me ha apoyado generosamente con su interés, su aliento, su crítica y muchas cosas más.

P. F.
Universidad de Rutgers
Enero de 1975

I UNA SÁTIRA DE CIRCUNSTANCIAS

EL CLARIVIDENTE THOMAS HARDY

A mediados de diciembre de 1914, las tropas británicas llevaban cinco meses luchando en el continente. Se había producido un número extraordinario de bajas, las posiciones se habían consolidado mediante un autodestructivo punto muerto, y las personas con sensibilidad se daban cuenta ya de que la guerra no iba “a acabarse en Navidad”, que iba a rebasar cualquier límite imaginable en cuanto a sufrimiento e ironía. El 19 de diciembre de 1914, Lytton Strachey publicó un artículo en *New Statesman* cuyo tema eran “las tragedias de vidas enteras y sus funestas consecuencias en las relaciones humanas”. El artículo estaba escrito en un lenguaje oscuro. Hablaba de acontecimientos “despiadados”, “terribles”, “horripilantes”. Decía que “la desolación es completa” y recordaba una frase de Gibbon que iba como un guante al tipo de ironía a la que se refería: “El abreviamiento de la esperanza”. “Si hay alegría [...], es una alegría que se ha muerto hace mucho; si hay sonrisas, son sardónicas”.¹

Pero la verdad es que Strachey no estaba escribiendo en absoluto sobre la guerra. En las 2.000 palabras del artículo no se menciona. Era una reseña sobre el reciente libro de poemas de Thomas Hardy titulado *Sátiras de circunstancias*, publicado en noviembre de 1914 pero que contenía, con la

excepción del patriótico y nada irónico “Los hombres que se van”, añadido apresuradamente como “Epílogo”, únicamente poemas escritos antes de la guerra. Muchos de ellos tenían que ver con las experiencias personales de Hardy, que se remontaban al año 1870.

En el libro de Hardy, como una asombrosa prefiguración, se planteaba una forma de percibir los acontecimientos de la recién comenzada guerra. Lo hacía con una demoledora ironía, que era la apropiada forma interpretativa. Aunque en los poemas la que mata es la tuberculosis en lugar de la ametralladora, su ambiente de mortal ironía se correspondía con el que iba a ser cada vez más familiar a los británicos en los cuatro años siguientes. El contenido de los poemas es esencialmente funerario: de lo que trata es de tumbas, lápidas, “mortaja cadavérica”, ataúdes, esqueletos y putrefacción. El recurso retórico favorito es el de prestar voz a los muertos. Las voces desde la tumba -la del hablante de “En los campos de Flandes” de John McCrae- evocan recuerdos, admoniciones y lamentos desde un punto de vista sardónico o apenado. Lo que a nosotros nos llega es el murmullo de recuerdos fugaces, irónicos y bien proporcionados. Y la ironía de la situación es la sustancia hasta de poemas como “Convergencia de opuestos” (publicado por primera vez en mayo de 1912), en los que lo que suena no son voces que nos llegan desde las tumbas. Un poema típico de la colección es “Disparos en el Canal”, escrito cinco meses antes de la guerra. En él, los ocupantes de un cementerio junto al mar confunden las descargas de la artillería naval con los truenos del Día del Juicio, hasta que Dios los tranquiliza diciéndoles que están equivocados: “El mundo sigue siendo igual” -en otras palabras, sigue siendo brutal y estúpido-. Les dice que en el verdadero Día del Juicio hará más calor y se verán señales de castigo.

Una característica ironía de situación -una sarcástica representación de “la abreviación de la esperanza” de

Gibbon- se encuentra en “Ah, ¿estás cavando en mi tumba?”, publicado originariamente en diciembre de 1913. Al percibir el ruido que hacen unos arañazos, la voz que llega desde la tumba pregunta una y otra vez quién está cavando. ¿Es su amante? No, responde una voz; se casó ayer y tiene otras cosas que hacer. ¿Es alguno de sus parientes que trae flores en su recuerdo? No, los parientes saben que no vale la pena plantar flores. ¿Es entonces que un “enemigo” (una palabra a la que los acontecimientos públicos otorgarían pronto un especial significado) “le pincha malignamente” en una fácil venganza? No, su enemiga cree que ya no merece que la odien, “Y no le preocupa dónde está enterrada”. Finalmente, “al renunciar” la que habla, se entera de la identidad por el mismo que cava: se trata de su “perrito”. Lo cual le sirve de inspiración para una estrofa impregnada de autocomplacencia “prebélica”:

¡Ah, sí! *Eres tú* quien cava en mi tumba [...]
¡Cómo no me daría cuenta antes
de que dejé tras mí un sincero corazón!
¿Qué humano será capaz de igualar
el sentimiento que esconde la lealtad
de un perro?

Pero el perro desengaña a su ama de esa consoladora relación con el mundo que ha abandonado:

Ama, cavo en tu tumba
para enterrar un hueso,
por si me entra hambre
cuando pase, como cada día, por aquí.
Lo siento, pero me olvidé
de que éste es tu lugar de reposo.

Si esto nos retrotrae hasta el siglo XVIII, un poema como “Su último paseo” (escrito en diciembre de 1912) recuerda a Robert Frost. En ese poema lo irónico de la situación estriba

en el choque entre inocencia y conciencia. Lo que recuerda el hablante es lo que un amigo suyo le decía de la belleza de la aldea iluminada, mientras se acercaban a ella por la carretera:

me hablabas del encanto de aquella aureolada vista.

El camino desde donde el amigo admiraba la luminosa población de los vivos pasaba ante el cementerio local,

en el que ocho días después yacerías.

Ni siquiera el narrador, un experto en ironías, era capaz de prever cuán bruscamente el admirador de las luces haría el tránsito al oscuro mundo de los difuntos, para estar

sin amor, elogio, indiferencia, culpa.

El contraste entre el antes y el después nos recuerda la relación entre, digamos, el dorado verano de 1914 y el espantoso diciembre de ese mismo año, aunque más persuasivo aún como paradigma que ese poema es otro que Hardy escribió en 1913, titulado "Después de un viaje". El hablante quiere saber qué era lo que buscaba su amada difunta cuando volvió a visitar los escarpados paisajes de la costa donde se desarrolló su aventura. Lo que imagina es a un espíritu que le dice,

Con el verano llegó la dulzura, pero el otoño trajo separación.

Como sabemos, a pesar de los hechos concretos o de las especiales necesidades de cada tiempo, la palabra "verano" comporta convencionalmente alegría y el "otoño", melancolía. Pero lo sucedido un año después haría que esa imagen tradicional asumiera una chocante concreción. Las experiencias personales de Hardy devinieron públicas.

Una versión más evidente de la ironía de la bendita ignorancia se encuentra en “El cementerio”, una de las 15 breves “Sátiras de circunstancias” que dan título al volumen. Ahora el que habla es el cuidador del cementerio, que explica a un paseante lo absurdo de las riñas entre las madres, que discuten sobre quién es el niño que yace en determinada tumba. Lo que en realidad pasa, dice el cuidador, fue que cuando hubo que poner el desagüe principal en el cementerio,

quitamos de ahí a todos la otra noche,
y fueron para adentro de la fosa común
con más de cien. Pero los padres, ni idea.

Una fosa individual, una fosa común, un desagüe general, lo mismo da:

¡Da igual lloriquear junto al desagüe general
que en otro sitio, para desahogar la pena!

Esa idea, la de las fosas comunes, parece propia, de manera especial, del siglo xx. Hay 2.500 cementerios bélicos británicos en Francia y Bélgica. El observador avisado que ve las filas de lápidas hará muy bien en sospechar que lo más frecuente es que los cadáveres estén enterrados en fosas comunes, con las lápidas puestas en fila para hacer creer que cada soldado tiene su tumba.² Como profetizó Hardy:

Todos los niños estaban allí dentro
en distintos momentos, como sardinas en lata.

La última sátira de circunstancias, como Hardy sabía de sobra, es la mortalidad en sí misma, “el misterio y la amargura de todo”. El séquito y las condiciones materiales de la muerte, por muy ruidosas que sean, ejercen una

fascinación universal, como reconoce Edmund Blunden, que recordaba con simpatía y suave ironía una sátira de circunstancias 15 años después de Hardy. Recuerda el destrozado cementerio civil de una iglesia francesa, cercana a la primera línea, y describe su extraña atracción por la “morbose curiosidad” de los soldados, que se apiñaban para mirar boquiabiertos las criptas y tumbas abiertas:

Había un agua verdosa y estancada en alguna de esas fosas; los huesos, las calaveras y las podridas mortajas solían atraer a los soldados que pasaban junto al cartel en el que se leía “No se detengan”.

Teniendo en cuenta las circunstancias, ésa era una extraña atracción.

¿Por qué esos muertos atraían a quienes deberían intentar olvidarse de la muerte que podía sobrevenirles en cualquier momento? Siendo, como éramos, nosotros mismos semicadáveres por el mero hecho de encontrarnos cerca de la iglesia de Richebourg, ¿por qué esos cadáveres nos resultaban extraños y remotos?³

No es que yo sostenga que Hardy, el maestro de la ironía situacional, “escribiera” la Gran Guerra, aunque si se escriben las guerras, el autor de *El hazmerreír del tiempo* y *Dinastías* podría haberlo hecho, ciertamente. De su imaginación surgían más o menos ya elaborados –y realmente bien, a priori– una imaginería, una acción y un tono soberbiamente adecuados a la descripción de un acontecimiento que conllevaba una sátira de circunstancias inmensa y sin precedentes. Una tradicional “trágica sátira” (como “La vanidad de los humanos deseos” de Johnson) consiste en una acumulación de numerosos y mínimos componentes satíricos. Igualmente, esa gran sátira trágica que fue la guerra conllevaba un conjunto de pequeñas sátiras o acciones irónicas. De ese modo, el Blunden literario considera un campo de batalla, completamente destrozado y cubierto de disperso material bélico alemán,

como “esa sátira en marrón herrumbroso y gris campestre”.⁴

Mirando hacia atrás, 31 años más tarde, Siegfried Sassoon recordaba que durante la guerra Hardy había sido para él “el más admirado de los escritores vivos” y reconoció la deuda de sus poemas satíricos sobre la guerra con las ironías prebélicas de *Sátiras de circunstancias*.⁵ Merecedor de figurar como decimosexta sátira de circunstancias, en entera consonancia con las de Hardy, es un poema de Sassoon que cuenta este episodio: “Un compañero oficial cuenta a una madre de blancos cabellos una falsa historia de la muerte en el frente del miedoso de su hijo”.⁶ El poema se titula “El héroe”:

“Jack cayó como hubiera querido”, dijo la madre, y dobló la carta recién leída.

“Qué bonito es lo que dice el coronel.” Algo se hizo pedazos en la cansada voz tan trémula que terminó en un ahogo.

Levantó ligeramente sus ojos. “Nosotras, las madres, nos sentimos orgullosas de nuestros soldados muertos.”

Luego bajó la cabeza.

Silenciosamente salió el Compañero Oficial.

Había contado a la pobre anciana unas cuantas piadosas mentiras que sin duda recordaría siempre.

Porque mientras él carraspeaba y mascullaba, en los débiles ojos de ella brillaba un dulce triunfo, lleno de felicidad porque su hijo había sido un valiente, glorioso muchacho.

Él iba pensando de qué manera “Jack”, un cobarde y un bribón, se dejó arrastrar por el pánico en la trinchera

aquella noche en que la mina

saltó en la Esquina Maldita; cómo intentó

que le mandaran a casa, y cómo, al final, murió

hecho pedazos. Y a nadie le importó

salvo a aquella solitaria mujer de cabellos blancos.

Dos noches antes de participar en el ataque en el Somme – tal vez la acción más atrozmente irónica de toda la guerra–,

Sassoon se encontró “acurrucado en la pequeña perrera de un refugio subterráneo, leyendo *Tess de Urbervilles*”.⁷ Es evidente que hay algunas intersecciones entre la literatura y la vida a las que no hemos prestado suficiente atención.

LA GUERRA COMO ACCIÓN HEROICA

Todas las guerras son irónicas porque todas resultan peores de lo que se esperaba. Cada guerra implica una situación irónica porque sus medios son melodramáticamente desproporcionados con respecto a sus presuntos fines. En la Gran Guerra, ocho millones de personas murieron porque otras dos personas, el archiduque Francisco Fernando y su consorte, fueron asesinadas. En la Segunda Guerra Mundial nos encontramos con ironías todavía más absurdas. Aparentemente iniciada para garantizar la soberanía de Polonia, su resultado fue la esclavitud y la humillación de ese país. Los bombardeos aéreos, que se suponía que iban a acortar la guerra, la prolongaron porque los que sirvieron de blancos asumieron el papel de víctimas y héroes, y se fortaleció su voluntad de resistir.

Pero la Gran Guerra fue la más irónica de todas las guerras que se han luchado hasta ahora. El mito del Progreso, que entonces prevalecía y que había dominado la conciencia pública a lo largo de un siglo, demostró ser una vergüenza. La Idea de Progreso dio marcha atrás. Al día siguiente de que Gran Bretaña entrara en guerra, Henry James escribió a un amigo:

El hundimiento de la civilización en ese abismo de sangre y tinieblas [...] es algo que reduce a la nada ese prolongado período durante el que se supuso que el mundo iba a ir, aunque se produjeran ciertas recaídas, gradualmente a mejor; tratar de comprender hoy hacia dónde se iba realmente y lo que significaban esos años traicioneros es demasiado trágico para poder reflejarlo en palabras.⁸

La idea central de James fue expresada en estilo chocante por un escritor mucho menor, Philip Gibbs, al recordar la popularidad durante la guerra de lo que hoy llamaríamos humor negro. “Cuanto más repugnante”, dijo, “más carcajadas provocaba en la gente”:

Era [...] la risa propia de los mortales por la mala pasada que les había jugado un irónico destino. Les habían enseñado a creer que el principal objetivo de la vida consistía en acceder al amor y a la belleza, y que la humanidad, en su progreso hacia la perfección, había matado los instintos bestiales, la crueldad, la sed de sangre, la primitiva y salvaje ley de supervivencia utilizando los dientes y las garras, el hacha y el palo. Tanto la poesía como el arte, o las religiones, predicaban ese evangelio y esas promesas.

Ahora ese ideal se había hecho pedazos, como un jarrón de porcelana que se estrella contra el suelo, el contraste entre Aquello y Esto resultaba devastador. [...] El humor del espíritu de los tiempos de guerra consistía en desternillarse de risa ante tanta elegancia y dignidad mancilladas.⁹

Los británicos combatieron a lo largo de cuatro años y tres meses. Su capacidad de ironía, si se tiene en cuenta no en relación con la autosuficiencia del pasado sino en sí misma, aparece más claramente cuando consideramos los acontecimientos cronológicamente. Los últimos cinco meses de 1914, a partir del 4 de agosto, cuando los británicos declararon la guerra a las potencias centrales, comenzaron con maniobras en Bélgica y el norte de Francia, que terminaron con las dos partes en conflicto atrapadas en el infame sistema de trincheras. Antes de llegar a ese punto muerto, los británicos se vieron obligados a llevar a cabo una importante retirada y se enzarzaron en dos grandes batallas, aunque *batallas* tal vez no sea la palabra más adecuada, ya que quien les dio ese nombre fue la historiografía posterior, en aras del orden y de la aceptación de lo que podríamos llamar causalidad racional. Llamar a eso *batallas* es pretender que se daba una continuidad comprensible con la anterior historia británica e insinuar que se trataba de una guerra disputada de una forma

tradicional. Como señala Esmé Wingfield-Stratford: “Se ha escrito una vasta literatura con la mira de comparar [la Gran Guerra] con otras guerras, al hacer resaltar sus supuestas batallas con nombres tan altisonantes como Loos, Verdún, el Somme y Passchendaele [...]”.¹⁰ De lo que se trataba era de sugerir que éstos eran acontecimientos paralelos a Blenheim y Waterloo no sólo en gloria sino en estructura y significado.

La más importante retirada fue la de Mons del 24 de agosto, que se consideró necesaria cuando las cuatro divisiones de sir John French –en las que se encontraba el total de las fuerzas británicas– fueron atacadas por los flancos. A principios de septiembre esta retirada se convirtió en la primera de las “batallas”, la llamada del Marne, en la que los británicos y los franceses gradualmente detuvieron el avance alemán sobre París, aunque con un coste de medio millón de bajas en cada bando. Ya que no podían llegar a París, los alemanes buscaron abrir un frente al norte, y cada uno de los contendientes comenzó a intentar hacer girar el flanco occidental de su enemigo con el propósito de ganar rápida y económicamente la guerra; había quien creía que ése era un objetivo hacedero. A las maniobras posteriores, a finales de octubre y principios de noviembre, se las llamó inadecuadamente “Primera batalla de Ypres” y “La carrera hacia el mar”, eso es, hacia los puertos marítimos belgas. Se encontró la fórmula periodística “La carrera hacia...” gracias a su empleo en 1909 para nombrar así la “Carrera hacia el Polo (Norte)” de Peary contra Cook. Rehabilitada y aplicada a esos nuevos acontecimientos, la frase conllevaba la ventaja de utilizar un lenguaje familiar y deportivo, a lo Club de Exploradores, que daba a entender que lo que sucedía no era muy distinto de un juego, una carrera y una competición, todo de lo más decente.

A mediados de noviembre, esas acciones bélicas habían destruido casi por completo al primitivo Ejército británico. A principios de la guerra, un voluntario tenía que medir un metro setenta centímetros para entrar en el Ejército. El 11 de octubre había tal necesidad de hombres que el estándar se bajó hasta un metro sesenta y cinco centímetros. Y el 5 de noviembre, después de las 30.000 bajas de octubre, era suficiente con medir nada más que un metro sesenta para ser admitido.¹¹ Se había excavado una línea de trincheras permanente desde Nieuport, en la costa belga, hasta la frontera suiza, donde se había edificado el importante saliente de Ypres. Los más perspicaces podían ver entonces en lo que iba a consistir la guerra. Ya en octubre de 1914, el capitán G. B. Pollard escribió a su casa, utilizando cautelosamente una palabra que se volvería cada vez más espantosa a medida que pasaba el tiempo: “Ésta es de verdad una guerra de ‘desgaste’, como ha dicho alguien aquí el otro día, es decir, resistir más tiempo que los de enfrente y seguir produciendo hombres, dinero y material hasta que ellos digan basta ya, y de eso es de lo que entiendo que se trata”.¹² Lord Kitchener era de la misma opinión que el capitán Pollard. A finales de octubre pidió 300.000 voluntarios. La mayor parte de ellos perecieron en el Somme en 1916. En la primera Navidad de la guerra se llegó a un absoluto punto muerto en las trincheras. Tanto los soldados británicos como los alemanes celebraron una informal tregua navideña, reuniéndose en tierra de nadie para intercambiar cigarrillos y sacar fotografías. Enfurecido, el Estado Mayor prohibió que se volviera a repetir una cosa semejante.

El año nuevo de 1915 llegó con repetidos fracasos de los intentos británicos por romper las líneas alemanas y abrir paso a la caballería para que entrara en tromba. Los fracasos se produjeron en primer lugar por una insuficiente preparación artillera: durante años nadie tuvo idea de

cuánto fuego de artillería era necesario para destruir las alambradas y alcanzar los sólidos y profundos refugios subterráneos de los alemanes. En segundo lugar, debido a unas reservas insuficientes, capaces de explotar una repentina aparente debilidad; y en tercero, porque los británicos atacaron en un frente excesivamente estrecho, permitiendo así que lo que se había conquistado recibiera el fuego de respuesta de la artillería.

Sin embargo, el primer ataque fallido de 1915 no fue de los británicos sino de los alemanes. La zona escogida estaba cerca de Ypres y aquel altercado recibió el nombre de Segunda Batalla de Ypres o sencillamente Segundo Ypres. El 22 de abril, después de disparar gas clorhídrico mediante cilindros, los alemanes atacaron y avanzaron cinco kilómetros. Pero luego vacilaron por falta de reservas. Los alemanes utilizaron el gas por primera vez el 27 de octubre de 1914, cuando dispararon un prototipo de moderno gas lacrimógeno con su artillería, cerca de Ypres. El empleo alemán de gases -que pronto imitarían los británicos- fue considerado una atrocidad por los ignorantes, que desconocían que, como observa Liddell Hart, el gas “es la menos inhumana de las armas modernas”. Su novedad fue la que provocó su mala prensa: “Fue una novedad y como tal clasificada como atrocidad por un mundo que aprueba los abusos pero que detesta las innovaciones”.¹³ En el ataque de finales de abril en Ypres, los británicos se encontraron virtualmente sin protección contra los gases -“la caja respiratoria” llegó más tarde-, y aunque se mantuvo firme la línea, costó 60.000 bajas británicas.

Unas semanas más tarde les tocó a los británicos. El 10 de marzo la primera de las abortadas ofensivas británicas se produjo en Neuve Chapelle. El ataque tuvo una anchura de únicamente 1.800 metros, y aunque al principio fue un éxito, se evaporó por falta de reservas y porque un frente tan estrecho provocó demasiado fuego artillero alemán en