

## Vida privada y Gran Guerra

Vicente Molina Foix

### I

En Ibiza, durante la primavera de 1933, Walter Benjamin redactó «Experiencia y pobreza» («Erfahrung und Armut»), publicado a fines de ese año en la revista *Die Welt im Wort*. Se trata de un ensayo sobre el declive de los canales de transmisión oral de la experiencia, en el que el autor arranca con una fábula tradicional y edificante, mezclando después del modo que le es peculiar la divagación, la parábola, los incisos eruditos y el pensamiento agudo y desconcertante. Benjamin fue un gran reciclador de materiales, un *bricoleur* sublime de los depósitos acumulados en el hondo y no siempre claro caudal de su saber, pero ese breve trabajo creció con él y lo acompañó casi hasta el fin de sus días. En 1936, para cumplir el encargo de otra publicación periódica más sesuda, los cuadernos de teología y sociología *Orient und Occident*, lo retoma y amplía bajo el título de «El Narrador» («Der Erzähler»), siendo el pretexto la presentación ante el público alemán de los relatos del ruso Nikolái Léskov. No se contenta con ello; en 1939, a petición de Jean Cassou, él mismo traduce «El Narrador» al francés en una versión con alteraciones significativas que le entregó en mano, meses antes del suicidio en Port Bou, a la librería amiga Adrienne Monnier, quedando inédito hasta 1952.

«El Narrador» es esencial en la obra ensayística de Benjamin, el germen de esa «teoría de la novela» que, en implícita rivalidad con la de Lukács, nunca llegó a desarrollar. Lo que aquí importa resaltar, dentro del intrincado tránsito de pasajes metafóricos y lingüísticos, es su alusión al más definitivo detrimento bélico: «Con la Gran Guerra se ponía de manifiesto un proceso que ya no iba a detenerse. ¿No se ha percibido en el armisticio que la gente volvía muda del frente?, no enriquecidos sino empobrecidos en experiencia comunicable. ¿Y qué hay de sorprendente en ello?». El descrédito de la traslación narrativa de lo sucedido entre 1914 y 1918 es, para el filósofo, el resultado de la abrumadora magnitud de lo padecido, en un aserto que podría emparentarse y anticiparse al de Adorno sobre la imposibilidad de la lírica tras el descubrimiento de Auschwitz. Y prosigue Benjamin: «Una generación que aún había ido a la escuela en tranvía de caballos se encontraba al aire libre, en un paisaje en que lo único que permanecía invariable eran las nubes; y, en el campo de acción de corrientes mortales y explosiones deletéreas, minúsculo, el endeble cuerpo humano» (traduzco del francés del propio Benjamin).

La nueva tecnología del daño, la metamorfosis táctica y aun económica de la nomenclatura militar, las máquinas de matar emplazadas en el territorio europeo más ameno y pastoril, el derrumbe de las certezas individuales, tan catastrófico como el de los imperios desmembrados por la conflagración. Todas esas mutaciones en la conducta y en el marco social las advierte y las elabora el autor de *París, capital del siglo XIX*, pero Benjamin es un gran poeta de los vaticinios, y, como todo oráculo, en él importa a veces más la calidad verbal del pronóstico que su acierto. La sugestiva inexactitud de las frases citadas se debe muy posiblemente a que los mayores libros de las

vanguardias escritos durante las hostilidades o publicados poco después de su final (*En busca del tiempo perdido, Petersburgo, La montaña mágica, El castillo, Ulises, La tierra baldía, Los monederos falsos*), eludían toda dramatización argumental de la contienda o, a lo sumo, la reflejaban de modo oblicuo; marginales son, por ejemplo, las referencias que aparecen en el último volumen de la obra de Proust, *El tiempo recobrado*. Otra hipótesis es que las obras de ficción sobre la guerra del 14, algunas excelentes, firmadas por víctimas o soldados que volvían anonadados, pero dispuestos a sanar por la palabra, no interesaron lo suficiente a Benjamin o no llegaron a las manos de ese hombre de infinita voracidad lectora desaparecido antes de cumplir los cincuenta.

No ha de extrañar que la voz novelada de la Gran Guerra, una voz repartida entre la épica y la elegía, así como los recuentos testimoniales más consistentes, proviniesen de los escritores curtidos y, por así decirlo, de elite: oficiales y voluntarios de los servicios auxiliares que en la trinchera compartían la cantimplora y el miedo de la tropa, pero que en los silencios de la artillería leían y elucubraban. A finales de agosto de 1918, sintiéndose mal en una zanja, el teniente alemán Ernst Jünger se queda dormido; al despertar prosigue la lectura del ejemplar del *Tristram Shandy* que lleva en su guardamapas, contándole muchos años después a su biógrafo y traductor francés Julien Hervier que en las pausas del fuego cruzado «leía a Sterne, después se reanudaban los disparos, después Sterne de nuevo; y, cosa sorprendente, esta lectura se quedó grabada más profundamente en mi memoria que todo el desarrollo de los combates» (traduzco del libro de Hervier, *Entretiens avec Ernst Jünger*, París, Gallimard, 1986).

*Tempestades de acero*, el diario de sus andanzas en la Primera Guerra (este hombre tan extraordinariamente longevo luchó asimismo en la Segunda, por no hablar de sus incursiones en otros osados campos de Marte), es, sin duda, una de las piezas literarias más valiosas y tal vez la más singular de las escritas por antiguos combatientes. Jünger testimonia del descarnado cuadro de la carnicería humana, el temor permanente al vuelo de los obuses y el estremecimiento al descubrir la figura encogida de un enemigo a corta distancia antes de la inevitable pelea cuerpo a cuerpo; también del entusiasmo inicial de los jóvenes que, como él, veían en la lucha «un lance viril, un alegre concurso de tiro celebrado sobre floridas praderas en que la sangre era el rocío», y el desespero final cuando el conflicto armado se alargaba y las bajas se hacían cada día más numerosas. El novelista se complace simultáneamente en el elogio bucólico del suelo francés donde combatía y en la exaltación patriótica, germánica, patente en la crónica exenta titulada «El Bosquecillo 125», sin eludir, con un narcisismo comprensible, la enumeración detallada de sus heridas: «Prescindiendo de pequeñeces como los rasguños y las contusiones producidas por balas de rebote, mi cuerpo había retenido al menos catorce proyectiles que dieron en el blanco [y] contando las entradas y salidas me habían dejado veinte cicatrices. [...] En aquella guerra en la que ya se disparaba más a los espacios que a los individuos había conseguido que once dieran en mi cuerpo» (cito por la traducción de Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Tusquets, 2011).

Al lado de los escritores con rango militar (Jünger, Hemingway, Ford Madox Ford) o en funciones de asistencia sanitaria (Dos Passos, Barbusse, e. e. cummings) estaban los soldados rasos, conocidos en Francia como los *poilus*; no pocos, la mayoría innominados, escribieron cartas y memorias, que son por lo general mensajes de

nostalgia, promesa sentimental o petición de socorro, concebidos fuera del campo literario y ajenos a la voluntad de darlos a conocer. Sin embargo, entre los llamados «peludos con cuaderno», destacó el tonelero y sindicalista francés Louis Barthas, que hizo la guerra de principio a fin, alcanzó los galones de cabo y llenó diecinueve cuadernos con el «doloroso calvario» de los estragos que vio a su alrededor. Escritos sin voluntad de estilo, pero con incisivo poder de evocación, el manuscrito corregido y reelaborado por el artesano de pueblo que era Barthas (él sí aspirante a una posteridad literaria) no despertó el interés de ningún editor hasta que, en 1978, la persistencia de su nieto Georges y el olfato de François Maspéro llevaron a la publicación de un libro que tuvo éxito y ha tenido lectores constantes, hasta hoy, cuando nos ha llegado en este año del centenario (*Cuadernos de guerra. 1914-1918*, trad. de Eduardo Berti, Madrid, Páginas de Espuma, 2014).

Barthas y Jünger no sólo peleaban en bandos opuestos; también su actitud personal se contraponía. El tonelero de Aude combatió en la infantería francesa hasta que acabó la contienda, pero su descreimiento en ella y el impulso de los camaradas –al verlo siempre volcado en su libreta– para que contara la estremecedora verdad de lo que sucedía fue dando a sus *Cuadernos* un tono de soflama antibelicista similar al de dos de las novelas más populares de la Primera Guerra, *El fuego. Diario de una escuadra*, de Henri Barbusse, y *Sin novedad en el frente oeste*, del alemán Erich Maria Remarque. Ambos libros, de un tremendismo a menudo de trazo grueso, son sólidos intentos de reflejar la miseria sufrida por tantos millones de jóvenes idealistas, quitando a la matanza el posible *glamour* de la epopeya; especialmente firme en ese propósito se muestra Barbusse, cuyo lema sería el «¡Hay que hacer la guerra a la guerra!», dicho por uno de sus personajes, y en quien el naturalismo aún alegórico de sus primeras y mejores obras (como *El infierno*) evolucionó hacia una literatura dogmática, que lo llevaría, tras su paso por el movimiento pacifista, al comunismo y a la Unión Soviética, donde murió en 1935 después de publicar allí un encendido himno a Stalin.

También Jünger llevaba un cuaderno de notas en su primera guerra, y, como hemos dicho, su comportamiento, galardonado por el Estado Mayor, fue de importancia táctica y gran valentía. La guerra hace de él dos personas, el guerrero y el artista: alguien que posee unos ojos agudos para todo lo visible, y tiene a la vez –es su *desideratum* personal– el instinto de lo soñado. Algunas de las imágenes de más horripilante belleza que se han escrito fuera del género de la novela gótica están en las páginas de sus recuerdos, por ejemplo en el tercer capítulo, cuando el narrador halla los cadáveres de unos soldados franceses, descritos con la paleta vivaz de un macabro bodegón: «La carne putrefacta, parecida a la del pescado, brillaba con un color verdiblanco en el destrozado uniforme. Al darme la vuelta, retrocedí espantado: junto a mí se hallaba en cuclillas una figura. [...] Que no me las había con una persona viva me lo revelaron las vacías cuencas de sus ojos, así como los escasos mechones de pelo de su cráneo, el cual era de un color gris negro [...]. Alrededor yacían docenas de cadáveres putrefactos, calcificados, resecos como momias, petrificados en una siniestra danza macabra. Los franceses tuvieron que aguantar meses enteros junto a sus camaradas caídos, sin poder enterrarlos» (*op. cit.*, p. 27).

Más de una vez, el paisajista inspirado supera al estratega, como en las páginas (pp. 352-353) que relatan la eclosión triunfal de la Madre Tierra en un terreno devastado por los efectos del bombardeo, en el que las «plantas se introducían, colgando, en el

interior de los viejos embudos; la manzanilla, la grosella y el alhelí amarillo se habían refugiado en los restos que quedaban de las paredes; las ortigas habían tomado al asalto los montones de escombros; las losas de piedra de los caminos de los jardines habían desaparecido bajo alfombras de musgo de un color pardo dorado». O al describir una superficie llena de cascos agujereados, fusiles rotos, mantas y capotes desgarrados y cadáveres de hombres y caballos juntos «como una inmensa ropavejería dispersada por un puño que ya no conoce valores» (p. 413). La conclusión que unas líneas más adelante saca Jünger es difícil de calibrar: ¿doliente, cínica, impasible? «Cuando uno ha vivido largo tiempo en estos parajes [...] llega a pensar que existe una relación profunda entre el humor y el espanto».

Vicente Blasco Ibáñez escribió *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* por iniciativa del presidente Roland Poincaré

Pocas veces, desde Homero y los trágicos griegos, la nítida visibilidad de la guerra ha tenido una urdimbre poética tan visionaria como la que hay en *Tempestades de acero*, salpicada de un modo sostenido e intermitente por la metonimia musical de las estridencias bélicas, como en el pasaje en que una lluvia de granadas alcanza un clímax sinfónico: «gorjeaban por decenas las espoletas; era muy peculiar el sonido que producían, recordaba el canto de los canarios. Sus secciones, en las que se colaba el aire produciendo trinos como de flauta, iban deslizándose, parecidas a relojes de música fabricados en cobre o a insectos metálicos, por encima del prolongado rumor de oleaje causado por las granadas al reventar. Un hecho curioso es que los pajarillos del bosque no parecían preocupados en absoluto por aquel estruendo compuesto de cien ruidos» (p. 29). El campo de batalla, así pues, como naturaleza segunda en la que raramente deja de escucharse el canto siseante de los aviones, «mensajeros de hierro», el zumbido de sus motores se parece al que producen los mosquitos, los cohetes señaladores recuerdan el timbre de una viola y ciertas detonaciones son tenues, «como si alguien estuviera derramando un saco de guisantes». El militar-artista escapa de lo real sin deserción ni miedo; fantasea, divaga, representa, buscando a su alrededor el trasluz de lo imaginario y no ignorando la amenaza mortal que le acecha.

Pero hay otra gran construcción o mimesis de la guerra, contemporánea a la de Jünger, *Parade's End*, novela-río de inspiración «proustiana» en cuatro volúmenes que Ford Madox Ford fue componiendo entre 1922 y 1927, y cuya ambiciosa metáfora se basa en el contrapunto de los hechos de armas y las rencillas del apetito carnal. *Parade's End* (hay versión española, *El final del desfile*, trad. de Miguel Temprano, Barcelona, Debolsillo, 2010, legible pero infiel por momentos y desprovista del brillo deslumbrante del original) es mucho más que un reflejo narrativo de la Gran Guerra, aunque no le falten peripecias belicosas y una minuciosa, a ratos muy prolija, recreación de los escalafones superiores del ejército británico. Ford juzga necesaria la exuberancia de su obra y la resuelve por lo general con agudeza y distancia crítica, ya que *Parade's End* es en el fondo algo (para mi gusto) temible dentro de la ficción: una novela teórica. Se asemeja en ese sentido a otra obra cumbre de la modernidad inglesa, *Mrs. Dalloway* (1925), y ambas coinciden, además, en la relevancia de un personaje traumatizado por las bombas de 1914: «hombres cuya mente los muertos han raptado», según el hermoso poema «Mental Cases», de Wilfred Owen, fallecido en combate sobre suelo francés pocos días antes de firmarse la paz[1].

Como el joven Septimus de Virginia Woolf, el protagonista de la tetralogía de Ford, Christopher Tietjens, ha perdido la noción de sí mismo y hasta el recuerdo de su nombre, pero no los deseos ni la voluntad de poder. Antes de la movilización y del arranque del primer volumen, el acomodado e inteligente Tietjens ya ha sufrido, sin embargo, otra pérdida: la de su mujer Sylvia, que se ha escapado al Continente con un amante al que parece también querer abandonar. Imposible aquí siquiera resumir las novecientas páginas del texto inglés completo, ni glosar la atractiva peculiaridad de la escritura de Ford, que a veces reproduce los ámbitos sociales con la mirada de un naturalista y el oído de un escribano judicial, para a continuación –en las atrevidas elipsis que tan bien emplea– intervenir sin aviso en la trama con una impúdica voz autoral y la inventiva de un chispeante fabulador. *Parade's End*, sobre todo en su segundo y tercer volumen, combina magistralmente el lirismo mordiente de sus duetos o arias amorosas y la épica de los estamentos militares, desde el alto mando a la baja tropa, en conjuntos vocales de gran ópera coral.

Una de sus características más llamativas, por no decir el motor programático del libro, es la disposición a modo de espejo simultáneo de los dos escenarios de enfrentamiento donde la promiscuidad de los cuerpos puede dar euforia o agonía, y las emboscadas de alcoba y de trinchera se suceden entre el derramamiento de sangre y la incontinenia genital. A lo largo de los años transcurridos, antes, durante y después de la guerra, el núcleo familiar de los Tietjens, al que se suma el del gran amigo de Christopher, Vincent MacMaster, ofrece el panorama de un encarnizamiento erótico, que el autor se detiene en pormenorizar con tanta o más crudeza que el de las batallas. Y hay, en uno de los episodios finales del último volumen, una bonita fantasía sobre la rivalidad y la soberbia encarnadas en una bandada de ruiseñores, «cruels tipejos» que perturban la majestad de las noches a fuer de insultarse y meterse unos con otros, «diciendo a sus hembras cluecas que cada uno de ellos era el no va más, y el de abajo, al pie de la colina [...] sólo un indecente fanfarrón infestado de pulgas... ¡La ferocidad del sexo!» (la traducción es mía).

## II

Instalado en París desde los primeros meses de la guerra, Vicente Blasco Ibáñez empezó a escribir lo que sería, en 1916, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, una obra que, según él mismo contó, le fue solicitada por el presidente Roland Poincaré, deseoso de que el ya internacionalmente célebre novelista visitase los escenarios bélicos y escribiera no como reportero, sino como abogado de la causa aliada. Pero Blasco, que fue testigo de sangrientos choques en las riberas del Marne y cumplió la tarea encomendada con su habitual eficacia y velocidad, no se sintió cómodo mientras escribía: «En los diversos pisos de mi casa existían cuatro pianos, y todos ellos sonaban desde las primeras horas de la mañana hasta después de medianoche. Las vecinas distraían su aburrimiento o su inquietud con un pianoteo torpe y monótono, pensando en el marido, en el padre o en el novio que estaba en el frente» (cito por la edición del Círculo de Lectores, de 1976).

La novela tuvo un éxito grande e inmediato, sobre todo en los Estados Unidos, donde, se dijo entonces, influyó a la hora de decidir la intervención norteamericana en Europa. Y todo ello pese a haber sido compuesta en las peores condiciones de su vida, según

explica Blasco en el aviso «Al lector» que abre el libro, trabajando con las manos y el rostro agrietados por el frío, en medio del griterío de «docenas de chiquillos faltos de padres» y soportando «tres pianos sobre la cabeza» y otro «bajo los pies» (*op. cit.*, p. 7).

Las mujeres estaban en casa mientras los hombres luchaban, pero no todas se sentaban al piano para paliar el vacío. Marthe, la recién casada de *El diablo en el cuerpo*, de Raymond Radiguet, se hace amante –en ausencia de Jacques, el esposo combatiente– de un muchacho que aún lleva pantalón corto y cuenta la historia en primera persona; la enfermera inglesa Catherine se enamora asimismo, mientras asiste en los hospitales de campaña, del voluntario norteamericano narrador de *Adiós a las armas*, aunque ella sólo traiciona el recuerdo del soldado con quien llevaba ocho años comprometida, caído en el Somme; también las dos heroínas de *Parade's End*, Valentine Wannop, sufragista y sirvienta doméstica desclasada por propia voluntad, y la católica y casquivana Sylvia, viven más atentas a su entrega sensual que a los partes de guerra. Y si bien Valentine es un prototipo admirable de la Nueva Mujer libre nacida con el siglo, Sylvia, en un registro de autodeterminación opuesto, constituye, dentro y fuera del fresco pintado por Ford Madox Ford, la más descollante figura femenina novelesca (inspirada por la persona real de Violet Hunt y su relación con el autor) de un conflicto tan estrictamente masculino como la Gran Guerra.

Sylvia –insatisfecha, inquieta, insolente– rechaza a Christopher por su abrumadora inteligencia, que echa en falta cuando, en los prontos de odio sexual, se acuesta con otros; después de haberlo oído a él, todos los demás hombres, hablen de lo que hablen, le parecen colegiales torpones. Para Christopher, por mucho que quiera a su propia amante Valentine, el ser traicionado maritalmente no con un joven adonis, sino con un zoquete de mediana edad, resulta insoportable, una herida simbólica y, más que dolorosa, humillante. Tan humillante como debe serlo, en un combate entre iguales, que un militar de alta graduación perezca ante un soldado de infantería. Y ese dolor o carencia se convierte en un leitmotiv de la novela: la despiadada rivalidad de los ruiseñores nocturnos reproducida entre el hombre y la mujer luchando por la demarcación territorial y la conquista de un trofeo que más parece el honor que el amor.

Al igual que Sylvia y Valentine, las dos parientes de *The Return of the Soldier*, de Rebecca West, a las que volveremos a continuación, son damas hacendadas y de exquisita formalidad, y si la guerra les priva del hombre que aman, ambas tienen la escapatoria de su fortuna y el soporte de su urbanidad. No así las mujeres descritas por Jean Giono en *Le grand troupeau* (*El gran rebaño*, nunca, que yo sepa, traducida al castellano), una novela rústica y lírica, escrita en una lengua de gran riqueza que no ha perdido color ni sonoridad, aunque sí, me temo, el favor de los lectores de hoy. Es muy impresionante el arranque, con el tropel de las manadas de ovejas y carneros desplazadas de sus pastos por el bombardeo y abandonadas por los pastores que han sido llamados a filas: un ganado casi igual de tamaño, caminando costado con costado «como olas de barro, y en su lana había gruesas abejas de la montaña prisioneras, muertas o vivas». Hay apariciones de ultratumba, truculencias pavorosas, y un final un punto aleccionador que no impide que el libro se lea con entusiasmo, siguiendo su ocurrente imaginería y el *continuum* de bestias tan parecidas a los hombres, animalizados y entregados a nuevos menesteres en la campiña y el monte.

Giono es vigoroso en lo brutal y en lo delicado. La campesina Julia, al ir a acostarse en soledad, «se sacó las medias como se despelleja a un conejo», y al enjuagar sus pies cansados de la dura faena agrícola, pasa la mano sobre «una vena hinchada bajo la carne como un pequeño gusano que temblaba cuando ella movía su dedo gordo». Pero estas mujeres labradoras, y muy marcadamente Julia y la hermana pequeña Madeleine, también rememoran a sus hombres y los desean, en la plenitud de sus cuerpos o en la disminución física con la que muchos vuelven a casa. Conmueve la escena, en el capítulo antepenúltimo, en que Julia se mete en la cama junto a Joseph, que ya duerme «de ese lado derecho que él ya no puede defender solo», y tomando la única mano que le queda, la izquierda, la lleva suavemente hasta el pecho y allí la deja para que su seno respire bajo los dedos del marido mutilado (traduzco de la edición conmemorativa de *Les grands romans de la Grande Guerre*, Paría, Folio, 2013)[2].

### III

El oficial Jünger creaba dentro del combate un recinto artificial hecho de figuraciones acústicas y ensueños; el amor o la voluptuosidad nunca se mencionan en sus memorias. Sí en *Adiós a las armas* de Hemingway, que en sus cuatro primeras partes describe las incidencias y el ambiente de la refriega en el norte de Italia y concluye con una quinta de exaltado contraste pasional, centrada en la huida de la enfermera Catherine Barkley y el teniente sanitario Frederic Henry (que guarda más de una similitud con el conductor de ambulancias Martin Howe, el también estadounidense protagonista de la interesante *opera prima* de John Dos Passos, *La iniciación de un hombre: 1917*, trad. de Elena Sánchez Zwickel, Madrid, Errata Naturae, 2014). Frederic abandona el puesto y se refugia con su amada, embarazada de él, cerca de un idílico lago suizo. Allí, en un hotel familiar de patronos condescendientes, la pareja levanta el simulacro de una apacible vida privada en la habitación donde duermen desnudos y abrazados, sabiendo que si en mitad de la noche suena un ruido, sólo con subir «el edredón de pluma con suavidad para no despertar a Catherine -dice el narrador- volvía a dormirme, muy caliente, bajo la novedad de las mantas tan ligeras y suaves». La negación o tachadura de una guerra que, después de padecerla, ahora les es remota e inverosímil, no ignorando «por los periódicos que aún se luchaba en las montañas, porque todavía no nevaba» (cito por la traducción de *Adiós a las armas* de Joana M. y Joaquim Horta, Barcelona, Bruguera, 1980).

La intimidad como disfrute de un paraíso escamoteado a la contienda aún es más intensa en la ya citada *El diablo en el cuerpo* (trad. de Vicente Molina Foix, Madrid, Alianza, 2014), pues Marthe y el joven narrador no incumplen obligaciones marciales, pero sí los restantes deberes que sostienen el entramado del conformismo, sobre todo en tiempos de convulsión. La guerra se oye, avanza, se apodera de la realidad, y todos los personajes, los padres, los vecinos, las ridículas autoridades locales del pueblo a orillas del Marne, viven pendientes del frente, mientras que los enamorados, como si estuvieran infectados por el espíritu de la confrontación, se pelean por minucias en medio de su arrebató ajeno al mundo. La muerte, sin embargo, no les llega desde el campo de batalla; aquí el viudo es el adolescente estupefacto por un luto particular igual de devastador, y el desenlace trágico que se da tanto en la obra maestra de Radiguet como en *Adiós a las armas* es como una réplica civil de la mortandad militar.

El desvarío se pone de manifiesto desde las primeras páginas de *The Return of the Soldier*, de Rebecca West, uno de los libros de ficción del período de entreguerras que mayor resonancia y consideración ha adquirido desde su publicación en 1918 (hay traducción española, *El regreso del soldado*, trad. de Laura Vidal, Madrid, Herce, 2008, que no he consultado). La alteridad del soldado que vuelve herido es temporal, y producto, como la de tantos otros combatientes, del estallido de un obús. En el caso de este Chris Baldry que comparte el nombre de pila del protagonista de Ford Madox Ford, su retorno tiene un valor purgatorio: ni su esposa Kitty ni su adorada (y adoradora) prima Jenny saben de su lesión, ya que Chris sufre amnesia y sólo recuerda el tiempo de su placentero amorío de adolescencia, más de quince años atrás, con Margaret Grey, la mujer de clase inferior que su mente enferma ha recuperado. Ella es, por tanto, la receptora del telegrama oficial del ministerio, y quien, en una escena prodigiosamente construida y dialogada, logra ser recibida en la mansión de los Baldry, donde informa a las dos familiares legítimas –hablándoles con la generosidad de la pobreza y la seguridad de un sentimiento amoroso que, sana, también Margaret conserva– de la situación del amnésico que únicamente quiere verla a ella y revivir la antigua felicidad con ella.

En la guerra, Chris se enajena, como tantos otros soldados, y el impacto traumático del explosivo que le borra la memoria de lo inmediatamente anterior –lo establecido, lo convencional, lo decepcionante– le retrotrae al éxtasis de su juventud, por mucho que la Margaret reencontrada en la casa solariega donde él se restablece (bajo la mirada angustiada de Kitty y la dolida, aunque comprensiva, de la narradora en primera persona, Jenny) ahora esté «deprimidamente casada», haya engordado, vista mal y muestre arrugas y otros estragos de la edad. Chris, dice la siempre lúcida Jenny, «nos había rechazado cuando había alcanzado algo más saludable que la salud», es decir, el logro de una pasión que las trabas sociales impidieron. La hecatombe, la lejanía, la pérdida de la identidad, le permiten recobrar un lenguaje vacacional, pueril, ilusorio, en muchos aspectos similar al que viven como niños concupiscentes y desordenados los amantes furtivos de *El diablo en el cuerpo*. Con la diferencia de que la pareja que Chris y Margaret vuelven a formar brevemente –el tiempo que tarda la memoria de Chris en restablecerse– ha perdido la lozanía y el descaro de los radiantes jóvenes del libro de Radiguet; en el de West, sólo la «unidad de sus almas» prevalece, hasta el amargo *happy end* en que una emocionante solidaridad femenina entre las tres rivales podría entenderse no como una tregua, sino como un reparto en concordia de los trozos de humanidad que han quedado tras la beligerancia.

El 5 de agosto de 1914, otro no combatiente español, el joven Agustí Calvet, que pronto llegaría a ser el aclamado periodista «Gaziel», entró en la Gare de l'Est al ver un gentío mayoritariamente femenino que va a la estación a despedir a los reclutas. El entonces estudiante nacido en Sant Feliu de Guíxols asiste allí a una escena de mujeres que besan a sus hombres en silencio con afligida premonición y no se mueven de los andenes ni derraman lágrimas cuando el convoy arranca entre los cánticos de *La Marsellesa*. Y entonces, una «vendedora de legumbres o de mariscos» levanta el brazo y con voz potente le grita a quien ya no distingue entre la humareda de la locomotora: «¡Mátalos, mátalos, hijo mío!» Al oírla, las demás mujeres, también inmóviles y tozudas bajo la bóveda de la estación, se estremecen como en un despertar violento, y de sus bocas brota un inmenso sollozo, no –escribe Gaziel– de odio ni de rabia, sino «un gemido tierno [...] de amor desamparado, de soledad entrañable. Esas mujeres que no



se habían visto nunca ni seguramente volverían a verse, jóvenes y viejas, ricas y pobres, atraídas por una simpatía misteriosa, que no duraría más que un minuto, pero que era la expresión profunda de algo instintivo y sagrado como la ley de la sangre y la raza, se han lanzado en brazos las unas de las otras, en apretones rápidos en los que se fundían entre ellas, lo mismo que si fueran amigas de toda la vida o, todavía mejor, pertenecieran desde hacía siglos, ya mucho antes del nacimiento, a una inefable e indestructible hermandad» (Gaziel, *Diario de un estudiante. París 1914*, trad. de José Ángel Martos, Barcelona, Dièresis, 2013). Y el gran periodista termina su anotación de esa jornada viendo, desde un rincón del vestíbulo ferroviario, cómo abandonan los andenes «derramando hacia fuera todo el dolor acumulado - ahora que los ausentes ya no podían escucharlas».

**Vicente Molina Foix** es escritor, traductor y cineasta. Sus últimos libros son [El abrecartas](#) (Barcelona, Anagrama, 2010), *El hombre que vendió su propia cama* (Barcelona, Anagrama, 2011), *La musa furtiva. Poesía, 1967-2012* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2013) y, con Luis Cremades, [El invitado amargo](#) (Barcelona, Anagrama, 2014)

---

[1] Wilfred Owen tiene una comparecencia importante en *Regeneración* (trad. de Carlos Milla e Isabel Ferrer, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2014), de Pat Barker, al lado de los poetas Robert Graves y Siegfried Sassoon, protagonista absoluto de esta estupenda novela bélico-psiquiátrica que en algún momento hace pensar en la única escrita por el poeta estadounidense e. e. cummings, *The Enormous Room*. Los tres últimos evocaron en prosa y verso sus experiencias guerreras, pero, al contrario que Owen, sobrevivieron a la guerra.

[2] En la ficción más o menos coetánea a la Gran Guerra, el horror sólo es aliviado por el correlato onírico o estético, raramente por el humor. Pero transcurrido un siglo desde que prevalecieran el mutismo y la desolación evocados por Benjamín, la conflagración ha tenido, procedente de Francia, su gran -aunque brevísima- novela humorística. Me refiero a *1914*, de Jean Echenoz, en la que también hay mutilaciones y bombardeos, duelos aéreos, historias de amor truncadas, y, como sello estilístico, la seca risa del disparate: ese pelotón en ansiosa busca de comestibles de cualquier tipo zoológico mientras no falta la compañía de los insectos parásitos «que no sólo no ofrecían ningún aporte nutricional sino que, por el contrario, se alimentaban vorazmente de la tropa» (cito por la traducción de Javier Albiñana, Barcelona, Anagrama, 2013).