

# Volver a pensar el mundo de la Gran Guerra

PEDRO RUIZ TORRES  
(ed.)



Institución Fernando el Católico  
Excma. Diputación de Zaragoza

Zaragoza, 2015

PUBLICACIÓN NÚM. 3445 de la  
Institución Fernando el Católico  
organismo autónomo de la  
Excm. Diputación de Zaragoza  
plaza de España, 2, 50071 Zaragoza (España)  
tels. [34] 976 288 878 / 976 288 879  
fax [34] 976 288 869  
ifc@dpz.es  
<http://ifc.dpz.es>



DISEÑO DE LA COLECCIÓN  
V́ctor Lahuerta

IMPRESIÓN  
Cometa, SA

ENCUADERNACIÓN  
Manipulados Cuarte, SL

ISBN: 978-84-9911-374-6

D.L.: Z 1903-2015

- © de los textos, los autores. 2015
- © del diseño gráfico, Víctor Lahuerta. Zaragoza, 2015
- © de la presente edición, Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 2015

Impreso en España—Unión Europea  
Printed in Spain—European Union

# Índice

- 7 **Introducción**  
PEDRO RUIZ TORRES
- 15 **1. ¿Por qué nos conmueve tanto la Gran Guerra?**  
CARMEN GARCÍA MONERRIS
- 37 **2. Antropología filosófica y literatura: en torno a las experiencias de los combatientes de la Gran Guerra**  
JOAN B. LLINARES
- 61 **3. Experiencia bélica y transformación literaria: la ficción al servicio de la memoria en el relato autobiográfico de Siegfried Sassoon**  
MIREIA LLORENS
- 85 **4. Combate tecnificado, distorsión de la percepción, testimonio y memoria fotográfica en la Gran Guerra**  
NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ
- 121 **5. De la imagen alegórica a la figuración siniestra. Representaciones de la Gran Guerra en el cine silente**  
JUAN MIGUEL COMPANY RAMÓN
- 137 **6. Filosofía y belicismo: el "genio" de la guerra**  
SERGIO SEVILLA

- 157 **7. El impacto de la Gran Guerra en España: una ruptura en la continuidad**  
MAXIMILIANO FUENTES CODERA
- 183 **8. Repensar la neutralidad en la Gran Guerra.**  
**Una lectura en clave europea**  
CAROLINA GARCÍA SANZ
- 209 **9. Memorias, historiografías y usos públicos de la Gran Guerra**  
PEDRO RUIZ TORRES
- 267 **10. Pensar las guerras del siglo XX desde las mujeres y el género.**  
**Cuarenta años de historiografía**  
FRANÇOISE THÉBAUD
- 291 **Bibliografía**
- 319 **Índice de autores**

## 4. Combate tecnificado, distorsión de la percepción, testimonio y memoria fotográfica en la Gran Guerra

NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ

“Nos habíamos colado en el corazón vacío del sueño de un loco”

Wyndham LEWIS. *Estallidos y Bombardeos*.

Mi propósito es considerar cómo el combate tecnificado afectó la percepción que de él tuvieron principalmente los combatientes de tierra, que fueron la inmensa mayoría de los que lucharon. Pues esa percepción, como veremos distorsionada, configuró una parte fundamental de su experiencia de la contienda, bien entendido que la experiencia de la guerra no se reduce ni al combate ni a su percepción. Pero en aquella guerra todavía —respecto a las actuales cabrían muchos matices— el combate fue el centro o foco de la guerra en su multiplicidad de aspectos y dimensiones. A la vez, también quiero argumentar que la forma que adoptó ese combate, y cómo se percibió, tuvo sus efectos tanto en la aparición de nuevas formas no verbales ni escritas de testimonio cuanto en quiénes fueron considerados verdaderos testigos y qué se juzgó digno de ser testimoniado. Ahora bien, respecto de las formas no escritas ni verbales de testimonio me referiré solo al uso que se hizo de la fotografía, tanto en la contienda como en su evocación en la inmediata posguerra. Y en este punto defenderé que la hegemonía que entonces alcanzó la fotografía como modo de representación de la guerra, así como de su memoria inmediata o distante, está ligada a los rasgos de la percepción del combate tecnificado propio de aquel conflicto bélico.

Es cierto que me arriesgo a cometer el pecado más habitual que según Wittgenstein cometen los filósofos: el afán de generalidad. Porque podría objetarse que “los combatientes” no pueden considerarse algo así como una entidad homogénea, por más que restrinja mi asunto a los de tierra. En efecto, no puede olvidarse que entre ellos había múltiples diferencias culturales, nacionales, de clase, incluso de género (las enfermeras también estuvieron bajo el fuego), por no referirnos a las diferen-

cias según las armas a las que pertenecían (infantería, artillería, etc.).<sup>1</sup> Pero no es menos cierto que los combatientes a los que me voy a referir sí tuvieron una percepción formalmente común producto de las condiciones de vida en el sistema de las trincheras, estructura fundamental en aquella guerra de “asedio” o “defensiva”; es decir: donde la defensa y no el ataque, o si se prefiere, la potencia de fuego y no el movimiento fueron centrales especialmente en el frente occidental (pero no solo, recuérdese, por ejemplo, el caso de la batalla de Galípoli que los turcos llaman Çanakkale Savaşları).

Ahora bien, respecto de los testimonios del conflicto tanto se ha afirmado que fueron masivos, cuanto que los combatientes volvieron emudecidos del campo de batalla o, también, que sus testimonios carecían de valor historiográfico. Sobre este último aspecto, que no voy a tratar más que en uno de sus avatares, muchos han sido los vaivenes desde entonces en la historiografía sobre la Gran Guerra. Un buen lugar para verlo es el insustituible libro de Antoine Prost y Jay Winter, *Penser la Grande Guerre*,<sup>2</sup> que periodiza hasta el año 2003 las conflictivas y oscilantes relaciones entre la Historia como disciplina y su consideración de la pertinencia y relevancia de la memoria de los testigos a la hora de escribir la Historia de la contienda.

Comenzaré, pues, planteando lo que parece una flagrante contradicción entre dos puntos de vista. En efecto, por un lado, como afirma Anette Wieviorka, es “la guerra del 14-18 la que marca los inicios del testimonio de masas.”<sup>3</sup> Sirva como indicio y crédito de su afirmación la multitud de testimonios que recolectó el singular libro que Norton Cru publicó en Francia en 1929, *Témoins*.<sup>4</sup> Un, podría decirse, “meta-libro de memorias” que valora y critica 251 autores y 300 obras de las muchas escritas por los que habían luchado. Como el subtítulo precisa, es un *ensayo de análisis y crítica de los recuerdos de los combatientes editados en francés desde 1915 a 1918*, entendiendo por combatientes,

1 Cf. Eric LEED, “Class and Desillusionment in World War I”, *The Journal of Modern History*, 50 (1978), pp. 680-699.

2 Antoine PROST y Jay WINTER, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, París, Éditions du Seuil, 2004.

3 Anette WIEVIORKA, *L'ère du témoin*, París, Arthème Fayard / Pluriel, 2013, p. 12.

4 Jean Norton CRU, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993.

según Norton Cru, todo aquel que forma parte de las tropas combatientes o que vive con ellas *bajo el fuego*. Pues bien, el libro pone de manifiesto que desde muy temprano, a partir de 1915, esos testimonios escritos fueron formalmente muy variados: desde las cartas y los diarios (de campaña, carnés de ruta, carnés íntimos, notas...), pasando por los recuerdos, que a diferencia de los diarios carecen de una puntuación precisa de fechas, hasta las novelas (que involucran en sus tramas experiencias vividas). Norton Cru se refiere solamente a lo publicado en Francia antes de que la contienda terminara, deberíamos añadir lo publicado en los demás países combatientes y en la temprana posguerra. Es decir, el número de testimonios *escritos* fue muy abundante y diverso de forma casi inmediata.<sup>5</sup>

Sin embargo, y en un sentido aparentemente contrario, se cita a menudo este texto de Walter Benjamin de *El Narrador*:

Con la Gran Guerra 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 convirtió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con las experiencias que se transmiten de boca en boca.<sup>6</sup>

De manera que podemos preguntar: ¿Hubo testimonio hemorrágico o enmudecimiento? Repárese en cualquier caso que Benjamin no solo dice que la gente volvía *enmudecida* del campo de batalla, sino que volvía "empobrecida de experiencias comunicables". Es decir, bien pudiera ser que el carácter masivo de los testimonios se conjugara con una experiencia del combate moderno, inaugurado en la Gran Guerra, que por sus rasgos solo pudiera ser deducida de forma oblicua a partir de distintas formas de inscripción. O dicho de otra manera: bien pudie-

- 5 Con motivo de la conmemoración del centenario del inicio de la guerra hemos asistido a la reedición y traducción múltiple de ese tipo de textos de memoria, o a la escritura de nuevos libros que no son más que un montaje de diversos textos escritos entonces, como, por ejemplo, el libro de Peter ENGLUND, *La belleza y el dolor de la batalla*, compuesto por 227 fragmentos de diarios de combatientes no solo del frente occidental, sino también del frente oriental, de los Balcanes, los Alpes, África oriental y Mesopotamia.
- 6 Walter BENJAMIN, "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1999, p. 112.



ra ser que la experiencia del combate moderno deba escrutarse sintomáticamente en esa variedad de textos de distinto género. Una lectura que expresamente elude una serie de tópicos temáticos muy comunes en todos ellos: el entusiasmo inicial de los voluntarios, el desengaño posterior, las transformaciones de la identidad moral de los soldados, sus conflictos, sus anhelos de paz, la fraternidad de las trincheras, etc. Y los elude no porque esos tópicos carezcan de interés, sino porque una lectura sintomática debe buscar qué puede deducirse no tanto de los asertos de los relatos y la coherencia de su trama, cuanto de ciertos fragmentos que se intercalan, de los quiebros de la narración, de lo dicho *en passant* y del tipo de lenguaje elegido para dar cuenta de su percepción de la batalla.

Sin embargo, antes de proceder de esa manera me detendré brevemente en algunos rasgos del combate en tierra para después considerar qué efecto tuvo el tipo de armas que lo articuló en las descripciones que los soldados hicieron de su experiencia en el frente.

\* \* \*

Quizá una sola imagen (fig. 1) pueda dar cuenta del tránsito de las guerras de gabinete a lo que se llamaría, a partir de entonces, "guerra de material" y también, en un sentido más amplio, guerra total. El soldado del frente del oeste que en ella aparece reúne elementos de dos maneras, de dos épocas, una de las cuales, la Gran Guerra, barrería definitivamente: el concepto caballeresco de lucha entre guerreros convertido para siempre en un combate entre soldados, entendiendo por estos los que con su fuego indistinto barren un terreno donde el adversario apenas se percibe directamente o rara vez. En la imagen es expresiva la combinación de armas y protección que el soldado exhibe (también el caballo): la lanza y la máscara antigás. La lanza pertenece a una forma de lucha donde el combatiente lancea a otro guerrero al alcance de su vista. Un arma donde media la escasa distancia física propia de una lucha en la que un cuerpo, y su apéndice armado, colisiona con otro cuerpo. Pero la máscara antigás se refiere a un arma abstracta, no destinada a hendir este o aquel, sino a crear una atmósfera donde perece todo viviente en ella envuelto.

Desde que los alemanes utilizaran el gas clórico el 22 de abril de 1915 en Langemark, cerca de Yprés en Flandes, el gas pasó a ser algo así





FIGURA 1. Soldado de caballería alemán entre San Quintín y Laon (Picardía, Francia) (*Bilt-und Film-Amt*).

como la cifra o símbolo de la guerra. El primer ataque de Yprés contra la infantería francesa causó 5000 muertos y 10000 heridos que sobrevivieron para siempre con las secuelas. Otro tanto padecieron los canadienses en la misma zona pocos días después. Pronto el gas asfixiante se convirtió en un arma empleada por ambos bandos, y los ingleses utilizaron masivamente las bombas de gas en la batalla del Somme. Los cegados por el gas andaban por doquier en la retaguardia y quizá una de las fotografías más difundidas de aquella guerra sea la fila de soldados ciegos con los ojos vendados que posteriormente inspiró un conocido cuadro de John Sargent, *Gassed* (1919). Sin embargo, es llamativo el desajuste que existe entre la poca relevancia estratégica que realmente tuvieron los gases y su capacidad simbólica para encarnar el carácter de la Gran Guerra, incluido el pánico que se extendió entre las poblaciones civiles de la retaguardia. De hecho, en la posguerra hubo una auténtica obsesión por el gas al creerse que en el siguiente conflicto bélico, pensado como un Apocalipsis final, se usaría como arma fundamental contra

las poblaciones civiles.<sup>7</sup> Son incontables los memoriales de guerra que incluyen la representación monumental del ataque con gases o de soldados enmascarados. Como he dicho, pienso que tal poder simbólico se deriva de su carácter de arma abstracta, es decir, con capacidad de matar a distancia y en masa todo viviente.

Porque las armas que fueron prevalentes y decisivas a la hora de configurar la experiencia de los combatientes (i. e., los que estuvieron bajo fuego enemigo llevaran armas o no), tuvieron ese mismo carácter que encarna simbólicamente el gas: el lanzallamas inventado poco antes del conflicto, las minas subterráneas, los morteros, las granadas propulsadas y las armas automáticas de gran velocidad de disparo, incluso los bombardeos y ametrallamientos aéreos incipientes pero, sobre todo, la artillería pesada de largo alcance. Todas ellas son armas que pueden matar en masa y a distancia, que barren indistintamente el espacio. En el caso de la artillería pesada a una distancia tal que su efecto mortífero y destructor no puede constatarse por quien la usa más que de forma diferida e indirecta. Es decir: son armas propias no de guerreros que aún en su lucha a muerte se reconocen como individuos, sino de un enfrentamiento de soldados cuyo fuego destruye un enemigo configurado como masa o fuerza, espacio y recursos bélico-económicos que aniquilar. Sirva como indicio algunos datos: los bombardeos a larga distancia de la artillería causaron la muerte de dos tercios de todos los soldados que murieron en el conflicto; en cuanto a las heridas recibidas, mientras que menos del 0,5% fueron de bayoneta, entre el 70 y el 80% lo fueron a causa de la artillería.<sup>8</sup>

\* \* \*

Vayamos ahora a las descripciones que los combatientes hicieron del combate articulado por este tipo de armas con el fin de deducir los rasgos de su percepción a través de una lectura sintomática de sus testimonios escritos.

7 Cf. Nicolás SÁNCHEZ DURÁ, "Todos muertos. La guerra total imaginada", en Robert MARTÍNEZ CANET (coord.), *Guerra en la ciudad, 1936-1939*, Valencia, Museo Valenciano de Etnología, 2007.

8 Cf. Joanna BOURKE, *Sed de sangre [An intimate history of killing]*, Barcelona, Crítica, 2008, p. 58, y Stephane AUOIN-ROUZEAU, *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre moderne (XIX-XXI siècles)*, París, Éditions du Seuil, p. 287.

En 1920, John Dos Passos publicó una novela autobiográfica, *La iniciación de un hombre: 1917*, que resumía su experiencia como voluntario en el *Motor Ambulance Corps* en Francia. Rara vez una dedicatoria como la de Dos Passos ha podido indicar de manera más fehaciente lo que el lector encontrará en lo que sigue:

En memoria de aquellos junto a quienes vi cohetes en el cielo, en el camino entre Erize-la-Petite y Erize-la-Grande, en aquel crepúsculo a principios de agosto, en el verano de 1917.<sup>9</sup>

“En memoria...”, dice. Bien, aquí memoria no solo es el recuerdo que ha vencido –o quiere vencer– el olvido de unos hechos, sino conmemoración de unas vidas anónimas (salvo la de quien recuerda), en un momento preciso –en un crepúsculo de principios de agosto de 1917–, en un espacio muy limitado (entre dos poblaciones que por su nombre se adivinan próximas). Pero lo que quiero subrayar es que lo que vincula al que recuerda con los recordados es una impresión sensorial visual con una gran potencia para quedar registrada y fijada sobre todo lo demás, y a la vez, evocadora de todo lo demás: el contraste entre *la luz* del crepúsculo y *la* de aquellos cohetes en el cielo que suponemos presentes por su estela.

Es decir, la *sinécdoque* basada en el contraste entre dos luces indica la forma que va a adoptar el relato que fija el recuerdo, pues a partir de esta dedicatoria todo el texto procede del mismo modo. No veo manera de expresar lo que quiero decir si no es con algunos fragmentos:

Los bosques en la noche: una *negrura* quimérica impregnada de *ruido* y de llamas *amarillas* que salen de las bocas de los cañones. De cuando en cuando, el *sulfúreo resplandor* del estallido de un obús, el *ruido* de árboles al desplomarse y fragmentos de granadas volando por los aires. A intervalos, sobre una pequeña loma en dirección a las trincheras, un obús *luminoso blanco* cae lentamente, haciendo que los árboles y las armas ocultas entre una maraña de ramas arrojen *largas sombras verdinegras*, envolviendo el bosque en un extraño *fulgor* de desolación.<sup>10</sup>

En el exterior, las constantes explosiones habían dado paso a una serie de *silbidos* que surcaban los aires, mezclándose en un *sonido* parecido al agua cuando cae, solo que menos regular, más *sibilante*. De cuando en

9 John DOS PASSOS, *La iniciación de un hombre: 1917*, Madrid, Errata Naturae, 2014, p. 6.

10 *Ibidem*, p. 93.

cuando se oía el *violento estallido* de un obús y, en intervalos, las *vibrantes* detonaciones de los tres cañones. En el refugio, a excepción de los individuos que emitían fuertes e irritantes ronquidos, todo el mundo estaba en *silencio*.<sup>11</sup>

La lámpara de la caseta de control de carreteras arrojaba un *haz de luz oblongo* sobre el muro *blanco* que tenía enfrente. *La mancha de luz se ve* constantemente atravesada, festoneada y oscurecida por las *sombras* de los rifles, cascos y armamentos de los hombres que pasan. De cuando en cuando la silueta de un solo hombre, una nariz y una barbilla bajo un casco, una cabeza echada hacia delante bajo el peso del armamento, o una sola mochila junto a la que hay un rifle ladeado, aparece enorme y quimérica con la hogaza de pan, el par de botas y las ollas y cacerolas.<sup>12</sup>

Solo son tres fragmentos, pero salvo un último capítulo de inspiración pacifista sobre las distintas maneras de pensar el fin la guerra, todo el texto es una yuxtaposición de fragmentos casi sin hilatura temporal, sin trama, cada uno de ellos compuesto, casi mejor decir descompuesto, en una rapsodia de impresiones sensoriales. Acontecimientos reducidos a manchas de luz, colores, sonidos... y sus correspondientes cualidades de intensidad, tono, saturación, etc., de tal forma que los objetos parecen deshacerse en su espectro como si se tratara de un teatro de sombras peligrosas, es decir, cargadas de afectos y emociones.

Que estos fragmentos de la novela autobiográfica de Dos Passos son significativos, y no meramente debidos a su estilo literario, se confirma cuando comprobamos que concuerdan con muchos textos ajenos a la construcción de una ficción literaria, como diarios y carnés de notas o la correspondencia privada, todos ellos escritos en o desde el campo de batalla. Pero también son acordes con otros textos construidos tras un corto lapso temporal desde la vivencia *sur le motif* y su escritura.<sup>13</sup> Expondré pues algunos ejemplos.

Cuando el célebre historiador francés Marc Bloch relata seis meses más tarde su participación en la primera batalla del Marne en septiembre de 1914, escribe sobre los recuerdos de su primer enfrentamiento:

11 John DOS PASSOS, *La iniciación de un hombre...*, op. cit., p. 97.

12 *Ibidem*, p. 79.

13 Me refiero a casos como la relación entre la escritura del *Diario de Guerra, 1914-1918* y la de *Tempestades de acero* o *El teniente Sturm* de E. Jünger; el primero lo forman catorce cuadernos escritos en las trincheras; el segundo, escrito a partir de esos cuadernos, se publica en 1920, y el tercero en 1923.

[Mis recuerdos] no son, sin embargo, extremadamente precisos... forman una serie *discontinua de imágenes*, a decir verdad muy vivas, pero coordinadas de forma mediocre, como un rollo cinematográfico que presentara grandes desgarros y del que se podría, sin que uno se apercebiera, *invertir algunos cuadros*.<sup>14</sup>

Bloch continúa relatando las condiciones del avance de su batallón bajo el fuego extremadamente violento de la artillería pesada y de las ametralladoras. Al despertar, después de caer dormido extenuado, se alegra tanto de no haber sido seriamente herido cuanto del resultado de la batalla. Pero no es la certeza lo que caracteriza su discurrir, sino la duda:

Los alemanes retrocedían delante de nosotros. ¿Sabía yo tan solo si no avanzaban en otro lugar? Por suerte mis pensamientos eran vagos. La falta de sueño, los esfuerzos de la marcha y del combate, las emociones habían fatigado mi cerebro. *Comprendía mal la batalla*. Era la victoria de la Marne. Pero *no habría sabido nombrarla*.<sup>15</sup>

Es notorio que Bloch afirma su recuerdo a la vez que critica su fiabilidad. Volvemos a encontrar los mismos rasgos que en el relato de Dos Passos. Poderoso efecto de sinécdoque de algunas imágenes que acaparan la atención y contribuyen a la fragmentación del recuerdo, falta de hilazón, sentido temporal alterado, duda incluso del orden causal de los acontecimientos ("... podría invertir algunos cuadros"), ausencia de coherencia y constancia de vacíos en el recuerdo. Todo ello hasta tal punto que "comprende mal la batalla", no sabría "nombrarla", es decir, no puede hacerse una idea de conjunto. No se trata aquí solo, o principalmente, de un ejemplo más de lo que se dio en llamar "la paradoja de Stendhal" a propósito de Fabricio del Dongo, personaje de los capítulos III y IV de la *Cartuja de Parma*. El joven italiano había participado en los más variados avatares de la batalla de Waterloo. ¿Pero era aquello una batalla? ¿Era la batalla de Waterloo? Lo que de hecho había vivido propiamente no lo sabía.<sup>16</sup> Ciertamente, ni el personaje Fabricio, ni el historiador

14 Marc BLOCH, *Souvenirs de Guerre 1914-1918*, citado por Carole FINK, *Marc Bloch. Une vie au service de l'histoire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, pp. 56-57.

15 Loc. cit.

16 Norton Cru, a quien le mueve la intención de defender que solo son verdaderos testigos los que han estado bajo el fuego, es decir, la clase de tropa y los oficiales hasta el grado de comandante, cree que formular tal paradoja tiene algo de perverso que va en la dirección de una defensa de la Historia militar oficial escrita por



francés comprenden bien la batalla, tampoco pueden representársela como un hecho unitario. Pero Bloch subraya más la alteración de su percepción, la poca fiabilidad del recuerdo posterior y no tanto la complejidad espacio-temporal del acontecimiento, la batalla del Marne, que solo permite una experiencia parcial de la misma.

Y lo mismo encontramos en el otro lado del frente. Ahora bien, Ernst Jünger añade un aspecto crucial sobre el que he de insistir:

Cada uno de los sangrientos sucesos de los que con el paso del tiempo va siendo testigo [el soldado, N. S.] *graba en su memoria una impresión*; y todos esos sangrientos horrores se despiertan en él cuando se acerca *el rugiente canto* de un proyectil. *No es el ojo sino el oído*, el que insinúa el Peligro, y, con el Peligro, la idea a él ligada de la muerte; eso hace que el Peligro adquiera un matiz impreciso y, por lo tanto, más amenazador.<sup>17</sup>

No el ojo, sino el oído –dice Jünger– es el órgano sensorial más ligado a la percepción del combate, a la memoria del peligro y a su límite, la propia muerte. Y si ese es el caso de los que reciben el fuego, la carencia de visión también lo es de quien produce el fuego artillero. El paroxismo de la no visión se da precisamente entre los soldados de artillería, como subraya entre el cinismo y la ironía Wyndham Lewis en *Estallidos y bombardeos*:

[...] La única gente que lucha en la acepción más rigurosa del término es la infantería. Un artillero no lucha. Simplemente bombardea y es bombardeado... *El artillero rara vez ve al enemigo (a veces no llega a verlo nunca)*... La excepción a esta regla es el oficial-artillero, que, como "observador", a veces tiene la oportunidad de ver al animal al que se enfrenta. Pero nunca he entrado en combate cuerpo a cuerpo con un alemán ni en una trinchera ni en ninguna otra parte. Por tanto, no he "luchado", contra los alemanes, excepto en el sentido más abstracto del término.<sup>18</sup>

Es verdaderamente notoria la reiterada insistencia de los textos no ya en la distorsión de las percepciones visuales o incluso en la falta de visión en absoluto (fig. 2), sino en la relevancia de las percepciones auditivas. En este sentido, es significativo el arranque del "Cuaderno n.º 9

oficiales superiores y generales, Historia que él critica y rechaza. Cf. *Du Témoigne*, París, Éditions Allia, 1997 [1930], pp. 33 y ss.

17 Ernst JÜNGER, "El Bosquecillo 125. Una crónica de la lucha de trincheras de 1918", en *Tempestades de acero*, Barcelona, Tusquets, 1987, p. 338.

18 Wyndham LEWIS, *Estallidos y bombardeos*, Madrid, Impedimenta, 2008, p. 206.

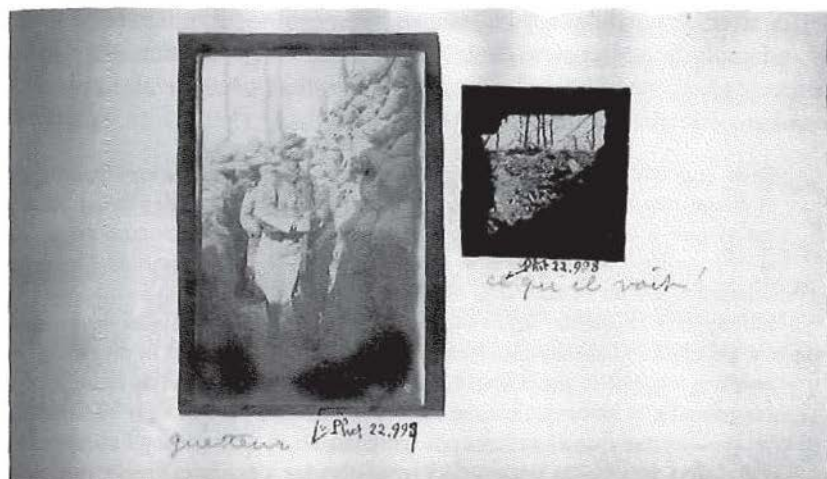


FIGURA 2. Albert Gal-Ladèvez (1883-1916), *Guetteur. Ce qu'il voit!* (Vigía ¡Lo que ves!), primavera de 1915. Copias pegadas sobre cartón parte de un álbum de su propiedad (Nanterre, Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine).

(1919-1920)" de los diarios de Robert Musil que, como Jünger, Bloch y Robert Graves al que de inmediato me referiré, hizo toda la guerra: "Crónicas bélicas; unánimes: el canto o el silbido de los proyectiles, el profundo ulular, similar a una U, de las granadas".<sup>19</sup> El oído, su primacía frente al sentido de la vista, las diferencias entre los distintos sonidos, la alternancia del ruido y el silencio determinan las narraciones escritas tanto en el mismo frente, cuanto posteriormente de los libros de memoria. Todo ello debido a las condiciones de la guerra de trincheras determinada en gran parte por el carácter de las armas al que he aludido. Robert Graves en *Goodbye to all that*, sus memorias de oficial de tropas de asalto, escribe sobre la diferencia entre la intencionalidad del disparo de fusil y la abstracción azarosa de la artillería, una diferencia vivida como una percepción auditiva distinta que sirve para orientarse, para hacerse una composición de lugar donde la vida anda en juego: se oye la aproximación de una bomba, pero no un disparo de fusil cuyo impacto en la tierra del campo abierto apenas hace ruido, mientras que

19 Robert MUSIL, *Diarios*, Barcelona, DeBolsillo, 2009, p. 601.



en la trinchera produce “un estruendo tremendo.”<sup>20</sup> Tan relevante es el oído que la percepción de la cadencia de fuego de la artillería, su intensidad, ritmo y silencios permite deducir el carácter que cobra el combate. Escribe Jünger:

Toda la atención de los hombres se dirige a captar el momento en que el fuego pierde intensidad y se desplaza hacia la parte del Bosquecillo, instalando allí un cerrojo de hierro. Pues es ese momento cuando se ve si el enemigo ha pensado que intervengan en la lucha también los seres humanos, o solo el material, es decir, si pretende también conquistar, o únicamente aniquilar. Antes ese momento quedaba intercalado –se producía un silencio funesto entonces– entre las olas de fuego de la preparación artillera y el asalto propiamente dicho. Pero hoy, tras muchas enseñanzas sangrientas, el atacante recurre a todos los medios para ocultar ese instante: para evitar que el defensor lo perciba. Hace que el fuego aumente o disminuya una y otra vez en poderosas oleadas, con el fin que la atención quede fatigada.<sup>21</sup>

En cuanto a las descripciones de Graves de los combates, como tantas otras, reposan principalmente sobre una rapsodia desordenada de sonidos, no sobre la vista. Le costaba “ordenar” los hechos, pero más aún “entenderlos”, pues de lo que disponía era de “gritos *distantes*, ráfagas *confusas* de artillería, aullidos, cañonazos en la primera línea, nuevos gritos y aullidos, y un ininterrumpido repiqueteo de ametralladoras”.<sup>22</sup>

El fragor ensordecedor e ininterrumpido de la artillería pesada durante varios días o semanas desbordaba la audición, hacía temblar la tierra, provocaba aturdimiento extremo, desorientación espacial, pérdida de sentido temporal al contraer o dilatar la percepción subjetiva del tiempo y, en el extremo, provocaba el colapso del sistema nervioso, el *shell shock* o neurosis de guerra. Por otra parte, más acá y más allá de los momentos de combate abierto, los soldados en las trincheras vivían enclaustrados, en espacios estrechos, con movimientos restringidos, intentando estar siempre a cubierto o agazapados, el oído siempre atento también para descubrir los ruidos de los zapadores enemigos que cavaban túneles con el fin de colocar minas subterráneas bajo las trincheras.

20 Robert GRAVES, *Adiós a todo eso*, Barcelona, El Aleph, 2002 [1929], p. 152.

21 Ernst JÜNGER, “El Bosquecillo 125...”, *op. cit.*, pp. 346-347.

22 Robert GRAVES, *Adiós a todo eso*, *op. cit.*, pp. 251 y 238.

Es la diferencia entre la lucha anterior a las armas modernas con el cuerpo inhiesto, alta la cabeza, prietas las filas para aumentar la potencia de fuego y la del soldado moderno tumbado, agazapado, "plegado sobre sí mismo".<sup>23</sup>

Paul Fussell en su célebre libro *La Gran Guerra y la memoria moderna* ya señaló cómo ese estar fiado principalmente al oído, cómo la carencia continúa de visión o esas percepciones visuales y auditivas cargadas de ansiedad y angustia comportaban, más acá de la propaganda, una imaginación peculiar del enemigo situado en un espacio ignoto más allá del *no man's land*. Como antaño los seres presentidos en los confines de la tierra, al enemigo se le atribuyen rasgos grotescos y monstruosos. En cualquier caso, se le considera total y absolutamente diferente. Es abrumador el número de testimonios que mencionan el *no man's land* como la más perdurable y desazonadora imagen en el recuerdo de los combatientes. Eric Leed también ha analizado la producción de mitos en esa *terra incognita* si no era a costa del sacrificio del asalto o de las peligrosas patrullas nocturnas. Pero Leed los considera no desde la perspectiva de considerarlos algo falso que hubiera que descartar, sino como construcciones mitológicas paliativas de las realidades de la guerra, como un lugar donde evacuar y elaborar de forma sustitutiva la fisura entre las expectativas antes de ir al frente y las realidades sorprendentes por imprevistas.<sup>24</sup> Por ejemplo, asumir la perspectiva aérea y sentirse libre del enclaustramiento viéndose volando por sobre las trincheras para tener por fin una visión global del frente y sus batallas.

Lo dicho hasta aquí, considerado no ya a través de descripciones de una experiencia subjetiva en primera persona, sino como descripción en tercera persona de la experiencia del combatiente, podría ser sintetizado en una breve fórmula de Walter Benjamin: en el campo de batalla "rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano";<sup>25</sup> un campo de fuerzas, por decirlo con breve frase de Jünger, donde "no se

23 Diferencia en la que ha insistido Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, en *Combattre...*, *op. cit.*, p. 275.

24 Eric J. LEED, *No Man's Land: combat and identity in World War I*, Nueva York, Cambridge University Press, 2009, pp. 115 y ss.

25 Walter BENJAMIN, "El narrador", *op. cit.*, p. 112.

era entonces sino músculos en tensión, ojos y oídos".<sup>26</sup> Es llamativa la coincidencia en el uso de metáforas de la Dinámica y del Electromagnetismo por muchos autores incluso alejados ideológicamente. Al igual que Benjamin, Jünger, *En el combate como experiencia interior* (1922), concibe en términos electromagnéticos, dinámicos y mecánicos una batalla en cuyo seno los hombres se diluyen al igual que en el proceso de producción industrial. Una batalla donde los hombres son concebidos como motores, o como energía que alimenta una mega-máquina al ser considerados como fuerza de trabajo convertible en energía de combate que se consume tanto en destrucción cuanto en fatiga, a la vez que se descarga sobre ellos millones de horas de trabajo obrero objetivadas en millones de obuses:

*El combate de las máquinas es tan colosal que el hombre está a punto de borrarse ante él. A menudo ya, cogido en los campos magnéticos de la batalla moderna, me ha parecido extraño y apenas creíble que asista a acontecimientos de la Historia humana. El combate revestía la forma de un mecanismo gigantesco y sin vida que recubría la extensión de una ola de destrucción impersonal y helada... Y es esta gris monotonía de las masas que ruedan y empujan hacia adelante para acumularse detrás de los diques del frente como una reserva de energías escalofrantes lo que precisamente suscita la impresión de una potencia pura cuya idea se transmite como una corriente eléctrica al espectador aislado. Es una impresión de embriagadora lucidez que no se revela más que en el centro de nuestras grandes ciudades, o en los campos magnéticos cuyo esquema nos sugiere la física moderna...<sup>27</sup>*

Recapitemos. Por una parte, tenemos una percepción y un recuerdo del combate que se caracteriza por una yuxtaposición de impresiones sensoriales discontinuas, inconexas, sin hilatura temporal. Tal percepción, además, no integra unitariamente los distintos sentidos, primando unas veces lo visual y otras lo auditivo. Si se trata de lo visual, las imágenes son en sí mismas vagas, imprecisas y confusas. Si se trata de las percepciones auditivas, son aterradoras, cargadas de angustia y en el límite traumáticas. Pero hemos visto que en el combate prima el oído sobre la vista, que la visión es escasa y que, en ocasiones, da lugar a una imaginación sustitutiva fantasiosa. Y en ambos casos, ya sean imá-

26 Ernst JÜNGER, *El teniente Sturm*, Barcelona, Tusquets, 2014, p. 35.

27 Ernst JÜNGER, *La guerre comme expérience intérieure*, Christian Bourgeois Éditeur, 1997, pp. 162-163.

genes o sonidos, se da una poderosa sinécdoque de ciertas percepciones con una fuerte capacidad para reducir y simplificar la complejidad de una realidad que, a la vez, evocan. Por otra parte, ese tipo de percepción, donde a menudo ni siquiera rige el orden temporal y lógico de los nexos causales (*vid.* Marc Bloch), donde el tiempo se expande o se contrae según las emociones, comporta una desorientación que redundaba en una mala comprensión de la batalla, configurando así una experiencia que pierde el necesario carácter integrado y que el individuo vive como absurdo. Lo hostil, decía Jünger, se manifestaba como el despliegue de una fuerza gigantesca e impersonal, como destino que asestaba sus golpes a ciegas. Nos encontramos, pues, con individuos, agotados y desubjetivizados no solo moralmente, sino psíquica y epistemológicamente.

Podemos ahora volver a la aparente paradoja señalada al principio y decir que la abundancia de testimonios escritos no resta razón, en un sentido, a Walter Benjamin. Como el contexto de su afirmación muestra, él estaba pensando en las narraciones orales propias de los miembros pertenecientes a comunidades —¿rurales?— donde la tecnificación del mundo no había anulado las relaciones de inmediatez entre sus miembros y, por ende, la comunicación *face to face* basada en una experiencia común. Por el contrario, la abstracción del campo de batalla propiciaba un proceso de de-subjetivación donde el sujeto de la enunciación queda dañado y en el límite traumatizado. De ahí se deriva la pobreza comunicativa de la experiencia de los que volvían del frente a casa, pues o bien articulaban un relato integrado y ordenado que ocluía su real experiencia, o bien carecían de unos oyentes que pudieran hacerse cargo del haz de percepciones rapsódicas y angustiadas que configuraban el absurdo o sinsentido que habían vivido. Los combatientes siempre quedaron, en analogía con los ritos de iniciación tal como los concibe el antropólogo Victor Turner, como un grupo "liminal". Es decir, separados tanto de su sociedad civil de origen y destino, cuanto de su vida personal anterior y posterior, quedando su experiencia como un "entre" irreductible a lo vivido social y privadamente con anterioridad y posterioridad a la contienda.<sup>28</sup>

Y, sin embargo, ese es el momento en que se instituye la convicción de que solo el combatiente, en el sentido de quien ha estado bajo el fuego, es el verdadero testigo de la guerra y ello, paradójicamente, a

28 Cf. Eric J. LEED, *No Man's Land...*, *op. cit.*, pp. 15 y ss.

pesar de su experiencia difícilmente comunicable. Frente a la historia militar, frente a la tradición, frente a la propaganda patrioter y leyendas de frente que él mismo se encargó de criticar, Norton Cru<sup>29</sup> es un ejemplo privilegiado de ese giro entonces ampliamente compartido por los combatientes y sus familias (unos 70 millones de hombres en uniforme). Porque la historia de la guerra no está hecha, según él, de hechos tácticos o estratégicos:

pobres en estrategia, los recuerdos personales son, por contra, ricos en hechos que la historia no ha tenido en cuenta hasta ahora porque no había nadie para testimoniar sobre ellos: los hechos psicológicos.<sup>30</sup>

Si la Historia se ocupa de realidades, dice, debe tener en cuenta el rol que juegan “los únicos elementos que cuentan: el peligro, el miedo y el horror de la muerte.”<sup>31</sup> Por una parte, es comprensible que la Historia de los historiadores tardara en hacerse cargo de este “punto de vista desde abajo”, pues para la Historia de entonces esos hechos psicológicos no explicaban nada de su interés: comprender las maniobras para comprender las batallas globalmente, los condicionantes geopolíticos, diplomáticos, económicos, etc. Pero, por otra parte, si la Historia no se interesaba por los testimonios de los combatientes, estos y sus familias tampoco se interesaban por la Historia y sí por los relatos que de una manera u otra expresaban el daño moral, psíquico y físico que todos habían sufrido.<sup>32</sup> No es, pues, extraño que, a pesar de la crítica de aque-

29 En sus libros ya citados, Norton Cru evalúa la fiabilidad de los relatos de memoria, critica las evidencias contrastándolas entre sí y con la literatura de guerra anterior, establece lugares comunes de enunciación, clasifica las leyendas más recurrentes, analiza el carácter prominentemente defensivo de los combates, las mistificaciones sobre la carga y el choque de tropas, los ataques “prietas las filas”, los “ríos de sangre”, el “¡Arriba los muertos!”, la lucha cuerpo a cuerpo a la bayoneta, etc. Pero todo ello entre dos peligros que, expresamente pretende esquivar: lo que llama el error pacifista, que consiste en considerar al combatiente como un bruto sanguinario y el error tradicionalista, que sacraliza el heroísmo y considera la guerra en analogía con la competición deportiva. Pues Norton Cru afirma que la tradición es la fuerza deformadora que más influye en el testigo de guerra. La guerra según la Historia militar, las novelas y el periodismo o la retórica de los discursos patrióticos oficiales.

30 Jean Norton CRU, *Du témoignage*, Internet, Éditions de l'aargh, 2002, p. 12.

31 *Ibidem*, p. 12.

32 Cf. Antoine PROST y Jay WINTER, *Penser la Grande Guerre...*, *op. cit.*, pp. 109 y ss.

llos relatos a la que se dedicó, el libro de Norton Cru fuera ampliamente bien recibido por los que habían estado bajo el fuego y sus próximos.

\* \* \*

En este contexto es donde hay que comprender la importancia que cobró la fotografía. Ciertamente, no fue esta la primera guerra fotografiada pero sí la primera que lo fue masivamente y con unas condiciones técnicas de captación, reproducción y circulación totalmente nuevas. Con todo, me gustaría también defender que el modo de representación que caracteriza la instantánea fotográfica es análogo formalmente, o congruente y acorde con el tipo de percepción que los combatientes tuvieron.<sup>33</sup> Y este aspecto también explica el éxito que la fotografía tuvo.

Vayamos por partes. Como subraya Ernst Jünger en un texto pionero, "Guerra y fotografía,"<sup>34</sup> en la Gran Guerra se da un paralelismo entre el desarrollo de las armas del combate tecnificado y la técnica fotográfica. Armas y cámaras coexistían en los mismos espacios y circunstancias: "junto a las bocas de los fusiles y cañones estaban lentes ópticas dirigidas día tras día al campo de batalla", de manera que "el obturador instantáneo" fue accionado por manos que por un instante renunciaron a disparar un fusil o lanzar una granada. Armas y cámaras eran cada vez "más móviles y de total eficacia a distancias crecientes". Y, sobre todo, armas y cámaras eran instrumentos de "especial exactitud", lo que no las eximía de ser progresivamente "abstractas", como muestra la aparición de la fotografía aérea que, reduciendo los espacios a su geometría, permitía destruirlos con bombardeo aéreo o terrestre. De hecho, la aviación aparece en un primer momento ligada a la cartografía, a la representación unitaria del territorio; en un segundo momento es cuando se usa para el bombardeo y en el combate aéreo. En cualquier caso, cabe añadir que la fotografía aérea permitió pasar de una representación horizontal a una vertical de la guerra.

33 Lo cual no me compromete con la afirmación, criticada por Wittgenstein, de que la imagen nemónica es idéntica a una imagen fotográfica. Cf. Salvador RUBIO MARCO, *Como si lo estuviera viendo (el recuerdo en imágenes)*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2010.

34 Publicado como texto de inicio en el foto-libro editado por Jünger *El rostro de la Guerra Mundial. Vivencias del frente de los soldados alemanes* (1930), Cf. Ernst JÜNGER, "Guerra y fotografía", en Nicolás SÁNCHEZ DURÁ (ed.), *Ernst Jünger, Guerra, técnica y fotografía*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2000, pp. 123 y ss.



Esa movilidad, precisión y cohabitación con las armas en los mismos espacios se debe de manera decisiva a que a la altura de la guerra las cámaras cargadas con rollo de película podían ya disparar de 8 a 12 instantáneas con una gran velocidad de obturador y poco tiempo de exposición. Incluso las cámaras con placas de cristal como negativos se habían simplificado notablemente, lejos ya de las complicaciones de revelado y tiempos de exposición prolongados a los que, por ejemplo, estaba sometido Roger Fenton en sus famosas fotos de la Guerra de Crimea.<sup>35</sup> Cientos de miles de copias circularon del frente a la retaguardia y viceversa. Si en la Guerra de Crimea o en las de La Comuna podemos citar a un puñado de fotógrafos profesionales, en el caso de la Gran Guerra la mayoría son anónimas. Porque miles de soldados y oficiales se dedicaron a fotografiar con sus cámaras *Vest Pocket* de Kodak (fig. 3) antes, pero también después, de que se formaran los Servicios Fotográficos de los ejércitos (en Francia la Sección Fotográfica del Ejército se crea en 1915) que prohibieron a partir del mismo año, salvo estricto permiso especial, hacer fotos en el frente. Philippe Dagen<sup>36</sup> aporta diversos ejemplos de cómo en las memorias, diarios y correspondencia se mencionan de pasada esos soldados que sacan su cámara en cualquier circunstancia y obtienen instantáneas del combate de las que las revistas se nutrían más allá de las anodinas proporcionadas oficialmente (funerales, entregas de medallas, desfiles, personalidades...). De ese magma ingente de cientos de miles de fotografías se hizo diferentes usos y solo distinguiendo entre los privados y públicos —y las transiciones entre unos y otros de las mismas imágenes— puede aclararse la hegemonía que cobró la fotografía como modo de representación de lo bélico.

35 La fotografía de la Gran Guerra tiene como casos de comparación ineludibles la Guerra de Crimea, la primera en dejar tal suerte de documentos, fotografiada en 1853 por el pintor y fotógrafo rumano Carol Pop de Szathmary, por el inglés Roger Fenton y el francés Langlois en 1855; la Guerra de Secesión americana, fotografiada por Matthew B. Brady y su equipo de colaboradores como Gardner en 1861-1865, y la Guerra Franco-Prusiana de 1871, especialmente de La Comuna de París, fotografiada por un puñado de fotógrafos profesionales. A esta lista podría añadirse la segunda Guerra del Opio en China fotografiada por Felice A. Beato en 1860 (este y Robertson, también presentes en Crimea, tomaron fotos de la guerra de los Cipayos en la India en 1856). Lo que no quiere decir que no hubiera otros testimonios fotográficos bélicos previos, cf. "Voir la guerre avant 1914", sección "Catalogue" de Sarah HOUSSIN-DREYFUSS (coord.), *Vu Du Front. Représenter la Grande Guerre*, París, Somogy Éditions D'ART, BDIC, Musée de l'Armée, 2014, pp. 143 y ss.

36 Philippe DAGEN, *Le silence des peintres*, París, Éditions Hazan, 2012, pp. 57 y ss.





FIGURA 3. Equipo de un soldado americano que incluye la cámara Kodak Vest Pocket, publicitada como "the soldier's camera", se empieza a fabricar en 1912. Historial de La Grande Guerre, Péronne-Thiepval (Foto: NSD).

Obviamente, la reproducción y difusión en revistas y periódicos tuvo un papel principal en el uso público de las fotografías. En la Guerra Franco-Prusiana la reproducción de imágenes en la prensa era de grabados. Esos grabados tenían como modelos las fotografías captadas *sur le motif* y para dar autenticidad o crédito a la imagen del grabado, que el lector veía impresa y no así la foto de origen, se le añadía una leyenda al pie que aclaraba que el grabado estaba hecho según la fotografía tomada por este o aquel fotógrafo.<sup>37</sup> No es preciso decir que el autor del grabado dejaba volar libremente su imaginación pictórica separándose de la imagen fotográfica que decía reproducir. Solo diecinueve años más tarde *L'Illustration* publica sus primeros clichés (1891), y el periodismo ilustrado fotográficamente se afianza con el *Excelsior* en 1910; en 1912 aparece el semanario *Le Mirroir* que en 1914 tira 400 000 ejemplares. A él se suman multitud de revistas como *La Guerre Illustrée*, revista

37 Cf. Quentin BAJAC, *La Commune Photographiée*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000, p. 87.

mensual con pies de foto en francés, italiano, portugués y español que publica solo fotografías provenientes de la revista inglesa *Illustrated London News* u otras que tienen los significativos títulos de *Sur le vif* y *J'ai Vu*. Al otro lado de las trincheras, el *Berliner Illustrirte Zeitung* o *Illustrirter Kriegs Kurier*, cuyas leyendas no solo eran en alemán, sino en francés, flamenco, italiano, inglés y ruso. Esa variedad idiomática indica la función propagandística de todas ellas. Imposible nombrarlas todas y es de hecho en el seno de esas revistas semanales o mensuales donde se da la pugna entre las representaciones pictóricas o dibujísticas y las fotográficas, quedando las primeras progresivamente reducidas a su mínima expresión —bocetos, esquemas, caricaturas, etc.—, a lo largo del conflicto. Para asegurar a sus lectores “una información única”, *Le Miroir* publicó un anuncio declarando estar dispuesto a pagar “no importa a qué precio” las fotografías que tuvieran un interés especial. En 1915 convocó un concurso mensual hasta el fin de las hostilidades “abierto solo a los amateurs” donde se pagaban 30 000 francos por la fotografía “más impactante”. Para que no hubiera duda de qué era lo que se perseguía, se añadía que no importaba la calidad del cliché, que solo contaba “el interés del tema” y que era “inútil enviar fotografías artísticas”. Las no ganadoras, también se compraban.<sup>38</sup> Sea este un solo ejemplo de la voracidad de imágenes fotográficas que se desató para poder “ver” o tener un indicio de, como decía Norton Cru, las únicas realidades que importaban: “el peligro, el miedo y el horror de la muerte”.

Pero el horror y la muerte pronto se convirtieron en la inmediata posguerra en acicate de una atracción turística peculiar estimulada por otro uso público —y propagandístico— de la fotografía: la historización patriótica y nacionalizadora del paisaje a través de la estetización de la ruina y la devastación, evocadoras de la épica de las batallas o hechos de armas más notables (figs. 4 y 5). Caso ejemplar fue la publicación de las guías Michelin, profusamente ilustradas fotográficamente y publicadas en la inmediata posguerra. *La Collection des Guides illustrés des Champs de bataille (1914-1918)* ofrecía 30 volúmenes con treinta cartografías e itinerarios ilustrados con fotos tomadas durante la guerra o inmediatamente después. El dedicado a la batalla de Verdun (1921) reza en su portada: “*La Bataille de Verdun. Un guide, un panorama, une histoire*”. Pero quizá la práctica que supuso un trasiego mayor de imágenes

38 Philippe DAGEN, *Le silence des peintres...*, op. cit., pp. 54-55.

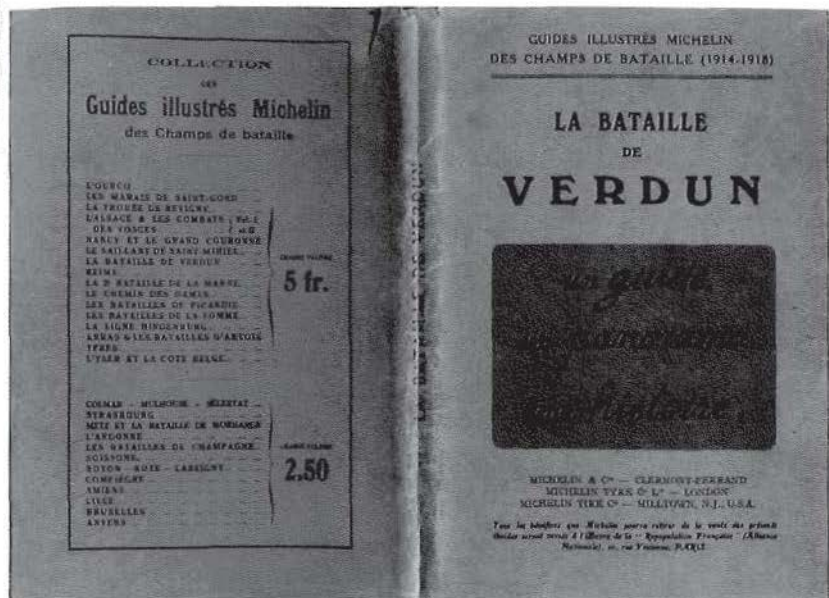


FIGURA 4. Portada y contraportada de la Guía Michelin dedicada a la batalla de Verdun (colección particular).

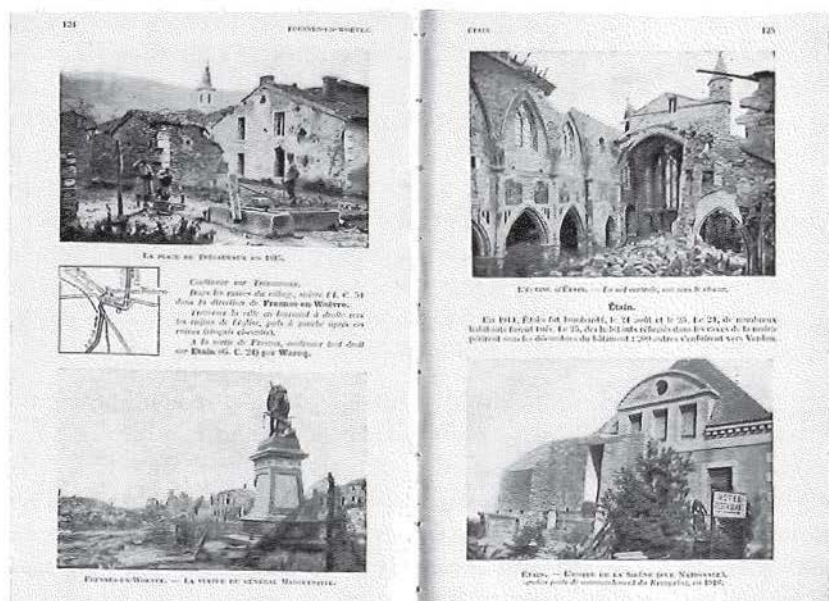


FIGURA 5. Páginas interiores de la guía de la figura 4.

fotográficas desde el frente a la retaguardia fuera el uso de las tarjetas postales, un uso en el quicio de lo público y lo privado. En la imagen (figs. 6 y 7) una de tantas, pero con un contenido común a muchas (con el permiso de la censura oficial): merecedores de una mención especial por su comportamiento en una batalla (en este caso la de Yprés), honrando la filiación de su regimiento de pertenencia (el de Worcester) cuyos colores incluyen las victorias de Marlborough y Wellington, los soldados saludan eufóricos encaminándose de nuevo a primera línea. Es interesante comparar este tipo de tarjeta, masivamente usada para comunicarse con las familias, novias, amigos, etc., con otras hechas privadamente en el frente mismo por los soldados (figs. 8 y 9). La que aquí se reproduce, confeccionada con papel fotográfico y no en cartón como la anterior, es de todo punto diferente: sin censura, sin sello oficial, un hombre se retrata junto a sus camaradas más próximos y le escribe a su hija mostrando en la mano quizá una carta recibida desde casa. No hay euforia, ni entusiasmo patriótico, ni épica guerrera. Estos son los que me acompañan, los que sufren el mismo destino que yo y esta es la prueba de que estoy bien, parece ser el escueto mensaje gráfico.

Sin duda, muchas de las fotografías "asilvestradas" que se produjeron en el frente eran *fakes*, estaban trucadas o posadas. Por supuesto, también que las fotos que se mandaban desde el frente a las familias versaban más que sobre la batalla, sobre retratos de grupo con los compañeros (como la tarjeta postal reproducida), o sobre las ocupaciones en tiempo de descanso según las convenciones de la fotografía de la vida civil en tiempos de paz. Se trataba de no preocupar a los próximos, o de conservar la memoria de los lugares visitados, sus paisajes o sus monumentos en ruinas o no. Pero se trataba también de usar la fotografía, especialmente los retratos en solitario, como un fetiche que reactivaba la presencia, siquiera fuera espectral, del tan largo tiempo ausente, más si la ausencia era definitiva y su cadáver muy probablemente desaparecía, como simboliza esta notable foto de las *Golden Star Mothers* (fig. 10).

En cualquier caso, incluso con fines y propósitos opuestos, hubo trasvase de las mismas imágenes desde un uso privado a otro público y viceversa, pues sabido es que una fotografía sin pie de foto que la oriente puede ser interpretada de formas variadas o contrapuestas. Bien lo sabían las revistas alemanas y francesas que en ocasiones, a falta de copias de ciertos sucesos —en el caso de las revistas francesas e inglesas el déficit era patente respecto del frente del este— usaban fotografías anteriormente publicadas en las revistas del enemigo. Del uso público





THE WORCESTERS GOING INTO ACTION.

FIGURA 6. Tarjeta postal oficial del frente usada por los soldados según una "foto oficial" (colección particular).



FIGURA 7. Dorso de la tarjeta postal de la figura 6.



FIGURA 8. Tarjeta postal del frente disparada y revelada en papel foto por los soldados en el frente mismo (colección particular).

Meine liebe Olga!  
 Dein Antreiben an den Weltkrieg  
 hat dich dein Papa M. Zilt,  
 und Gott in das du immer  
 noch nicht artig bist und folgst  
 der lieben Mama gut, denn  
 wir sind alle wieder zu dir  
 & Mama. Herzlichen Gruß & Auf  
 den 18. März 1916. Dein Papa

FIGURA 9. Dorso de la tarjeta postal de la figura 8.



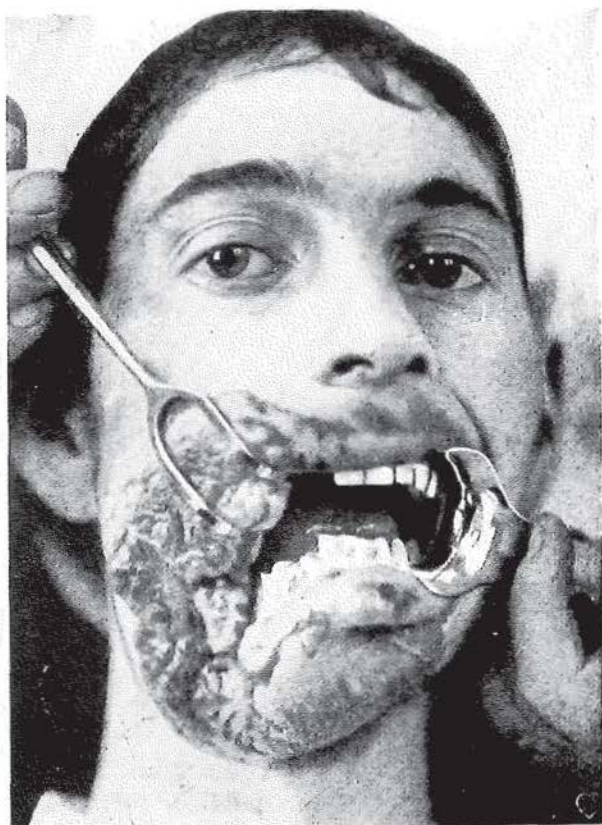
FIGURA 10. *Gold Star Mothers* 1920 (colección particular).

de ese magma de fotografías hubo pronta censura, aunque vadeada o eludida cada vez más y de todas las maneras posibles. De hecho, cada fotografía tomada por la tropa era un acto de desobediencia no desprovisto de una intención testimonial: así eran las cosas más allá de la propaganda o los discursos patrióticos que empapaban la retaguardia. Pero también hubo autocensura, por considerar irrespetuosa la mostración de las más horribles mutilaciones o los cadáveres en las más obscenas posturas. A lo largo de la guerra los límites de lo mostrable se desbordaron continuamente. Especialmente si eran cadáveres del enemigo, pero no solo en este caso. En la inmediata posguerra el margen de lo admisible visualmente se amplió totalmente. Ello se debió en gran medida a los discursos pacifistas que usaban ahora como argumento para mostrar la barbarie de toda guerra las imágenes que antaño se habían mostrado como prueba de la barbarie del enemigo. Es el caso de las famosas fotos de "les gueules cassées" y su uso en el no menos célebre fotolibro *¡Guerra a la Guerra!* (1924) de Ernst Frie-



„De oorlog bekomt mij als een kuur.” (Hindenburg.)

„Der Krieg bekommt mir wie eine Badekur.” (Hindenburg.)



“War agrees with me like a stay at a health resort.” (Hindenburg.)

« La guerre est pour moi un traitement d'eaux minérales. » (Hindenburg.)

232

FIGURA 11. Página de la sección “El rostro de la guerra” del fotolibro de Ernst Friedrich *Krieg dem Kriege! - War against war! - Guerre à la Guerre! - Oorlog aan den oorlog!* 1924 (colección particular).

drich del cual se llegaron a editar más de once millones de ejemplares en cuarenta idiomas (fig. 11).<sup>39</sup>

Ahora bien, la total sustitución de la acuarela, el dibujo y la pintura se da con un tipo de fotografías que un Fenton en Crimea o un Collard en La Comuna de París no pudieron captar: las del combate, ya sea del asalto o del bombardeo.<sup>40</sup> En el caso de la famosa fotografía de Fenton en Crimea, *The Valley of the Shadow of Death*, en lugar de la carga de la Brigada Ligera (ensalzada en el famoso poema de Tennyson), en vez de sus gestos, de los impactos de la artillería, solo vemos un desértico camino donde las balas de cañón esparcidas no hacen sino acentuar la ausencia de la acción. Mucho se ha discutido sobre esa fotografía. De hecho, no está tomada en el valle donde se dio la carga, sino en uno cercano. Además, Fenton tomó dos fotos y en la segunda de ellas aparece en el camino de la derecha de la imagen una buena cantidad de balas de cañón que en la primera copia no estaban. En cualquier caso, lo que aparece en la imagen es el *residuo* de la batalla, porque balas de más o de menos lo cierto es que el terreno está bombardeado (fig. 12). Lo mismo ocurre en el caso de La Comuna con las fotos de ruinas de Hippolyte-Auguste Collard, o las fotos de grupo de Bruno Braquehais y tantas otras. Todas indican la ausencia del fotógrafo en el momento de la acción bélica, la imagen siempre versa sobre un antes o un después. Compárese con esta fotografía de la Gran Guerra (fig. 13) donde no solo vemos el instante del impacto, sino la inscripción del mismo en la tensión reactiva de los cuerpos. Audoin-Rouzeau<sup>41</sup> ha señalado cómo la fotografía instantánea del combate moderno pone de manifiesto una fisicalidad del cuerpo que de otra manera sería inaccesible; cómo capta el despliegue de “la energía de las posturas” que supone la movilización de los sentidos, la tensión de los rostros y la rápida movilización del cuerpo entero para evitar

39 He estudiado el libro de Ernst Friedrich en Nicolás SÁNCHEZ DURÁ, “Guerra, técnica, fotografía y humanidad en los foto-libros de Ernst Jünger”, en Nicolás SÁNCHEZ DURÁ (ed.), *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía...*, op. cit., pp. 9-57; también en “Los asesinos de lo bello. De un uso de la imagen iconoclasta en la época de la técnica”, en Pedro G. ROMERO, *En el ojo de la batalla*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002, pp. 24-46.

40 No estoy de acuerdo con la afirmación de Evelyne DESBOIS, en “La vie sur le front de la mort”, *La recherche photographique*, 6 (juin 1989), cuando afirma que también en la Gran Guerra lo que se fotografía es el antes y el después del combate, su resto o su traza. Multitud de ejemplos desmienten tal afirmación.

41 Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, *Combatre...*, op. cit., pp. 275 y ss.



FIGURA 12. Roger Fenton, primera copia de "The Valley of the Shadow of the Death", Crimea, 1855.



FIGURA 13. "Explosión de una granada en un pueblo francés", página del fotolibro de E. Jünger, *Das Antlitz des Weltkrieges, Fronterlebnisse deutscher Soldaten*, 1930 (colección particular).



el peligro, sortear obstáculos, alcanzar el abrigo y reducir la exposición a un fuego que, sobre todo, se padece (fig. 14). La ilustración pictórica, los dibujos y la pintura o se quedaban cortos o mentían mal, les faltaba el poder de convicción y la dosis necesaria de "realidad" o de verosimilitud. Por el contrario, como dijera R. Barthes, parece que una fotografía adhiriera a su referente y nunca parece posible negar que "la cosa estuvo allí". El noema de la fotografía parece ser un "esto-fue" y, por tanto, una síntesis inapelable de realidad y verdad. Por ello, a pesar de todos los *fakes*, el carácter de la fotografía era acorde tanto con el afán de los que no habían estado allí de saber "qué fue y cómo fue", cuanto era propicia para proporcionar a los que sí que habían estado bajo el fuego un relato global que fijara su recuerdo.

Sin embargo, podría objetarse de la mano de Siegfried Kracauer, según su artículo "La fotografía" del *Frankfurter Zeitung* de 1927, que las fotos no permiten conocer el pasado, sino solo la configuración espacial de un instante.<sup>42</sup> Sin duda, es cierto. Pero eso no era una objeción para los que compartían la óptica de que no importaban las explicaciones causales de conjunto, el mismo tipo de gentes que habían dado la espalda a la Historia de la guerra. Los millones de combatientes y sus familiares consumieron masivamente y se identificaron con las fotografías. Como modo de representación aquellas fotos, por más instantáneas que fueran, es decir, por más discontinuas, fragmentarias e imprecisas que fueran, suplían, por una parte, la carencia de visión que habían tenido los soldados (y obviamente los civiles), mientras que, por otra parte, compartían una analogía formal con la percepción que habían tenido los que habían estado bajo el fuego. Es decir, especialmente estos podían identificarse con aquel aluvión de instantáneas que asemejaban por su forma de representación a los instantes grabados en su recuerdo y que en una poderosa sinécdoque evocaban su experiencia del combate (y de la guerra). Buena prueba de ello fue no ya la posesión de fotos dispersas, sino la confección de álbumes privados (fig. 15) donde los soldados confeccionaban sus propios relatos a partir de las propias capturas, de las de los compañeros o incluso de las que encontraban rebuscando en los bolsillos de los cadáveres enemigos para verse desde el otro lado del

42 Siegfried KRACAUER, "La fotografía", en *Estética sin territorio*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006, pp. 278-279.



FIGURA 14. "Tropas de asalto alemanas alcanzan el alambre de púas" (foto de BUFA tomada entre Reims y Laon, Champagne, Francia), página del fotolibro de E. Jünger, *Das Antlitz des Weltkrieges, Fronterlebnisse deutscher Soldaten*, 1930 (colección particular).

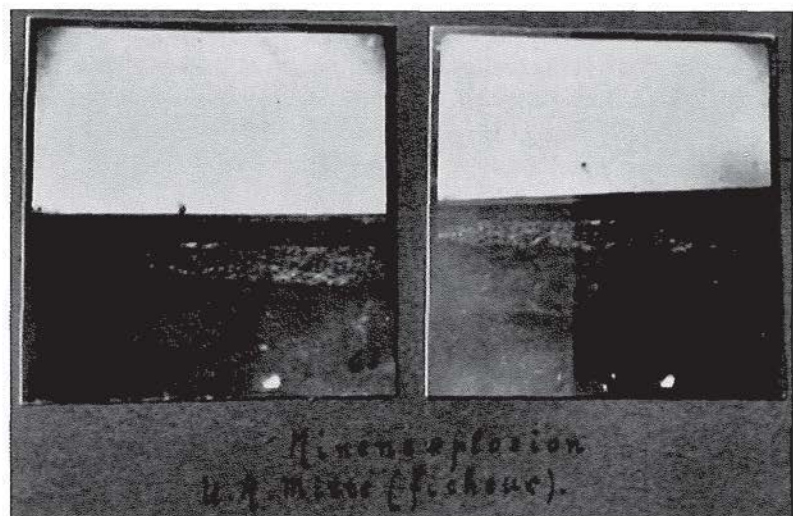


FIGURA 15. Dos instantáneas de la explosión de una mina pegadas en una página del álbum privado de un teniente alemán en el frente del oeste.



FIGURA 16. "Bengalas durante una batalla nocturna", página del fotolibro de E. Jünger, *Das Antlitz des Weltkrieges, Fronterlebnisse deutscher Soldaten*, 1930 (colección particular).

*no man's land*.<sup>43</sup> Recuérdese ahora la dedicatoria de Dos Passos del principio de este artículo y obsérvese la imagen de la figura 16.

Ahora bien, terminada la guerra hubo un uso peculiar de la fotografía relacionado con la elaboración de la memoria que me interesa resaltar. Me refiero a la aparición de un género cuyo grado de éxito e importancia, especialmente en Alemania, puede pasar hoy inadvertido: los foto-libros. Estos no eran una miscelánea dispersa, desagregada y azarosa de fotografías, eran constelaciones de las mismas. Eran una suerte de relatos gráficos donde la letra impresa, en los casos más depurados, se reducía a una breve introducción y a los pies de foto. En otros casos, las fotografías, siempre el eje, se articulaban con testimonios escritos de los combatientes.<sup>44</sup> Foto-libros los hubo numerosos y de todas las tenden-

43 Philippe DAGEN, *Le silence des peintres*, op. cit., p. 58.

44 Thomas F. Schneider ha considerado su clasificación en, respectivamente, "Bildband" (foto-libros) y "Fotoessay" (foto-ensayos); también ha realizado un intere-



cias, de hecho fue un arma de intervención ideológica y política en el campo de batalla de la elaboración de la memoria del conflicto. He usado aquí algunos elementos de *El rostro de la Guerra Mundial* de Jünger (una muestra del nuevo nacionalismo antiguillermino, de la revolución conservadora, del nacional-bolchevismo o del romanticismo revolucionario, como se prefiera) y de *¡Guerra a la Guerra!* de Ernst Friedrich, que tuvo una variada militancia política en la izquierda radical, desde la socialdemocracia alemana, pasando por sus escisiones de izquierda, al anarquismo.

Me referiré solo a uno de ellos, anónimo, publicado en 1930, *Kamerad en el Oeste. Un informe en 221 imágenes*.<sup>45</sup> Este foto-libro es significativo porque en él se une explícitamente la defensa del uso de la fotografía junto a la palabra, la reivindicación de los “verdaderos” testigos (en una óptica semejante a la ejemplificada aquí con el francés Norton Cru) y el supuesto de la concordancia formal de la fotografía con el carácter de la experiencia del combate: “... casi todos los que estuvieron en el campo de batalla han intentado que otros puedan compartir sus impresiones, bien en la modesta forma de cartas desde el frente, bien mediante relatos verídicos, diarios o instantáneas fotográficas”. El prólogo, igualmente anónimo, señala su encrucijada y horizonte: a la gran variedad de edad, de formación, “de posición social e ideología política” de los soldados que participaron en los combates, corresponde una igual diversidad de percepciones, de vivencias y recuerdos, lo cual redundaba en la fragmentación *ad infinitum* de aquella experiencia. Pero ello no es un obstáculo porque, dice, “nosotros no estamos especialmente interesados en saber cómo transcurrió aquella guerra desde un punto de vista histórico”, sino que “incluso aquellos de nosotros que participaron en la guerra” lo que se preguntan “una y otra vez” es “cómo millones de personas pudieron soportar lo atroz durante años”. Es por

sante análisis del uso de las mismas imágenes en varios foto-libros y foto-ensayos relevantes de diversa inspiración ideológica, cf. “Narrating the war in pictures: German photo books on World War I and the construction of pictorial war narrations”, *Journal of War and Culture Studies*, 4 (1) (2011), pp. 31-49.

45 ANÓNIMO, *Kamerad im Westen: Ein Bericht in 221 Bildern*, Fráncfort del Meno, Societäts-Verlag, 1930. La única identificación que aparece es el diseñador de su portada, Abert Fuss. Quiero recordar aquí al profesor Juan José Carreras quien, sabiéndome interesado por este asunto, me envió su ejemplar de este foto-libro. Conste aquí mi recuerdo y gratitud ahora que ya no está entre nosotros.



ello por lo que, se afirma en la línea final de la introducción, "queda reservado para los supervivientes y para la joven generación el sentido que le quieran dar a este testimonio".

Es decir, las 221 imágenes ordenadas cronológicamente, datadas y localizadas, filiadas archivística o autorialmente se proponen *como el punto de partida* para discernir el sentido que eventualmente pudiera tener la guerra, pero no como propuesta de uno ya elaborado.

Ahora bien, el libro se construye desde el supuesto expreso de que los testimonios de la guerra ya no pueden basarse tan solo en las cartas del frente, los relatos orales y diarios de los "simples soldados" —explícitamente se excluye "la vida de los oficiales y de los estados mayores"—, sino que debe basarse en fotografías. Lo cual, sin embargo, plantea dos problemas de distinto alcance que el anónimo autor no evade.

En primer lugar, a pesar de haber afirmado que las fotografías de guerra son en sí mismas "informes verídicos", los editores de *Comrades en el Oeste* consideran que una limitación de la fotografía es que su capacidad de transmisión, su efecto, "depende del momento de la toma y de la elección del encuadre", en definitiva, "de lo que al fotógrafo... le resultaba esencial". Sin embargo, teniendo en cuenta que el libro reúne más de doscientas imágenes de los más diversos fotógrafos, seleccionadas entre 300 000 copias alemanas y extranjeras consultadas (incluidas las censuradas hasta ese momento), de ello "tiene que resultar una imagen de conjunto que en cierto modo se corresponda con la realidad". Pero, en segundo lugar, se reconoce que las fotografías son limitadas en cuanto "valor documental" porque no pueden captar más que hombres aislados o pequeños grupos y no los grandes movimientos de masas, o la complejidad de las acciones de envergadura. Y no cabe sugerir que a "la cámara del aviador" le era dado captar panorámicas, pues la contrapartida es la desaparición de los soldados, invisibles ahora si no es "en el mejor de los casos como pequeños puntitos": las fotografías aéreas por tanto "informaban poco o nada." Sin embargo, ese rasgo de la fotografía no abole su valor testimonial, sino que es afín a la intención que subyace al foto-libro, desinteresado en la Historia de la guerra y sus causas e interesado en transmitir la multitud de vivencias de los "simples soldados" para alcanzar una poliédrica imagen de la guerra. En ese aspecto radica el valor insustituible de las fotogra-

fías para sus autores, pues sí que estaba al alcance de las instantáneas —consideradas como poderosos retratos— captar el sufrimiento, la fe o el agnosticismo, desaliento o fortaleza de los que habían combatido: todo ello “se tenía que poder adivinar... en los rostros y en el comportamiento de los soldados”. Ese es el valor que defiende el foto-libro en su conjunto: transmitir una mirada de “la vivencia espiritual de la guerra” y posibilitar, dejando la responsabilidad en manos de cada espectador, “el reconstruir esta experiencia de nuevo”. Bien, parece que estemos oyendo a Norton Cru y lo que consideraba digno de ser testimoniado por los verdaderos testigos; punto de vista que, insisto, si bien él ejemplifica no por ello era menos compartido por los excombatientes y su entorno en aquel tiempo.

El caso es que la Gran Guerra confeccionó su iconografía, básicamente fotográfica, al mismo tiempo que tenía lugar. Cuando hoy pensamos en ella nos asaltan unas imágenes en blanco y negro de las que no toleramos su coloración posterior (aun a pesar de que recientemente se hayan encontrado algunas copias en color): las trincheras, las ruinas, el *no man's land*, las alambradas, los campos de barro, aquellos hombre sucios y agotados, el gas y sus máscaras, las máquinas, la terrible devastación del paisaje... Como dijo Primo Levi en otro contexto, es el relato ya hecho el que se transforma en la memoria misma. En este caso, solo se puede decir en sentido lato que hubiera un relato, salvo en el caso de los foto-libros, de los foto-ensayos y de los álbumes privados. Lo que hay es una miríada de imágenes inconexas y yuxtapuestas que son indicios, pistas, huellas, síntomas de una experiencia que también los que la vivieron percibieron de forma fragmentaria, inconexa y distorsionada. Pero si bien es cierto que había una congruencia formal entre la percepción del combate y la fotografía como medio de representación, no por ello la fotografía deja de tener límites patentes a la hora de transmitir los afectos y emociones asociados a aquellas percepciones. He subrayado la importancia de las percepciones auditivas, pero ¿dónde está el ruido de la batalla, y sus diferencias significativas, en las fotos? El ruido no está, tampoco el *hedor* obsesionante de los cadáveres desenterrados y vueltos a enterrar por las olas artilleras, asuntos que constantemente aparecen en las cartas y en los testimonios. Y, sin embargo, creo que en aquella guerra masivamente fotografiada arrancó el proceso por el cual —a pesar del cine y de la televisión— cuando se trata de recordar, la fotografía cala más hondo, pues algunas imágenes incluso nos obsesionan, nos acom-

pañan siempre sin que sepamos muy bien por qué. Como afirmó Susan Sontag las fotografías son como una cita o un proverbio que facilitan la memoria, una señal que nos indica lo que debemos recordar: "recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen".<sup>46</sup> O, también podríamos decir, recordar es, cada vez más, evocar una historia a partir de una o varias imágenes.

46 Susan SONTAG, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003, p. 104.