



Insausti, Gabriel. *Tierra de nadie: la literatura inglesa y la Gran Guerra*.
Valencia: Pre-textos, 2015. ISBN: 978-84-16453-13-9. 427 pp.

Una de las falacias más simplistas en torno a la guerra consiste en reducirla a un enfrentamiento de contrarios, en el cual uno de los dos bandos lucha por una causa justa y ética, a menudo con la ayuda de Dios, mientras que el otro solo quiere destruir y sembrar el caos. Este tipo de *reductio ad absurdum* provoca que nos acostumbremos a entender la realidad de forma fácil y digerible, ya que dos lados claramente definidos son más asumibles que la casi infinita variación que conlleva el ser humano como individuo único, con sus motivaciones y miedos particulares. Es por esto que en literatura se suele hablar de movimientos enfrentados, normalmente cada uno como respuesta al anterior (canon y anticanon), en política separamos entre izquierdas y derechas, éticamente hablamos de bueno y malo, estéticamente de bello y feo, así como otras tantas falsas dicotomías. Este tipo de explicaciones simples, como explicará Insausti en su libro, son, en algunos casos, de origen propagandístico, ya que lo último que quieren los estados es sembrar la indeterminación entre sus ciudadanos. Si todo está definido de antemano, lo bueno y lo malo, lo correcto y lo incorrecto, el único deber del ciudadano será asumir esta realidad que ya le ha sido dada; la despreocupación que deviene del que el mundo ya esté explicado por otros genera ese conformismo y pasividad tan propios de nuestro tiempo, invitando a la tranquilidad del tener todas las respuestas frente a la preocupación del hacerse preguntas. En época de guerra, tanto el interés de manipulación de los gobiernos como el deseo de los ciudadanos de que todo siga en orden provocan que este sea un contexto especialmente propenso a la manipulación a través de los discursos necesarios, y a su vez esto hace que sean igualmente necesarias esas voces disonantes que cuestionan, preguntan e incomodan para ahondar así en la verdad.

Gabriel Insausti hace numerosas preguntas a los discursos oficiales de comienzos del siglo XX en torno a la literatura y a la guerra, poniendo de manifiesto la simpleza, la falsedad y el interés que hay detrás de muchos de ellos. Gracias a su excelente y metódica labor bibliográfica, propone nuevas lecturas de poetas que se encontraban ahogados en su adscripción a un determinado movimiento, y cuyo verdadero propósito, dentro cada uno de su estilo particular, era ofrecer una visión más cruda y real de la Gran Guerra que poco o nada tenía que ver con la versión triunfalista de la propaganda británica. A través de los tres bloques principales del libro vamos adentrándonos cada vez más en esta literatura

de la guerra, primero, hablando de la situación social y literaria de la Inglaterra de antes y después de 1914, después, de los poetas que particularmente escribían sobre el drama de la guerra en esos primeros años y, por último, de aquellos “poetas de trincheras” que narraban sus experiencias directas en el campo de batalla. El cuarto y último bloque es un epílogo que pone en conjunto todo lo dicho anteriormente.

En el primero de estos bloques, titulado “Paz armada: la batalla de las antologías”, Insausti establece el marco literario e histórico que nos acompañará durante el resto del libro, así como los cambios que sucedieron a raíz de la I Guerra Mundial. “No sólo la literatura inglesa cambió la imagen de la guerra, sino que la guerra cambió a su vez la literatura inglesa”, dice Insausti, aludiendo tanto al papel de los poetas como narradores durante la guerra, como al cambio de temas y formas que devino en la sensibilidad de los escritores debido a un conflicto de tal magnitud (17). Esta “batalla de las antologías” o “guerra literaria”, como la llama Insausti en un capítulo posterior, hace referencia al enfrentamiento que había entre georgianos y modernistas y que, propiciado por las antologías que editaban un grupo u otro, servía para asociar individualmente a cada autor con unas ideas colectivas determinadas. Tras la guerra, el modernismo, encabezado por figuras como Eliot o Pound, se alzó con la voz predominante del discurso dentro de las letras, provocando que todo lo que se considerase georgiano fuese considerado obsoleto, pasado de moda. Insausti critica fuertemente el canon promulgado por Leavis o Allott, que afianza las ideas de que entre modernistas y georgianos existe una separación absoluta, que son sucesivos y nunca se solapan, que cualquier cosa que se oponga a lo georgiano será obligatoriamente buena o que el modernismo monopolice el discurso literario, siendo este el único movimiento legitimado para representar la realidad moderna (21).

La guerra se había saldado con la victoria de los modernistas y no había piedad alguna para nada que se considerase georgiano. Pero, tal y como explica Insausti, “la realidad concreta de los poemas escapaba a los compartimentos estancos de los bandos”, y es que muchos poetas considerados georgianos se asemejan a los modernos, y viceversa (64). Se ejemplifica esto aludiendo a poetas tradicionalmente georgianos como Nichols, cuyo uso de los coloquialismos y de las frases yuxtapuestas lo asemeja a Ford o a Joyce; Sassoon, que escribía en un tono cínico, alejándose de cualquier abstracción, lo que lo acerca a lo que Pound predicaba en sus manifiestos o Rosenberg, que llegó a ser incluso considerado modernista por algunos críticos, siendo esto una muestra de la poca utilidad que suponen las categorías aplicadas superficialmente. En definitiva, Insausti defiende que “la crítica, si se pretende tal, no puede permitirse la aceptación acrítica de un canon predado, y queda obligada a cuestionarlo y revisarlo constantemente”, asumiendo que no todo lo considerado modernista es inherentemente bueno al igual que no todo lo georgiano carece de valor (66).

“El efecto de la Gran Guerra en las letras inglesas puede describirse como el estallido de una bomba en la plácida escenografía que las antologías georgianas habían esbozado” (73). Esa es la frase con la que abre Insausti el segundo bloque del libro, titulado “Tambores de guerra: Edward Thomas, W. H. Davies y la poesía en la retaguardia” y que dedica a los poetas ingleses que escribían sobre la guerra

desde la retaguardia, haciendo hincapié en Thomas y Davies, dos de esos autores que, por considerarse tradicionalmente georgianos, han sido a menudo obviados por la crítica. En 1914, tras el estallido de la guerra, se dio la situación de que el lenguaje georgiano, acostumbrado al estaticismo de los paisajes naturales que representaba, debía adaptarse a la realidad voluble de la guerra, donde las bombas alteraban el paisaje igual de rápido que acababan con las vidas de los soldados. Es por eso que “la experiencia de la guerra supuso también una nueva experiencia de la naturaleza”, ya que las formas georgianas ya solo servían como escapismo a la realidad, no para capturarla (74). Este escapismo georgiano iba paralelo a la propaganda patriótica inglesa, que hacía hincapié en valores como el valor, el honor o el compañerismo para conseguir que cuantas más personas se alistasen en el ejército. Inconscientemente, al hacer de la guerra un objeto estético, se suprimía de ella el horror y se ofrecía un relato irreal de la misma; Thomas y Davies, los poetas de los que habla Insausti en este bloque, destacan justamente por alejarse de esa representación idílica asociada a lo georgiano y ofrecer en su lugar una visión más auténtica de la guerra (80).

El estallido de la guerra supuso que se creasen dos Inglaterra: la que se había quedado en la isla viviendo su vida, ajenos al conflicto, y la que se había ido al continente a jugarse la vida entre alambradas y fango. Esta división se plasmaba también en la clase social (clases altas y obreras) y en la generacional (padres e hijos). Paradójicamente, los que más hablaban de la guerra eran los que se quedaban en casa; eran estos, a su vez, los que perpetuaban esa imagen ideal y heroica de la guerra (118). El gobierno inglés, con conexiones con periódicos como el *Times*, controlaba lo que se publicaba y de esta forma la propaganda se volvía la versión oficial de la guerra. Los soldados, que a menudo leían los periódicos al día siguiente en las trincheras, no daban crédito a lo que allí se publicaba. A la desinformación de los periódicos se sumaba la incomunicación de los soldados, que, al regresar de la guerra, eran incapaces de expresar con palabras su experiencia en ella; los que sí lo conseguían, a veces se encontraban con la espalda de una sociedad que no quería escuchar sus experiencias después de haberlos enviado a morir. Thomas sí fue capaz de comunicar sobre la guerra de forma honesta y verídica, en contra de la versión propagandística que se leía en los periódicos, sin perder su estilo oblicuo y discreto característico (por otro lado, esto provocó que se le criticase por, aparentemente, dar la espalda a sus compañeros de trincheras), es por eso que “estaba especialmente cualificado para percibir el cinismo del lenguaje oficial, según el cual la guerra y la muerte eran para los jóvenes, mientras que la patria y la paz eran para los *padres*” (121). Davies, por otro lado, era vagabundo por voluntad propia que arremetía contra la hipocresía de las relaciones sociales siempre que había algún interés de por medio, así como la esclavitud que suponían los trabajos maquinales y monótonos que se empezaban a extender por Inglaterra tras la revolución industrial. La guerra para él suponía una extensión más de esta idea en la que el ser humano se vuelve máquina, un arma a merced del estado. Concluía, pues, que “en la pobreza hay más autenticidad” y vivía acorde con este ideal, viviendo de la caridad de los demás siempre que no le obliguen a convivir con ellos (92).

El tercer bloque del libro se titula “Dios en el barro: Owen, Graves, Sassoon y la literatura de trincheras”, en el que se habla de esos poetas que escribían sobre la guerra de forma distinta a la del patriotismo histriónico que predominaba en los comienzos del conflicto, así como del tono crítico y sosegado de Thomas o Davies, que no habían sufrido la experiencia de la vida en las trincheras (181). La obra de estos poetas gira en torno a 1917, año en el que la población se mostraba cada vez más descreída frente al discurso oficial sobre la guerra y demandaba conocer la verdadera realidad de la guerra. Era tarea del poeta representar esta verdad, que perfectamente resumiría Brenan en *Una vida propia*: “Cráteres de bomba, montículos, sacos terreros podridos, espirales de alambre, tumbas, todo en revuelta proximidad con ratas y moscas, y el tenue e ineludible olor a putrefacción mezclándose con el cloruro de cal” (184). Otro de los aspectos que marcaron la Gran Guerra fue que fue el primero de los conflictos a gran escala en el que la maquinaria cobró gran protagonismo: rifles de asalto, morteros o granadas, por no hablar de las armas químicas, eran las herramientas que decidían el resultado de la guerra. Este hecho favorecía la defensa pero dificultaba enormemente el ataque: un solo soldado en una buena posición manejando una ametralladora podía acabar con un pelotón entero. Esto provocaba que los regimientos fuesen avanzando muy lentamente y que los soldados se sumiesen en el tedio y en el aburrimiento, siendo este uno de los aspectos que se esforzaban en representar Owen, Graves y Sassoon. Graves contaba en sus memorias cómo en dos años la línea no avanzó más de un kilómetro y medio y Sassoon decía que, en contra de la descripción de la guerra como un gran suceso histórico, esta era “tediosa y repetitiva” (192). Owen, por su parte, en su poema “Al descubierto”, escribía “Agrupada al este su tropa melancólica, / lanza otro ataque el alba con su lumbre grisácea / pero nada sucede. / De pronto unos disparos interrumpen la calma. / Menos mortales que este viento estremecido” (193). Ese “pero nada sucede” se repite tres veces en el poema, al final de cada estrofa, y representaba, para muchos, el día a día de la guerra. Escribe Insausti que “lo que destaca en la poesía de Owen, Graves y Sassoon es su imagen moral: el efecto psíquico que ese mundo insalubre de hacinamiento, suciedad y espera de la muerte produce en el hombre” (197).

Parafraseando a Blake y a sus *Songs of Innocence and Experience*, Insausti se refiere a los dos estados de pre y posguerra, respectivamente. Después de que la propaganda que se esforzaba en retratar la guerra como un acto heroico o de valentía fracasase por su propio peso, y de que los jóvenes, atraídos por esa misma falacia indigna y manipuladora, regresasen mutilados a su hogar o se quedasen para siempre entre el barro, era imposible que en la Inglaterra de posguerra no se resquebrajase la estructura ética que había propiciado los desastres de la guerra. Después de haber leído en *Goodbye to All That*, de Graves, cómo los británicos incurrieran en delitos como violaciones, mutilaciones o torturas que antes solo se le achacaban a los alemanes, el pueblo británico no podía seguir confiando en la justicia de su causa de forma absoluta y simple, tal y como lo hacía al comienzo de la guerra (202). El devastador poema “Discapacitado” de Owen, describe a la perfección este paso de la inocencia a la experiencia al que aludía Insausti; en él, se narra cómo un joven “tras el fútbol, bebiéndose una pinta” se alista en el ejército,

“quizá por complacer [...] a las muchachas” pero, tras volver de la guerra “ha advertido cómo los ojos de las chicas / lo abandonan por los hombres completos” (208). La obra de estos poetas no puede entenderse eliminando de ella el contexto propagandístico en el que estaban inmersos; Sassoon escribía que lo que él pretendía no era “la universalización de la Gran Guerra” sino “el intento de mostrar su efecto en un joven solitario” (236). Sassoon le pone palabras a esa idea que compartían los tres poetas: que la guerra no era esa gesta heroica y patriótica que se contaba en la Inglaterra del golf y el té, sino la que estaba formada por las experiencias individuales de soldados como ellos, que habían vivido y muerto entre barro, ratas y cadáveres.

No es de extrañar que, en esta Inglaterra fragmentada de posguerra, el modernismo se volviese la voz predominante. El tono de la obra modernista, aunque no estuviese exento de críticas, era mucho más cercano al de los poetas de la guerra que el de la épica triunfalista de 1914 y anterior, heredera de la época victoriana. Es en el epílogo “Sendas perdidas” en el que Insausti retoma los temas del primer bloque y donde habla de la injusticia del modernismo “al proyectar sobre la poesía inglesa de 1910, en especial sobre los georgianos, una versión reducida y caricaturesca del romanticismo” (316). Los poetas que comenta Insausti durante su libro sí tienen una asociación romántica, pero no se trata de la misma perpetuación de valores superficial de los georgianos sino de un apropiamiento del discurso romántico para adaptarlo al mundo moderno (318). Una de las obsesiones de los modernistas, como es la subjetividad del lenguaje y la imposibilidad de comunicar, a su vez también estaba presente en la poesía de los poetas de la guerra (344). Subjetivas son también las categorías que, paradójicamente, a menudo promulgaban los propios modernistas. El título del libro de Insausti, “Tierra de nadie”, hace justamente referencia a esta verdad individual, ya que es en esa tierra de nadie donde se encuentra la verdad de la guerra, no por ser un lugar neutral sino por ser un lugar indeterminado, un *Waste Land* que, al contrario que el de Eliot, no es ficticio, y donde el sufrimiento, el horror y la muerte de la guerra arremete contra cada soldado individual. Es, al describir esta realidad, cuando los poetas de la guerra consiguen plasmar la verdadera guerra, la de los “jóvenes solitarios” y no la de los números del batallón.

Adrián García Vidal
Universidad Complutense de Madrid
adriangv@acisgalatea.com