

La Gran Guerra y su relación con las vanguardias artísticas

*The Great War and Its Relationship
with the Artistic Avant-gardes*

IGNACIO OLÁBARRI GORTÁZAR

Universidad de Navarra
iolabarr@unav.es

Slavkova, Iveta, *Réparer l'homme. La crise de l'humanisme et l'Homme Nouveau des avant-gardes autour de la Grande Guerre (1909-1929)*, Dijon, Les presses du réel, 2020.

Winter, Jay (ed.), *The Cambridge History of the First World War*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018 (3ª ed.), 3 vols.

En su libro *L'âge des extrêmes*, publicado en 1974, el historiador Eric J. Hobsbawm consideraba que la Primera Guerra mundial era el acontecimiento que marcaba el fin brutal del siglo XIX y el hundimiento de la civilización occidental. Algunos años antes, Modris Eksteins había calificado la experiencia del frente, sobre todo en 1916-1917, como «experiencia-frontera», que encubría algo enteramente nuevo. Si, para los historiadores de fines del siglo XX, la Gran Guerra encarna claramente la debacle de la civilización occidental y la ruptura con los viejos paradigmas, esto era menos evidente en el momento de los acontecimientos. Jay Winter escribió a este respecto que «la ruptura de 1914-1918 fue de hecho menos total que lo que han afirmado numerosos historiadores», que la «superposición de las lenguas y las aproximaciones de lo antiguo y lo nuevo, de lo “tradicional” y lo “moderno”, de lo conservador y de lo iconoclasta», que precedía a la guerra seguía siendo válido después. Subraya también hasta qué punto este apego a los viejos paradigmas es fundamental para entender los esfuerzos de los hombres por «repararse» después del desastre.



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

Esta necesidad de reparar los cuerpos y los espíritus heridos era inherente a la estética tradicional, a veces salpicada de un toque de modernidad, de los monumentos a los muertos. A pesar de su sentimentalismo y/o de su *pathos* heroico convencional, según Winter, estos atenuaban verdaderamente el dolor y facilitaban el trabajo de duelo. La iconografía tranquilizadora, portadora de un mensaje humanista, absorbía el golpe provocado por el conflicto y volvía a dar la esperanza a los hombres. Al mismo tiempo, a través de ella, los hombres buscaban borrar de su memoria el espectáculo macabro que venía ofreciéndose durante cuatro años, en el cual, evidentemente, tenían dificultad de reconocerse.

En este contexto, muchos pintores franceses convergieron hacia un cubismo simplificado y legible. André Lhotte alaba una pintura cubista liberada de las «exageraciones» de anteguerra, que produzca obras que asocien las reglas a las investigaciones formales modernas, la armonía eterna a los principios nacionales. Los puristas Le Corbusier y Ozenfant, por su parte, reclaman abiertamente la «humanización» del cubismo. Su manifiesto, redactado en 1918, reitera la centralidad de la figura humana, cumbre de la jerarquía de las artes. Por otra parte, las formas geométricas primarias son, a su juicio, el fundamento de toda creación, porque expresan las aspiraciones universales de una humanidad llevada hacia la perfección.

Es, por tanto, legítimo interrogarse por la persistencia de los viejos paradigmas, en particular, el paradigma humanista en el seno de las vanguardias occidentales, incluso las más innovadoras, las que parecen escapar, justamente, a la «vuelta al orden». Obligadas a decir adiós al mundo antiguo y a aclamar al nuevo, ellas también se unen a esta eliminación voluntaria del presente. A pesar de su radicalidad estética y de su proyecto social revolucionario, estas vanguardias conservan la nostalgia de restaurar el paradigma humanista fundado sobre la armonía antropocentrista, de reparar a un hombre herido, en el sentido amplio de la expresión, pero todavía íntegro y perfectible.

Es un Hombre nuevo de este tipo el que exalta el pintor holandés Piet Mondrian en su libro-manifiesto *Le Néo-plasticisme*, aparecido en 1920. Haciéndose eco de la alegoría platónica de la caverna, Mondrian afirma su creencia en la abstracción, en tanto que expresión de la verdad eterna oculta bajo las apariencias. Lo que podría parecer un proyecto simplemente espiritual, su proyecto neo-plástico es una utopía política, como lo es *La República* de Platón, que contiene la célebre alegoría de la caverna. Analizando este aspecto de las obras de Mondrian y de Kandinsky, Marc Cheetham (1991) sostiene que estos artistas de vanguardia, adeptos a una abstracción radical, creen firmemente en la capacidad de la pintura no mimética de encarnar la verdad y, por consiguiente, de facilitar la aparición de un mundo. Vuelto hacia el interior, hacia el alma y por ello hacia

LA GRAN GUERRA Y SU RELACIÓN CON LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

lo verdadero, el artista abstracto aparece como el guía espiritual de la transformación social. Inspirado por la teosofía, Mondrian quiere recuperar el equilibrio en un ambiente homogéneo en el que el Hombre nuevo, elevado por encima de las mutaciones del mundo terrestre, sería el gran ordenador.

La lógica es la misma que la sugerida por Schlemmer en su logo de Bauhaus: cuanto más equilibrado sea el hombre, más lo será el mundo, y el grado de equilibrio no puede expresarse más que a través de la forma pura. Pues bien, el logo de Schlemmer marcaba el giro constructivista de Bauhaus y, durante la República de Weimar, el constructivismo estaba fuertemente influido por las investigaciones vanguardistas desarrolladas en la Rusia comunista. Tendiendo hacia la abstracción, pero reivindicando la objetividad y el utilitarismo, el constructivismo ruso aspira también a un Hombre nuevo pleno de ideales humanistas. Es necesario subrayar que Rusia no es tradicionalmente una tierra de anclaje del humanismo y que la relación de dicho país con la Gran Guerra es particular.

Siempre hay que repetir que, inmediatamente después de la revolución de octubre de 1917, el Hombre nuevo aclamado por la vanguardia constructivista comparte, en el fondo, los objetivos de su colega occidental. Quiere superar los límites del florecimiento humano, afirmar un sujeto íntegro, perfectible, dotado de una conciencia totalizante capaz de ordenar el mundo. Como en otros momentos en Europa, el ensanchamiento del dominio de los hombres hacia el cosmos, conquistado por el aviador o el cosmonauta, encarna la culminación de un proyecto a la vez espiritual y tecnológico. Como los *Bauhäusler*, los constructivistas rusos exaltan el objeto industrial de unidad-estándar funcional, símbolo de la nueva sociedad igualitarista hecha por los Hombres nuevos purificados. Soporte de la propiedad privada según la perspectiva capitalista, el objeto es en el imaginario soviético el pivote de una cultura igualitarista, el resultado de un trabajo colectivo benéfico para todos. El arte se empareja de ese modo con la producción industrial, el artista se acerca al obrero o al ingeniero, la obra es una «construcción», una especie de muestra de laboratorio.

Hemos explorado este vaivén entre la más alta espiritualidad heredera del humanismo y la exaltación maquinista más extrema, nacida de la industrialización, a través de los ejemplos de otras dos vanguardias radicales en torno a la Gran Guerra: el futurismo italiano y la escuela de Bauhaus en Alemania. El análisis de sus proyectos utópicos del Hombre nuevo nos ha permitido comprender que su fe en un mundo mejor industrializado, en apariencia deshumanizado, estaba anclada en el paradigma humanista. Hemos visto que, a pesar de sus diferencias, sus Hombres nuevos compartían características comunes. De ahí, por ejemplo, la proximidad entre la danza desarrollada por Oskar Schlemmer en la Bauhaus después de la guerra y la de la futurista Valentine de Saint-Point, desarrollada antes de 1914. Después de la guerra, en el momento en que los cuerpos mutilados se



Universidad
de Navarra

FAULTAD DE
FILOSOFIA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFIA

convierten en un fenómeno banal en el espacio público, ese deseo de trascender el cuerpo adquiere una significación particular: es necesario superar el cuerpo vulnerable para reparar al hombre y reinstaurar el «paraíso en la tierra», como lo deseaba Mondrian.

Es de todos modos importante volver sobre, al menos, una de las diferencias entre las dos vanguardias aquí estudiadas. El enraizamiento humanista de Bauhaus parece lógico, porque la escuela se inscribe en una tradición burguesa filantrópica socio-demócrata que no aboga de ningún modo por la violencia. Por su parte, el del futurismo puede parecer, a primera vista, paradójico. Los futuristas reivindican abiertamente no solo la ruptura con los ideales universalistas de la Ilustración, sino que también exaltan la guerra, la violencia y la misantropía. Parecen por ello, *a priori*, fundamentalmente antihumanistas.

Pero si los futuristas reivindican la crueldad, es porque consideran que es inherente a la esencia del hombre. Renovar con la crueldad se convierte en el prerrequisito del florecimiento vitalista de un Hombre nuevo que no reprime nada y que actúa por instinto y con pasión, desembarazado de toda nostalgia sentimentalista. Este ser es encarnado por las *Formes uniques de continuité dans l'espace* de Boccioni, artista que ve en la violencia la condición misma del acto de creación: «Ahora entiendo la fiebre, la pasión, el amor, la violencia de que se habla cuando se dice crear».

La violencia es aclamada por Marinetti en el manifiesto fundador de 1909, que postula que la belleza nace de la fuerza. Considerada como la transformadora de la «tierra de los muertos» en «tierra de los vivos», es entendida por los futuristas como un júbilo que no entraña ni dolor físico ni problema psicológico. Nadie parece sufrir, ni el que la ejerce ni el que la sufre. La inmersión del futurismo en la violencia permanece en realidad como un tropo retórico y no trastorna la noción positiva de esencia humana eterna inherente al humanismo. El desmembramiento de los cuerpos en el frente no empuja tampoco la preeminencia del sujeto íntegro y totalizante en el imaginario futurista: por el contrario, al contacto con esta violencia, declaran Marinetti y Depero, el hombre se hace más fuerte y confirma su capacidad de perfeccionamiento. En *Unhuman Culture* (2006), Daniel Cottom analiza el caso de Marinetti subrayando los límites (humanistas) de la inhumanidad futurista: «Fiel a una definición convencional de la misantropía, la maquinaria [marinettiana] inhumana da forma, a fin de cuentas, a la redención de la humanidad», exaltando el «desarrollo enorme del sentido humano».

Sean cuales sean las paradojas del futurismo, el cuestionamiento sobre la conformidad moral del júbilo humano es filosóficamente pertinente, sobre todo en el contexto de la Gran Guerra. Incluso si los futuristas no empujan hasta el fin su reflexión sobre las implicaciones de la violencia en el plano individual y social, tienen la honestidad de nombrarla en aquellos tiempos de guerra total, cuando

LA GRAN GUERRA Y SU RELACIÓN CON LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

muchos, incluidos los gobiernos democráticos, instrumentalizan los valores humanistas para justificar el conflicto y enviar a millones de ciudadanos al infierno de los combates.

Por comparación, en los círculos expresionistas, de donde ha nacido la Bauhaus, la violencia y la guerra son percibidas como un mal necesario, un rito de paso que anuncia el cambio de era y la llegada de la espiritualidad. La mayor parte de los Bauhäusler, de Gropius a Schlemmer, participan en la guerra de comienzo a fin, aunque de manera menos escandalosa que los futuristas. Por otra parte, un análisis atento revela que la ideología de la Bauhaus está lejos de ser abiertamente pro-democrática, uniéndose así a ciertos aspectos del futurismo. Gropius, al igual que Marinetti o Boccioni, expresa a menudo su desprecio en relación con las masas, incapaces, según él, de comprender la espiritualidad y la verdad.

Otorgándose el papel de guía en la llegada del Hombre nuevo, los futuristas y los Bauhäusler imponen al público/pueblo una violencia simbólica, más o menos abiertamente reivindicada. En efecto, después de la segunda mitad del siglo XIX, fuertes por su nueva libertad de crear y de exponer a su antojo, los artistas alimentan el fantasma de la omnipotencia de las ideas contenidas en su arte. Como ha subrayado Éric Michaud, en nuestra época, las vanguardias quieren poner en forma a las masas según el arbitrio de su propia libertad supuestamente ilimitada.

Marinetti, Boccioni, Depero, Russolo, Gropius, Itten, Meyer o Schlemmer comparten este proyecto: ellos querrían representar al pueblo e inspirarse en él, comprenderlo y mostrarle el camino de la excelencia; querrían también ser comprendidos por ese pueblo siendo reconocidos en tanto que exploradores de la verdad. Su Hombre nuevo asocia estos principios elitistas a una fascinación por la cultura popular del mismo modo que a la simplicidad del buen sentido atribuidos a los hombres ordinarios. Encarna el fantasma de una comunidad unida en torno a las representaciones y mitos compartidos, *a priori* sin vacilación, por los hombres que saben «ver».

Entre 1914 y 1918, la masacre se extiende durante cuatro largos años en nombre de la grandeza futura del hombre. La guerra aparece así, a nuestro modo de ver, como un «efecto perverso» del paradigma humanista. El sentimiento de deshumanización que genera podría interpretarse como una disfunción en el seno mismo del humanismo. Esta era la tesis de Heidegger en la *Carta sobre el humanismo*, que deja entender, según el filósofo Gianni Vattimo, que «el sujeto que se propone defender de la deshumanización técnica [es] él mismo precisamente la raíz de dicha deshumanización». Algunos escritores y artistas de vanguardia comprueban la relación entre la deshumanización de la Gran Guerra y el humanismo antes de que lo hiciesen Heidegger o Audiberti y Bryen. Ven muy pronto que el



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

conflicto mundial es un acontecimiento comprometedor para la civilización oriental humanista. El análisis crítico que hacen de la Gran Guerra el movimiento dada y el surrealismo implica justo un trabajo de deconstrucción del modelo humanista¹.

Después del largo *excursus* sobre dada, el epílogo concluye con unas reflexiones de carácter filosófico que, sin embargo, no conectan con «La crise de l'humanisme et le besoin d'un Homme Nouveau» del prólogo, donde en realidad está la clave que permite «entender» la obra. En él se hace referencia a un libro muy poco conocido (y, a mi juicio, muy poco influyente), que es *L'Ouvre-boîte. Colloque abhumaniste*, obra del pintor y poeta Camille Bryen y del escritor y dramaturgo Jacques Audiberti (París, Gallimard, 1952), que, concebida como un diálogo, expone el significado del neologismo del título, una ruptura con el humanismo; aunque el origen de la idea (y de la necesidad de crear un Hombre nuevo) está en el escritor, periodista y pintor italiano Beniamino Joppolo, que ya en 1947 había visto traducida al francés, precisamente por Audiberti, *Les Chevaux de bois* (París, Éditions du Chêne). Pero el primer, más conocido y más influyente libro de crítica del humanismo tradicional es, como se sabe, el *Brief über den Humanismus*, del filósofo alemán Martin Heidegger, redactado en 1946 y publicado al año siguiente.

En los últimos párrafos del epílogo, la autora vuelve sobre dada, para pasar enseguida a la filosofía de Michel Foucault y de Deleuze-Guattari. Confieso que la relación entre el análisis artístico de la autora y sus posiciones filosóficas puede ser coherente; lo que no es, a las alturas de 2021, es interesante, porque dichas posiciones filosóficas, no hay que olvidarlo, no se corresponden con la verdad.

En cierto modo, la reacción del futurismo y la Bauhaus ante la Gran Guerra podría ser calificada de error epistemológico. El deseo de aferrarse al culto de la unidad y de la eternidad, de imponer a todos su visión del universalismo encarnado por un Hombre nuevo puro y perfeccionado parece prefigurar las ideologías totalitarias que llegarán después. De todos modos, no olvidemos que estas

¹ Una buena prueba del anárquico (no anarquizante) desorden de esta tesis es precisamente que, cuando el objeto previsto de la misma es estudiar, en relación con la Gran Guerra, dos (y solo dos) de las más importantes manifestaciones de las vanguardias (constructivismo y Bauhaus), aquí, en las conclusiones, se dedica un largo *excursus* a dada, además de citarse el surrealismo. Por la cita que la propia autora incluye en este momento («véase la segunda parte de nuestra tesis “Un Homme nouveau en devenir: déconstruire le modèle humaniste”, en *L'Homme n'est peut-être pas le centre de l'univers*, op.cit., p. 163-351»), cita incompleta de un libro que no aparece recogido ni en el *Avant-propos* inicial ni en la Bibliografía final, se advierte que, probablemente, estos y otros movimientos de vanguardia, siempre en relación con la Gran Guerra, se estudian en esa segunda parte, todavía no publicada, de su tesis doctoral, dirigida por Philippe Dagen, a quien, en los «Agradecimientos», da las gracias por haber aceptado, «il y a quinze ans, de diriger un projet de doctorat un peu extravagant dont sont issues les grandes lignes de ce livre» (p. 5). La aparición, por primera y última vez en el epílogo, de estos otros vanguardismos, por otra parte muy conocidos, nos ha decidido a no incluir aquí más que esta referencia sobre ellos.

LA GRAN GUERRA Y SU RELACIÓN CON LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

dos vanguardias están entre las primeras en responder a los desafíos de las sociedades de masa globalizadas, retos concretados por esa Gran Guerra total que afecta a los hombres de todos los continentes y de todas las culturas. No recojo sus interrogantes porque, a diferencia de la autora, no creo que sigan siendo actuales.

No puedo dejar de dar mi opinión personal, aunque sea brevemente, sobre esta obra que, no se puede olvidar, está escrita por una historiadora del arte, y no desconoce la de la Gran Guerra, aunque no cita la mejor de las obras que se le han dedicado hasta ahora, *The Cambridge History of the First World War* (2014), dirigida por Jay Winter. Lo más sorprendente, a mi modo de ver, es que un libro dedicado a las vanguardias en torno a la Gran Guerra solo estudie dos de ellas, el futurismo y la Bauhaus, aunque también se refiera a dada en el epílogo; del surrealismo, una única mención; algo similar, aunque menos chocante, ocurre con el cubismo y con el arte abstracto. Sobre el humanismo, la modernidad y el Hombre nuevo (tan importante para ella), lo que más destaca es su ausencia de criterio, que debe compararse con el largo capítulo que, en la obra dirigida por Winter, le dedica. Slavetka, hay que decirlo todo, no sabe filosofía ni siquiera menciona la religión. Del mismo modo, y en este punto las diferencias son más extrañas todavía. A mi juicio, lo que escribe Annette Becker sobre las artes en la obra ya citada de Winter es más completo y equilibrado que este libro, donde se echan en falta al menos referencias a la literatura, al cine y a las creencias y religiones. Los buenos historiadores saben también historia del arte, cosa que no siempre ocurre a la inversa, como demuestra el libro aquí reseñado.

Respecto a la obra dirigida por Winter, esta enciclopedia sobre la Gran Guerra constituye hasta ahora la obra más importante sobre el conflicto. En realidad, la dirección de la misma no corresponde solo a Winter, Charles J. Stille Professor of History de la Universidad de Yale, que es el «general editor», sino también a sus «aliados» franceses, más concretamente al Editorial Committee of the International Research Centre of the Historial de la Grande Guerre, con sede en el Château de Péronne (Somme).

Después de una «Introducción general», en la que Winter afirma que «la historia es siempre un diálogo, que, cuando los historiadores ponen la pluma sobre el papel, llevan con ellos las interpretaciones acumuladas que sus colegas han desarrollado lo largo del tiempo», advierte de que frecuentemente es «a contracorriente» de dichas interpretaciones, en oposición a ellas, como los historiadores deciden escribir. La mayor parte de su tiempo los historiadores argumentan, hacen objeciones y presentan a través de su escritura un retrato del pasado diferente de los disponibles en prensa, aunque también es cierto que en muchas ocasiones los historiadores se ponen de acuerdo con sus colegas y llaman



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

su atención respecto a fuentes previamente sin explotar sobre asuntos de interés común.

Esto es cierto, continúa afirmando Winter, tanto dentro de una misma generación de historiadores como entre generaciones. Los historiadores de hoy se comprometen con los colegas que todavía trabajan, y lo hacen dialógicamente. El punto crítico, con todo, es que el diálogo se produce también con aquellos historiadores del pasado cuyas obras todavía inspiran reflexión, confirmación, elaboración y, en ocasiones, refutación. Nosotros los historiadores somos parte de un muy largo compromiso con la Gran Guerra, un compromiso que continuará después de que nosotros cesemos de practicar nuestra profesión. La naturaleza dialógica de la práctica histórica (y vamos a concluir con esta reflexión de Winter) hace por tanto necesario colocar el pensamiento de una generación sobre la Gran Guerra al lado de los de las generaciones anteriores. Y nosotros somos ahora la cuarta generación de historiadores que se han aproximado a la historia de la guerra de 1914-1918².

Los tres volúmenes se abren con una introducción, como ocurre con cada una de sus partes, y concluyen con un «ensayo visual», que pretende explicar las muy variadas fotografías recogidas en el centro de cada volumen. Después de ese ensayo visual aparecen los ensayos bibliográficos correspondientes a cada capítulo, que me parecen uno de los puntos menos afortunados de toda la obra, no ya porque, como es lógico, a medida que pasan los años, dichos ensayos dejan de estar actualizados, sino sobre todo por los diferentes criterios que adoptan los autores al elaborarlos y que, en prácticamente todos los casos, repiten la bibliografía ya citada en el estudio encomendado al autor.

El primer volumen de la obra se titula «Global War» y es (no podía ser de otra forma) un análisis militar de la Gran Guerra, expresión esta particularmente querida por los franceses. Se divide en cuatro partes, cada una de ellas organizada en capítulos de 25 a 35 páginas de extensión. En la primera parte, «Una historia narrativa», el tiempo es el que organiza la narración, desde los orígenes de la guerra (Volker R. Berghahn), pasando por su estallido (Jean-Jacques Becker y Gerd Krumeich), el punto muerto de 1915 (Stéphane Audoin-Rouzeau), el *impasse* de 1916 (Robin Prior), la guerra global de 1917 (Michael S. Neiberg), la fase final de 1918 (Christopher Mick) y las consecuencias de 1919 (Bruno Cabanes).

La segunda parte del volumen habla de los «teatros de guerra»: trata sucesivamente del Frente Occidental (Robin Prior), del Frente Oriental (Holger

² Para una más completa elaboración de esta interpretación, Winter, Jay y Antoine Prost, *The Great War in History: Debates and Controversies, 1914 to the Present*, Cambridge/Nueva York, Cambridge University Press, 2005; y Winter, Jay (ed.), *The Legacy of the Great War: Ninety Years On*, Columbia, Miss., University of Missouri Press, 2009.

LA GRAN GUERRA Y SU RELACIÓN CON LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

Afflerbach), del Frente Italiano (Nicola Labanca), del Frente Otomano (Robin Prior), de la guerra en el mar (Paul Kennedy), de la guerra aérea (John H. Morrow, Jr.) y del mando estratégico, que se define ahora de manera moderna en la historia militar (Gary Sheffield y Stephen Badsey).

En la tercera parte se aborda la «guerra mundial»: en primer lugar, la estructura imperial de las grandes potencias (John H. Morrow, Jr.); después, sucesivamente, el Imperio otomano (Mustafa Aksakal), Asia (Guoqi Xu), Norteamérica (Jennifer D. Keene) y Latinoamérica (Olivier Compagnon).

Por último, en la parte cuarta de este primer volumen se estudian las «reglas de compromiso, las leyes de guerra y los crímenes de guerra»: las atrocidades y crímenes (John Horne), el genocidio (Hans-Lukas Kieser y Donald Bloxham) y las leyes de guerra (Annie Deperchin).

El segundo volumen de este libro enciclopédico está dedicado al Estado y, en ese sentido, es tan convencional como el primero. La primera parte trata del poder político: los jefes de Estado y de gobierno (Jean-Jacques Becker), los parlamentos (Dittmar Dahlmann), los diplomáticos (David Stevenson), las relaciones entre civiles y militares (Stig Förster) y la revolución (Richard Bessel).

La segunda parte estudia a las fuerzas armadas: el combate y la táctica (Stéphane Audoin-Rouzeau), la moral (Alexander Watson), el motín (Leonard V. Smith), la logística (Ian Brown), la tecnología y los armamentos (Frédéric Guelton) y los prisioneros de guerra (Heather Jones).

La tercera parte se titula significativamente «Los nervios de la guerra»: las economías de guerra (Barry Supple), los trabajadores (Antoine Prost), las ciudades (Stefan Goebel), la sociedad agraria (Benjamin Ziemann), las finanzas (Hans-Peter Ullmann), los científicos (Roy Macleod) y, «last but not least», el bloqueo y la guerra económica (Alan Kramer).

La cuarta y última parte trata de la búsqueda de la paz: se estudian la diplomacia (Georges-Henri Soutou), la neutralidad (Samuël Kruizinga), el pacifismo (Martin Ceadel), la elaboración de la paz (Helmut Konrad) y, a pesar de todo, la continuación de la violencia (Robert Gerwarth).

El último volumen, titulado la «sociedad civil», es sin duda el más original y el más atractivo de toda la obra. Dividido en seis partes, la primera y muy importante es la dedicada a la vida privada, organizada en tres capítulos: la pareja (Martha Hanna), los niños (Manon Pignot) y el más fundamental, que a mi modo de ver debería ir en primer lugar: la familia (Jay Winter).

La segunda parte está dedicada a ese asunto cuya denominación se ha impuesto en la historiografía anglosajona («Género») y que a mi juicio se entendería mejor con la expresión tradicional de «Sexo». Está formada por cuatro capítulos: el trabajo de guerra, de las mujeres, claro (Laura Lee Downs); los hombres y las mujeres en casa (Susan R. Grayzel); en el frente, las mujeres de nuevo (Margaret



Universidad
de Navarra

FAACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

R. Higonnet) y los roles de género en las zonas de muerte, el más duro (Joanna Bourke).

La tercera parte, «Poblaciones en riesgo», encajaría mejor, a mi modo de ver, en el primer volumen, al menos en algunos de sus capítulos. Se trata aquí de los refugiados y exiliados (Peter Gatrell y Philippe Nivet), de las minorías (Panikos Panayi), de las poblaciones bajo ocupación (Sophie de Schaepdriever) y de los civiles cautivos (Annette Becker), que la propia autora asemeja a los prisioneros de guerra.

A continuación, se habla de los «Cuerpos bajo el dolor»: de la medicina militar (Leo van Bergen), de la neurosis de guerra o «shell shock» (Jay Winter), de la «Spanish flu» (Anne Rasmussen), que causó más muertos que la propia guerra, y de las prácticas de duelo (Joy Damousie), una de las novedades de los estudios militares.

El siguiente epígrafe, «la historia social de la vida cultural», es el que he leído con más interés y, por qué no decirlo, con más espíritu crítico. El primero de los capítulos, «Mobilising minds» (Anne Rasmussen), trata de todos aquellos aspectos de la vida en guerra que ponían en marcha los intelectos: es, a mi juicio, un magnífico capítulo de historia intelectual, que a Iveta Slavkova le vendría muy bien leer. Más discutible, quizá por la ausencia de creencias firmes por parte del autor, es el dedicado por Adrian Gregory precisamente a las creencias y a la religión, que sin duda está bien informado. Quizá el capítulo del que es autor Nicola Beaupré pierde fuerza por el título que se le ha dado «Soldados-escritores y poetas» porque, en realidad, es toda la literatura del período 1914-1929 la que él estudia. Las páginas que Laurent Véray dedica al cine me han resultado muy atractivas, sobre todo debido a mi ignorancia previa sobre el asunto; pero igualmente sugerentes son las que dedica Annette Becker a las artes, que aciertan en el título y ofrecen amplias perspectivas: aquí la comparación con el libro de Slavkova es especialmente interesante, y Becker, historiadora y no solo historiadora del arte, sale mejor parada que la Slavkova. Esta interesante parte del tercer volumen de la obra se cierra con el capítulo, absolutamente necesario, que Bruce Scates y Rebecca Wheatley dedican a los memoriales de guerra, una verdadera novedad, si no por su existencia sí por su número y su universalidad.

Este último volumen, y la obra en su conjunto, se cierran con una parte breve, pero necesaria: «Un cálculo: costes y conclusiones», que consta de tres breves capítulos: el dedicado a los muertos (incluido, como es natural, su número) por Antoine Prost; el estudio que del futuro de los vivos hace John Horne; y, por último, el ensayo del propio Horne sobre la Gran Guerra en su centenario, que cierra con la siguiente frase: «La única cosa que una Historia centenaria de la Primera Guerra Mundial no debería ser es un monumento» (p. 639).

LA GRAN GUERRA Y SU RELACIÓN CON LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

Es sorprendente lo poco conocida que es esta magna obra en nuestro país. Por poner un ejemplo, el libro de Fernando Cohnen *Un mundo en llamas. Una breve historia entre 1914 y 1945* (Barcelona, Crítica, 2020), que tiene méritos indudables (por ejemplo, las entrevistas a historiadores como Max Hastings, Julián Casanova, Antony Beevor, James Holland, Ángel Viñas, Norman Ohler, Joanna Bourke o Juan Pablo Fusi) no conoce esta obra fundamental.



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA