Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 56 (2009)

Heft: 3: Fascículo español. Literatura y guerra

Artikel: De Flandes a Vietnam : la guerra como relato de la alteridad de la nación : Pérez-Reverte, Marías, Cercas

Autor: Navajas, Gonzalo

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-271253

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

De Flandes a Vietnam. La guerra como relato de la alteridad de la nación (Pérez-Reverte, Marías, Cercas)

1. La imperatividad histórica de la guerra

Según afirma uno de los autores clásicos en el tratamiento de la guerra, Sun-Tzu, la guerra «es un asunto vital de todo estado. Es el terreno sobre el que se decide la vida o la muerte y el camino que conduce a la supervivencia o la ruina»[1]. La guerra es uno de los hechos más universales y constantes de la historia humana y el que ocupa dentro de ella uno de sus espacios más determinantes. Ha sido objeto de obras capitales en todas las épocas y todos los géneros y estilos: Homero, Goya, Tolstoi o Picasso son algunos de los múltiples referentes esenciales en torno al tema. Al mismo tiempo, es uno de los componentes de la historia que, en el cosmos ideal y utópico de la 'paz perpetua' kantiana al que la humanidad sigue aspirando como su objetivo más ambicioso, está destinado a la extinción y la erradicación definitivas. A diferencia de algunas de las plagas y enfermedades colectivas que, tras mermar a la humanidad de manera extensa y prolongada, han acabado por desaparecer o por lo menos han sido dominadas de manera efectiva, la guerra es un hecho que sigue siendo ineludible e imperativo a pesar del reconocimiento general de la necesidad de su eventual desaparición. Como propone uno de los teóricos fundamentales en torno al tema, Carl von Clausewitz, la guerra fundamenta la ubicuidad y profundidad de su influencia en el hecho de que siempre ha sido un instrumento decisivo –y a veces incluso esencial y único– en la trayectoria y el programa políticos de los estados y sus gobiernos y, como tal, sigue inserta en la trayectoria histórica de la humanidad como uno de sus agentes y factores determinantes[2].

La guerra tiene una naturaleza ambivalente y contradictoria: es temida y odiada y, al mismo tiempo, es un hecho permanente de la historia hasta

[1] Sun-Tzu, *The Book of War*, Nueva York, Modern Library, 2000, p. 73.
[2] Carl von Clausewitz, *On War*, Nueva York, Penguin, 1998, p. 119.

Gonzalo NAVAJAS, «De Flandes a Vietnam. La guerra como relato», *Versants* 56:3, fascículo español, 2009, pp. 113-134

el punto de que puede considerarse como un eje constante de ella, lo que la define del modo más universal. De ese modo, la historia del pasado siglo XX queda determinada y se organiza conceptualmente en torno a los referentes de las dos guerras mundiales y las otras guerras –la Guerra Civil española, la guerra del Vietnam, etc.– que jalonan el desarrollo de ese siglo en gran parte aciago. Por su parte, el nuevo siglo XXI se inicia definido por la guerra de Irak y sus ramificaciones adyacentes y los múltiples conflictos bélicos en el continente africano. Aunque aborrecida, la guerra plantea un desafío para los que se enfrentan con ella, ya que desencadena los impulsos más primordiales de la naturaleza humana y no permite la indiferencia o la evasión. La guerra es un acontecimiento destructivo, pero también, según indica Jean-Paul Sartre con relación a la ocupación nazi de Francia, puede permitir la eclosión de una forma más genuina de libertad individual y colectiva a través de la oposición a una fuerza invasora del propio país que lo amenaza de modo definitivo. En el caso de la ocupación de Francia, la guerra provoca la emergencia de la Resistencia y de una modalidad distinta de libertad y solidaridad que, sin el enfrentamiento entre Francia y Alemania, no hubiera existido nunca. La guerra origina el ejercicio de una opción moral superior e incuestionable que, sin ella, no hubiera sido siquiera concebible.

Además de posiciones y decisiones morales determinantes e irrevocables, la guerra genera una abundante narratividad en torno a ella, ya que la complejidad de las antinomias y conflictos históricos y personales que plantea constituye una fuente de materiales fértiles para la narración. Contar la guerra, explicarla y definirla es uno de los motivos definitorios de la narratividad, uno de sus núcleos constitutivos. La guerra, tanto las pasadas como las más recientes, crea un discurso narrativo que elucida su naturaleza como hecho cultural además de histórico. Consideremos las variantes de esta narratividad bélica.

2. La guerra como narración nacional

La guerra está íntimamente asociada con la nación, su identidad y sus intereses. Como señala Homi Bhabha a partir de un concepto seminal de Ernest Renan en torno a la violencia inicial constitutiva de todo proyecto nacional, la nación se define de manera esencial a partir de y frente a lo

otro[3]. Nuestra propia nación es en relación a lo que las otras naciones son y con frecuencia en contra de lo que las otras naciones son o pretenden ser a partir de su relación con nuestro ente nacional. Como el yo individual, la nación requiere el espejo reflectante del otro para definirse y existir. Cuando ese otro se percibe como hostil o contrario, como un enemigo, las relaciones entre esos dos entes nacionales pueden desembocar en lo que Clausewitz denomina la violencia provocada de la guerra para conseguir que nuestro enemigo se doblegue a la voluntad de la nación propia[4]. Las ilustraciones en el siglo XX son numerosas. Cuando la Alemania nazi emprende la guerra contra gran parte de Europa lo hace porque percibe que los otros europeos (en particular Francia e Inglaterra que supuestamente habían determinado su destino como resultado de la guerra de 1914-18) pueden ser sometidos a su voluntad dejando así de ser un agente condicionante de la nación propia.

El caso de España es peculiar porque en la época moderna el país ha localizado al otro contrario con el que definirse no tanto en el exterior como dentro de sí mismo y ha hecho que los enemigos ideológicos internos –herejes, liberales, anarquistas, comunistas– sirvan como instrumentos de la definición de la conciencia nacional y del poder establecido que la modela por la fuerza. La guerra moderna en España ha tendido a ser una guerra entre los mismos integrantes de la nación. Este hecho se revela en particular en el caso de la Guerra Civil de 1936 a 1939 que culmina y magnifica los rasgos de la historia moderna española señalada por la conflictividad y la violencia interna.

La Guerra Civil –como la Segunda Guerra Mundial– queda inserta todavía plenamente dentro del concepto macroestructural y épico de la historia que se corresponde con el enfrentamiento de las grandes ideologías utópicas que dirimen su poder en la primera mitad del siglo XX. Con sus dimensiones apocalípticas y su desenlace trágicamente fatal, la Guerra Civil es un episodio destacado en el marco europeo y mundial del enfrentamiento ideológico que precede a los conflictos de naturaleza religiosa y cultural que caracterizan la actualidad, según la propuesta de Samuel Huntington[5].

---

[3] Homi Bhabha, *Nation and Narration*, Nueva York, Routledge, 1990, p. 312.
[4] Clausewitz, *op. cit.*, p. 101.
[5] Samuel Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Nueva York, Simon & Schuster, 1996, p. 57.

Ese marco épico y utópico pierde vigencia en las postrimerías del siglo XX y al inicio del XXI. Sin obviar la prolongación en la actualidad del enfrentamiento interno característico de la historia del país, el discurso cultural nacional se ha visto afectado de manera determinante por la minimización y la devaluación del concepto unidimensional de la nación que acompaña la irrupción del modelo global de las relaciones políticas y culturales. La identidad tradicional de la nación está en crisis y, en lugar del poder monolítico y todopoderoso de las naciones-estado de los siglos XIX y XX, la nación está hoy sometida a las fuerzas definitorias de unas relaciones económicas y de comunicación que sobrepasan las fronteras nacionales del pasado. Nos hallamos en una época posnacional y sus consecuencias han afectado la definición de la nación. Frente a la patria vacuamente absoluta –'un destino en lo universal'– del franquismo, surge ahora una visión de la nación más tentativa que se halla en proceso de construcción más que en un estado de permanencia inamovible y absoluta. Esta realidad acarrea consecuencias para el concepto de la guerra en España. La guerra ha dejado de ser una realidad propia, experimentada directamente en el presente, para convertirse en un hecho vinculado sobre todo con la memoria y la reconstrucción temporal. El fenómeno cultural que se asocia con la serie novelística del capitán Alatriste de Arturo Pérez-Reverte responde a esta transformación cualitativa del concepto de la nación y de la guerra que va asociado con ella.

La serie Alatriste está situada en un pasado considerablemente lejano en la cronología histórica –el siglo XVII– y claramente remoto con relación al marco epistémico y existencial de la actualidad. Las conexiones de la nación española tal como se realizaba en ese tiempo y la actualidad son nada más aproximativas. El país carece de una estructura imperial y las dimensiones de su influencia y poder han quedado reducidas a las de la península. En lugar de estar enfrentado con el resto de Europa en una lucha tan fútil como autodestructiva, el país se halla ahora plenamente integrado en el marco europeo y es uno de sus miembros más activos y leales. Además, en lugar de estar obsesivamente fijada en sus propios traumas ideológicos, la sociedad española ha emprendido un proceso notable de adaptación a la modernidad.

A pesar de estas diferencias fundamentales, la serie Alatriste ha logrado conectar con el imaginario colectivo nacional y ha establecido un nexo vital y no meramente arqueológico entre ese pasado remoto y el presente.

Dicho nexo, además, se ha vehiculado de manera sorprendente a través del tema bélico. La narración nos invita a observar y enjuiciar ese pasado a través de la guerra y sus conexiones con el arte más canónico de un tiempo artísticamente áureo. Las acciones de los tercios se entrelazan con los textos del gran discurso dramático y poético de la época, especialmente el de Lope de Vega y Quevedo. La pregunta surge de inmediato: ¿cuál es el impulso decisivo de esta orientación hacia un pasado aparentemente tan desconectado de la actualidad? ¿Por qué la concentración en la motivación épica y la guerra cuando el marco epistémico de la condición posnacional y posutópica se caracteriza por la minimización de la retórica discursiva y la repulsión hacia las opciones de la imposición de una nacionalidad sobre otra?

Los enemigos contra los que los tercios se enfrentaban en los campos de batalla europeos han dejado de serlo y se han convertido en socios de un proyecto común, que es la Europa actual dentro del marco global. La guerra en la serie de Alatriste significa no por vía literal como un proceso de violencia y destrucción generalizada, sino por modo proyectivo y subliminal como la formulación y configuración de una conciencia nacional unificada que contraponer a la conciencia fragmentada de la nación española actual. Frente a la tentatividad y las vacilaciones identitarias del proyecto nacional en la actualidad, diluido por las intersecciones de las migraciones demográficas intercontinentales y la indeterminación y el desenraizamiento de la cultura global, el marco cronológico seleccionado por la narración y definido por un narrador omnisciente y lúcido, ofrece la unidad de una *Weltanschauung* y unos principios ideológicos en torno a la naturaleza y el destino de la nación aceptados uniformemente por todos los que participan en esos actos bélicos.

El momento que se trata en el texto ficcional no revierte a una época particularmente satisfactoria y gloriosa de la historia del país ya que se corresponde con el declive de un imperio que continúa siendo vasto y poderoso, pero que se resiente ya de lo que Paul Kennedy[6] denomina la «sobreextensión» que alcanzan las construcciones imperiales cuando pretenden abarcar más de lo que les es posible conseguir con sus medios y recursos disponibles. España, según Kennedy, se asemeja en ese momento

[6] Paul Kennedy, *The Rise and Fall of the Great Powers*, Nueva York, Random House, 1997, p. 49.

a un «oso herido» rodeado de enemigos que lo temen pero que lo perciben como vulnerable a sus ataques. La serie no pretende, por tanto, la identificación del lector actual con una situación política y económica lastrada por una incompetencia y rigidez ideológica obvias.

La nación española en la primera mitad del siglo XVII es ya un preludio del prolongado proceso de división interna que constituye toda la historia moderna del país hasta el final del siglo XX. En sus mentes más perceptivas, el país se ha visualizado a través del tiempo como un cuerpo biológica e ideológicamente enfermo para el que no existe una terapia adecuada. El discurso en torno a la enfermedad colectiva que condiciona el pensamiento español durante tres siglos le impide participar en la proyección hacia el futuro que caracteriza la modernidad. Ese discurso condiciona también la narración de Iñigo Balboa, que es un soldado anónimo de unas tropas que se baten simultáneamente en varios frentes contra enemigos mejor dotados que ellas. Desde su posición humilde y desamparada, Iñigo comunica con el pensamiento liberal que, desde Larra a Galdós, Costa, Manuel Azaña y Juan Goytisolo, ha percibido que la curación de las aflicciones del país requería un tratamiento drástico y radical, el cual la colectividad nacional no estaba dispuesta a aceptar y recibir.

La diferencialidad de la aplicación del *analogon* médico de Pérez-Reverte frente a los otros discursos mencionados es que Pérez-Reverte crea un referente que supera las limitaciones del medio a través de la emergencia de una figura icónica que, por sus cualidades humanas singulares, supera la mediocridad de la Corte y sus aristócratas venales e ineptos. El capitán Alatriste lo es sólo de nombre ya que, en realidad, es un soldado sin graduación, pero ejemplifica la creencia en una realidad nacional cuyos principios constitutivos poseen la suficiente capacidad de persuasión como para poder ser compartidos universalmente por todos. Alatriste, además, está dispuesto a sacrificar su vida por ellos. El rey, Felipe IV, y la monarquía institucionalizan esa realidad nacional y Alatriste, a pesar de desconfiar de la competencia del monarca y de su séquito, les sirve con lealtad incuestionada en todos los campos de batalla a los que es asignado. En este caso, la guerra no deja de ser percibida como un marco de destrucción y violencia inhumanas, pero permite al mismo tiempo, por vía indirecta y asociativa, la emergencia de un sistema que trasciende la devaluación ética del tiempo presente. De la conducta de un soldado humanamente excepcional puede

derivarse un modelo ético digno de ser emulado en la actualidad. La guerra vehicula la grandeza potencial de un orden político y social que, en el contexto de la narratividad de Pérez-Reverte, adquiere atributos excepcionales a pesar de carecer intrínsecamente de ellos.

El discurso liberal español se ha caracterizado por la manifestación de un resentimiento profundo frente a lo que ese discurso juzga como la ausencia de reconocimiento de la colectividad nacional hacia sus miembros más destacados. Luis Cernuda es un ejemplo emblemático. La respuesta de Cernuda a ese proceso es el rechazo *in toto* de una historia nacional que él juzga discriminatoria y cruel en particular contra la diferencia cultural y sexual dentro de una sociedad uniformizada y mediocre. Cernuda reconocerá sólo la lengua como su vínculo con el país de origen.

La serie Alatriste acomete un proceso de rectificación de esa inequidad nacional contra numerosos miembros suyos. El país debe reconocer abiertamente a las figuras que le han dedicado sus energías y esfuerzos y exponer y estimar el papel que han desempeñado las víctimas de la marginación dentro del marco político y cultural. La guerra interesa porque proporciona el contexto apropiado dentro del cual realizar esta reversión radical de la historia. Las aventuras bélicas del país en los campos de Europa y en el Mediterráneo son catastróficas tanto para el presente como para el futuro del país y están percibidas como una causa central del declive nacional. Al mismo tiempo, permiten, no obstante, que la narratividad halle en ese medio el *paragon* de la heroicidad y la grandeza con los que revitalizar y redinamizar un presente abrumado por los signos y objetos devaluados de la cultura actual.

Alastriste es, en apariencia, una figura dispensable en los archivos de la gran Historia oficial, un personaje oscuro y sin relieve, que, sin embargo, posee la clarividencia y la agudeza de visión y juicio para valorar críticamente su país. Alatriste y su *alter ego* narrativo, Iñigo Balboa, poseen una capacidad profunda de análisis en una sociedad que carece de ella y, además, permiten retrospectivamente la emergencia de una visión de la unidad nacional que se ha perdido en la fragmentación epistemológica y moral contemporáneas, adscrita a la disolución de la nación y de las identidades firmes con que los pensadores del pensamiento 'débil', como Vattimo y Lypovetski, han caracterizado la condición contemporánea. Alatriste es una figura ficcional y arqueológica, sin posibilidades de

recuperación real en la actualidad. No obstante, su presencia, que se produce sólo por vía nostálgica y mediación cultural, es incontestable.

Alatriste es una construcción artificial en torno a unos episodios militares que desencadenaron abusos y destrucción, y materializaron las insuficiencias de una empresa imperial desmesurada y obtusa. Frente a la desidia e irresponsabilidad de los poderosos de la Corte, Alatriste pone en evidencia una profesionalidad y abnegación incuestionables. Quevedo y el duque de Osuna son el complemento de Alatriste. Son las figuras objetivamente históricas que, como Alatriste, aparecen redefinidas, a través de la mitificación y el enaltecimiento subliminal, como las víctimas de una sociedad que teme y repudia la lucidez política y cultural. La inclusión de textos de Quevedo sobre la problemática situación del país y el tratamiento que reciben sus mejores figuras –como el duque de Osuna–, cumple la función de desenmascaramiento de una sociedad que ha perdido su capacidad para la grandeza genuina que trascienda la aparatosa suntuosidad de una Corte ensimismada en sus propios errores que niega cualquier autocrítica. El soneto de Quevedo dedicado al duque de Osuna y su carta sarcástica sobre la Corte y España prueban que las mentes más perceptivas y honestas han quedado destinadas a la marginación y la irrelevancia frente a un poder que no puede ni sabe rectificar y superar los errores de su estrategia militar y política en Europa: «Faltar pudo su patria al grande Osuna, / pero no a su defensa sus hazañas: / diéronle muerte y cárcel las Españas / de quien él hizo esclava la Fortuna»[7]. La suerte del duque de Osuna es equiparable con la del propio Quevedo y su réplica ficcional, Alatriste. Todos ellos sufren las consecuencias de su enfrentamiento con una sociedad que se niega a reconocer la urgencia de su crítica.

Frente a la impotencia de Quevedo y el duque de Osuna, la guerra se le presenta a Alatriste como una opción para dedicarse a la defensa de su país y alcanzar una realización personal genuina que le impide una estructura social y política inoperante. El medio militar sufre las mismas carencias que el resto de la sociedad, pero permite la emergencia de atributos humanos excepcionales que son susceptibles de servir de inspiración al lector actual. La guerra es para los cortesanos una oportunidad

[7] Arturo Pérez-Reverte, *Corsarios de Levante*, Madrid, Alfaguara, 2006, p. 353.

para el medro personal, así como para la ascensión social y económica. De modo contrastivo, Alatriste y sus compañeros no reciben siquiera la paga que les corresponde y viven sometidos a condiciones infrahumanas. Pese a ello, sin embargo, manifiestan una lealtad inquebrantable a su país cuyos instituciones y dirigentes sí cuestionan, pero no su naturaleza esencial.

El volumen *Corsarios de Levante* proporciona el marco apropiado para esta reversión de la historia. Los soldados y marinos de la embarcación "La mulata" sufren el abandono de sus superiores y se enfrentan al enemigo turco en condiciones de gran inferioridad. Mas, prevalecen finalmente frente a los enemigos y logran, si no la victoria absoluta, la salvaguarda de sus principios. La posición de superioridad moral en la batalla no procede de los generales y almirantes, para quienes la estancia en el ejército es un paso provisional, sino de los soldados como Alatriste que sacrifican su vida por un país desagradecido. Es más: el combate le proporciona a Alatriste la serenidad e introspección que sus superiores desconocen. Por ello, Alatriste hace compatible el enfrentamiento a un enemigo implacable con la lectura de *Los sueños* de Quevedo.

La guerra conduce, en este caso, a un estado de paz y de ecuanimidad singulares. No debe equipararse este hecho con la apología del belicismo. No se pretende la exaltación de la guerra, al modo del pensamiento afín al fascismo, como una forma de purificación personal y colectiva. La visión de la guerra en la serie Alatriste se hace a partir de la devaluación del concepto de nación y de los modos posibles de aproximarla dentro de la vacilación identitaria nacional actual. No se promueve, por tanto, el elogio de la guerra con sus efectos de inhumanidad y destrucción. Se presenta la guerra más bien como un desafío o situación-límite en el que pueden obtenerse existencialmente los logros personales que, sin el desafío de esa situación extrema e irrevocable, serían inasequibles.

Nos hallamos, por tanto, lejos de la épica clásica y su exaltación de los acontecimientos militares que solidifican la identidad de la nación. La guerra no puede ocupar en el discurso cultural de hoy el espacio que ocupó en un pasado todavía señalado por las grandes narrativas absolutamente comprensivas e incontestables. Clausewitz y Napoleón son ahora figuras de la arqueología cultural y su propuesta de la 'guerra total' ya no puede hallar legitimidad en un medio político y cultural en el que han perdido viabilidad las definiciones absolutas. El cosmos de Alatriste se centra en el combate y hace de la confrontación bélica el núcleo de las

relaciones entre las colectividades nacionales. Alatriste alcanza la esencia de su personalidad y la categoría de figura emblemática precisamente a partir de sus actos como soldado de unos ejércitos que, por sí solos, no pueden prevenir el inexorable declive de una estructura imperial en otro tiempo imbatible. La guerra lo define y lo caracteriza de manera única. Alatriste es, ante todo, una parte en el mecanismo aparentemente ciego y fatal del enfrentamiento de un estado contra otro, que ha determinado la evolución de la historia humana desde sus inicios hasta el presente. Alatriste, sin embargo, es soldado porque no puede ser otra cosa y su participación en la guerra aparece como la consecuencia de los condicionantes de una sociedad que no le ha ofrecido otro tipo de acomodo y que no sabe pagar sus servicios ni siquiera con el mínimo modo de reconocimiento. La guerra no deja nunca de aparecer en la serie como un acontecimiento siniestro al que la humanidad se entrega por su inhabilidad de realizarse en la paz y la concordia colectivas.

Alatriste se realiza en la acción continuada del combate. De modo distinto, su *alter ego*, Iñigo, lo hace mediante la palabra escrita y la narración. A través de él, la literatura y el arte se proponen como impulsos más unificadores y definidores de la nación que las gestas y los hechos militares. Más que los arcos de triunfo y los monumentos a generales victoriosos son los versos de la comedia y los poemas y sonetos de los grandes autores del periodo clásico, contemporáneos de Alatriste, los que ocupan el núcleo de la textualidad. Lope de Vega, Calderón y Quevedo, Velázquez, Murillo y Zurbarán y sus obras son un fundamento más firme y fiable que las empresas militares para una visión consensuada de la nación. En última instancia, la identidad nacional más genuina y perdurable viene vehiculada a través de la red cultural y lingüística. La vía cultural, anti-épica y no violenta, prevalece por encima de otras opciones históricas. Esa es la razón por la que la novela y su versión cinematográfica dirigida por Agustín Díaz Yanes son, en última instancia, documentos antibelicistas ya que revelan la futilidad y el absurdo que subyacen la retórica de las proclamaciones agresivamente patrióticas. La guerra segrega un discurso épico que se auto-deconstruye y hace más aparente, por asociación, otras orientaciones potenciales más creativas y fructíferas para la actividad humana.

Corsarios de Levante concluye con la aserción de las mejores cualidades humanas como la solidaridad y el sacrificio puestas al servicio de una

causa compartida. Al final de su encuentro con los turcos, los tripulantes de 'La mulata' celebran su esfuerzo colectivo que les ha salvado la vida:

> Todavía incrédulos, mirando en todas direcciones sin ver huella de los otomanos, era de ver cómo nos abrazábamos unos con otros, llorando de felicidad mientras dábamos gracias al cielo por tal merced; que habríamos llamado milagro de no saber con cuánto sufrimiento y sangre habíamos preservado nuestra vida y libertad[8].

Esas virtudes comunales no ocurren en los pasillos de la Corte de Felipe IV sino en el dramatismo y horror de las batallas navales en el Mediterráneo o en los campos inhóspitos de Flandes, como Rocroi. La guerra aparece, por tanto, como un acontecimiento estremecedor que, no obstante, puede generar la grandeza y empatía ausentes en la mediocridad y mezquindad de la vida en Madrid.

En la serie Alatriste, la guerra no produce un incremento de la imagen de la nación, no crea patria ni promueve un aumento del poder de un Estado a expensas de otro. Las dimensiones de la guerra posmoderna en la que el horizonte de la destrucción cósmica planea potencialmente sobre cualquier enfrentamiento han eliminado el imperativo moral como el contexto definitorio de los conflictos armados. La Segunda Guerra Mundial fue la última de las guerras en las que se planteaba una disyuntiva axiológica y moral inequívoca, la necesidad de la victoria de las fuerzas implicadas en la preservación del futuro de toda la humanidad.

Clausewitz abogaba por la completa destrucción del enemigo como la única solución satisfactoria en la estrategia y preparación de la guerra. Napoleón fue uno de sus modelos paradigmáticos. El final trágico de este militar excepcional es una indicación de que la guerra se nutre necesariamente de un proceso de destrucción que acaba por absorber dentro de él a todos sus participantes, incluso a aquellos que aparecen como vencedores. La transformación de la imagen de los vencedores de la Segunda Guerra Mundial es un ejemplo. Estados Unidos, el vencedor máximo de la contienda, pasa en poco tiempo después de la victoria de 1945 de nación redentora y mesiánica a ser una nación criticada e incluso denostada internacionalmente, en particular a partir de las guerras del Vietnam e Irak.

---

[8] *Ibid.*, p. 345.

Los numerosos episodios bélicos que se exponen en la narración de la serie de Alatriste no potencian un concepto triunfalista y patriótico de la guerra. Incluso cuando acaba prevaleciendo, como en el enfrentamiento de 'La mulata', el capitán Alatriste aparece no tanto como un vencedor sino como una víctima de la historia. La guerra es un hecho histórico cuyo único valor recuperable es que puede generar conductas extraordinarias cuya ejemplaridad puede transferirse a las relaciones colectivas en el presente. La nostalgia de un pasado épico que nunca existió objetivamente se proyecta sobre el *wasteland* o desierto ideológico actual para insertar en él alguna idea o fin genuinos y legítimos. La guerra es un hecho aberrante de la historia, pero despierta en algunos de los involucrados en ella las mejores cualidades de la naturaleza humana. La España que se presenta en la serie es, sin duda, una nación «tocada de muerte en el alma»[9]. No obstante, de esa muerte emerge la singularidad humana y moral del capitán Alatriste que, aun no siendo realmente capitán, muestra una capacidad notable para el liderazgo y la ejemplaridad.

3. La guerra como épica de la ambivalencia

La guerra potencia, metafóricamente, un concepto de la nación como un hogar cultural compartido en el que los miembros de una comunidad pueden sentirse establecidos y hallar un sentido de pertenencia simbólica y mediada por los signos culturales, incluso por encima de la crítica de los datos objetivos de la historia nacional. El texto no defiende las campañas de las tropas españolas ni se adhiere a sus principios de expansión y conquista. Por el contrario, expone los daños humanos y materiales que dichas campañas ocasionan. La visión de la guerra es altamente negativa y el propio Alatriste aparece como una figura de calidades humanas contradictorias y paradójicas que surge *a contrario*, por encima de unas circunstancias desfavorables.

A pesar de su carácter intrínsecamente destructivo y deshumanizador, hay, no obstante, guerras que, por el contexto histórico en las que ocurrieron, producen una mayor adhesión a ellas a causa de la naturaleza

[9] Arturo Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 54.

moral de los hechos y temas que las determinan. Ya he mencionado como ejemplo la Segunda Guerra Mundial. La Guerra Civil española es otra ilustración. En ella, se dirimió una parte considerable del enfrentamiento de las ideologías en el siglo XX. A diferencia del desenlace de la Segunda Guerra Mundial, que señaló la derrota de los planteamientos históricamente regresivos del fascismo, en la Guerra Civil española prevaleció la ideología del franquismo. Dicho enfrentamiento bélico es un episodio del siglo XX que tiene una conclusión contraria al desarrollo progresivo de la historia y una función de la literatura en torno a ella es revelar y analizar las causas de ese desenlace y hacer una valoración de ese acontecimiento a partir del *vantage point* que proporcionan los parámetros epistemológicos de la actualidad.

Dentro de estas coordenadas críticas, se puede aseverar que un segmento notable de la narrativa de Javier Marías está orientada hacia el desenmascaramiento de las interpretaciones convencionales en torno a la Guerra Civil. Está claro que Marías enjuicia negativamente el desenlace de la Guerra Civil con el triunfo del franquismo y sus consecuencias nefastas para el país durante la larga dictadura. No obstante, la Guerra Civil le interesa a Marías, sobre todo, como un espacio para profundizar en uno de los impulsos centrales de su narrativa: la traición y la envidia como el agente determinante de los actos humanos, en particular en las relaciones amorosas y políticas que Marías visualiza como condicionadas por las motivaciones de la dominación del otro. Para verificar esta propuesta, Marías explora el caso del político Andrés Nin.

Andrés Nin, como miembro del POUM en Cataluña, fue víctima de las luchas internas entre los partidos de izquierda que tuvieron un efecto deletéreo para la suerte de la República frente a la disciplina militar seguida por las tropas franquistas. Nin padeció una campaña de difamación tramada por los agentes soviéticos dominados por Stalin en contra de las tendencias trotskistas que tuvieron considerable ascendencia en Cataluña. El papel de la narración en el primer volumen de *Tu rostro mañana –Fiebre y lanza–*, es una revalorización de Nin aportando datos de su biografía personal y su perfil político dañados por las tramas de Orlov y los agentes soviéticos desplazados a España para imponer la línea dictada por Stalin. La narración desenmascara la leyenda contraria a Nin y proporciona datos en torno a su asesinato ordenado por las autoridades soviéticas. La traición tuvo una función significativa en ese homicidio,

como la tuvo, asimismo, en el asesinato del propio León Trotski, muerto por la espalda por su propio secretario, Ramón Mercader, en México.

La muerte de Nin y la leyenda de mentiras y deformaciones en torno a él sirven como vehículo para investigar la situación de división y confrontación que caracterizó la República en particular en Cataluña. En realidad, los partidos de izquierda catalanes fueron sometidos a la feroz lucha interna de los partidos comunistas en el mundo, prevaleciendo esa división por encima de la causa común de la derrota de las tropas sublevadas en contra de la República. El caso de Nin no es único. La narración pone de relieve que la Pasionaria alentó abiertamente la eliminación de los elementos trotskistas en la zona republicana anteponiendo su posición de partido a las necesidades de la República que estaba empeñada en una lucha decisiva por su supervivencia. La desmitificación de la nobleza y pureza supuestamente impolutas de la República queda de manifiesto. Aunque la causa republicana para Marías es desde un punto de vista histórico superior y debería haber prevalecido para el beneficio de la sociedad española. Esa causa no fue uniformemente valiosa y tuvo dentro de ella misma fuerzas que provocaron su destrucción: el «asesinato [de Nin] y el de sus camaradas... así como la difamación difundida y creída por demasiados que ni siquiera cesó tras su supresión física y el aplastamiento de su partido, constituyeron... la mayor y más dañina vileza cometida por un bando contra gente de su propio bando durante la Guerra»[10].

La recuperación de la figura de Nin, vilipendiado como traidor, emblematiza una orientación hacia la autodestrucción por el exceso de celo ideológico y la ausencia de pragmatismo que lastró una parte considerable de la agenda política del régimen republicano en particular bajo la presión de la guerra. Esa crítica de Marías no equivale al establecimiento de una equidistancia o equiparación moral entre la República y sus enemigos. La adhesión de Marías a los objetivos de la República es incuestionable. No obstante, la narración propone un análisis comprensivo de la situación política española de ese periodo con el propósito de delimitar más precisamente una época en la que la mitificación de los hechos ha tendido a deformar la objetividad.

---

[10] Javier Marías, *Tu rostro mañana, 1 Fiebre y lanza*, Madrid, Alfaguara, 2002, p. 150.

La traición opera también en el franquismo e instrumentaliza la represión contra algunos de sus oponentes. Es el caso de Julián Marías que sufrió la exclusión de los medios docentes españoles a partir de cargos urdidos falsamente contra él. La narración plantea una de las ramificaciones de la traición: puede prevalecer y triunfar por encima de la objetividad de los hechos y, por consiguiente, su efectividad opera al margen de la verdad. La función de la narratividad en Javier Marías es restablecer los datos genuinos de la historia y proponer una lectura rectificatoria de ella. El escepticismo en torno a la condición humana y sus nexos quebradizos con la verdad permea la obra de Marías en general, pero finalmente surge una confianza en la posibilidad del restablecimiento de la verdad que en Marías es ajena al partidismo ideológico y político. La elección de una figura del espectro ideológico de la izquierda y víctima de los desmanes del estalinismo internacional junto a Julián Marías, asociado con el liberalismo tradicional, es una manifestación de la inclusividad ideológica de la crítica de Marías.

Descubrir el rostro oculto de la realidad histórica y humana sometida a la presión de circunstancias abrumadoras como la guerra constituye el foco central de la narración. En una de las primeras obras de Marías, *Todas las almas*, el *eavesdropping* o acoso subrepticio sobre la vida personal de algunos miembros del profesorado de la Universidad de Oxford constituye la motivación de la conducta de los personajes de la novela. En novelas posteriores, el *eavesdropping* se convierte en espionaje y se extiende a la política internacional. La exposición de las varias facetas del espionaje y contraespionaje en Inglaterrra durante la Segunda Guerra Mundial explora esta función. Más que la realidad más aparencial de la guerra, los grandes acontecimientos que ocupan las obras convencionales en torno al periodo, lo que interesa en Marías es la historia clandestina u oculta, los protagonistas anónimos que tuvieron un papel determinante en la evolución de los hechos. La guerra para Marías es una actualización, repetida y magnificada, de los rasgos que operan en la conducta humana a nivel individual. La violencia, el engaño y la traición determinan las relaciones personales e históricas y el texto escrito las pone de manifiesto. Más que épica y grandilocuencia verbal e ideológica, la guerra en Marías es un entramado humano construido a partir de la mezquindad y la mediocridad.

4. La ironía de la victoria

Clausewitz insiste en el imperativo de la victoria completa sobre el enemigo después del desarme e inhabilitación total de sus fuerzas. La definición última de la guerra se produce en él a partir de su desenlace y resolución que deben estar asociadas con una victoria unívoca e incondicional. No obstante, todo modelo comprensivo de la guerra debe incluir tanto la derrota como la victoria. La derrota forma parte intrínseca del hecho bélico y, por consiguiente, su estudio constituye un componente esencial de numerosas narraciones en torno a la guerra. Clausewitz elige a Napoleón como ícono de su modelo bélico y el propio Napoleón viene definido tanto por sus éxitos como sus derrotas en el campo de batalla. Austerlitz está vinculado indisolublemente con Waterloo. En realidad, en los marcos teóricos sobre la guerra, la derrota debe ocupar un espacio más amplio que la victoria porque con frecuencia incluso la victoria puede degenerar en su naturaleza y devenir derrota o una variante de ella, ya que la victoria no es un estado permanente y final sino una fase de las relaciones entre los oponentes enfrentados en el combate. La victoria puede reconfigurarse y reconvertirse por modo irónico y cuestionar, asi, la necesidad de la guerra incluso cuando la guerra tiene un resultado propicio. Es el caso de las novelas de Javier Cercas en torno a la Guerra Civil española (*Soldados de Salamina*) y la guerra del Vietnam (*La velocidad de la luz*).

El dato conceptualmente más diferencial de *Soldados de Salamina* con relación a otros textos narrativos en torno a la Guerra Civil española es que establece un planteamiento de la Guerra Civil como una situación histórica en la que todos los que participan en ella sufren sus consecuencias destructivas y, por ello, la guerra se visualiza como una derrota colectiva para España y todos los españoles. Esa es la razón por la que la novela intenta establecer una difícil e inusitada equidistancia entre uno de los vencedores de la contienda –y, además, uno de sus ideólogos más notables, Rafael Sánchez Mazas– y una figura emblemática de los que sufrieron la derrota, Enrique Miralles. Equidistancia, no obstante, no equivale a equiparación. Sánchez Mazas se benefició abundantemente de los privilegios de que gozó el grupo más selecto de los vencedores y llegó a ocupar posiciones prestigiosas en el régimen de Franco. De modo muy distinto, Miralles se vio forzado a la huída, la humillación y el exilio.

Las consecuencias de la guerra son, por tanto, muy diferentes para Sánchez Mazas y Miralles, como lo fueron para numerosos otros participantes en ese acontecimiento histórico y el texto recoge esas diferencias en sus planteamientos. Sin embargo, más allá de esas divergencias, *Soldados de Salamina* se abre a una posición novedosa en las aproximaciones a la guerra que comúnmente se ven condicionadas por perspectivas ideológicas unidimensionales que impiden una visualización comprensiva de ese hecho. La innovación de *Soldados de Salamina* reside en que percibe la guerra como un hecho apocalíptico y nefasto para todos los que participaron en ella y para los que, al término de la guerra, sufrieron los efectos de la dictadura. La devaluación de los principios éticos colectivos y la degradación de las relaciones humanas y sociales afecta a todos los miembros de la sociedad, y el cuerpo político y humano de la nación se ve agredido y vulnerado de manera esencial y permanente. De manera intrínseca y definitoria, la guerra corrompe a todos los que participan en ella y todos pierden de varias maneras en su implicación en ella.

Esa es la razón de la elección de Sánchez Mazas como representante de los que prevalecieron militarmente en el conflicto. A pesar de formar parte del grupo vencedor, la versión de Sánchez Mazas, que se prefiere en la novela, no es la de la seguridad y la confianza que confiere la victoria sino la de la angustia y el temor que se acompañan a la violencia y la muerte. El episodio central de la vida de Sánchez Mazas que se elige para su elaboración en la novela está ubicado en la fase final de la retirada de las tropas de la República hacia Francia cuando Sánchez Mazas, en manos de los grupos de la República, salva su vida gracias a la compasión de un soldado del ejército de la República y de los «amigos del bosque», que lo protegen hasta que consigue evadirse hacia la zona franquista. Sánchez Mazas aparece no bajo una imagen victoriosa, como el ideólogo del movimiento fascista español y como abogado de la causa nacionalista, sino como una víctima acosada próxima a morir a causa de la represión y violencia que la guerra ha desencadenado. El heroísmo triunfalista que Sánchez Mazas suscribe como parte de su ideario mussoliniano cede frente a la presión de unas circunstancias contrarias, y Sánchez Mazas tiene que ocultarse y huir en lugar de enfrentarse a sus enemigos de manera decidida y abierta.

Esta visión minimizada de Sánchez Mazas durante la Guerra Civil se corrobora durante la posguerra que, en principio, debería haber

materializado el triunfo absoluto de sus posiciones ideológicas. La figura de Sánchez Mazas que se presenta en la textualidad ficcional es la de un ideólogo que ve sus ideas abandonadas por las conveniencias oportunistas del régimen de Franco y, finalmente, se ve postergado a una considerable marginación y olvido. El perfil de Sánchez Mazas no concluye con el establecimiento y la realización de su proyecto político sino con el declive personal de una figura arrumbada por la historia a pesar de su aparente triunfo en la guerra. El contraste con su contra-doble, Miralles, es aparente. Miralles, forzado a abandonar su visión utópica para el país, recibe en la novela la sanción favorable de la historia y se erige en el vehículo de la redención de la colectividad nacional por vía nostálgica. Lo que él no ha podido obtener con su actividad política, lo consigue la obra artística a través de la proyección de su figura humana exaltada como héroe excepcional. Miralles realiza la versión épica y heroica de la gran Historia que Sánchez Mazas, desde su posición social y política prominente, no logró realizar. Los personajes anónimos emergen así por encima de los héroes oficiales. En el marco cognitivo y humano creado por la textualidad ficcional, Miralles acaba prevaleciendo.

La derrota de Miralles en el conflicto es precisamente lo que le conduce a la victoria mediada por vía estética. La literatura corrige y rectifica la historia y realiza el proyecto de Miralles por modo indirecto. La memoria artística redime a los héroes anónimos y olvidados confiriéndoles los atributos de emblematismo y ejemplaridad de los que habían carecido hasta ese momento. El arte y la literatura operan sobre la historia de manera indirecta. La textualidad novelística no puede rectificar la injusticia de la historia ni implantar un orden social y político más satisfactorio. Pero sí es capaz de replantear la legitimidad de la grandeza heroica en la era de los miniminalismos morales y la progresiva devaluación y debilitamiento de los marcos sistemáticos y comprensivos. La disolución de los horizontes utópicos que, según Paul Virilio, acompaña la era de la invasión informática de la cultura queda así arrestada. Cioran destacaba la función individualmente motivadora de los conceptos utópicos al margen de su viabilidad específica para la colectividad[11]. En lugar de utopías platónicamente universales, la nueva era propone

[11] Emile M. Cioran, *History and Utopia*, Chicago, Chicago UP, 1998, p. 81.

miniproyectos de una utopía estrictamente personal que, como el de Miralles, no tienen mayor trascendencia mediática, pero cuya existencia y presencia se insertan en el inconsciente colectivo a través del arte.

Miralles fue la víctima de un enfrentamiento ideológico y militar y la literatura lo redimensionaliza por encima del abandono y del olvido histórico. Los parámetros épicos que nutrieron la Guerra Civil carecen de vigencia en la actualidad e, incluso desde una perspectiva escéptica y crítica frente a los maximalismos ideológicos, pueden aparecer como una opción grandilocuente y fútil. No obstante, la visión estética y ficcional repotencia esa vía y la reinserta en el *continuum* histórico por encima de la indiferencia y la apatía colectivas respecto a las posiciones épicas. La textualidad vehicula una resolución epifánica concentrándose en una fase propicia de la historia en la que convergen –aunque sólo provisionalmente– los principios de la realidad y del deseo que, según el modelo establecido freudianamente, están separados de manera radical y no alcanzan a fusionarse más que a través de momentos puntuales en las realizaciones del arte y la imaginación. Pese a que la resolución que se propone en *Soldados de Salamina* a través de la exaltación de Miralles sea sólo ocasional y opere sólo nostálgicamente, tiene un valor significativo como una versión de la historia que legitima la posibilidad de la progresión en el tiempo hacia una ordenación política y social más equitativa. La vía estética permite experimentar con propuestas consumadas de modo completo que, aunque no son practicables, operan como modelos paragónicos en la historia.

La velocidad de la luz explora otra versión de la guerra –la del Vietnam– de la que está exenta la dimensión épica y ética que es todavía posible en la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. La novela trata la Guerra del Vietnam desde la perspectiva de un marginado de la historia americana, Rodney, que no puede canalizar su ambición de heroicidad en el conflicto vietnamita, ya que su lucha está minada fundamentalmente por el carácter abusivo de esa guerra. Rodney desea realizar actos excepcionales que le confirman en su deseo de afirmarse en la historia de modo esencial e indeleble. En lugar de ese fin, sólo logra insertarse en la devastación general que significó la guerra del Vietnam hasta desencadenar su propia destrucción. La guerra sin nobleza y dignidad que constituyó la empresa en Vietnam contamina a Rodney y le lleva a una resolución contra-epifánica distinta de la recuperación nostálgica de Miralles. La

mística perversa y compulsiva del asesinato y la matanza indiscriminada en la que se transforma el impulso heroico de Rodney reproduce los numerosos episodios de brutalidad que fueron típicos de esa guerra. En este caso, la guerra aparece en su estado puro como un hecho estrictamente destructivo sin las compensaciones que lleva adscritas en *Soldados de Salamina* o la serie de Alatriste.

No obstante, *La velocidad de la luz* genera también un clímax de redención y recuperación de la temporalidad histórica[12]. En este caso, la sublimación se produce de modo extratemporal, trascendiendo hechos y fechas y adentrándose en un espacio y tiempo cósmicos, posbélicos y renovadamente kantianos, un reino de una paz primordial en el que las configuraciones de un futuro imaginado prevalecen sobre el pasado y tienen mayor fuerza de realidad que los hechos acontecidos concretamente:

> Pensé que había viajado sin saberlo más deprisa que la luz y que lo que ahora estaba viendo era el futuro... me pregunté si aquello era lo que se veía al emerger desde la suciedad del subsuelo a la claridad de la intemperie... si el pasado no era un lugar permanentemente alterado por el futuro y nada de lo ya acontecido era irreversible... Ahora sí me dije, poseído por una extraña euforia.[13]

En esa visión cósmica, la realidad pasada es dispensable y el horizonte de una humanidad reconciliada consigo misma de la que se ha elidido la guerra por completo aparece no como una quimera sino como una opción realista y factible. El desiderátum utópico y trascendental de Kant predomina –siquiera provisional y mediadamente– sobre los desenlaces apocalípticos que la modernidad nos ha deparado con excesiva frecuencia. En Kant, la paz perpetua está destinada a prevalecer fatalmente en un futuro libre y contrario a los absolutismos políticos[14]. El planteamiento actual sólo permite visiones fugaces y efímeras como las del angustiado narrador de *La velocidad de la luz*.

---

[12] Véase Gonzalo Navajas, *La utopía en las narrativas contemporáneas. Novela/Cine/Arquitectura*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2008, p. 53.
[13] Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 278.
[14] Emmanuel Kant, *Perpetual Peace*, Indianapolis, Hackett, 1983, p. 134.

5. La guerra hipermoderna. La invasión del espectáculo

Hasta ahora he aludido a episodios de guerras pasadas que son rememoradas como hechos definitorios de la historia y son transmitidas críticamente a través del discurso literario. La guerra ha sido siempre un componente trágico de la evolución humana, pero de ella se han podido extraer consecuencias morales de consideración precisamente a partir de la urgencia y gravedad de los temas que plantea. La condición cultural actual significa un cambio sustancial en esta visión. A causa de la inserción plena de la historia presente dentro de los parámetros de la cultura visual y mediática, la guerra en la actualidad ha pasado a ser una parte más del espectáculo ininterrumpido –*24/7, in real time*– en que se ha transformado la cultura contemporánea.

Dentro de esa perspectiva, los hechos no adquieren realidad plena hasta que son captados a través de la imagen y sólo aquellos hechos que ocurren en y para la imagen existen de manera auténtica y genuina, cobrando una naturaleza real e innegable. Dentro de este nuevo marco cognitivo determinado por el lenguaje visual, el hecho de la guerra se reconfigura y cobra dimensiones diferentes. Los componentes de la guerra, aunque hechos de violencia y brutalidad crecientes a causa del aumento de la capacidad de destrucción de las nuevas tecnologías bélicas, se hacen un *show*, pierden en emotividad y empatía humana y ganan en efectismo dramático, quedando integrados en la cadena del espectáculo total que enmarca la cultura contemporánea.

La Primera Guerra Mundial significó la tecnologización definitiva de la letalidad bélica, pero el horror desencadenado por ese nuevo modo de concebir la guerra definió a toda una generación y dejó huellas en todos los aspectos de la sociedad y cultura del momento. Así, la *Gotterdämmerung* de las trincheras en Verdún definió el arte y la cultura de toda una época: «the urge to destroy was intensified; the urge to create became increasingly abstract. In the end the abstractions turned to insanity and all that remained was destruction»[15]. De modo distinto, frente al aumento

[15] Chris Gray, *Postmodern War*, Nueva York, Guilford, 1997, p. 122: «el impulso de la destrucción se vio intensificado; el deseo de crear se hizo crecientemente abstracto. Finalmente, las abstracciones se hicieron locura y no quedó más que la destrucción». La traducción es mía.

exponencial de la tecnologización destructora en la guerra actual, se ha producido un fenómeno de habituación banal del horror y de desensibilización frente a la muerte y destrucción ocasionados por la guerra actual que en cualquier caso, como espectáculo, no sobrepasa en perfección técnica y estética los efectos especiales de los megaproyectos de los megaestudios de Hollywood.

Frente a esta minimización, la palabra escrita tiene una función significativa que cumplir. En lugar de la mera absorción pasiva que va adscrita a la cultura del espectáculo visual, la cultura escrita está provista de unas cualidades únicas de reflexión y reconsideración de los hechos humanos y culturales. Su morosidad e introversión no son demasiado afines o compatibles con la celeridad y premiosidad de los grandes media. No obstante, estas características, en principio desfavorables, pueden señalar un plus cognitivo y ético. La cultura escrita está especialmente facultada para reorientar la consideración de la reflexión en torno a la guerra hacia su verdadera naturaleza, que no es el asombro ante el espectáculo que provocan las nuevas tecnologías, sino inhumanidad y destrucción generalizadas. Ese papel es diferencial y decisivo. Desde la redefinición antinómica de la nación (Pérez-Reverte) y el desenmascaramiento de las coartadas ideológicas (Marías) a la heroicidad ambivalente (Cercas), entre otras posibilidades, narrar la guerra crítica y reflexivamente sigue siendo una función capital y distintiva de la palabra escrita.

Gonzalo NAVAJAS
University of California, Irvine