

Cuerpos desechados: desgarro, trauma y supervivencia en los testimonios ingleses de la Gran Guerra.

Mg. Ezequiel Rivas-UBA¹
ezequiel.rivas@gmail.com

RESUMEN

A lo largo de los siglos, el problema de la guerra y sus consecuencias ha sido motivo y fuente de reflexiones históricas, sociales, políticas y estéticas. La desarticulación que se produce en el tejido social por la irrupción del conflicto bélico afecta a todos los actores, estamentos y espacios, sin hacer distinciones o excepciones. Como afirma Susan Sontag “[l]a guerra rasga. [...] La guerra arruina” (2003: 10). Así, tanto el cuerpo de los soldados como el de los simples ciudadanos se presentan como campo de batalla de diferentes intereses y fuerzas de poder. Al mismo tiempo, dichos cuerpos son tratados también por el mismo Estado y por la sociedad como ‘desechos’ de los diversos frentes de lucha: la trinchera y la ciudad; desechos que hay que retirar, esconder y silenciar una vez obtenida la victoria. Pero ¿hasta qué punto se pueden esconder y silenciar esos desechos? ¿Cuál es el límite del dolor experimentado por esos cuerpos en la guerra y hasta dónde puede correrse? Dichas problemáticas constituyen el objeto de nuestra comunicación, en la que el recorrido de lectura nos lleva a plantearnos de modo particular la relación entre cuerpo, trauma y supervivencia en un corpus constituido por diversos testimonios ingleses de la Primera Guerra Mundial.

PALABRAS-CLAVE: cuerpo - trauma - desecho - Primera Guerra Mundial

* * *

“Las fotografías [...] muestran cómo la guerra expulsa, destruye, rompe y allana el mundo construido. [...] El paisaje urbano, sin duda, no está hecho de carne. Con todo los edificios cercenados son casi tan elocuentes como los cuerpos en la calle. [...] Mira, dicen las fotografías, así es. Esto es lo que hace la guerra. Y aquello es lo que hace, también. La guerra rasga. La guerra rompe, destripa. La guerra abrasa. La guerra desmembra. La guerra arruina.” (Sontag: 9-10)

De esta manera Susan Sontag, tomando como punto de partida el ensayo *Tres guineas* de Virginia Woolf, delimita el problema de los estragos de la acción bélica en relación con el espacio urbano como superficie de contienda y lo conecta directamente con otra superficie quizás menos evidente pero no menos importante: los cuerpos [Fig.1]. Esos cuerpos que no son solamente los cuerpos de los soldados que se enfrentan entre sí sino también aquellos de los simples ciudadanos. A su vez la fotografía se constituye para Sontag también en otra superficie que ingresa en el mecanismo de las consecuencias de la guerra: la imagen del cuerpo-en-guerra, que es puesta en primer plano, en el centro de las miradas, es un espectáculo que interpela al observador. Pero

¹ Docente, investigador y traductor. Es Licenciado y Profesor en letras, orientación en Lenguas y Literaturas Clásicas por la UBA y Magister en Historia comparada de las religiones por la Universidad de Ginebra (Suiza). Se desempeña como docente auxiliar de Lengua y cultura griegas y de Literatura inglesa en la Fac. de Filosofía y Letras de la UBA, y docente titular de Lengua y literaturas griegas y latinas y de Teoría literaria en diversos institutos de formación docente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Publicó la primera traducción al español del tratado *De libero arbitrio* de Erasmo de Rotterdam (El cuenco de plata, 2012).

¿cómo mirar, cómo observar ese espectáculo de los cuerpos de la guerra? ¿Desde dónde situarse? Como apunta Didi-Huberman,

“[p]ara saber, [agrego yo, para mirar] hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez. Hay que implicarse, aceptar, entrar, afrontar, ir al meollo, no andar con rodeos, zanjar. También — porque zanjar lo implica— hay que apartarse violentamente en el conflicto o ligeramente, como el pintor que se aparta del lienzo para saber cómo va su trabajo. [...] Para saber [para mirar] ha que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. (2008: 10)

Por otra parte, Judith Butler, en torno al problema de las imágenes de la guerra y en particular las fotografías de los muertos, tanto de soldados como de civiles, se propone “considerar la manera cómo se nos presenta el sufrimiento, y cómo esta presentación afecta nuestra capacidad de respuesta” (2010: 96). Aquí también, una vez más, hay que tomar posición y hacernos diversas preguntas que pueden iluminar nuestra forma de ver el fenómeno de la guerra y de sus consecuencias sobre los cuerpos, en especial en lo que concierne al denominado ‘trauma de guerra’ y la supervivencia de los mismos luego del conflicto. Es aquí donde debemos preguntarnos cuál sería el límite del dolor experimentado por esos cuerpos, —en el caso del corpus que nos convoca, los cuerpos de los soldados en las trincheras y fuera de ellas— y hasta dónde puede correrse; qué sucede con esos cuerpos, con esas subjetividades atravesadas por el dolor una vez abandonado el campo de batalla, y vueltos nuevamente al paisaje urbano, con todo lo que implica: cuerpos que no vuelven enteros, cuerpos mutilados, cuerpos y psiquis que regresan traumatados. Me parece pertinente en este sentido lo que Butler afirma,

que el “cómo respondemos al sufrimiento de los demás, cómo formulamos críticas morales y cómo articulamos análisis políticos depende de cierto ámbito de realidad perceptible que ya está establecido. En dicho ámbito, la noción de lo humano reconocible se forma y se reitera una y otra vez contra lo que que no puede ser nombrado o considerado como lo humano, una figura de lo no humano que determina negativamente y perturba potencialmente lo reconociblemente humano” (2010: íbid.)

El cuerpo del soldado, durante las acciones bélicas y luego en su regreso una vez finalizado el conflicto, deviene así en desecho, “figura de lo no humano”, deviene en ‘resto de lo humano’ que perturba, que incomoda y que al mismo tiempo se constituye en testimonio de la guerra, en testimonio de esa legibilidad y visibilidad de la historia en términos de Benjamin (cf. Didi-Huberman 2015: 17-19): el cuerpo-imagen como índice histórico que implica y exige una lectura. Sin embargo existe un problema que fue capital para las naciones europeas involucradas en la Primera Guerra en torno a esta ‘legibilidad’ de los cuerpos: por un lado, los mutilados que volvían y tendrían que reinsertarse en el entramado social, por otro, los que no volvieron porque simplemente desaparecieron en el campo de batalla, en la mayoría de los casos, por las bombas, estallados, desintegrados. Se instala así la pregunta sobre los cuerpos y la memoria y se pone al cadáver como centro de dicho problema. En el caso de Gran Bretaña, el Cenotafio de Londres —y sus réplicas en las diferentes ciudades del reino y de la Commonwealth— expresa una respuesta a esta pregunta por el cadáver: no representa al soldado desconocido sino la tumba desconocida [Fig 2.]. El monumental cuerpo de

piedra está en lugar del cuerpo/cadáver que, por la muerte ha desaparecido o resulta ilegible (Rau 2010: 20). Imposibilidad de ‘leer los cuerpos’ porque no están, han desaparecido, no quedan vestigios, y si quedan, se trata solamente de una parte, un resto, de “una única cosa humana de un cuerpo” (Didi-Huberman 2012: 110, sobre la cita de ‘Le mort’ de Bataille).

Lo anteriormente establecido servirá de marco para leer los modos en que se problematizan estas preguntas en torno a los cuerpos desechados y traumatizados en diferentes testimonios literarios y no literarios de la Primera Guerra Mundial.

Siegfried Sassoon (1886-1967), uno de los principales representantes de la generación de los llamados ‘soldados-poetas’, percibía ya esta conexión entre los estragos materiales de la guerra y su repercusión en el cuerpo de los combatientes :

“For the soldier is no longer a noble figure; he is merely a writhing insect among this ghastly folly of destruction. His kingly reason is fooled and debauched by the dire pangs that his body must endure.”
(*Diaries* 22 february 1917: 133)²

Los desastres de la batalla de Arras, que se extendió entre el 9 y el 14 de abril de 1917, unos meses después de estas palabras, proveen a Sassoon de pruebas contundentes acerca del sufrimiento de los cuerpos-en-guerra, pruebas que lo llevarán en julio del mismo año a escribir un manifiesto en contra del conflicto bélico donde entre otras cosas plantea lo siguiente: “I have seen and endured the suffering of the troops, and I can no longer be a party to prolong these sufferings for ends which I believe to be evil and unjust”³. El poema “Lamentations”, coincidente con la fecha de la cita del diario y anticipándose a la declaración pacifista, plantea la deshumanización que produce la guerra y la reducción a un estado de cuasi animalidad de los soldados:

“For he howled and beat his chest, (5)
And, all because his brother had gone west,
Raved at the bleeding war; his rampant grief
Moaned, shouted, sobbed, and choked, while he was kneeling (8)
Half-naked on the floor. [...]”⁴

Sassoon construye el sufrimiento del soldado a partir de la acumulación de verbos que denotan descontrol y están ligados a lo que Campbell denomina un estado de ‘gibbering idiots’, de ‘idiotas balbucientes’ (1999: 158); un comportamiento cercano al de un animal herido (‘he howled’, ‘his rampant grief moaned’), además de la pérdida de la compostura habitual del soldado firme y de pie, pronto para la lucha ‘por su rey y por su país’, al describirlo arrodillado y medio desnudo en el piso. La deshumanización

² “Porque el soldado ya no es una figura noble, no es más que un insecto retorciéndose en medio de esta espantosa locura de destrucción. Su razón real es engañada y librada por los terribles dolores que su cuerpo tiene que soportar.”
(22 de febrero de 1917).

³ “He visto y soportado el sufrimiento de las tropas, y ya no puedo ser parte para prolongar estos sufrimientos con fines que considero malvados e injustos”.

⁴ “porque él aullaba y golpeaba su pecho.
Y todo porque su hermano había estirado la pata,
despotricando por la maldita guerra; su pena descontrolada
gemía, gritaba, sollozaba y se ahogaba mientras estaba arrodillado
medio desnudo en el suelo.”

reaparece, unos meses después (2 de junio de 1917), en el poema “In an Underground Dressing-Station”:

“Quietly they set their burden down: he tried
To grin; moaned; moved his head from side to side.
...
He gripped the stretcher; stiffened; glared; and screamed,
‘O put my leg down, doctor, do! (He’d got
A bullet in his ankle; and he’d been shot
Horribly through the guts).”⁵

El aspecto degradado del soldado aquí ya no es del de un animal herido ni aquel que ha perdido toda compostura marcial, sino la completa desarticulación de su cuerpo, asimilable a un muñeco (‘moved his head from side to side’). El cuerpo herido del muchacho es una carga (‘burden’), una cosa a dejar en el piso. [Fig. 3] La desarticulación, además, es progresiva: pasa del intento de esbozar una sonrisa, último gesto propio de un ser humano (‘he tried to grin’), a la cosificación total de su cuerpo en partes y la pérdida de la propia identidad y del propio dominio sobre sí, ahora depositado en el de quienes lo cargan y en el médico cirujano, como se puede ver en la variación de los posesivos hasta su desaparición (‘my leg’ ... ‘his ankle’... ‘the guts’). Al respecto, Simone Weil señala que la relación entre cuerpo herido-sufriente y violencia bélica es una relación de cosificación; para ello retoma la imagen del cuerpo de Héctor arrastrado por Aquiles en su carro:

“La fuerza es lo que hace de quienquiera que le esté sometido una cosa. Cuando se ejerce hasta el extremo hace del hombre una cosa en el sentido más literal, pues hace de él un cadáver. Había alguien y, un instante después, no hay nadie. Es un cuadro que la *Ilíada* no se cansa de presentar.” (1940: 1)

El soldado moribundo y el cadáver devienen mediante el ejercicio de la fuerza violenta de la guerra en cosas, en desechos que se descartan, se apilan y se acumulan, como Wilfrid Gibson (1878-1962) deja claro en su poema “His Mate” (Walter 2004: 162) donde se ve hasta qué punto dicha violencia y el amontonamiento de los cadáveres aliena la mente, deshumaniza y cosifica a los sujetos:

“I raised my head,
And saw him seated on a heap of dead,
Yelling the nursery-tune,
Grimacing at the moon...”⁶

Sassoon profundiza este tema utilizando también la ironía en sus composiciones. Es el caso de “The Effect”, poema que se conecta con el primero que hemos revisado,

⁵ “Agarró la camilla, rígido, miró ferozmente y gritó:
‘¡Oh, sáqueme la pierna, doctor, hágalo!’ (Él tenía
una bala en su tobillo, y había sido acribillado
horriblemente por las tripas)”

⁶ “Levanté mi cabeza,
y lo vi sentado en un montículo de muertos,
vociferando la nana,
haciendo muecas a la luna...”

“Lamentations”, no sólo por pertenecer al mismo período —verano de 1917—, sino además porque el problema de los cuerpos considerados como desechos se transforma en parte central y estructurante del texto:

*‘The effect of our bombardment was terrific.
One man told me he had never seen so many dead before.’
—War Correspondent.*

*‘He’d never seen so many dead before.’
They sprawled in yellow daylight while he swore
And gasped and lugged his everlasting load
Of bombs along what once had been a road.
‘How peaceful are the dead.’ 5
Who put that silly gag in someone’s head?*

*‘He’d never seen so many dead before.’
The lilted words danced up and down his brain,
While corpses jumped and capered in the rain.
No, no; he wouldn’t count them any more... 10
The dead have done with pain:
They’ve choked; they can’t come back to life again.*

*When Dick was killed last week he looked like that,
Flapping along the fire-step like a fish,
After the blazing crump had knocked him flat.... 15
‘How many dead? As many as ever you wish.
Don’t count ’em; they’re too many.
Who’ll buy my nice fresh corpses, two a penny?’*

El poeta elabora aquí una invectiva y una crítica hacia el comportamiento de la prensa amarilla durante los combates con respecto a los cadáveres de los soldados en los campos de batalla, bajo la forma de una balada con estribillo, en este caso conformado por la declaración de un corresponsal de guerra, retomado en el inicio de las dos primeras estrofas, generando así intensidad a medida en que avanza el poema. La última estrofa presenta una variación en el final, transformando el estribillo: *‘How many dead? As many as ever you wish.’* La última pregunta formulada en el último verso (*Who’ll buy my nice fresh corpses, two a penny?*) presenta a los cadáveres de quienes lucharon como desechables tanto como lo son los periódicos amarillos que se leen y se descartan. La degradación del cuerpo del soldado que muere asesinado pasa también por el mismo proceso de animalización mencionado en los otros poemas de Sassoon, aquí con la imagen del pescado muriendo y retorciéndose (*‘Flapping along the fire-step like a fish, / after the blazing crump had knocked him flat...’*). Virginia Woolf, en su reseña crítica de dos obras de Sassoon aparecidas el 31 de mayo de 1917 y el 11 de julio de 1918, subraya precisamente el realismo de sus imágenes poéticas a partir de la experiencia del propio poeta como soldado:

“What Mr Sassoon has felt to be the most sordid and horrible experiences in the world he makes us feel to be so in a measure which no other poet of the war has achieved. [...] It is realism of the right, of the poet kind. The real things are put in not merely because they are real, but because at a certain moment of emotion the poet happened to be struck by them and is not afraid of spoiling his effect by calling them by their right names. [...] In the case of Mr. Sassoon there is no temptation to indulge

in this form of leniency, because he is so evidently able-bodied in his poetic capacity and requires no excuses to be made for him. At the same time, it is difficult to judge him dispassionately as a poet, because it is impossible to overlook the fact that he write as a soldier.” (1977: 98-99)

A partir de lo señalado por Woolf, la poesía escrita por sujetos atravesados por las consecuencias de la guerra abre una reflexión acerca del problema del lenguaje en relación con el dolor, tanto físico como psíquico. Si bien para Elaine Scarry “[p]hysical pain has no voice, but when it at last finds a voice, it begins to tell a story [...]” (1985: 3), el dolor físico es en última instancia inexpresable y elide, según ella, la representación verbal. En este sentido, la poesía y los testimonios de la guerra contestan de cierta manera esa imposibilidad de expresión del dolor físico mediante el lenguaje. Las imágenes poéticas que utiliza Sassoon son directas, en las que el cuerpo lacerado y dislocado aparece en primer plano, como hemos podido ver, por ejemplo, en el poema “In an Underground Dressing-Station”, o a través del uso irónico de motivos poéticos como el del paisaje rural e idílico de la campiña inglesa que contrasta con el espectáculo del cuerpo amputado que regresa del espacio de las trincheras, como en el caso de “The One-Legged Man”

Propped on a stick he viewed the August weald;
Squat orchard trees and oasts with painted cowls;
A homely, tangled hedge, a corn-stalked field,
And sound of barking dogs and farmyard fowls.

And he'd come home again to find it more 5
Desirable than ever it was before.
How right it seemed that he should reach the span
Of comfortable years allowed to man!

Splendid to eat and sleep and choose a wife,
Safe with his wound, a citizen of life. 10
He hobbled blithely through the garden gate,
And thought: ‘Thank God they had to amputate!’

Así como el cuerpo del soldado regresa amputado [Fig. 4], dislocado, como un resto de la batalla, Sassoon, al incluirlo en el espacio pastoral —que puede asociarse incluso con el motivo de la Edad de Oro, en este caso, que representaría la estabilidad social y política previa a la guerra— también deconstruye, desarticula y desarma el espacio idílico. La presencia del inválido en el *locus amoenus* es disruptiva simbólicamente y formalmente: la discapacidad del cuerpo irrumpe irónicamente en el último pareado, a modo de epigrama, pero dejando traslucir esa experiencia de horror y brutalidad que los cuerpos resienten y soportan en la trinchera. Como precisamente señala Bernard Bergonzi, “unlike some of his fellow soldier poets [...] could not be content with using scenes of rural English life as a compensation and balance for the brutality of life at the Front: in ‘The One-Legged Man’ Sassoon thrusts the two together in angry and shocking juxtaposition” (citado por Campbell 1999: 117).

Sin embargo, queda otro dolor, quizás el que es verdaderamente incommunicable e inexpresable, que es el dolor psíquico, el que no puede verse, pero que al final irrumpe en la superficie del cuerpo. En este sentido, las palabras de Walter Benjamin contextualizan esta “pobreza de la experiencia” del dolor y del desastre de la guerra y su imposibilidad de comunicación:

“La cosa es clara: la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual no es quizás tan raro como parece. Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que manda de boca a oído. No, raro no era. Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras [...] Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano.” (1994: 167-168)

El cuerpo en el centro, pero también la mudez de la experiencia bélica que sin embargo sigue resonando en las mentes de los que regresaron y que también son considerados como desechos, como restos que el propio Estado y la sociedad quieren a toda costa acallar e ignorar. Virginia Woolf también se hace eco de este problema, focalizándolo y concentrándolo en el personaje de Septimus Smith en *Mrs Dalloway*. Vuelto del combate, en aparente feliz matrimonio con Lucrezia, Septimus se debate por un lado entre esa voz interior del ‘shell shock’, el trauma de guerra que le produce todavía una visión vívida de las atrocidades de la guerra, y por otro lado la voz del discurso médico-científico que aún no podía comprender qué estaba afectando a estos hombres que han regresado aparentemente sanos: “For Dr. Holmes had told her to make her husband (who had nothing whatever seriously the matter with him but was a little out of sorts) take an interest in things outside himself.” (Woolf 1992: 23)⁷. Imposibilidad de la comunicación de la experiencia, imposibilidad de comprensión de esa experiencia por parte de los demás (familia, amigos, Estado) y no aceptación del problema:

“Dr. Holmes might say there was nothing the matter. Far rather would she that he were dead! She could not sit beside him when he stared so and did not see her and made everything terrible; sky and tree, children playing, dragging carts, blowing whistles, falling down; all were terrible. And he would not kill himself; and she could tell no one.” (Woolf 1992: 24-25)⁸

Para el sujeto afectado por el trauma de guerra, la exterioridad y la cotidianeidad disparan inmediatamente las imágenes atroces de la trinchera, lo conectan con la experiencia del dolor y del sufrimiento, manifestándose en la superficie del cuerpo, no mediante una herida visible, sino mediante síntomas, gestos y reacciones. Todo puede hacer que aquel que ha regresado del infierno del combate y de las bombas continúe padeciéndolo [Fig. 5]. Sassoon, en “Repression of a War Experience” —compuesto en

⁷ “Sí, porque el doctor Holmes le había dicho que debía procurar que su marido (que no padecía nada serio, aunque algo delicado) se tomara interés por las cosas exteriores a su persona.” (trad. de Andrés Bosch)

⁸ “El doctor no podía decir que a Septimus no le ocurría nada. ¡Pero ella hubiera preferido verle muerto! Era incapaz de seguir sentada a su lado, cuando le daban aquellos sobresaltos, y cuando no la veía, y cuando lo transformaba todo en algo terrible; cielo y árbol, niños jugando, carros rodando, silbatos silbando, todo cayendo: todo era terrible. Y Septimus no se mataría, y ella no podía explicarlo a nadie.” (trad. de Andrés Bosch)

1918 a partir de su convalecencia en el hospital psiquiátrico de Craiglockhart (Escocia) y su trato con Rivers quien estaba investigando acerca del trauma de guerra— plantea en términos poéticos directos su propia vivencia del horror del combate y la confronta con esa sociedad que no comprende y que tampoco intenta hacerlo, ignorando el problema:

You're quiet and peaceful, summering safe at home;
You'd never think there was a bloody war on! ...
O yes, you would ... why, you can hear the guns.
Hark! Thud, thud, thud,—quite soft ... they never cease—
Those whispering guns—O Christ, I want to go out
And screech at them to stop—I'm going crazy;
I'm going stark, staring mad because of the guns.⁹

La aparición de la locura —que afectó a una enorme cantidad de soldados que sobrevivieron la experiencia de la guerra de trincheras— se presenta como el otro factor decisivo a la hora de considerar estos cuerpos (estas subjetividades desgarradas) como desechos a ser ignorados y excluidos de la vida social en tiempos de paz.

Este recorrido por los testimonios poéticos surgidos en y desde las trincheras a inicios del siglo XX, en lo que se consideró la última guerra en que los hombres combatieron cuerpo a cuerpo y que dejó un saldo estimado de diez millones de muertos, veinte millones de heridos en combate y cinco millones de civiles muertos a causa del hambre o de las enfermedades que sobrevinieron —en especial la ‘gripe española’— pretende ser un puntapié para pensar —para seguir pensando— hoy, a cien años de la firma del Armisticio, sobre esta relación muchas veces silenciada en los medios masivos de comunicación entre la guerra —las pasadas, pero sobre todo las actuales—, el sufrimiento inscripto en los cuerpos y los modos de supervivencia de los mismos ante el horror.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter. (1994). “Experiencia y pobreza”, en: *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires: Planeta-Agostini, pp. 166-173.
- BUTLER, Judith. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, México: Paidós.
- CAMPBELL, Patrick. (1999). *Siegfried Sassoon. A Study of the War Poetry*, North Carolina: McFarland.
- COSTA PICAZO, Rolando. (2015). *Tierra de nadie (poesía inglesa de la Gran Guerra)*, Buenos Aires: Miño y Dávila.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*, Madrid: A. Machado Libros.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*, Buenos Aires: Universidad del Cine-Biblos.

⁹ “Tú estás tranquilo y en paz, veraneando seguro en casa;
¡Tú jamás pensarías que hubo una maldita/sangrienta guerra!...
Oh, sí, lo harías... por qué, puedes escuchar las armas.
¡Atención! Tá, tá, tá, —muy suave... ellas nunca cesan—
Esas susurrantes armas— Oh Cristo, quiero salir
y gritarles que se detengan— me estoy volviendo loco;
voy rígido, mirando fijamente como un loco a causa de las armas.”

- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid: Abada.
- HEMMINGS, Robert. (2008). *Modern Nostalgia. Siegfried Sassoon, Trauma and the Second World War*, Edinburgh: University Press.
- RAU, Petra (ed.) (2010). *Conflict, Nationhood and Corporeality in Modern Literature. Bodies-at-War*, London: Palgrave Macmillan.
- SASSOON, Siegfried. (1983). *The War poems / arranged and introduced by Rupert Hart-Davis*, London: Faber and Faber.
- SCARRY, Elaine (1985). *The Body in Pain: Making and Unmaking of the World*, Oxford: University Press.
- SONTAG, Susan. (2004). *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Santillana.
- WALTER, George (ed.) (2004). *The Penguin Book of First World War Poetry*, London: Penguin.
- WEIL, Simone. (1949) “La Ilíada o el poema de la fuerza”.
- WOOLF, Virginia (1992). *Mrs Dalloway*, London: Penguin.
- WOOLF, Virginia (1977). *Books and Portraits. Some further selections from the Literary and Biographical Writings of Virginia Woolf / edited by Mary Lyon*, London: The Hogarth Press.



Fig. 1 Soldados conviviendo con los cuerpos amputados y los cadáveres



Fig. 2 Cenotafio de Londres. El Silent Tribute (1918)



Fig. 3. El soldado Sawyer Spencer, Hospital de Nottingham. Gas Mostaza



Fig. 4 Reeducción de amputados.

Fig. 5. El trauma de guerra.

