



Mark Tansey, *Moins Sainte-Victoire*, 1987 (oli damunt tela, 254 x 393,7 cm)

**L'EXPERIÈNCIA BÈL·LICA DE  
SIEGFRIED SASSOON I  
L'AUTOBIOGRAFIA DE GEORGE  
SHERSTON: EL COMPROMÍS ÈTIC  
I LA VOCACIÓ LITERÀRIA**

---

Mireia Llorens Ruiz  
TESI DOCTORAL – 2004.  
Universitat Pompeu Fabra

**L'EXPERIÈNCIA BÈL·LICA DE  
SIEGFRIED SASSOON I  
L'AUTOBIOGRAFIA DE GEORGE  
SHERSTON: EL COMPROMÍS ÈTIC I LA  
VOCACIÓ LITERÀRIA**

---

Universitat Pompeu Fabra  
TESI DOCTORAL – Tercer Cicle.  
Programa: Literatura Comparada  
Departament d'Humanitats  
Director: Dr. Miquel Berga Bagué.  
Data: setembre de 2004.

.....

Doctorand: Mireia Llorens Ruiz.  
Adreça: c/. Sta. T. Jornet, 10, 2-B.  
Població: 17820-Banyoles  
Telèfon: 972 57 19 27  
Correu electrònic: capconan@hotmail.com

.....

Dipòsit legal: B.21636-2005  
ISBN: 84-689-1981-0

# Í NDEX

---

## **INTRODUCCIÓ**

1. Antecedents .....	1
2. Siegfried Sassoon i la memòria de la guerra .....	3
3. Memòries de guerra i <i>Modernism</i> .....	7
4. L'autobiografia i el realisme literaris a la cruïlla de la discussió teòrica .....	12
5. Metodologia .....	26
6. Organització .....	32

## **I. CAPTIUS DE LA GLÒRIA: LA GUERRA I LA MEMÒRIA**

1. La guerra que havia d'acabar amb totes les guerres .....	36
2. La interiorització del patriotisme .....	44
3. 1914-1918: <i>the Pity of War</i> . El procés d'articulació cultural de l'experiència bèl·lica .....	57
4. Siegfried Sassoon i les memòries de George Sherston .....	68

## **II. ARCÀDIA I HARMAGEDON: DE L'IDIL·LI VICTORIÀ AL REALISME BÈL·LIC**

### **1. El món abans de la Gran Guerra. La peculiaritat enunciativa de l'idil·li victorià.**

1. De la memòria autobiogràfica al text narratiu .....	73
2. El restabliment del passat: el concepte de cronotop idil·lic .....	86
3. La paradoxa descriptiva en l'evocació nostàlgica de la infantesa .....	93
4. La narració repetitiva: les primeres incursions esportives del jove Sherston .....	107
5. L'educació sentimental d'un aspirant a caçador .....	124
6. <i>Love and Death</i> : la formació simbòlica .....	147
5.1. Els símbols convencionals .....	156
5.2. Els símbols idiolectals .....	164

### **2. La descoberta d'Harmagedon. La retòrica del realisme.**

1. Els testimonis de la història: la pretensió mimètica de l'excombatent ...	179
1.1. La consecució de la veritat: els orígens d'una rivalitat entre la novel·la i l'autobiografia .....	186
1.2. La hibridesa com a imperatiu estètic i ètic: l'auge autobiogràfic durant el període d'entreguerres .....	195
2. La retòrica del realisme com a convenció referencial .....	203
3. Les visions de Sherston: la visió pastoral de Hardy, la visió desoladora d'Harmagedon i la visió elegíaca de la tropa .....	214
4. Les relacions humanes .....	230
5. Les accions bèl·liques: el dispositiu intertextual com a avalador documental .....	240
6. Les escenes bèl·liques: la batalla del Somme i la batalla d'Arras .....	248

### **3. La destrucció de l'idil·li. L'articulació de les estratègies satíriques.**

1. Discurs modalitzat i plurilingüisme dialògic: del comentari crític a la sàtira antibèl·licista .....	259
2. L'autoparòdia i la negació de l'heroïtat: crisi, epifania i conversió de George Sherston .....	265

3. El comentari sarcàstic com a antídote de la mistificació guerrera: militars, clergues i periodistes .....	282
4. Soldats contra civils: l'exercici del pastitx satíric .....	293
5. Els relats intercalats i les digressions .....	304

### **III. EL DISCURS AUTOBIOGRÀFIC: LA FICCIÓ AL SERVEI DE LA MEMÒRIA**

1. La vivència temporal del narrador: de la narració al monòleg .....	322
2. El qüestionament epistemològic de la Història i l'Autobiografia .....	336
3. El pelegrinatge de George Sherston i la transformació del <i>Bildungsroman</i> .....	349
4. Autobiografia o autoficció. El pacte autobiogràfic i el joc de la identitat.	358

<b>CONCLUSIONS</b> .....	376
--------------------------	-----

### **BIBLIOGRAFIA**

.....

#### **ANNEX 1. INFORME MÈDIC DE SIEGFRIED SASSOON**

- Informe mèdic mecanografiat emès pel doctor W.H. Rivers arran de l'ingrés de Siegfried Sassoon a l'Hospital Militar de Craiglockhart (Escòcia), el 23 de juliol de 1917.

#### **ANNEX 2. CORRESPONDÈNCIA NO PUBLICADA DIRIGIDA A SIEGFRIED SASSOON**

1) Cartes de Julian Dadd	
- 1 de desembre de 1929 .....	1
- 21 de desembre de 1929 .....	8
- 31 de desembre de 1929 .....	16
2) Cartes de Vivian Sola de Pinto	
- 5 d'octubre de 1930 .....	20
- 6 d'agost de 1936 .....	22
3) Carta de L.H. Mackay de 15 de desembre de 1930 .....	24
4) Còpia manuscrita de S. Sassoon d'una carta de C.I. Stockwell del 3 de març de 1931 .....	28
5) Carta d'A.R. Brennan de 16 de gener de 1957 .....	30

# INTRODUCCIÓ

---

*Who will remember, passing through this Gate,  
The unheroic Dead who fed the guns?  
Who shall absolve the foulness of their fate,—  
Those doomed, conscripted, unvictorious ones?*  
Siegfried Sassoon, “On Passing the New Menin Gate”, 1927.

## 1.- ANTECEDENTS

El 14 de setembre de 1998 vaig presentar el Treball de Recerca *T.E. Lawrence: autobiografia i ficció èpica* amb el qual es pretenia estudiar el mite de Lawrence d'Àrabia i la seva esplèndida autobiografia, així com investigar la narració autobiogràfica com a escriptura de creació literària durant els anys vint i trenta, previs a l'esclat de la Segona Guerra Mundial.

En aquest sentit, els objectius consistien a, d'una banda, revisar el concepte d'autobiografia i reivindicar la seva potencialitat com una escriptura literària més enllà de les categories canòniques de ficció i no ficció. L'obra de T.E. Lawrence, *The Seven Pillars of Wisdom: A Triumph* resultava paradigmàtica a l'hora d'il·lustrar com durant el període d'entreguerres es van escriure un gran nombre d'autobiografies i variants d'aquest gènere —que oscil·laven des del relat de viatges, les memòries de guerra, els autoretrats fins a la novel·la autobiogràfica o les autobiografies ficcionals— que, en definitiva, no han encaixat en cap demarcació decimonònica dels gèneres literaris tal i com encara es conceben. Les autobiografies sobre la Primera Guerra Mundial s'han de contextualitzar en un període caracteritzat per la transgressió formal i ontològica, i l'explosió imaginativa del que s'anomena *Modernism*, en l'àmbit literari anglosaxó, i que abraça no únicament la literatura sinó totes les arts de principis de segle.

Així mateix, l'estudi de l'autobiografia de Lawrence d'Àrabia va permetre mostrar com l'engranatge bèl·lic de la Gran Guerra i les seves conseqüències més immediates —paral·lels al desplegament de la percepció orientalista del conflicte al Front Oriental— van contribuir a la configuració de la visió literària contemporània i, posteriorment, a la construcció de narracions de ficció. És a dir, com, en definitiva, l'autobiografia i les seves variants es van convertir en eines que envigoririen la ficció narrativa del segle XX, en el sentit de constituir-se com a noves formes —contraposades a les del segle XIX— de crear ficcions literàries o, si es vol, de crear noves ficcions.

D'altra banda, i paral·lel a aquesta vindicació de l'autobiografia com a gènere literari, en aquest Treball de Recerca es va plantejar com l'adscripció de l'autobiografia a la lectura estrictament referencial —equivalent a la lectura de documents històrics o legals, que implicaria una fe absoluta en la sinceritat de l'autor-narrador— resultava insuficient en obres que pretenien allunyar-se de l'efemèride o del testimoniatge, per tibar els límits de la referencialitat i estendre el

llenguatge a l'esfera de la construcció imaginativa, més característica dels textos literaris que dels historiogràfics.

L'anàlisi de l'obra de Lawrence, la seva repercussió mediàtica i la seva consolidació llegendària, així com el breu repàs del context d'entreguerres no va permetre aprofundir en l'estudi de l'autobiografia com el gènere de la referència que va constituir, especialment durant el període d'entreguerres, el recurs per a la tonificació de realisme literari i, per extensió, de la ficció literària contemporània. Tanmateix, vam preferir abordar aquest nou estudi amb un altre escriptor que havia lluitat al front occidental durant la Gran Guerra. Siegfried Sassoon apareixia en la correspondència de Lawrence com un escriptor al qual admirava i que va formar part del reduït cercle d'amistats que va freqüentar fins a la seva mort prematura. Tot i que el nom de Sassoon s'inclou en gairebé totes les antologies literàries —tant de poesia com de narrativa— de la Primera Guerra Mundial, va ser T.E. Lawrence qui, en una carta a un amic comú (Robert Graves) l'any 1928 —poc després que aquest li enviés un exemplar de *Memoirs of a Fox-Hunting Man*—, em va impulsar a llegir-lo:

[...] Anybody can catch the ugly to the life: but to make the smoothly beautiful at once beautiful and not sticky —aha, that's where the poet scores. Look at the *Memoirs of a Foxhunting Man*, to see how magically simple things, like birds, come to life again, on paper, specially for Sassoon, without any twisting of words, without baldness<sup>1</sup>.

Evidentment, l'argumentació de com aquest interès va augmentar i va engendrar l'origen d'aquesta tesi doctoral s'ha de remetre forçosament a la lectura de la l'obra de Sassoon i, en especial, de la trilogia autobiogràfica dedicada a George Sherston.

---

<sup>1</sup> Carta a Robert Graves, 6/11/1928, a T.E. Lawrence. *The Selected Letters*, editat per Malcolm Brown (1988), New York: Paragon House, 1992, p. 388.



## 2.- SIEGFRIED SASSOON I LA MEMÒRIA DE LA GUERRA

[...] Remembering, we forget  
Much that was monstrous, much that clogged our souls  
with clay  
When hours were guides who led us by the longest way—  
And when the worst had been endured could still disclose  
Another worst to thwart us...  
We forget our fear...  
And, while the uncouth Event begins to lour less near,  
Discern the mad magnificence whose storm-light throws  
Wild shadows on these after-thoughts that send your brain  
Back beyond Peace, exploring sunken ruinous roads. [...]².

L'any 1928 és cabdal en la carrera literària de Siegfried Sassoon. Publica el llibre de poemes *The Heart's Journey* i les *Memoirs of a Fox-Hunting Man*, que suposen, respectivament, l'articulació d'una nova veu poètica, allunyada de la tendència satírica de la poesia anterior, i un èxit sorprenent com a escriptor en prosa dins del gènere memorialístic. Aquest fragment del poema "To one who was with me in the war", que forma part de *The Heart's Journey*, il·lustra convenientment dos aspectes significatius no tan sols de la personalitat de Sassoon sinó també de la seva biografia i carrera literària amb la Primera Guerra Mundial com a esdeveniment històric determinant. En primer lloc, la constant re-visió de l'experiència bèl·lica amb una consciència molt aguda de l'ambivalència que s'oculta en l'acte retrospectiu. La mediació dels anys que separen la percepció recent, que s'associa amb tot allò "monstruós" com poden ser el dolor, l'avorriment, l'angoixa, la por o la desesperació que persegueixen el soldat en el front, del record posterior, la representació poètica o literària i, finalment, la construcció de la memòria. L'oblit implacable que regeix la visió insubstituïble del testimoni presencial en la reconstrucció de l'autobiògraf constitueix el punt d'intersecció que, en l'advertència de Sassoon "Remembering, we forget", mostra també els paranys no tant de la mediació literària sinó de la glorificació o sublimació de la mateixa experiència bèl·lica: "We forget our fear... / And, while the uncouth Event begins to lour less near, / Discern the mad magnificence whose storm-light throws / Wild shadows on these after-thoughts that send your brain / Back beyond Peace, exploring sunken ruinous roads".

En segon lloc, la presència constant dels fantasmes que, més endavant en el poema però també com a *topoi* recurrent de la seva producció literària, simbolitzen el temps passat i els companys caiguts —igualment incorporis, esmunyedissos i

---

<sup>2</sup> Siegfried Sassoon, "To one who was with me in the war", *The Heart's Journey*, London: William Heinemann, 1928, p. 29.

turmentadors— i reflecteixen el sentiment de culpabilitat del supervivent que torna de les trinxeres. Així, el record és indissociable de la voluntat apologètica i lacerant per preservar la memòria dels morts i, en definitiva, apuntar-la, en un esforç sempre dolorós, amb l'autoritat d'una vivència que no pot ni vol renunciar a mostrar la naturalesa sinistra de la guerra. Els components emotius que acompanyen l'obra de Sassoon evidencien com la guerra es converteix en el centre existencial de la seva creació literària. Vida i literatura es complementen mútuament —malgrat els seus vincles esdevenen sovint problemàtics— i, alhora, condicionen l'exploració del passat en una constant reescriptura de la convenció autobiogràfica.

Tant la consciència dels paranyes de la memòria autobiogràfica com el sentiment de culpabilitat i l'elegia als caiguts formen part d'una determinada representació de la cultura de la guerra: el discurs antibel·licista per antonomàsia. El missatge que acompanya aquest concepte tan ampli és sempre polític i es caracteritza per la cautela extrema, tot i que mai silenciada, en relació amb l'èpica del *romance*. Possiblement, és aquesta autoconsciència crítica sobre els efectes distorsionadors de la memòria, que s'incorpora en el mateix acte d'escriptura, el que confereix una originalitat distintiva des del punt de vista discursiu a la trilogia memorialística objecte d'aquesta investigació. Com a fervent admirador dels romàntics anglesos i de la poesia religiosa i metafísica de George Herbert o Henry Vaughan, Sassoon va combinar l'element confessional mitjançant l'autoreflexió autobiogràfica amb la denúncia explícita de la guerra i la descripció acurada i documentada. Ara bé, com indica el títol que dóna nom a aquesta tesi doctoral, *L'experiència bèl·lica de Siegfried Sassoon i l'autobiografia de George Sherston: el compromís ètic i la vocació literària*, l'escriptura autobiogràfica es planteja com un gènere bifront des de diferents punts de vista.

En efecte, Siegfried Sassoon és l'autor de les memòries de George Sherston que narren la infantesa i joventut del protagonista en un entorn rural idíl·lic del sud d'Anglaterra i després la seva participació en la Primera Guerra Mundial, sobretot en els paratges desolats de les trinxeres del front occidental francès. La no-correspondència entre la figura real de l'autor, escriptor cèlebre de poesia de guerra —juntament amb altres poetes com Wilfred Owen, Edward Thomas, Isaac Rosenberg o Edmund Blunden— i el narrador i personatge de ficció, George Sherston, marquen la distància que assenyalava l'adscripció ficcional d'aquesta autobiografia que, tanmateix, relata amb precisió factual les vicissituds biogràfiques més rellevants de Sassoon. Per tant, ens trobaríem davant d'un cas paradigmàtic de novel·la en primera persona o, si es vol, d'autobiografia ficcional, ja que en tots

dos casos l'asimetria de les instàncies de l'autor i el narrador-protagonista sancionen el pacte ficcional en detriment del pacte autobiogràfic segons la definició clàssica de Philippe Lejeune. No obstant això, la identitat entre autor, narrador i protagonista que legitima el mode de lectura referencial o autobiogràfic és un efecte contractual sotmès a la variabilitat històrica que, en el cas que ens ocupa, no ha impedit la compatibilitat entre el discurs autobiogràfic ficcional i el seu funcionament pragmàtic dins dels discursos referencials.

En aquest sentit, l'aportació literària de Sassoon és significativa sobretot pel que fa a l'experimentació narrativa d'un gènere estratègic i històricament diferencial com és l'autobiografia. Entre 1928 i 1945 va escriure sis volums de memòries. En els tres primers, *Memoirs of a Fox-Hunting Man* (1928), *Memoirs of an Infantry Officer* (1930) i *Sherston's Progress* (1936), Sassoon es va allunyar de la convenció autobiogràfica i va recórrer a dos recursos típicament fictionals. En primer lloc va construir un *alter ego* mitjançant un personatge fictici, George Sherston, a fi d'excloure determinats elements biogràfics que volia mantenir al marge, sobretot en relació amb la seva família o la seva vocació literària. En segon lloc, va adoptar algunes de les tècniques de la novel·la modernista en tercera persona com, per exemple, el monòleg interior, el discurs indirecte lliure o la fragmentació de l'argument lineal tradicional.

Sassoon va trigar més de deu anys a compondre l'estructuració narrativa d'aquest record i, durant aquests anys, es van forjar algunes de les fites artístiques més importants del segle XX: les obres canòniques de James Joyce, Virginia Woolf o T.S. Eliot, entre molts altres; l'apogeu de les avantguardes revolucionàries com l'expressionisme, el surrealisme o el constructivisme; o l'enorme creativitat artística en el terreny de la dansa, amb Nijinski, o la música, amb Stravinski o Debussy. Així mateix, també es van establir, per mitjà del manifest, del pròleg o de l'assaig, els trets essencials de la modernitat literària: el declivi de la trama tradicional, l'al·lusió intertextual, la fragmentarietat, la reflexivitat, el pastitx o la ironia, el descentrament del subjecte o el sacrifici de la cohesió narrativa, entre altres. Procediments narratius que caracteritzen també les memòries de Sassoon i que s'han d'emmarcar en els anys de la postguerra, amb un horitzó polític sacsejat per les crisis política i econòmica i les convulsions socials, que, tanmateix, van propiciar una enorme efervescència literària.

Entre els anys 1938 i 1945, Sassoon va escriure tres autobiografies més, tot i que, aquesta vegada, va mantenir la identitat nominal entre l'autor, narrador i protagonista amb el nom de Siegfried Sassoon. L'última trilogia complementa la de Sherston amb la qual cosa es produeix un desplaçament il·lícit de l'autor en els

límits de la ficció i la realitat. Malgrat Sassoon admet que Sherston és una versió simplificada del seu "jo exterior", sovint evita detallar alguns esdeveniments perquè ja han estat prèviament narrats per Sherston. Aquesta manipulació de la convenció autobiogràfica situa la seva obra com un dels exemples precursors de la hibridesa formal de la ficció contemporània que, en imitar l'autobiografia, incorpora modalitats d'escriptura que provenen del report periodístic, la crònica històrica, la confessió o el dietari personal.

### 3.- MEMÒRIES DE GUERRA I MODERNISM<sup>3</sup>

El conflicte de 1914-1918 apareix com el prototip de la guerra moderna a causa del nombre aclaparador de milions de morts i ferits; la incorporació a files, voluntària o obligatòria, de civils; l'ús extensiu de la primera tecnologia bèl·lica com la metralladora, el llançafomes, el gas verinós, el submarí o el bombardeig contra la població civil. Un conflicte que continua generant un enorme interès intel·lectual des de disciplines diferents, com si la seva ombra funesta fos el preludi d'un segle de catàstrofes, però també d'avenços, que han sorgit directament d'aquest esdeveniment. En aquest context, els relats de guerra i, per extensió, la cultura bèl·lica en general, tan arrelats a la memòria contemporània, s'han convertit en una matèria d'ampli interès acadèmic en l'àmbit de les Humanitats —i no estrictament en els departaments d'Història Contemporània. Només cal rellegir les introduccions als diferents estudis publicats per comprovar aquesta voluntat de "revisió" de la producció literària d'aquest període. L'any 1973, M.S. Greicus escrivia en el seu llibre *Prose Writers of World War I*:

Because the debate that grew out of reactions to the literature of the First War is still alive, the interest in the prose of that era has remained peculiarly contemporary. Readers have not lost their fascination with the issues of modern warfare that were raised by the experience of 1914-18. Yet that literature has been given relatively little critical attention<sup>4</sup>.

Aquesta insuficiència crítica quant a la narrativa del 1914-1918 també va ser observada, l'any 1988, per George Parfitt<sup>5</sup> i, cinc anys més tard, per Evelyn Cobley quan advertien de l'escassetat d'investigacions que adoptessin noves metodologies de la teoria literària:

Although it ended in 1918, the First World War remains a subject of considerable scholarly interest. Critical attention returns time and again to the literature this historical catastrophe has generated. Struck by the predominantly thematic and cultural approach uniting these studies, I was curious to find out what insights might be gained from a more theoretically informed methodology<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Entenem el *Modernism* (moviment modern) com a conjunt d'experiments culturals que van tenir lloc a Europa a principis del segle XX. Vegeu l'assaig de Malcolm Bull sobre l'obra de T.J. Clark, *Farewell to an Idea* (New Haven & London, 1999) i la seva distinció entre *modernism* i *modernity*, a "Entre las culturas del capital", *New Left Review*, núm. 11, Madrid: Akal, novembre-desembre 2001, pp. 111-128.

<sup>4</sup> M.S. Greicus, *Prose Writers of World War I*, Harlow, Essex: Longman House, 1973, p.6.

<sup>5</sup> George Parfitt, *Fiction of the First World War. A Study*, London: Faber & Faber, 1988, p. 4.

<sup>6</sup> Evelyn Cobley, *Representing War. Form and Ideology in First World War Narratives*, Toronto: University of Toronto Press, 1993, pp. ix, 4.

L'observació de Copley és acurada si tenim en compte que, certament, en l'estudi literari d'aquests relats predomina un corrent investigador de tipus temàtic o històric. El que separa les anàlisis actuals de les ja clàssiques de Bernard Bergonzi, *Heroe's Twilight* (1965), Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory* (1975), o l'edició de Holger Klein, *The First World War in Fiction* (1976), és la transformació teòrica i crítica en el terreny de la literatura a partir dels anys seixanta i setanta. En efecte, les noves aproximacions crítiques de la metodologia estructuralista, semiòtica, feminista o psicoanalítica, entre altres, van permetre la inclusió d'altres contribucions abans silenciades o marginalitzades per la literatura bèl·lica canònica:

Today, a far more complex, varied and contradictory assemblage of works confronts us, as the designation "war literature" has moved beyond the battlefield to include the creative expressions (whatever their rhetorical context or ideological orientation) of anyone, soldier or civilian, man or woman, who struggled to interpret the unthinkable<sup>7</sup>.

No obstant això, amb independència d'algunes aportacions recents com són el llibre d'Evelyn Copley (1993) o l'edició crítica de Patrick J. Quinn i Steven Trout (2001), moltes de les investigacions o articles sobre la literatura bèl·lica encara es circumscriuen, en especial, a les qüestions històriques i culturals: com va afectar l'experiència del front en la creació literària de la postguerra i, per extensió, d'altres conflagracions; quins factors culturals van determinar procediments similars per descriure els avatars bèl·lics de 1914-1918; o el seu impacte com a crisi en la història europea que precipita l'adveniment de la modernitat en un sentit molt ampli que s'interpreta indistintament des de diferents esferes de les ciències socials (la història, la literatura, la sociologia, la psicologia, la filosofia, etc.). Paral·lelament, es detecta una certa confusió pel que fa a la classificació de la ficció bèl·lica. En el seu últim llibre, *The Soldiers' Tale. Bearing Witness to Modern War* (1998), Samuel Hynes suggereix un nou gènere per a aquest tipus d'escriptura sense una tradició definida: "such writing, we might say, is something like travel writing, something like autobiography, something like history"<sup>8</sup>. Tanmateix, manté tantes similituds com diferències en relació amb aquests gèneres i disciplines que el mateix Hynes conclou que es tracta d'històries (*stories*) sobre l'experiència humana: "they are about what happened, and how it felt"<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Patrick J. Quinn & Steven Trout (ed.), *The Literature of the Great War Reconsidered Beyond Modern Memory*, New York: Palgrave, 2001, p. 1.

<sup>8</sup> Samuel Hynes, *The Soldiers' Tale. Bearing Witness to Modern War*, London: Pimlico, 1998, p. 5.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 11.

De manera similar, John Onions defineix aquestes novel·les o autobiografies bèl·liques com un gènere compromès amb la veritat ficcional que, fonamentalment, es proposa descriure "the personal experiences of someone who just happens to be a writer"<sup>10</sup>. Les indeterminacions genèrica i conceptual revelen no tan sols la dificultat de catalogar aquests textos, sinó també la complexitat d'abordar la seva anàlisi literària, condemnada a perpetrar contínues transfiguracions entre els dominis de la ficció i la realitat o la memòria, del realisme i del modernisme, o de la transparència documental i de l'experimentació formal. En el cor dels relats sobre el conflicte s'erigeix l'esdeveniment real, històric i, sovint, testimonial que condiciona una lectura referencial gairebé immediata que intenta conciliar l'evidència empírica amb la importació de criteris estètics donant com a resultat curioses simbiosis amb un èmfasi notori en el concepte de veritat: la veritat ficcional, la veritat literària o la veritat imaginativa, per exemple. La veritat esdevé, doncs, el nucli conceptual no tan sols per als mateixos escriptors en la seva condició de testimonis d'esdeveniments històrics, sinó també per als lectors i investigadors que s'enfronten a l'atzucac de la ficcionalitat i la literaritat. Al capdavall, es tracta d'una dificultat comuna a tots aquells relats en què l'aspiració empírica i el compromís ètic semblen condicionar una justificació constant de la seva naturalesa literària. Trobem nombrosos exemples en escriptors com Sassoon o Jules Romains, però també Primo Levi o Jorge Semprún. ¿Quin lloc ocupen les obres d'excombatents o dels testimonis excepcionals dels camps de concentració? ¿Per què la legitimitat de la memòria autobiogràfica sovint es contraposa o manté una relació conflictiva amb el fet literari? ¿Quina és la frontera que distingeix l'autobiografia de la ficció autobiogràfica? Són preguntes que, de fet, requereixen una reflexió profunda sobre el sistema triàdic dels gèneres literaris i la inadequació d'una falla atàvica que associa la ficció amb la mentida o la fabulació, o que contraposa insistentment el realisme a la capacitat imaginativa de l'escriptor, i que se sosté en l'abolició implícita de les porositats entre la literatura i la realitat.

En aquest sentit, l'autobiografia es presenta com el gènere estel·lar dels camps de batalla epistemològics i retòrics subjacents a qualsevol estudi literari, ja que evidencia que les categories de veritat i ficció no són ahistòriques o absolutes, sinó que impliquen un horitzó normatiu de naturalesa històrica i cultural. No és el mateix emprendre l'anàlisi de l'autobiografia de Saint Simon que la de Sassoon o la de Tim O'Brien. D'altra banda, en aquesta delimitació de les esferes ficcional i

---

<sup>10</sup> John Onions (ed), *English Fiction and Drama of the Great War, 1918-1939*, London: the Macmillan Press, Ltd, 1990, p. ix.

referencial entren en joc altres paràmetres tan importants com les resolucions editorials que controlen la classificació, recepció i distribució cultural del mercat literari. Així, resulta improbable que, en qualsevol llibreria, l'obra de Sassoon, com la d'altres escriptors de literatura autobiogràfica, es localitzi en l'apartat de ficció o narrativa. Aquest apriorisme de l'estatut referencial del gènere memorialístic ha causat, en el pitjor dels casos, la seva absència reiterada dins del cànon literari. Pel que fa a la narració autobiogràfica de Sassoon això és encara més evident si tenim en compte que es va publicar durant el període d'entreguerres, en el domini emergent del *Modernism* com a moviment cabdal en la història de la literatura europea.

Com hem dit abans, l'autobiografia de Sassoon comparteix alguns dels recursos ficcionals dels experiments narratius més celebrats del *Modernism*, ja que no van ser únicament Virginia Woolf, James Joyce o T.S. Eliot els artífexs que van configurar els patrons discursius que traçaran el mapa de la ficció contemporània. El cànon literari com a institució que selecciona una llista d'obres sagrades ha difós el prejudici estètic d'excloure o limitar les autobiografies dins de les àrees discursives o factuais, de manera que, habitualment, són valorades a partir de la seva fidelitat històrica. Quan aquesta interpretació resulta improcedent, la seva concreció taxonòmica es delega a la història cultural o social i es proscriu la seva composició lingüística o la seva condició literària a una simple potencialitat. Alastair Fowler adverteix que el cànon o *paideia* literaris opten per la reestructuració i no per l'ampliació de la seva oferta curricular, ja que això comportaria el qüestionament dels seus valors. Quan algunes obres, com l'assaig, l'autobiografia i la biografia, o la història deixen de ser útils, aleshores es converteixen per defecte en literatura<sup>11</sup>. D'aquesta concepció de la literatura perifèrica s'extreuen dues teories antagoniques, hereves de la tradició idealista de la crítica literària, que redueixen la complexitat de la construcció narrativa a un model binari en què la interferència extratextual apareix com l'element discriminador d'aquesta transivitat sempre conflictiva entre l'objecte i la paraula que el designa. En el cas dels relats de guerra, aquesta equació esdevé encara més problemàtica ja que convoca ineludiblement una resolució salomònica: la legitimitat i l'autoritat de l'experiència autobiogràfica en la seva dimensió ètica, i l'afirmació de la mediació de la ficció o la imaginació en el seu procés de re-construcció. El debat sobre la ficcionalitat com a estatut que opera en la distinció de diferents graus de realitat en

---

<sup>11</sup> Alastair Fowler (1982), *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres*, Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 12.



l'autobiografia és, com argumenta Darío Villanueva, insuficient. És en aquest sentit que aborda la reflexió sobre l'autobiografia des del realisme literari com a fonament de tota la literatura: "entendido no como principio genético o como mera solución formal, sino fenomenológica y pragmáticamente."<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Darío Villanueva, *El polen de las ideas*, Barcelona: PPU, 1991, pp. 112-113.

#### 4.- L'AUTOBIOGRAFIA I EL REALISME LITERARIS A LA CRUÏLLA DE LA DISCUSSIÓ TEÒRICA.

En un llibre editat per Laurence Lerner l'any 1983, *Reconstructing Literature*, que tenia com a objectiu ponderar els moviments recents en la crítica literària des dels anys seixanta sobretot des del postestructuralisme i el desconstruccionisme, Cedric Watts reprenia el concepte crític de "fal·làcia" de W.K. Wimsatt ("fal·làcia intencional")<sup>13</sup> per qüestionar algunes de les seves assumpcions teòriques. En aquest sentit, Watts assenyala que un dels paranys en què pot incórrer qualsevol proposta de síntesi crítica és la "fal·làcia binària" que consisteix a examinar la significació d'una obra literària a partir d'un patró d'oposició binària. Aquest model de comprensió que il·lustra amb Janus, el déu més antic de Roma al qual es va consagrar l'inici del primer mes del calendari romà (*ianuarius*, "gener") i que es representa amb dues cares mirant en direccions oposades, per bé que resulta útil per agrupar períodes o moviments literaris també pot incórrer un reduccionisme. El símbol que millor s'adequa a la naturalesa complexa del text literari és, de fet, Proteu: "Proteus is complex and variable, while preserving his living identity; Janus can look in only two directions at once"<sup>14</sup>.

Tant l'autobiografia com el realisme es troben sotmesos al mateix procediment de la fal·làcia binària en la preferència de la crítica per les dicotomies que mostren la permeabilitat entre l'art i la realitat en la profusió de parelles similars com ficció i realitat, transparència narrativa i experimentació formal, subjectivitat i objectivitat, etc. Umberto Eco aporta una observació semblant en la seva argumentació sobre els antecedents de les teories contemporànies de la interpretació textual. Una oposició gairebé perpètua i irresoluble entre el racionalisme científic, amb les seves nocions de causalitat i no-contradició, i l'herència gnòstica de l'irracionalisme hermètic que interposa un relativisme escèptic a les premisses de l'anterior i que se sosté en la desconfiança del llenguatge per expressar el pensament i en la creença d'un significat ocult i gairebé esotèric que el crític ha de revelar. Segons Eco, aquesta dicotomia epitomitza també l'oposició entre idealisme i materialisme, teisme i humanisme o

---

<sup>13</sup> W.K. Wimsatt (1954), *The Verbal Icon*, London: Methuen & Co. Ed., 1970, p. 21

<sup>14</sup> Cfr. Cedric Watts, "Bottom's Children: the Fallacies of Structuralist, Poststructuralist and Deconstructionist Literary Theory", a *Reconstructing Literature*, edició de Laurence Lerner, Oxford: Basil Blackwell, 1983, p. 29.

subjectivisme i objectivisme<sup>15</sup>. Per la seva banda, Michael McKeon suggereix un model de comprensió del pensament històric i científic moderns en la interacció dialèctica entre l'empirisme ingenu, basat en l'epistemologia empírica i els estàndards d'objectivitat i de veritat històrica, i l'escepticisme extrem, en tant que qüestionament que desmitifica les reivindicacions d'historicitat documental i de veracitat de la tendència anterior<sup>16</sup>.

Ambdues conceptualitzacions es poden integrar dins dos supòsits antagònics que, alhora, regeixen les dues modalitats del realisme com a concepte críticolerari. Per una banda, un corrent crític que destaca les relacions de correspondència entre l'obra literària i la realitat exterior, i que, per tant, parteix de la convicció filosòfica que la realitat existeix i que es pot reproduir o representar per mitjà de la percepció humana i, per extensió, dels diferents procediments estètics, inclòs el literari. De l'altra, la posició contrària que defensa la naturalesa autotèlica de l'obra literària respecte de la realitat i emfasitza la qualitat ficcional de qualsevol narració, inclosa l'autobiogràfica. Una potencialitat artística que en el procés mimètic de la creació literària s'allibera de les constriccions imitatives de la realitat, concep el subjecte com una construcció retòrica i assimila el discurs autobiogràfic o referencial amb el ficcional, de manera que les fronteres discursives es dissolen a favor de la narració o del llenguatge.

Per consegüent, ens trobem davant de dues implicacions a l'entorn del realisme que, més enllà de l'estudi històric o comparatiu de les diferents escoles o períodes literaris, afecta també la teoria literària. Darío Villanueva, que en el seu darrer llibre amplia i actualitza la seva investigació sobre el realisme literari, el defineix com una constant mimètica de l'art "que observa y reproduce creativamente la realidad"<sup>17</sup>. Aquest assaig té especial rellevància pel que fa a la nostra tesi doctoral pel fet que revisa i exemplifica les dues aproximacions crítiques que hem mencionat a fi de justificar una tercera formulació teòrica que, en el marc de la fenomenologia i la pragmàtica, resolgui el cisma de les fal·làcies que engendra el realisme. En aquest sentit, seguirem l'anàlisi de Villanueva per tal de contrastar críticament aquells aspectes rellevants o diferencials en relació amb l'autobiografia. En efecte, la seva distinció entre el realisme genètic (també mimètic o referencial) i

---

<sup>15</sup> Vegeu Umberto Eco (1992), *Interpretación y sobreinterpretación*, "Interpretación e historia", traducció de Juan Gabriel López Guix, España: Cambridge University Press, 1997, pp. 33-55.

<sup>16</sup> Michael McKeon (1987), *The Origins of the English Novel, 1600-1740*, Baltimore & London: the Johns Hopkins University Press, 2002, p. 48.

<sup>17</sup> Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, p. 36.

l'estètic (formal o textual)<sup>18</sup> bé podria englobar la resta de dicotomies que han dominat el debat contemporani d'acord amb el paradigma binari de l'oposició irreconciliable amb les seves corresponents fal·làcies.

El realisme genètic s'adscriu a una concepció humanista sobre la "veritat literària" que és habitual en les diferents teories mimètiques de la ficció que conceben la mimesi com una representació de la realitat o una correspondència semàntica o semiòtica entre el signe i l'objecte<sup>19</sup>. Aquesta accepció del "realisme genètic" coincideix amb el model crític del racionalisme científic (Eco) i de l'empirisme ingenu (McKeon): un concepte de representació que sanciona la transivitativitat entre el text i l'objecte a partir de la confiança suprema en la capacitat perceptiva de l'autor per reproduir una realitat unívoca i anterior al text. Villanueva exemplifica aquesta categoria amb la teoria naturalista de Zola, que suposa l'exacerbació dels postulats del realisme decimonònic, i amb la crítica marxista que entén la literatura com un reflex de la realitat que posa al descobert una ideologia determinada<sup>20</sup>.

Tot i que puntualitza que la teoria del reflex no s'ha d'interpretar de manera simplista com un transvasament mecànic de la realitat, en el cas del naturalisme no s'estableixen els mateixos matisos sinó que, al contrari, es proposa com el paradigma d'aquesta versió dogmàtica del realisme. En efecte, la fal·làcia genètica, com a actitud hermenèutica, s'origina en l'equació positivista entre l'obra literària i el món. La composició senzilla, l'observació acurada, la documentació veraç i l'ocultació de la font narrativa característics de la novel·la naturalista afavoreixen aquesta equivalència perfecta i sense mediació, per bé que aparent. No obstant això, fins i tot en el cas de Zola, les fissures que es perceben en la transparència realista són, com assenyala Juan Miguel Company-Ramón, la presència enunciativa del metanarrador que constitueix un dels símptomes de la consciència de la

---

<sup>18</sup> Darío Villanueva (1991), "Fenomenología y pragmática del realismo literario", a *Avances en teoría de la literatura*, Santiago: Universidad de Santiago, 1994, pp. 165-185. Vegeu també *Teorías del realismo literario*, Madrid: Instituto de España, Espasa Calpe, 1992 i, sobretot, el seu darrer llibre que complementa i actualitza els anteriors, *Teorías del realismo literario*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

<sup>19</sup> Peter Lamarque & Stein Haugom Olsen (1994) inclouen en aquesta adscripció de la veritat literària altres teories: l'epistemològica que emfasitza el caràcter utilitari de l'art com a receptacle del coneixement; les teories morals que prioritzen el contingut moral de l'obra literària; les teories d'integritat que es concentren a mostrar com a marca de veritat literària, per exemple, la sinceritat d'un autor; o, finalment, les teories afectives que apel·len als efectes psicològics produïts per l'art literari amb expressions del tipus "coneixement subjectiu" o "veritat metafòrica". *Truth, Fiction and Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1996, pp. 13-14.

<sup>20</sup> Darío Villanueva, "Fenomenología y pragmática del realismo literario", *op. cit.*, p. 290; *Teorías del realismo literario* (2004), pp. 55-60.

representació que, sens dubte, traspasa la presumpta objectivitat de la literatura naturalista de Zola:

Representación, identificación del espectador con la misma, distancia crítica del autor respecto al fenómeno. Todo un protocolo de lectura del texto naturalista se enuncia aquí, evitando las engañosas simplificaciones referencialistas que únicamente serían capaces de ver en él un sujeto bien pulido que reflejara, pasivamente, una realidad sin fisuras<sup>21</sup>.

D'altra banda, quant a la crítica marxista d'alguns pensadors de l'anomenada escola de Frankfurt i, sobretot, de Georg Lukács, val la pena rescatar l'aportació de Raymond Williams, ja que combat precisament la reinterpretació taxativa d'alguns epígons marxistes en relació amb la teoria del reflex. El crític anglès adverteix que les versions més categòriques sobre la idea que la producció literària és un reflex dels conflictes fonamentals de l'ordre social s'han de bandejar necessàriament a favor d'una formulació teòrica que accepti les distàncies, descarti la correspondència fàcil entre la realitat i el text literari que la reflecteix i, en definitiva, eviti la valoració literària en funció de la tendència política. Això no implica, és clar, que es negligi el reconeixement de les sobredeterminacions socials, polítiques i ideològiques perquè aporten una valoració substancial de com es configuren i evolucionen els discursos ideològics i culturals que s'encarnen en les institucions, en les pràctiques literàries o en les conductes i enunciat "materials". Des d'aquesta perspectiva, Williams recull el concepte de mediació (la realitat mediatitzada per l'art) i de construcció formal (com a condició que assegura la consecució artística reeixida) desenvolupats —a banda de Bertold Brecht— des del formalisme rus (Volosinov, Bakhtin o Mukarovski) i de l'estructuralisme (Lucien Goldman)<sup>22</sup>. Williams dedica un dels capítols del seu llibre de l'any 1961, *The Long Revolution*, al realisme i a la novel·la contemporània, en el qual examina el concepte de realisme en la història de la literatura des del segle XVIII fins al XX i conclou amb la següent reflexió:

The old, naïve realism is in any case dead, for it depended on a theory of natural seeing which is now impossible. When we thought we had only to open our eyes to see a common world, we could suppose that realism was a simple recording process, from which any deviation was voluntary. We know now that we literally create the world we see, and that this human creation —a discovery of how we can live in the material world we inhabit— is necessarily dynamic and active; the old static realism of the

<sup>21</sup> Juan Miguel Company-Ramón (1985), *La realidad como sospecha*, Madrid: ed. Hiperión, colección Eutopías/Literatura, 1986, p. 53.

<sup>22</sup> Raymond Williams, "El marxisme, l'estructuralisme i l'anàlisi literària" (1981), *Els Marges*, núm. 24, 1982, pp. 9-13).

passive observer is merely a hardened convention. [...] Reality, in our terms, is that which human beings make common, by work or language. Thus, in the very acts of perception and communication, this practical interaction of what is personally seen, interpreted and organized and what can be socially recognized, known and formed is richly and subtly manifested.<sup>23</sup>

La cita és llarga però mostra fins a quin punt adscriure tota la crítica marxista a una teoria mimètica del realisme pot caure en una posició massa elemental. Al cap i a la fi, Williams sembla anticipar-se a la segona tendència, la del realisme formal o estètic, quan admet que la convenció del realisme estàtic de l'observador passiu resulta inadequada i anacrònica perquè l'ésser humà crea el món que observa per mitjà del llenguatge, entre altres coses. Per consegüent, com a acte d'interacció social i comunicativa, l'art constitueix una de les formes més creatives d'aquest procés constant i dinàmic per establir la realitat. Paral·lelament, aquesta apreciació de la naturalesa pragmàtica i social de la literatura també perfila la tercera via de reconciliació que proposa Villanueva entre els dos conceptes de realisme. En assumir el procés comunicatiu de la literatura, Williams s'acosta a una comprensió del realisme en què tant l'autor com el lector, com a actors d'aquesta interacció social i comunicativa, són artífexs per igual de l'obra d'art literària.

No obstant això, i abans d'endinsar-nos en la formulació del realisme formal o estètic, ens queda encara per comentar una aportació que, possiblement, respon a la concepció mimètica. Ens referim a la definició que René Wellek va formular l'any 1963 amb els següents termes: "una representació objectiva de la realitat contemporània"<sup>24</sup>. Per començar és evident que el concepte de "representació objectiva" és inequívocament còmplice d'aquesta accepció del realisme mimètic. Conscient de l'excessiva laxitud d'aquesta definició, Wellek planteja una delimitació de l'obra literària a un context històric concret que li serveix per exposar la seva tesi del realisme com a concepte de període. Per al crític txec, l'autoconsciència d'una nova època interessada per la realitat i la ciència dóna lloc a un moviment que sentència la fi del romanticisme, de la mateixa manera que, a finals de 1890, el realisme i el naturalisme s'esllangueixen per donar pas a un nou art, que imposa el mateix mecanisme de rebuig dels predecessors per advocar el seu projecte autotèlic<sup>25</sup>. Com a concepte de període, el realisme, en contraposició al

---

<sup>23</sup> Raymond Williams, *The Long Revolution*, op. cit, p. 314.

<sup>24</sup> René Wellek, (1963), "El concepto de realismo en la investigación literaria", *Historia literaria. Problemas y conceptos*, traducció de Luis López Oliver, Barcelona: editorial Laia, 1983, p. 209.

<sup>25</sup> Ibídem, p. 206 i Claudio Guillén, *Múltiples moradas. Ensayos de Literatura Comparada*, Barcelona: Tusquets ed., 1998, p. 132.

romanticisme precedent, formula una teoria que exclou dels seus paràmetres normatius l'element fantàstic, oníric, simbòlic, l'ornamentació descriptiva, el mite, l'atzar o el que és improbable. En el món ordenat de la ciència del segle XIX, els principis del racionalisme occidental, amb les idees de causa i efecte, alliberen l'home de la transcendència metafísica per legitimar en l'art temes tabús com el sexe o la mort, la decadència física i moral, la lletjor, el que és repugnant o vulgar.

Si bé el concepte de període intenta aglutinar la multiplicitat narrativa que es va produir durant el segle XIX, aquesta llista de substantius adjectivats i de continguts convencionals que admeten l'amplificació lèxica gairebé infinita difícilment ens permetrà distingir les novel·les realistes de les que no ho són. Circumscriure el realisme a un període concret de la literatura europea, que culmina amb la novel·la del segle XIX, deixa en suspens una reflexió més profunda del realisme en tant que mode d'interacció entre el text i el lector que s'inscriu històricament en una cultura i una ideologia determinades. Per tant, no hi ha un únic realisme, ni tampoc un de vàlid per a totes les èpoques. És evident que els trets essencials que destaca Wellek ja havien aparegut en èpoques anteriors.

Una perspectiva diferent des l'estilística alemanya és la que ofereix Erich Auerbach, en el seu estudi cèlebre *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1946), en el qual presenta una selecció de textos de la literatura europea des d'Homer fins a Virginia Woolf per tal d'il·lustrar una història del realisme amb la hipòtesi que cada representació de la realitat parteix d'un model de món i d'una cultura determinades històricament<sup>26</sup>. Segons Barry Maine aquest historicisme s'anticipa a la poètica nominalista de Nelson Goodman en el sentit que l'organització d'un discurs incideix significativament en l'organització de qualsevol realitat i que, per tant, la literatura contribueix a la definició de l'experiència humana. Auerbach exemplifica en cada passatge literari seleccionat no tan sols les característiques formals del text, sinó també les característiques culturals que van participar en la seva producció<sup>27</sup>, de manera que la comprensió realista sorgeix del reconeixement de la seva naturalesa històrica, cultural i, en definitiva, retoricopragmàtica. Tanmateix, les limitacions de la seva obra no es detecten únicament en la seva manca d'abstracció teòrica, l'ús relativista del terme

---

<sup>26</sup> Erich Auerbach (1946), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, traducció d'I. Villanueva i E. Ímaz, México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

<sup>27</sup> Barry Maine, "Eric Auerbach's *Mimesis* and Nelson Goodman's *Ways of Worldmaking: A Nominal(ist) Revision*", a *Poetics Today*, volum 20, número 1, primavera de 1999, Durham N.C.: Duke University Press, pp. 42-51.

“realisme” o les contínues exemplificacions, tal com sostenen alguns autors<sup>28</sup>. Possiblement, aquestes objeccions es poden comprendre més justament si tenim en compte dos factors. En primer lloc, el fet que Auerbach va haver de treballar en unes condicions desfavorables per a la investigació a causa del seu exili forçat de l'Alemanya nazi. En segon lloc, aquestes condicions van afectar segurament l'ambició del seu objecte d'estudi, ja que, tot i la seva erudició, va concentrar la seva anàlisi del realisme a l'àmbit francès. Per això s'explica que concebi en l'obra de Balzac o Stendhal la consolidació del realisme modern d'acord amb els següents trets: el tractament seriós d'episodis reals i corrents d'una classe inferior (petita burgesia provinciana) profundament ancorats a una descripció històrica dinàmica i concreta<sup>29</sup>. En canvi, gairebé no aporta cap reflexió a l'entorn del drama burgès o la novel·la anglesa dels segles XVIII i XIX perquè considera que la seva descripció de la societat encara manlleua les tècniques tradicionals pròpies dels gèneres comicoseriosos o didacticomorals que, en definitiva, impedeixen una autèntica vulneració de la rigidesa neoclàssica i l'allunyen de la seriositat problemàtica i existencial del realisme contemporani<sup>30</sup>. Wellek ja havia criticat aquesta prescripció canònica del realisme i afegia que cap anàlisi sobre aquesta matèria podia descartar escriptors com Defoe, Richardson o Fielding, entre altres escriptors alemanys o russos, pel sol fet de jutjar-los com a idíl·lics, moralistes o didàctics, quan, de fet, la valoració pejorativa d'aquest moralisme es podia aplicar també a alguns escriptors realistes francesos<sup>31</sup>. Com indica Darío Villanueva, la feblesa del concepte de realisme d'Auerbach rau en la seva identificació massa contundent amb el to sublim o tràgic<sup>32</sup>.

En l'àmbit de l'autobiografia, el corrent crític mimètic o genètic ha estat abanderat, tot i que amb importants matisos que demostren l'enorme eclecticisme teòric que desperta l'estudi d'aquest tipus especial de narració, per un conjunt heterogeni d'autors que provenen de la fenomenologia, l'estructuralisme o altres nuclis dissidents respecte del postestructuralisme<sup>33</sup>. Benveniste, Gusdorf,

---

<sup>28</sup> Cfr. René Wellek, *op. cit.*, pp. 205-206, Àngel Quintana, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona: Acantilado, Quaderns Crema, 2003, p. 36.

<sup>29</sup> Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 457.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 463.

<sup>31</sup> René Wellek, *op. cit.*, p. 209.

<sup>32</sup> Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario* (2004), p. 49.

<sup>33</sup> Vegeu la distinció de Pauline Marie Rosenau entre els postmodernistes, més orientats a la crítica de la cultura, i els postestructuralistes que emfasitzen els mètodes i els problemes epistemològics (desconstrucció, llenguatge, discurs, significat i símbols), a Sonia Corcuera, *Voces y silencios en la historia. Siglos XIX y XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 391. Per un compendi de les diferents perspectives crítiques sobre l'autobiografia vegeu també Laura Marcus, *Auto/biographical discourses. Theory, Criticism, Practice*, Manchester: Manchester University Press, 1994, pp. 182-218.



Starobinski, Lejeune o E. Bruss, però també, Dorrit Cohn des de la narratologia del discurs entre molts altres, insisteixen a afirmar l'especificitat de l'autobiografia com a discurs referencial, malgrat manllevi tècniques comunes a la ficció. Així, enfront de les tesis formalistes més exacerbades en relació amb la noció del subjecte construït per l'escriptura o l'abolició de l'autor, la fenomenologia i l'estructuralisme aposten per la seva irreductibilitat i per projectar en la distància entre història i discurs la revelació d'un estil personal d'escriptura, però també de les estructures de conversió i transformació que mostren, en definitiva, com la literatura pot esdevenir una forma de consciència humana:

Even if the autobiographer makes demonstrable errors in respect to himself and others, these still are true evidence of himself, and truer to human nature than the absolute knowledge that the novelist often pretends to. Autobiographers accept certain limitations that are imposed by tact or by the laws of libel, but making allowance for these, it might seem that autobiography offers a better instrument for inquiry into the truth of personality and personal relations than does imaginative literature, in particular the novel<sup>34</sup>.

Pel que fa al segon tipus de realisme, l'estètic o formal, advoca pel caràcter textual i artístic de l'obra literària, la literaritat, que institueix una realitat immanent, autònoma i desconnectada del món<sup>35</sup>. La perspectiva textual del realisme formal va rebre un predicament important, sobretot a partir dels anys setanta del segle XX, entre els nous corrents de pensament derivat de l'estructuralisme. Després de la Segona Guerra Mundial, la influència de l'existencialisme sartra i del marxisme va donar pas a França a una nova generació que va posar en crisi el concepte de referent. Figures de renom internacional com Roland Barthes, Michel Foucault o, més tard, Jacques Derrida van liderar una crítica demolidora contra els enfocaments metodològics tradicionals, en especial de la història social o la filologia i la història literàries. A grans trets, l'estructuralisme, que va recollir els mètodes analítics del Cercle Lingüístic de Praga, postulava la primacia del llenguatge en la configuració de la realitat. La impugnació del referent constituïa per a Roland Barthes l'objectiu de l'estructuralisme en la mesura que pretenia substituir "l'instance de réalité (ou instance du référent), alibi mythique qui a dominé et domine encore l'idée de littérature, l'instance même du discours"<sup>36</sup>. Durant els anys setanta, la necessitat

---

<sup>34</sup> Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, London: Routledge, 1960, p. 162.

<sup>35</sup> Darío Villanueva, "Fenomenología y pragmática del realismo literario", p. 292.

<sup>36</sup> Roland Barthes "Ecrire, verbe intransitif?", citat per Lilian R. Furst, *All is True. The Claims and Strategies of Realist Fiction*, Durham and London: Duke University Press, 1995, p. 18.

de repensar els models epistemològics vinculats a la raó il·lustrada i al marxisme va desplaçar l'hermenèutica empírica tradicional del "consum" textual que, segons Barthes, reproduïa els hàbits ideològics i comercials de la societat capitalista, per una hermenèutica de la relectura en la qual tant el lector com el crític literari havien d'emprendre la dissecció discursiva del text.

Malgrat que els estructuralistes i els seus successors van contribuir a difondre una apreciació positiva de la naturalesa verbal del text literari que va propiciar l'anàlisi de discursos fins aleshores marginalitzats (l'autobiografia, la descripció novel·lesca, el fragment, etc.)<sup>37</sup>, així com de la implicació activa i ineludible del lector en la construcció de significats, també van provocar un efecte nociu en abjurar de les relacions entre el món i el text.

L'aplicació d'aquest corrent formalista o immanentista en l'estudi de l'autobiografia és concomitant amb una interpretació del caràcter ficcional intrínsec del gènere autobiogràfic i amb una extensió del territori de la literatura com a discurs de la subjectivitat. En la línia dels pensadors com Nietzsche, Heidegger o Wittgenstein han convergit les tesis del postestructuralisme i el desconstruccionisme més recents, però també de la psicologia i la psicoanàlisi dels epígons de Freud i Lacan, que documenten l'erosió del subjecte burgès i emfasitzen la seva naturalesa irònica, lingüística i topològica. Com a productes del mateix canvi epistemològic, el realisme formal, el "gir lingüístic" o la crisi de la història promouen una valoració de la ficcionalitat que troba en l'autobiografia la prescripció de tots els efectes desconcertants de l'autoconsciència i la mediació del llenguatge en la creació literària.

Paral·lelament a això, una de les conseqüències d'aquesta versió formalista-lingüística de la interpretació literària ha estat la de valorar les obres de ficció meritòries segons si exhibeixen la seva pròpia ficcionalitat o artificio textual. Cedric Watts defineix aquesta tendència com la "fal·làcia autoreferencial"<sup>38</sup>. L'exaltació del textualisme en determinades obres realistes clàssiques (Trollope o George Eliot són alguns dels autors preferits pels investigadors textualistes) entronca sovint amb la idea que els textos que plantegen ambivalències contradictòries entre la realitat i la ficció per mitjà de l'exhibició del narrador i de les empremtes fictionals, així com la profusió intertextual de cites i referències, són més subversius que no pas els textos que s'intenten emmascarar com una forma no artística. Però, a més, el

---

<sup>37</sup> Vegeu Fredric Jameson (1981), *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, traducció de Tomás Segovia, Madrid: Visor, 1989, p. 85.

<sup>38</sup> Cedric Watts, *op. cit.*, pp. 33-35.

reconeixement del caràcter transgressor d'aquests relats ve acompanyat normalment d'una qualificació pejorativa del text "realista" com a eminentment conservador. Per més simple que sembli aquesta fal·làcia, la tendència a associar la trama teleològica tradicional o el text llegible-realista al mite del progrés universal i a una ideologia capitalista que falseja la realitat per tal d'oferir-ne una visió complaent i immediata és encara molt present, com veurem més endavant, en algunes aproximacions crítiques dels relats de guerra.

En l'escenari postmodern, el pantextualisme i la importació de conceptes procedents de la filosofia ha suposat, en el pitjor dels casos, una tendència a la dispersió i a la fragmentació discursiva que ha diluït progressivament les fronteres entre la literatura, la filosofia o la història, però també una desestimació conscient d'algunes contribucions teòriques precedents, sobretot del camp de les ciències humanes (com la psicoanàlisi i el marxisme)<sup>39</sup>. D'altra banda, l'escepticisme epistemològic i cultural dels moviments "post-" ha orientat un revisionisme crític que, a banda de soscavar la idea del subjecte d'experiència o de l'observador passiu —que, com hem vist, també va formular sensatament un crític marxista com Raymond Williams— ha col·locat en el cor de l'anàlisi formal del text literari les relacions entre els signes lingüístics que estableixen una xarxa intertextual d'al·lusions que el lector ha de descodificar. D'aquesta manera, la literaritat compon una realitat on l'autor i el referent són expulsats en benefici d'una transacció semiòtica. La qüestió de la veritat esdevé llavors irrellevant precisament perquè s'ha abandonat la idea de representació, mentre que l'única evidència que es manté és la del destinatari del text com a lector-constructor del món textual. En els darrers trenta anys del segle XX, l'hostilitat envers el referent ha erosionat tan profundament la noció de l'autor, de l'objectivitat històrica, així com la distinció entre realitat i ficció, entre significant i significat, entre altres, que fins i tot s'ha generalitzat la idea que la realitat no existeix més enllà de les fronteres textuais i que el passat o la història, presoners de la ficció i del mite, són simulacres o meres construccions narratives.

---

<sup>39</sup> Eduardo Grüner, argumenta com la preeminència del llenguatge en l'anàlisi dels conflictes socials i la constitució de les "identitats" ja havia estat esbossat per la tradició marxista durant les primeres dècades del segle XX. Només cal recordar les aportacions de Gramsci o Bakhtin, contemporanis d'altres pensadors com Saussure, Peirce, Wittgenstein o Heidegger, que van ser descoberts posteriorment com a representants del "gir lingüístic". "El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek", a Fredric Jameson & Slavoj Zizek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires: Paidós, 2001, p. 41. Vegeu també Josep Fontana, *La història dels homes*, pp. 277-301.

Thomas Pavel adverteix que aquest complex feix de moviments que han nodrit el revisionisme postmodernista es caracteritza pel "mitocentrisme", és a dir, la tendència a col·locar l'estructura narrativa en el centre dels estudis literaris, mentre que la força referencial, la rellevància social i, per extensió, les relacions entre els textos literaris i la realitat es consideren efectes secundaris de la il·lusió referencial<sup>40</sup>. Dues de les crítiques a les posicions textualistes més extremes incideixen, d'una banda, en el fet que ofereixen una interpretació del *Cours de Linguistique Générale* —d'acord amb els apunts que els alumnes de Ferdinand Saussure van publicar— que, a grans trets, consisteix a aplicar les conclusions de Saussure a àmbits —com les obres literàries, el realisme o la ideologia— sobre els quals el lingüista suís no s'havia pronunciat explícitament. Tot i que és obvi que el llenguatge constitueix un mitjà molt important de coneixement de la realitat, la reflexió que planteja Saussure sobre la relació entre el significat i el significat, entre el so-imatge i el concepte, no conclou categòricament que la referència als objectes sigui irrellevant, impossible o inexistent<sup>41</sup>. D'altra banda, la supressió de l'autor que justifica el supòsit que "le discours, ou mieux encore, le langage parle, c'est tout"<sup>42</sup> no deixa de ser contradictori sobretot si es té en compte el gran protagonisme mediàtic d'alguns d'aquests escriptors els llibres dels quals van ser i són criticats i comentats públicament.

La via de la reconciliació sorgeix, segons Villanueva, amb l'orientació teòrica de la fenomenologia husserliana, la *Rezeptionsästhetik* alemanya i els desenvolupaments pragmàtics de la semiòtica<sup>43</sup>. El problema teòric de la ficcionalitat literària es resol fonamentalment des de la pragmàtica, en tant que l'obra literària s'entén com un objecte intencional intersubjectiu que una comunitat de lectors ha d'actualitzar a fi que assoleixi la plenitud ontològica i estètica plenes. Per a Villanueva, el concepte fonamental de la fenomenologia i la pragmàtica és l'*epokhé* husserliana. Així, la lectura literària convoca una *epokhé* o suspensió del judici sobre la realitat del món per la qual el lector deixa d'interessar-se voluntàriament en la verificació de les referències reals que conté el text. Es produeix aleshores el que Coleridge va descriure com la suspensió voluntària de la incredulitat, és a dir, la vivència intencional, per part del lector, del món

---

<sup>40</sup> Cfr. Peter Lamarque & Stein Haugom Olsen, *op. cit.*, p. 230.

<sup>41</sup> Cfr. Cedric Watts, pp. 20-35; John Holloway, "Language, Realism, Subjectivity, Objectivity", a Laurence Lerner (ed), *Reconstructing Literature*, *op. cit.*, pp. 60-80. Vegeu també Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London: Routledge, 1989. Fredric Jameson, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, *op. cit.*

<sup>42</sup> Roland Barthes, *S/Z*, citat per Lilian R. Furst, *op. cit.*, p. 19.

<sup>43</sup> Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario* (2004), p. 20 i pp. 80-105.

representat. La qüestió de la intencionalitat és de gran importància per al fenomen literari perquè el pacte de ficció que instaura l'*epokhé* literària respon a aquest principi de cooperació, que havia definit H.P. Grice, mitjançant el qual el lector tendeix a acostar el món representat al seu propi món. Com indica Villanueva, en aquest procés d'integració hi conflueixen "la aprehensión del mundo por parte del escritor, la producción del texto, y la lectura del mismo a cargo de su destinatario"<sup>44</sup>. Sens dubte, la crítica fenomenològica ha contribuït a reparar la desconexió abrupta entre la realitat i la ficció que havia instaurat el formalisme anterior. Tot i això, en la mesura que deixa al lector la tasca d'actualitzar el món a partir de les potencialitats textuais, la interpretació textual pot esdevenir també infinita en cada acte de lectura singular.

En les conferències i seminaris Tanner (Universitat de Cambridge) de l'any 1990, Umberto Eco suggeria que entre la llibertat del lector com a productor del sentit literari i la interpretació autoritària s'explorés la gamma d'interpretacions admissibles —el paradigma mínim d'acceptabilitat que proposava C.S. Peirce— a fi d'identificar algunes lectures com a "sobreinterpretacions"<sup>45</sup>. I afegia en una de les rèpliques a la intervenció de Richard Rorty que decidir com funciona un text no és una tasca inútil sinó que, al contrari, permet dilucidar, per mitjà dels hàbits filològics i la base factual d'un consens de la comunitat, quins aspectes poden ser pertinents per a una interpretació coherent i quins resulten marginals o irrellevants<sup>46</sup>. Des d'aquest punt de vista, qualsevol acte de lectura constitueix una difícil transacció entre la competència del lector i la classe de competència que un text determinat postula per tal de ser llegit de manera econòmica<sup>47</sup>. La competència del lector no tan sols s'ha de distingir pel seu coneixement del món sinó també per la seva consciència de la mutabilitat tant de les convencions culturals que conceptualitzen els límits per a la representació de la realitat com dels gèneres que fixen les relacions pragmàtiques entre l'autor i el lector.

Tanmateix, en el cas de la ficció realista i de l'autobiografia, sovint hi intervenen altres factors que confirmen l'adjectiu "difícil" que utilitza Eco en relació amb l'acte de lectura i que, simultàniament, plantegen problemes a l'hora d'interpretar determinats textos narratius com els relats de guerra. Al capdavant, si bé Sassoon o altres escriptors recorren als mateixos mecanismes que alguns novel·listes dels segles XVIII i XIX pel que fa a la proclamació de l'autenticitat dels

---

<sup>44</sup> Darío Villanueva, "Fenomenología y pragmática del realismo literario", p. 294.

<sup>45</sup> Veg. la introducció d'Stefan Collini, "Introducción: interpretación terminable e interminable", *Interpretación y sobreinterpretación*, p. 17.

<sup>46</sup> Umberto Eco, "Réplica", *Interpretación y sobreinterpretación*, p. 167.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 81.

seus relats, disposem de suficient informació com per saber que, efectivament, tant Sassoon com altres van lluitar a la Primera Guerra Mundial. Sens dubte, aquesta dada empírica, juntament amb la complexitat de valorar suficientment el grau d'elaboració experimental —i ficcional— de les seves narracions, ha contribuït a relegar-les als llimbs de la literatura no ficcional i a la seva marginació respecte dels escriptors erigits en el panteó del *Modernism*.

La dificultat subjacent al model que proposa Villanueva com a superació dels binomis genètic i formal és que en les memòries de guerra el principi de cooperació que regeix la lectura de la suspensió de la incredulitat no sorgeix de manera espontània o natural. Al contrari, l'actitud de repòs mental que sembla exigir el pacte de ficció pel que fa a la comprovació extratextual resulta intoxicada pel fet que el lector sap o pot saber que la història que el text relata ha succeït de veritat. En conseqüència, l'operació d'oblit voluntari, acostament vivencial i enriquiment experiencial d'aquest tipus de recepció lectora no es produeix de manera absoluta o homogènia en un llibre com el de Sassoon. Entren en joc en l'horitzó d'expectatives del lector altres condicionants que sovint responen a una inquietud històrica o de nodriment vivencial del testimoniatge directe d'altres homes que se sustenta precisament en el principi d'identificació del narrador amb l'autor del text i, per tant, en la verificació, encara que pugui ser parcial o difícil, de l'(auto)biografia.

El vell problema de l'estatut ficcional constitueix un dels temes centrals en el pensament occidental des del Renaixement. No obstant això, a partir dels anys seixanta del segle XX, la tendència a l'especulació filosòfica i sociològica ha contribuït cada vegada més a repetir observacions antigues amb un nou lèxic i una nova metodologia provinents de diferents àmbits epistemològics, sense que això hagi evitat, malauradament, la fragmentació o, en alguns casos, l'abstracció paralitzadora. Totes aquestes temptatives heterogènies coincideixin almenys en dos aspectes: l'apreciació de la ficció com a problema i la reflexió sobre com aquest problema ha arribat a presidir bona part del domini teòric contemporani<sup>48</sup>.

Aquesta incidència interdisciplinària ha tingut altres conseqüències desfavorables que han alertat de la necessària defensa i preservació de la trajectòria històrica de la poètica en el sentit que indica Pozuelo Yvancos, és a dir, des del punt de vista de la configuració retòrica que adopta el text "desde y por su estatuto ficcional"<sup>49</sup>. René Wellek mostrava una inquietud similar quan advertia que la falla del realisme era que perdés qualsevol distinció entre l'art i la comunicació de

---

<sup>48</sup> José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción. Teoría de la literatura y literatura comparada*, Madrid: ed. Síntesis, 1993, p. 64.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 65.

la informació o l'exhortació pràctica<sup>50</sup>. L'absència d'una continuïtat entre el model de crítica estructuralista, en el seu intent per consolidar una anàlisi de les propietats textuais i del llenguatge literari, i la teoria contemporània que ha tendit a rebaixar l'estatus de la ficció a una poètica de la comunicació literària, ha dificultat la consolidació d'una teoria literària que aporti punts de confluència entre l'extrem mimètic, el formalista i el pragmàtic. Les fal·làcies del realisme constitueixen un dels corol·laris d'aquesta interiorització de la mimesi com a reproducció de la realitat que durant segles ha afeblit el rol necessari de la *poiesis* aristotèlica, entesa com a estructura narrativa que, per mitjà de l'ordenació i la coherència artístiques, crea les seves condicions d'intel·ligibilitat:

La representación o mimesis es la creación de un espacio donde lo que es "real" se ordena en el interior del curso de su ser signo de representación, con los límites inherentes de la conciencia histórica y los añadidos de la tradición en que se inscribe<sup>51</sup>.

Per tant, les fronteres entre la ficció i la realitat no es poden anul·lar ni dirimir segons els graus d'adequació entre el text i el món material extern, sinó en la comprensió del funcionament de l'activitat mimètica com a activitat creadora i de la versemblança com a mecanisme d'enllaç que relaciona la construcció artística amb el receptor. En aquest sentit, caldria associar el realisme a la convenció, més que no pas a la mimesi, perquè la ficció és un fenomen dinàmic, històricament i culturalment condicionat, que sorgeix de la interacció entre el que Benjamin Harsaw denomina camps interns i externs de referència<sup>52</sup>. És a dir, entre el significat que projecta el text d'una obra literària i el significat que prové de les referències externes reals. La teoria de Harsaw proposa que la ficcionalitat només es pot explicar en els punts d'intersecció entre els dos camps. Així, el realisme constitueix el paradigma d'aquest sistema dual de referència que permet suggerir noves fórmules de comprensió i de qüestionament dels problemes epistemològics i socioètics que componen la realitat. Des d'aquest punt de vista, una reavaluació del realisme és necessària no tan sols perquè constitueix un discurs epistemològic vàlid per a la nostra comprensió del món, sinó també perquè, tal com ho percebien Siegfried Sassoon i altres escriptors que havien lluitat al front, continua essent el discurs artístic de l'experiència viscuda.

---

<sup>50</sup> René Wellek, "El concepto de realismo en la investigación literaria", *op. cit.*, p. 219.

<sup>51</sup> José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>52</sup> Benjamin Harsaw, "Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework", *Poetics Today*, vol. 5, nº 2, 1984, pp. 227-251.

## 5.- METODOLOGIA

Si reprenem els arguments fonamentals de l'apartat anterior sobre el realisme literari, ens trobem, sens dubte, davant d'un conflicte de difícil resolució que, tanmateix, se situa en l'epicentre d'un debat molt vigent en el panorama crític literari actual: la crisi de la literaritat i els seus efectes concomitants com són les relacions, cada vegada més difuses, entre la realitat i la ficció, o, fins i tot, entre les disciplines de les ciències socials. Tot això, en el context també d'una controvèrsia més àmplia a l'entorn de la modernitat i la postmodernitat, enteses no tan sols com a períodes històrics, sinó com a estendards culturals que han guiat algunes de les reflexions més recents al voltant del concepte de la representació artística.

La consciència que la realitat o l'experiència bèl·lica no es poden reproduir de manera directa o literal no significa que, de fet, aquesta experiència no sigui comunicable al lector per mitjà dels diferents procediments formals inherents a la pràctica convencional de la ficció literària. En conseqüència, independentment del principi del realisme literari que apunta Darío Villanueva pel qual la descodificació intencionalment realista d'un text és la més espontània i freqüent, i alhora demostra la competència "estètica" del lector<sup>53</sup>, el fenomen de la recepció no s'ha d'abandonar únicament a una teoria de la comunicació literària. Entre el model estructuralista i el de la pragmàtica i la recepció literàries, el nostre plantejament teòric i metodològic s'ha basat, en especial, en l'anàlisi del discurs que, a partir de les aportacions del formalisme rus i de la narratologia del discurs, ofereix un punt de connexió entre ambdós models: el llenguatge com a sistema de signes i com a producte social que entronca amb una noció dinàmica de literaritat en tant que estructura i comunicació verbals socialment diferenciades. Intervenien en aquesta accepció de la ficcionalitat altres aportacions crítiques i teòriques que provenen de l'estilística, la semiòtica, les teories dels actes de parla o la teoria dels móns possibles.

Tanmateix, la reflexió que ha inspirat l'ús d'una metodologia eclèctica prové de les aportacions aparentment disperses per part d'autors i estudis estàndards en l'àmbit acadèmic: Mikhail Bakhtin, Raymond Williams, Paul Ricoeur, Gérard Genette, Dorrit Cohn, David Lodge, Philippe Hamon, Philippe Lejeune, Alastair Fowler, Pozuelo Yvancos, Darío Villanueva, així com altres publicacions sobre els gèneres literaris —sobretot de l'autobiografia— o la influència interdisciplinària que

---

<sup>53</sup> Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario* (2004), *op. cit.*, p. 142.



continua explorant l'impacte de la polèmica entre modernitat i postmodernitat. Diferents propostes metodològiques i crítiques que són compatibles perquè comparteixen un aspecte crucial que, en definitiva, guia la nostra recerca: el fet d'intentar harmonitzar la disciplina crítica, que dirigeix una determinada recepció i avaluació del text literari, amb la pràctica o la retòrica, en tant que configuració formal subjecta a la variabilitat històrica de les convencions literàries. L'activació d'aquests dos pols té com a objectiu transgredir el sistema triàdic de gèneres i la divisió artificial que es va traçar en totes les seves variacions i altres formes d'escriptura "no literàries". Una divisió que redueix la multiplicitat de l'escriptura a l'antítesi binòmica entre el món, la realitat o el discurs factual i el text, la ficció o la imaginació creativa. La majoria de les formes de l'escriptura travessa constantment aquestes categories artificials<sup>54</sup>. En aquest sentit, la narració de Sassoon mostra com les porositats entre una dominant referencial —marcada per l'experiència real del front i la voluntat testimonial— i una de ficcional —en la mesura que aquesta experiència pretén assolir un reconeixement artístic— s'investeixen mitjançant la configuració discursiva i l'adopció de tècniques fictionals. No són únicament els procediments fictionals com serien l'adopció d'una trama, la imbricació de símbols, l'estructuració narrativa, la configuració poètica o lírica de determinats passatges o descripcions, sinó també la posada en escena enunciativa i les estratègies intertextuals o hipertextuals el que determina globalment la naturalesa ficcional del relat.

Les tres premisses fonamentals que dirigeixen la metodologia d'aquesta investigació es caracteritzen pel que Wolfgang Iser definia sobre l'acte de ficcionalització com un "crossing of boundaries" a través del qual la realitat extratextual convergeix amb l'imaginari i aquest amb la realitat, i que recorda la tesi de Harsaw<sup>55</sup>. En primer lloc, la noció de mimesi de Paul Ricoeur segons la qual la gramàtica de la trama com a procés de creació o de *poiesis* neutralitza la transitivitat referencial de les dicotomies "vertader/fals", "creïble/increïble" i reescriu els seus continguts lògics dins dels límits i regles del seu univers diegètic. La mimesi es concep així com a activitat creadora i no com a simple còpia o reproducció de la realitat<sup>56</sup>. Des d'aquest punt de vista, la memòria autobiogràfica

---

<sup>54</sup> Cfr. Raymond Williams (1977), "La multiplicidad del acto de escribir", *Marxismo y literatura*, Barcelona: ed. 62, pp. 167-173. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: ed. Crítica, 1985, p. 17.

<sup>55</sup> Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore and London: the John Hopkins University Press, 1993, p. 3.

<sup>56</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, volum 2, traducció de Agustín Neira, Madrid: ed. Cristiandad, 1987, pp. 32-33.

assumeix una estructuració ficcional des del moment que adopta una trama, a partir de la qual es seleccionen els records susceptibles de convertir-se en accions de la cadena argumental, que tendeix a emparar-se en el paradigma teleològic clàssic. Ricoeur reconeix en el concepte de mimesi tres fases que informen d'aquest procés d'encreuament i interrelació: la mimesi I o precomprensió del món a partir del qual s'estructura la composició de la trama; la mimesi II que desenvolupa la configuració narrativa i que actua com a mediatra entre la prefiguració i la refiguració del relat; i la mimesi III com a interpretació que comporta la refiguració de l'acte de lectura.

L'altre referent teòric important és Dorrit Cohn que, des de la narratologia del discurs, sosté que la ficció es reconeix com a tal només quan actualitza el seu potencial focalitzador, ja que, a diferència d'altres narracions (la històrica, per exemple), pot revelar la subjectivitat dels seus personatges, accedir a l'interior de les seves consciències, assistir a les seves agonies i descriure els seus pensaments finals<sup>57</sup>. Això implica que la detecció dels procediments tradicionalment ficticials que culminen amb la novel·la realista i modernista, com podrien ser el discurs indirecte lliure o el monòleg interior, també es comencen a estandarditzar en les narracions en primera persona i, en concret, en un relat de guerra com el de Sassoon. Paral·lelament, el model estructural d'un dels exponents més rellevants de la narratologia, Gérard Genette, també ha estat convocat en aquest mestissatge metodològic. A banda de la seva anàlisi del discurs del relat que intenta descriure els diferents mecanismes textuais i la seva naturalesa discursiva múltiple (text de narrador i text de personatge o personatges), resulten imprescindibles les seves observacions sobre els repertoris retòrics i les modalitats literàries que configuren els antigèneres per excel·lència. Ens referim a les estratègies paròdiques i satíriques —però també la modulació elegíaca—, que Bakhtin considerava com a responsables del dinamisme inesgotable i la plasticitat formal de la novel·la que garantien, en definitiva, la seva permanència indiscutible en l'escena literària.

I, finalment, el precedent de Bakhtin i la seva comprensió que qualsevol gènere literari forma part d'un fenomen comunicatiu i social. En la seva teoria del cronotop, el teòric rus dedica especial atenció al gènere autobiogràfic i la seva influència cabdal en la formació de la novel·la. La seva distinció d'un cronotop intern (el temps-espai de la vida representada) i d'un cronotop extern (la representació de la vida com a acte públic) dóna compte de l'ambigüitat

---

<sup>57</sup> Dorrit Cohn (1999), *The Distinction of Fiction*, Baltimore & London: the Johns Hopkins University Press, 2000, p. 25.

constitutiva de l'autobiografia. El cronotop intern afecta el procés de construcció d'un "jo", mentre que l'extern implica un acte de comunicació o justificació d'aquest "jo" davant dels altres. Des dels seus orígens l'autobiografia planteja la narració de la vida com a coneixement (el tipus platonià de l'*Apologia de Sòcrates*) i, alhora, com una autojustificació pública que té la seva base en la pràctica de l'encomi característica de l'auto/biografia retòrica (el discurs en defensa d'Isòcrates)<sup>58</sup>. Per tant, la construcció d'una subjectivitat amb tot allò que pertany al domini de la privacitat, però també de la configuració ficcional, del cronotop intern és inextricable del context social i públic en què s'insereix i s'interpreta. Com argumenta encertadament Pozuelo Yvancos:

La ficcionalidad que *de facto* se da en todo discurso autobiográfico no se contradice con la *hipótesis de autenticidad* que *de iure* (y ése es el pacto) contrae ese discurso con sus lectores en el funcionamiento social<sup>59</sup>.

En aquesta última accepció del funcionament social de l'autobiografia hem tingut en compte, en la darrera part d'aquesta tesi, una contextualització del relat de Sassoon en el panorama actual sobre el debat entre la modernitat i la postmodernitat. En efecte, com a treball d'investigació que conclou l'any 2004, aquesta tesi és també un producte del seu temps en el sentit que necessàriament reflecteix les darreres posicions crítiques pel que fa als límits entre la realitat i la ficció que afecten de ple el text autobiogràfic de Sassoon.

No cal dir que es tracta d'una preocupació que ha dominat bona part de l'àmbit acadèmic des dels anys seixanta del segle XX. Per això, més enllà de l'anatemització i simplificació sistemàtica d'una tradició crítica precedent, sovint il·lustrada per un esperit positivista *avant la lettre* o per una ingenuïtat empírica en la fàcil equació entre l'art i la vida, l'aproximació estrictament formalista de l'obra literària tampoc no resulta convincent, sobretot quan s'intenta aplicar als relats de guerra. Possiblement, un dels exemples que millor il·lustra la precarietat de les tesis desconstruccionistes, amb tot el que comporten en relació amb l'extensió de la ficció al domini no tan sols de la narració literària sinó també de la històrica, és el que menciona Andreas Huyssen. En el seu llibre, *En busca del futuro perdido* (2002), Huyssen dedica un capítol a la reflexió sobre la representació de l'Holocaust i, en concret, a rebatre la tendència consolidada des dels anys vuitanta, a considerar la impossibilitat de representar artísticament el que va significar

---

<sup>58</sup> Mijail Bajtin (1975), *Teoría y estética de la novela*, traducció d'Helena S. Kriúkova i Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus, 1991, pp. 282-298.

<sup>59</sup> José M<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, op. cit, p. 203.

Auschwitz, a causa de la naturalesa atroç i incommensurable dels fets històrics. Tanmateix, la feblesa d'aquesta afirmació compta amb notables contraexemples que constaten com, fins i tot a través del còmic alternatiu, no tan sols és possible la creació i la representació artística de l'Holocaust, sinó que esdevé necessària per tal preservar la memòria. En concret, Huyssen es refereix a *Maus*, d'Art Spiegelman, que a partir de la dècada dels anys setanta va aconseguir, mitjançant una representació radicalment antimimètica, crear una nova dimensió dels efectes del realisme. Ens interessa destacar, en especial, una de les conclusions d'aquest capítol:

Sólo la multiplicidad de discursos garantiza una esfera pública de la memoria, en la que, por cierto, no pueden tener el mismo valor todas las representaciones. Nunca existe una única forma verdadera del recuerdo; es probable que la problemática de la representación se resuelva en la comparación de discursos diferentes antes que en el debate académico sobre la forma correcta de la (no-) representación<sup>60</sup>.

L'afirmació de Huyssen resulta pertinent quan s'aplica als relats de guerra, ja que contribueixen, sens dubte, a garantir l'esfera pública de la memòria que, alhora, es nodreix de la multiplicitat de discursos, entre els quals, cal incloure el literari. En aquest sentit, malgrat l'obra autobiogràfica de Sassoon desenvolupa els procediments ficcionals per recuperar i reconstruir un passat que, més enllà de l'especificitat biogràfica de l'autor, es concentra en l'experiència de la Primera Guerra Mundial, aquesta dada històrica és la que permet establir una distinció entre la ficció i la història. Al capdavall, si neguéssim el vell paradigma rankeà del que "realment va succeir" no podríem establir les distàncies entre la memòria, assetjada sempre pel record imprecís però salvada per la transformació literària que assegura la seva perpetuació en el temps, i la història, com a operació intel·lectual i crítica que s'encarrega d'aportar el correctiu necessari i a contribuir a assentar un cos de coneixement. Ambdós procediments requereixen metodologies diferents i, per tant, no entren en contradicció ni tampoc no es confonen, sinó que, al contrari, un i l'altre poden dilucidar com les disciplines humanístiques, malgrat les seves interrelacions innegables, preserven encara uns límits que són els que, lògicament, permeten al lector distingir una obra literària d'un estudi històric.

L'altre aspecte metodològic que cal mencionar és que la nostra anàlisi s'ha centrat en el testimoni d'un excombatent i un únic text, la trilogia autobiogràfica de

---

<sup>60</sup> Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, traducció de Silvia Fehrmann, México: Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 126-127.

George Sherston, per bé que Sassoon va escriure tres volums autobiogràfics més i la seva carrera literària es va iniciar primer en la poesia, una vocació que mai no va abandonar. Evidentment, la trilogia de Sherston encaixa en aquest debat tan ampli sobre l'autobiografia i el realisme, el *Modernism* i la postmodernitat, i la interpretació, impulsada per una doctrina teòrica dominant durant la segona meitat del segle XX, de la laxitud imperant entre la ficció i la realitat, extensiva també al sistema acadèmic de disciplines humanístiques. No obstant això, no es pretén aportar una descripció general dels relats de guerra, sinó mostrar, per mitjà de la investigació d'un cas concret, la necessitat d'una reavaluació d'altres contribucions similars que han quedat negligides per l'ombra estel·lar, tot i que irrefutable, d'altres aportacions literàries durant el període d'entreguerres. En conseqüència, la prioritat no ha estat la d'establir un estudi comparatiu dels relats de guerra, malgrat es mencionen altres escriptors i tècniques similars, sinó la d'aportar una descripció formal que alhora tingui en compte els condicionants històrics a partir dels quals es basteix el relat autobiogràfic de Sassoon.

## 6.- ORGANITZACIÓ

L'estructura d'aquesta investigació es divideix en tres grans apartats, tot i que amb una extensió diferent. La primera part, "Captius de la glòria: la guerra i la memòria", ofereix una contextualització històrica i cultural del que va significar la Primera Guerra Mundial a Gran Bretanya, i també una breu ressenya biogràfica de Siegfried Sassoon. Hem considerat que aquesta secció podia aportar una visió més àmplia dels components culturals i emotius que tant en la fase d'allistament com durant i després de la conflagració són imprescindibles per comprendre l'enorme disparitat existent entre el fervor o el patriotisme inicials, i l'hostilitat, el ressentiment o l'amargor posteriors que desprenen les memòries d'alguns excombatents. Paral·lelament, la inclusió de la història cultural ens ha permès recollir, aprehendre i contrastar les aportacions substancials d'autors com Paul Fussell, Samuel Hynes o Jay Winter, així com d'historiadors com John Keegan o Eric Hobsbawm, entre altres.

Pel que fa a la segona part, l'extensió superior en relació amb la resta d'apartats es justifica perquè examina els procediments narratius i estilístics dels tres llibres que conformen l'obra completa de les memòries de George Sherston. Així, "Arcàdia i Harmagedon: de l'ídil·li victorià al realisme bèl·lic" s'organitza en tres grans capítols que, alhora, destaquen les diferents tècniques que Sassoon va utilitzar per narrar la seva experiència autobiogràfica (recordem-ho, per mitjà de George Sherston). El primer capítol, "El món abans de la Gran Guerra. La peculiaritat enunciativa de l'ídil·li victorià" estudia *Memoirs of a Fox-Hunting Man*, que relata sobretot la infantesa i joventut de George Sherston i que dedica els dos capítols finals a la seva incorporació al front. El concepte de cronotop idíl·lic de Bakhtin, així com l'estudi dels components formals més significatius d'aquest primer volum com són les descripcions de l'entorn rural i arcàdic de la llar, la repetició de segments narratius sobretot pel que fa a l'aprenentatge esportiu del protagonista, i l'aparició dels símbols que suggereixen la interpretació del conjunt autobiogràfic, permeten descriure els mecanismes narratius d'aquest primer volum. Unes estratègies que, a diferència del segon llibre, indiquen que els signes fictivals són molt més evidents i, per tant, la memòria autobiogràfica es lliura amb més docilitat a una ficcionalització més explicitada. L'Arcàdia prebèl·lica és invocada mitjançant la descripció de l'ídil·li amb un món idealitzat més ancorat al segle XIX que al XX.

Quant al segon capítol, com el seu títol suggereix, “La descoberta d’Harmagedon. La retòrica del realisme”, es refereix a la descripció de la guerra, sobretot a *Memoirs of an Infantry Officer*. Hem dedicat una primera part d’aquest capítol a la pretensió mimètica de l’excombatent. Sens dubte, per a la majoria dels soldats la tasca dolorosa de reconstruir la memòria del front constituïa un acte de desafiament personal, ja que amb la validesa del seu testimoniatge —acompanyada per una voluntat d’incloure els aspectes més truculents de la lluita— es desfermava i es legitimava una crítica mordaç i implacable contra els artífexs de la guerra. Així, la consecució de la veritat s’erigeix en un dogma que sanciona l’autobiografia com a document històric i vivencial, més que no pas com a construcció literària. D’altra banda, hem volgut contrastar el relat de Sassoon amb altres produccions literàries del període d’entreguerres a fi de mostrar com, de fet, sintonitza amb altres resolucions similars que van adoptar la forma autobiogràfica com a recurs literari en un moment històric marcat per les turbulències polítiques, econòmiques i socials, i per la imminència d’una altra guerra. Quant a la resta de subcapítols, ens hem aturat novament en l’estudi de les diferents convencions, estilitzacions i repertoris que produeixen l’efecte de realitat i indueixen una determinada forma de recepció. En efecte, la descripció de la guerra desenvolupa un seguit de tècniques dirigides a naturalitzar l’experiència del front com si entre l’observació del protagonista i la transmissió del narrador no es produís cap mena de mediació o dilació en el temps. El conjunt de trets formals i temàtics característics del discurs realista contribueixen a convèncer el lector d’una transparència entre l’esdeveniment viscut i posteriorment relatat que és, al capdavant, tan artificiosa com la narració idíl·lica de la infantesa o la joventut de Sherston. L’efecte de realitat no se sustenta únicament en l’autoritat d’una experiència real, sinó, fonamentalment, en la coherència narrativa, el mestratge estilístic i el domini d’un narrador que, malgrat sembli a vegades absent, retorna insistentment per confirmar la paternitat del relat.

L’últim capítol, “La destrucció de l’idíl·li. L’articulació de les estratègies satíriques”, desenvolupa algunes de les observacions sobre la focalització variable que es comenten en el decurs de la investigació pel que fa a la peculiaritat enunciativa d’aquesta autobiografia. Com a forma discursiva en què es manifesta més explícitament el locutor, aquest gènere literari conté una dominant autoreflexiva que es palesa en el desdoblament i l’expansió del “jo” en el pla de l’enunciació i de l’enunciat. La superposició de dues coordenades temporals diferents, el temps pretèrit de la narració i el temps present del discurs, emplaça, sens dubte, una tècnica discursiva en què el “jo” esdevé el principi organitzador del

relat, però també el focus de comentaris, observacions i valoracions. Per tant, es tracta d'una secció que aprofundeix el concepte de modalització com a procés que informa de l'actitud del subjecte de l'enunciació en relació amb el seu enunciat. A banda de la narració "realista", els dos últims volums de la trilogia autobiogràfica (*Memoirs of an Infantry Officer* i *Sherston's Progress*) desenvolupen altres tècniques de modalització que contribueixen, segons els casos, a problematitzar el contingut de la narració o, també, a refinar un grau d'adhesió més complexa o incompleta. Ens referim a les estratègies satíriques, com l'humor, la paròdia o la ironia, que es despleguen amb totes les seves variants més o menys combatives per revelar la significació ideològica i crítica no tan sols del relat bèl·lic sinó també de tot el conjunt autobiogràfic per mitjà de la desmitificació de la guerra i la censura sarcàstica a determinades actituds de la societat anglesa davant la conflagració. Una postura ben diferent de la mirada nostàlgica, malgrat les divergències condescendents entre la percepció del protagonista i la del narrador, de la narració idíl·lica que caracteritza el primer volum.

Finalment, l'últim apartat, "El discurs autobiogràfic: la ficció al servei de la memòria", conté quatre capítols que ofereixen una interpretació de les diferents tendències antinarratives, entre les digressions i els relats intercalats, que, des del punt de vista temàtic i formal, plantegen una ruptura epistèmica no tan sols en relació amb els volums precedents sinó també amb l'autobiografia com a forma narrativa. La vivència temporal del narrador, amb una presència cada vegada més conspícua de la veu del narrador en temps present, pertorba l'equilibri entre història i discurs, i supleix la carència de narració pel monòleg amb tots els efectes desconcertants que això provoca. Per exemple, a mesura que la narració toca a la seva fi, les intromissions del narrador atempten contra la progressió de la història i de la cronologia, però també incorporen un altre tipus d'informació, que ja no pertany pròpiament al protagonista, sinó al mateix narrador, a la seva activitat literària, a la confiança dels seus temors o angoixes, o el que, en definitiva, es podria sintetitzar amb els conceptes d'autoreflexió i de metaficció.

D'altra banda, un altre dels aspectes que confereixen al relat de Sassoon d'una complexitat notable concerneix el qüestionament epistemològic de la Història i de l'Autobiografia, sobretot per part de la crítica desconstruccionista que, en aquesta tercera part, s'exemplifica amb l'estudi d'Evelyn Cobley, *Representing War: Form and Ideology in First World War Narratives* (1993). En aquest sentit, hem utilitzat la referència extratextual dels dietaris i la correspondència de Sassoon (que s'adjunta com a annex a aquesta investigació) a fi de constatar la seva preocupació pel que fa al rigor de les dades factuais que s'introdueixen en el relat. Tot i això,



aquesta voluntat documental no s'ha de confondre amb una defensa a ultrança d'un positivisme o un racionalisme conservadors, tal com sosté Copley. Tanmateix, les seves observacions són interessants perquè reflecteixen algunes de les tesis més influents del postestructuralisme i la desconstrucció sobretot pel que fa la problematització del concepte de referència, la complicitat entre les estratègies de la ficció realista amb una història positivista i, per extensió, amb els supòsits de la filosofia humanista des de la Il·lustració. Per consegüent, hem partit d'aquest estudi per elaborar una argumentació que intenta contrarestar alguns d'aquests supòsits més controvertits.

La resta de capítols que integren l'última part d'aquesta investigació tracten, per una banda, la configuració de la trama per mitjà de diferents paradigmes que donen compte de la desviació d'aquesta autobiografia de la convenció tradicional del *Bildungsroman*. Per l'altra, el problema de l'adscripció genèrica i del pacte autobiogràfic en la recepció i la interpretació de les memòries de Sherston, a mig camí entre l'autobiografia i l'autoficció. Mentre que les conclusions constitueixen una síntesi dels arguments substancials de la nostra investigació amb la finalitat de situar l'obra de Sassoon en el sistema literari no tan sols en relació amb el *Modernism* sinó també de les narracions representatives del que habitualment es denomina la "postmodernitat" com podrien ser el *nouveau roman*, la novel·la no ficcional, el nou periodisme nord-americà o la metaficció historiogràfica.

# I. CAPTIUS DE LA GLÒRIA: LA GUERRA I LA MEMÒRIA

---

## 1. LA GUERRA QUE HAVIA D'ACABAR AMB TOTES LES GUERRES

All these issues will be more or less definitely decided within the next two or three months. By that time I believe German Imperialism will be shattered, and it may be possible to anticipate the end of the armaments phase of European history. [...] That is why I, with my declared horror of war, have not signed any of these "stop-the-war" appeals and declarations that have appeared in the last few days. Every sword that is drawn against Germany now is a sword for peace.<sup>1</sup>

L'any 1914, H.G. Wells va publicar un conjunt d'assajos que recollien les seves impressions arran de l'esclat de la guerra europea amb el títol significatiu de *The War that Will End War*. Com molts altres escriptors, pensava que la guerra era encara un territori per a l'aventura heroica i que suposaria la fi no tan sols de l'imperialisme alemany, sinó també de totes les guerres. Dos anys de conflicte van desplaçar aquest optimisme ingenu per afirmar, amb l'experiència d'una realitat que contradeïa els pronòstics esperançadors inicials, una nova i cruel manera estratègica bèl·lica: la guerra de desgast. En aquests dos anys, el canvi d'actitud de Wells, d'un "pacifisme bel·ligerant" a l'assumpció dolorosa de l'enorme pèrdua humana, es va reflectir també en una obra de ficció: *Mr. Britling Sees It Through* (1916). La novel·la relata l'impacte de la guerra en el microcosmos de l'Anglaterra tradicional del Sr. Britling. El dolor per la pèrdua de les persones estimades, el sentiment de revenja, la impossibilitat del perdó i, finalment, la restauració de la compassió i la fe en Déu sorgeixen com a subterfugis metafísics d'una incomprensió i, sobretot, d'un canvi profund que dividia la societat britànica entre aquells que consideraven justificada la guerra i els que denunciaven la seva perllongació. Britling passa del patriotisme bel·ligerant a la solitud de l'aflicció sense trobar cap consol en els pressupòsits racionals i democràtics que abans havien nodrit el seu patriotisme.

Però els dubtes que envaïen el Sr. Britling també eren compartits per molts britànics que vivien angoixats a causa d'una guerra que, any rere any, afermava contundentment la seva cruel diferència respecte al llarg i fèrtil període de pau anterior al 1914. Aquesta percepció era, de fet, comprensible perquè des de feia un segle no s'havia registrat cap guerra important en termes d'implicació de les grans potències, llevat del breu conflicte que havia enfrontat Rússia contra Gran Bretanya i França —la guerra de Crimea, del 1854 al 1856. La majoria d'enfrontaments internacionals s'havien conclòs de manera ràpida com la guerra de Prússia i Àustria

---

<sup>1</sup> H.G. Wells, *The War that will End War*, London: Frank & Cecil Palmer Red Lion Court, 1914, p. 19.

el 1866 que havia durat setmanes, o bé, no havien implicat altres països, com la guerra civil d'Estats Units (1861-1865). Encara que des del 1815 les potències europees s'esmerçaven a desplegar el seu poder imperialista en campanyes agressives per ampliar territoris a les colònies, no s'havia produït cap enfrontament *mundial* com el que s'encetaria el 1914. Hi van participar totes les grans potències i estats europeus llevat d'Espanya, els Països Baixos, els tres països escandinaus i Suïssa. Fins i tot Canadà, Austràlia, Nova Zelanda i Estats Units van enviar tropes molt lluny del seu territori.

La Primera Guerra Mundial va començar com una guerra essencialment europea amb dos blocs enfrontats: la Triple Aliança entre França, Gran Bretanya i Rússia contra les Potències Centrals d'Alemanya i l'imperi Austrohongarès. Al començament del conflicte, Itàlia s'havia declarat partidària de les Potències Centrals, però l'any 1915 es va decantar al costat dels Aliats a canvi de promeses territorials. Grècia, Romania, Portugal i, l'any 1917, Estats Units també es van alinear a favor de la Triple Aliança, mentre que Turquia, Bulgària i Japó farien el mateix amb les Potències Centrals. L'estratègia ofensiva d'Alemanya preveia, amb l'execució del pla Schlieffen, avançar cap a Bèlgica i derrotar França en poques setmanes, mitjançant un important moviment de flanqueig cap a la dreta, que tallaria la comunicació de París amb el mar i, per tant, contindria els russos amb un exèrcit secundari. Aviat, però, l'optimisme d'un avanç veloç es va transformar en una paràlisi sagnant a les trinxeres del front occidental. Durant dies i setmanes, l'esperada ofensiva que havia de destruir l'enemic amb un bombardeig d'artilleria incessant va provocar l'efecte contrari: la resistència passiva en els refugis dels parapets i del filat espinós.

Alemanya va emprendre llavors una inesperada campanya de debilitament contra la línia defensiva de Verdun —del febrer a juliol del 1916—, on hi van perdre la vida prop d'un milió de soldats. Sis setmanes després d'haver començat aquesta batalla, França havia sofert unes noranta mil baixes. L'estratègia del cop enèrgic i concloent contra l'enemic que havia esperonat l'esperit ofensiu fins al 1915, es va esfondrar davant les pèrdues abismals dels Aliats i van confirmar el front occidental com una màquina mortífera imparable que, dissortadament, es va convertir en el preludi de les matances que es produïrien posteriorment. La primera batalla de Ieper (Bèlgica)<sup>2</sup> —l'anomenada *the Race to the Sea*—, l'octubre i novembre de 1914, va causar tantes baixes que va ser necessari un reclutament urgent de

---

<sup>2</sup> Adoptem la versió catalana del *Chambers Dictionary of World History* (1993) d'Emili López Tossas i Jesús Mestre Campi del *Diccionari d'Història Universal*, Barcelona: edicions 62, 1995.

soldats britànics. Però les batalles que es van succeir es van convertir en sinònims de mort i destrucció. Des de l'ús mortífer del gas clorina a la segona batalla de Ieper, l'abril del 1915, fins a la mala estratègia militar a la batalla de Gal·lípoli, que passaria a ser un monument de la caiguda de les tropes australianes i novozelandeses, altres noms com Neuve Chapelle, Festubert i Loos (entre el març i el setembre de 1915) ressonen com els epítoms del desastre. Les tropes britàniques van perdre més de seixanta mil homes en cada batalla i la Força Expedicionària Britànica [*British Expeditionary Force*] que, amb cent seixanta mil homes, havia participat als enfrontaments de Mons va ser gairebé anorreada.

El primer de juliol de 1916, Sir Douglas Haig, que havia estat nomenat nou mariscal de camp de l'exèrcit britànic, va acordar amb l'exèrcit francès l'inici de l'ofensiva del Somme que havia de provocar la retirada de l'enemic i alliberar l'enorme pressió que s'estava exercint sobre els efectius francesos a la zona. A mesura que passaven les setmanes i les baixes eren escandalosament elevades, ambdues parts van acceptar l'aparició d'un nou fenomen militar: la guerra de desgast intencionada, que va sacrificar milers d'homes mitjançant la cruel tàctica de l'esgotament físic i moral de l'enemic. A partir d'aleshores, la indústria armamentística es va mobilitzar i la guerra, en definitiva, va esdevenir "an all-consuming enterprise"<sup>3</sup>. Les batalles de Verdun, Somme o Ieper encarnen l'essència de la Gran Guerra com a àrees crucials que, al cap i a la fi, van decidir la dèbil resolució del conflicte. Les imatges estandarditzades que ens han llegat es corresponen amb el bombardeig eixordant de l'artilleria, els atacs frontals en un paisatge lunar de cràters, fang o guix, els efectes monstruosos i inútils del gas que, sovint, produïen més baixes en les pròpies tropes que en les de l'enemic; el filat espinós, els projectils, els obusos i les granades. Les nocions tradicionals pel que fa a l'estratègia d'atac es van trasbalsar de manera que la defensa va demostrar ser l'acció ofensiva més eficaç i menys traumàtica. L'avenç tecnològic de la maquinària bèl·lica havia propiciat aquesta inversió, ja que resultava evident que l'atacant que avançava i s'enfrontava a una línia de foc intermitent tenia escasses possibilitats d'arribar a la trinxera contrària. Com a conseqüència d'això, la guerra de desgast va introduir un nou concepte a la història militar: la neurosi de guerra. El que en el seu moment s'anomenava la síndrome del *shell-shock* responia a una varietat molt extensa de desordres mentals. La mateixa naturalesa del món subterrani de la trinxera, de la paràlisi i l'estancament sota condicions d'extrema duresa —rates i

---

<sup>3</sup> Modris Eksteins, *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*, New York: Ancor Books, Doubleday, 1989. p. 143.

paràsits, nutrició deficient, manca de descans, bombardeig constant, imprevisibilitat de l'enemic i una sensació angoixant de vulnerabilitat, entre altres factors— va resultar ser l'aliada inefable per a la desestabilització psíquica dels combatents. Al final de la guerra, es calcula que uns seixanta-cinc mil exsoldats britànics, un 6% del total, van haver de rebre pensions d'incapacitat o invalidesa per neurastènia, dels quals nou mil encara estaven hospitalitzats. Menys de la meitat dels casos registrats de neurastènia van reprendre amb normalitat la seva vida després de la guerra<sup>4</sup>.

Possiblement, la batalla del Somme és una de les més recurrents en els relats autobiogràfics britànics que descriuen els efectes devastadors de la guerra de desgast. Aquesta batalla va ser una de les més sagnants i inhumanes de la història militar. En un sol dia, l'u de juliol de 1916, hi ha haver més seixanta mil baixes, entre morts i ferits. Una xifra que al final de la batalla, el novembre de 1916, va augmentar fins al milió de baixes entre les tropes aliades i les alemanyes. Durant tots aquests mesos les tropes franceses i britàniques, delmades i exhaustes, només havien avançat nou quilòmetres i mig<sup>5</sup>. No és estrany, doncs, que pels britànics i francesos significués el símbol del front occidental que es va difondre no tan sols en els relats autobiogràfics sinó també en la ficció bèl·lica tant literària com cinematogràfica. Al final, la Gran Guerra va confirmar el seu caràcter despietat en el recompte de morts. França va perdre més d'un milió i mig d'homes; Alemanya, un milió vuit-cents; Gran Bretanya, vuit-cents mil; i Estats Units, cent setze mil. L'Armistici, el novembre de 1918, va significar l'acabament d'un conflicte que, tanmateix, va llegar un testament desolador d'aflicció i culpabilitat. La pau semblava haver obert la capsa de Pandora mentre els homes i les dones de la postguerra s'enfrontaven als fantasmes de milions de morts i de ferits. Freud havia descrit l'any 1915 com la guerra havia provocat la impossibilitat de negar la mort com a mer atzar de la nostra existència<sup>6</sup>. Les llistes amb els noms de milers de baixes, el sentiment de culpabilitat dels qui havien sobreviscut, la pèrdua de la persona estimada, la commoció en sentir la mort dels altres, dels veïns o dels coneguts, com a molt pròxima no es podia excusar amb la casualitat o la fatalitat. Davant de la mort, argumentava Freud, l'ensorrament del nostre món espiritual afecta per sempre la resta de la nostra vida, l'alteració de les nostres esperances i

---

<sup>4</sup> Vegeu Niall Ferguson. *The Pity of War*, Harmondsworth: Penguin Books, 1999, 341.

<sup>5</sup> Anne Powell (ed), *The Fierce Light*, Aberporth: Palladour Books, 1996, pp. xviii-xxi.

<sup>6</sup> Vegeu Sigmund Freud, "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte", *Obras Completas*, vol. II, traducció: Luis López-Ballesteros, Madrid: ed. Biblioteca Nueva, 1973, p. 2111.

il·lusions sense que cap consol pugui substituir l'ésser perdut: "Nos conducimos entonces como los *asras*, que mueren cuando mueren aquellos a quienes aman"<sup>7</sup>.

Després dels reclutaments generalitzats i la lluita per la supervivència diària, la tornada a casa va suposar per a molts excombatents una nova "batalla" per adaptar-se a tots els canvis que la guerra va intensificar i que ja eren incipients a finals del segle XIX i principis del segle XX. L'experiència de la guerra com a qüestionament existencialista, social o polític no va comportar l'exigència d'una reflexió profunda i extensa sobre la naturalesa de la catàstrofe i les seves cruels conseqüències. En el seu lloc, es van instal·lar el que el mateix Freud havia definit com a dol i malenconia<sup>8</sup>:

El duelo es, por lo general, la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc. Bajo estas mismas influencias surge en algunas personas [...] la melancolía en lugar del duelo. [...] La melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución de amor propio.

L'estat anímic del desinterès, del dolor insuportable i la repressió del pensament crític van abatre la ira i la denúncia que havien motivat la poesia directa i acusadora dels *war poets* durant la guerra. En el seu lloc, es va estendre una visió ecumènica de l'esperança que atenuava l'aflicció de moltes famílies que havien perdut algun membre. L'expansió d'aquest sentiment de fraternitat nacional es va traduir en la formació de diferents associacions d'excombatents que, amb el temps, s'erigiren en un poderós instrument de la mobilització ciutadana i de la brutalització política<sup>9</sup>.

En una primera fase, el procés de la commemoració secular i religiosa es va consolidar en un ritual que permetia l'articulació del record comunitari dels morts o la possibilitat de lamentació pública a través de les processons als monuments de guerra que van esdevenir autèntics pelegrinatges de redempció espiritual. Els memorials als caiguts, que al començament del conflicte havien adoptat imatges del sofriment i el sacrifici de l'èpica patriòtica, van reflectir també aquesta espiritualització creixent de la societat. A partir de l'Armistici (1919-1929), aquests memorials es van transformar en imprecacions a la memòria dels caiguts que propagaven, en esglésies i zones cíviques, l'acceptació del deute i la universalitat

---

<sup>7</sup> Ibídem, p. 2111.

<sup>8</sup> Ibídem, p. 2091.

<sup>9</sup> Ferran Gallego, *De Múnich a Auschwitz. Una historia del nazismo, 1919-1945*, Barcelona: Plaza & Janés editors, 2001, p. 76.

de la pèrdua que compartien la majoria d'excombatents i que ara ja formava part del sentiment de dol nacional. El Monument als Desapareguts de Thiepval (Somme), que Sir Edwin Lutyens havia dissenyat l'any 1919 per commemorar el record del milió de soldats que, entre tots dos bàndols, van morir o desaparèixer, és un arc de triomf que es multiplica en un centre que acull un simple sarcòfag: tombes buides que són tombes sense noms perquè pertanyen a tots aquells que van morir al front. Però el procés de commemoració pública també va comportar altres gestos simbòlics com van ser el culte al "soldat desconegut" que, juntament amb les cerimònies del Dia de l'Armistici, van regir la vida comunal del període d'entreguerres. L'any 1920 els soldats desconeguts van ser enterrats a Westminster Abbey a Londres i sota l'Arc de Triomphe de París. L'any següent, es va repetir el mateix ritual a Estats Units, Itàlia, Bèlgica o Portugal.<sup>10</sup> La crisi existencial de l'individu en la terra eixorca de la postguerra va trobar en l'art commemoratiu d'inspiració religiosa la possibilitat de curar el seu dolor amb la resignació cristiana o el seu equivalent secularitzat de la purgació pública i comunitària. Aquesta voluntat catàrtica va abocar els ciutadans i les famílies afligides a concebre la pèrdua de les persones estimades des d'una fe renovada en la resurrecció. En una mena de símil sacrificial, els soldats caiguts, com Jesucrist, prometien a la humanitat la salvació espiritual tal com havia prescrit el profeta Isaïes: "Però ell era malferit per les nostres faltes, triturat per les nostres culpes: rebia la correcció que ens salva, les seves ferides ens curaven" (53:9)<sup>11</sup>.

Però les conseqüències immediates de la guerra no es van reduir únicament als rituals commemoratius. Les dècades següents van viure un ressorgiment de l'agressivitat marcial en l'esfera política que va determinar, sobretot a Alemanya, l'adopció d'una teoria mística de la guerra que exaltava la sublimació de l'experiència al front. Els valors de la camaraderia, el sentiment fraternal de protecció de la comunitat, la intensitat de la vida en perill i l'explotació de l'heroisme, que havien marcat la dicció patriòtica de la guerra, van reaparèixer envigorits, però també envilit, per una experiència física i real del front. L'any 1930, en un article profundament revelador, Walter Benjamin<sup>12</sup> relacionava l'ascens del nazisme amb l'aparició d'una cultura militarista i la formació d'agrupacions d'excombatents que actuaven com a mercenaris independents en l'agitació d'una

---

<sup>10</sup> Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 27.

<sup>11</sup> Associació Bíblica de Catalunya (ed), *La Bíblia*, Barcelona: ed. Claret, 1993

<sup>12</sup> Walter Benjamin, "Teorías del fascismo alemán", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, traducció de Roberto Blatt, Madrid: Taurus, 1998, pp. 47-58.



ideologia de guerra civil en el si de les societats<sup>13</sup>. La majoria de forces polítiques, tant a l'espectre de l'esquerra però, fonamentalment, en l'àmbit de la dreta contrarevolucionària, van manifestar aquesta transmutació dels uniformes, les banderes, els eslògans i les salutacions estandarditzades a la lluita política en el carrer, sobretot arran de l'enquadrament d'excombatents en partits-milícia i organitzacions de caire *movimentista* que feien de l'acció i la violència les seves insígnies. L'adaptació de la dreta radical a les condicions de la postguerra va saber aprofitar el desencís generalitzat dels excombatents i aportar la rendibilitat necessària a una crítica del liberalisme que, a tota Europa, es projectava com a discurs vàlid per iniciar un nou rumb polític. La Gran Guerra va proporcionar el repertori patriòtic i misticobèl·lic a partir del qual la idea de revolució representava una barreja de vitalisme filosòfic i reformisme social antimarxista<sup>14</sup> a partir de la qual s'havien de redefinir els límits d'una nova democràcia en la moderna societat de masses. Evidentment, Gran Bretanya tampoc no es mantindria al marge d'aquest desplegament contrarevolucionari. A la novel·la *Brideshead Revisited*, de l'escriptor britànic Evelyn Waugh, el narrador-protagonista, Charles Ryder, torna a Londres la primavera de 1926, després d'un període a França, per col·laborar en el sabotatge de la vaga general iniciada pels treballadors, perquè pensa que el seu país està en perill i que és el seu deure tornar-hi. Resulta simptomàtic del que hem argumentat la seva idea de "revolució" i com la seva posició ideològica, realment conservadora, deriva de la seva interiorització particular de l'experiència literària i cinematogràfica de la Gran Guerra. Ryder recorda la guerra com un esdeveniment fascinant que li serveix per encoratjar un sentiment patriòtic que, a diferència del conflicte de 1914, identifica l'objectiu enemic en els esclats de desobediència civil de les classes subalternes:

I, at any rate, had formed in my mind a clear, composite picture of 'Revolution' —the red flag on the post office, the overturned tram, the drunken N.C.O.s, the gaol open and gangs of released criminals prowling the streets, the train from the capital that did not arrive. One had read it in the papers, seen it in the films, heard it at café tables again and again for six or seven years now, till it had become part of one's experience, at second hand, like the mud of Flanders and the flies of Mesopotamia.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Vegeu també Ernst Nolte, *La guerra civil europea, 1917-1945. Nacionalsocialismo y bolchevismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

<sup>14</sup> Cfr. Ferran Gallego, *De Múnich a Auschwitz, op. cit.*, p. 80.

<sup>15</sup> Evelyn Waugh, *Brideshead Revisited*, Harmondsworth: Penguin Books, 1981, pp. 231-232.

Altres moviments com, per exemple, la *Croix de Feu* francesa, els *Cascs d'Acer* alemanys, els *Arditti* italians o la *Guàrdia de Ferro* romanesa, que connectaven amb el corrent antil·lustrat i irracionalista de la revolució intel·lectual *fin de siècle*, actuaven com un dic de contenció davant l'amenaça de la revolució socialista mundial i del creixement de les organitzacions de masses d'esquerres en la majoria dels països europeus. El desprestigi del liberalisme burgès clàssic va constituir el pòsit originari que cristal·litzaria de manera exitosa i paradigmàtica amb l'adveniment del feixisme a Itàlia el 1922 i el Nazisme a Alemanya el 1933. En certa manera, la guerra de 1914, per a alguns historiadors com Hobsbawm, s'acabaria amb la rendició incondicional del Japó el catorze d'agost de 1945, quatre dies després de l'explosió de la primera bomba nuclear i trenta-un anys després de la declaració de guerra d'Àustria contra Sèrbia. La victòria aliada del 1918 tampoc no va suposar un triomf absolut. Es va imposar la certesa que la guerra havia estat desastrosa per a tots dos bàndols. Havia arruïnat els vencedors i precipitat els vençuts a un profund ressentiment. Gran Bretanya no recuperaria el poder econòmic que havia conquerit un Imperi —i que començava a viure el seu declivi— i el mateix es podria dir de França. Una nova potència s'erigia per desplaçar el poder europeu: Estats Units. El Tractat de Versalles va condicionar la germinació de la Segona Guerra Mundial ja que, entre altres factors, la reestructuració del mapa d'Europa —mitjançant la creació d'estats nacionals com Txecoslovàquia o Iugoslàvia— anava dirigida a marginalitzar la Unió Soviètica i evitar una extensió del comunisme. Paral·lelament a això, les duríssimes condicions inflingides a Alemanya propiciarien el fracàs absolut d'una pau que ni tan sols havia estat ratificada pel Congrés dels Estats Units. Amb la dramàtica crisi econòmica del 1929, que va fustigar l'economia mundial, les forces polítiques del militarisme i l'extrema dreta, es van instal·lar al poder a Alemanya, Itàlia i Japó. La Segona Guerra Mundial era imminent i, com comenta Hobsbawm, tots els que van arribar a l'edat adulta als anys trenta l'esperaven<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX. 1914-1991*, Barcelona: Crítica, 1995, p. 43.

## 2. LA INTERIORITZACIÓ DEL PATRIOTISME

Resulta difícil, sobretot pels hereus de les dues guerres mundials, comprendre l'allistament entusiasta de joves sota la insígnia patriòtica de la defensa del país o la civilització, perquè la història d'aquests conflictes ha orientat una percepció del caràcter destructor que s'associa a la guerra i que no permet de justificar, en nom d'un país o d'una ideologia, la mort de tants éssers humans. Però a la Gran Bretanya de principis del segle XX perduraven encara els valors victorians que s'havien consolidat després d'anys pròspers d'hegemonia mundial. La Força Expedicionària Britànica que va creuar França l'agost de 1914, i que va ser gairebé eliminada durant els primers mesos del conflicte, encarnava aquest esperit conservador que defensava uns codis d'honor de caire cavalleresc, tal com el general M.F. Rimington havia descrit en un text militar sobre la cavalleria de l'Imperi:

[...] a man who combines an addiction to, and some knowledge of, field sports, involving horses, with sufficient intelligence to pass into Sandhurst... The addiction to manly, and especially to rough and dangerous, field sports must be regarded as an immense asset towards efficiency for war. [...] We particularly want the hunting breed of man, because he goes into danger for the love of it<sup>17</sup>

Els diferents regiments de l'exèrcit regular, com els de la guàrdia reial, els hùssars i altres cossos d'elit, estaven comandats per oficials procedents de la casta nobiliària britànica. Eren els fills de l'aristocràcia i l'alta burgesia que, després de l'emigració massiva del camp a la ciutat que va causar una greu crisi econòmica durant la dècada de 1880, van haver de vendre les seves propietats i, en els casos menys afortunats, van haver d'optar per la vocació militar com una sortida digna i respectable dins dels seus límits de mobilitat social. Tanmateix, resulta evident que un exèrcit professional no tan sols es constitueix d'oficials, sinó que també requereix la incorporació de soldats rasos. Els *private soldiers* [soldats rasos] de l'època victoriana s'allistaven sovint per simple pobresa, ja que l'exèrcit significava per a moltes famílies humils, però respectables, la desgràcia, l'exili, la malaltia, les males companyies o el joc i l'alcohol<sup>18</sup>. Així, la composició de les forces militars britàniques en temps de pau oscil·laven al voltant de set-cents cinquanta mil homes

---

<sup>17</sup> Major General M.F. Rimington, *Our Cavalry* (1912), citat a Samuel Hynes (1997), *The Soldiers' Tale. Bearing Witness to Modern War*, London: Pimlico, 1998, p. 33.

<sup>18</sup> Per ampliar informació sobre aquest punt, vegeu John Keegan, *The Face of Battle. A Study of Agincourt, Waterloo and the Somme*, London: Pimlico, 1998

que integraven les set divisions de l'exèrcit regular —enfront de les noranta-vuit divisions de l'exèrcit alemany—, l'exèrcit territorial que contenia una força de reservistes amb dedicació parcial, la flota naval i l'exèrcit Indi<sup>19</sup>. Els primers mesos del conflicte aviat van demostrar que l'exèrcit britànic no estava preparat ni en nombre d'homes ni en instrucció o equipament per enfrontar-se als milers de baixes que diàriament es comptabilitzaven al front occidental. A finals d'agost de 1914, Winston Churchill havia declarat la necessitat del servei militar obligatori en contra de l'opinió política general que preferia preservar l'hegemonia britànica a Europa sense haver de mantenir un gran exèrcit<sup>20</sup>. Dos anys més tard, el reclutament obligatori, per primera vegada en la història militar britànica, es va convertir en una prioritat a fi d'aturar l'avanç inexorable de l'exèrcit alemany. Mentre la premsa britànica persistia a oferir una visió edulcorada de les accions militars a França, la realitat era ben diferent. Així, el *The Times* de vint-i-vuit d'agost de 1914 anunciava:

The British Army was engaged with a superior force on Wednesday, and it is cheering to learn that our troops 'fought splendidly', as their countrymen knew they would... They are fighting again now, probably still against heavy odds, and we may be sure they are giving fresh proof of British prowess.<sup>21</sup>

No obstant això, l'endemà, el vint-i-nou d'agost, en aquest mateix diari apareixia un comunicat d'un corresponsal especial a Amiens que es titulava "The Truth from the British Army. German *Tidal Wave*. Our Soldiers overwhelmed by numbers" i que va costar la dimissió de F.C. Green, cap de l'oficina de premsa del diari:

But I write with the Germans advancing incessantly, while all the rest of France believes they are still held near the frontier [...] From some of the men I learned that orders had been received for the British base to be shifted with all possible speed. The Staff had left. The artillery had left. [...] I have aimed at telling a plain tale of misfortune and defeat. [...] Let us not try to hush up the facts. [...] We want men, and we want them now.<sup>22</sup> [*The Times*, 28 d'agost 1914, L. MacDonald, p. 23]

Una setmana després d'haver-se publicat aquest article, centenars d'homes corrien a allistar-se com a voluntaris. Dies abans, en concret el vint-i-cinc d'agost de 1914, el Secretari d'Estat per a la guerra, Lord Kitchener, havia manifestat la seva

---

<sup>19</sup> Niall Ferguson, *The Pity of War*, p. 102.

<sup>20</sup> Ibidem, pp. 101-104.

<sup>21</sup> Recull d'extractes de premsa a càrrec de Lyn MacDonald (1988), *1914-1918. Voices and Images of the Great War*, Harmondsworth: Penguin Books, 1991, p. 21.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 23.

preocupació ja que es preveia que la guerra reclamaria una implicació massiva dels exèrcits que, en el cas del britànic, només podia augmentar en nombre de soldats si s'endegava un pla urgent de captació de voluntaris. Kitchener aspirava a una incorporació inicial de trenta divisions que, en només un any, van ascendir ràpidament a setanta. Del trenta d'agost al cinc de setembre de 1914, es van allistar més de cent setanta-quatre mil homes i la primavera de 1915, Kitchener disposava de sis unitats de cent mil soldats cadascuna —un total de cinc exèrcits— que conformarien el *New Army*, per diferenciar-los dels regulars que a finals del 1914 havien sofert el 90% de les baixes i necessitaven la incorporació urgent de nous efectius.

L'entusiasme bel·ligerant es va concretar en una ràpida predisposició de la població masculina per a la lluita, que en el cas de Gran Bretanya no estava condicionada per la mobilització obligatòria tal com s'havia produït en la majoria de països europeus. La crida a les armes va comptar amb una àmplia resposta patriòtica dels ciutadans que comprenia no tan sols els homes que pertanyien a les classes benestants, sinó també aquells que provenien d'orígens més humils. Aquest sentiment nacional va desvetllar un conjunt heterogeni d'imatges que integraven el corpus sentimental de la devoció patriòtica: per alguns homes es corresponia als camps frondosos d'una Anglaterra idealitzada i evocada en el lament rural de poetes com Rupert Brooke o Edward Thomas, les històries imperials de l'època d'escriptors com Kipling, o la glorificació del mite d'Agincourt immortalitzat per Shakespeare. Per altres, l'allistament responia no tant a un impuls nacional sublimat, sinó a condicionaments econòmics, religiosos, socials, o bé, simplement es van incorporar a l'exèrcit per inèrcia, arrossegats per la tendència general o excitats pel romanticisme i l'expectativa d'aventura. No cal dir que, en aquest context, també va jugar un paper molt influent l'extraordinari esforç organitzatiu del *Parliamentary Recruiting Committee* [PRC, Comitè Parlamentari de Reclutament] que es va constituir el vint-i-set d'agost de 1914 i que va emprendre una impressionant campanya propagandística. En poc temps, el PRC va organitzar unes dotze mil reunions amb més de vint mil discursos; va enviar més de vuit milions de cartes de reclutament i va distribuir més de cinquanta milions de cartells, opuscles i altres publicacions que animaven la població masculina a la incorporació a les files de Kitchener. Pel que fa a la incidència del sector femení, el PRC es va esmerçar en la seva campanya dirigida a les dones amb eslògans del tipus "Is your best boy wearing khaki?... if your young man neglects his duty to King and Country, the time

may come when he will neglect you"<sup>23</sup>. Les líders sufragistes, que tampoc no resultarien indemnes a la contaminació patriòtica, encomiaven la tasca de les obreres en les fàbriques de municions mentre proclamaven la urgència de més voluntaris al front. Altres evidències de la pressió femenina consistien a lliurar plomes blanques, en senyal de covardia, als homes que no vestien uniforme:

During the train journey a patriotic young lady, evidently thinking that khaki was the only fashionable wear, conferred upon me the insignia of the white feather<sup>24</sup>.

Les bandes militars i els diaris es van adherir a la incitació de l'esperit marcial: la música, les apel·lacions a la masculinitat i l'amor al país van resultar ser extremament efectives en la configuració de la urgència militar. Així mateix, la crida a les armes i a la fidelitat envers el país amb lemes com "Your King and Country NEED YOU. A CALL TO ARMS", que reproduïa el cartell amb la imatge de Lord Kitchener que, amb la mà alçada, imprecava l'allistament de nous voluntaris, no sempre va comportar l'aplicació d'un mètode de reclutament que assegurés l'equanimitat, segons la capacitat física i mental dels homes.

Una manifestació del prejudici classista britànic que va imperar en la formació del nou exèrcit "Kitchener" es va reflectir en la selecció d'aspirants que, sense cap mena de carrera militar, podien ascendir directament al rang d'oficials amb la condició que, una vegada acabada la guerra, podien tornar a la seva condició de civils. Per arribar a ser un "temporary officer" calia aconseguir una comissió [*commission*] de la *War Office* per demostrar determinades aptituds al càrrec. Tanmateix, els criteris que s'esgrimien per valorar la capacitat dels candidats no respectaven la lògica de la lliure concurrència. O bé presentaven el certificat de màxima qualificació de la *Training Corps*, que eren les milícies universitàries per a voluntaris, o bé el sol fet d'haver-se educat en col·legis o *public schools* de renom era suficient. Gran Bretanya el 1914 era encara un país profundament esqueixat per l'origen social dels homes que predeterminava tot el seu futur, les seves possibilitats de progrés i que, fins i tot, imposava una jerarquia militar als homes sota el prejudici educacional que, pressuposadament, garantia l'eficiència combativa. Així, per exemple, ho va patir R.C. Sherriff, dramaturg i autor de la cèlebre obra *Journey's End*<sup>25</sup> quan es va dirigir a l'oficina de reclutament

---

<sup>23</sup> Niall Ferguson, p. 205.

<sup>24</sup> Testimoni de William Cushing, 2<sup>nd</sup>. Lieutenant, 9<sup>th</sup> (S) Battalion, The Norfolk Regiment. Lyn MacDonald, *op. cit*, p. 29.

<sup>25</sup> Sherriff va publicar aquesta obra el 1929 arran de l'èxit clamorós de la seva representació el 1928, amb Laurence Olivier i Maurice Evans. Durant setze mesos al Savoy Theatre es

i va comprovar, perplex, com pel sot fet de no haver estudiat a Winchester o alguna altra *public school* se li negava la comissió:

And that was that. I was told to go to another room where a sergeant major was enlisting recruits for the ranks, and it was a long, hard pull before I was at last accepted as an officer.<sup>26</sup>

L'origen d'aquesta distinció educativa data del 1871 quan, amb l'aprovació de l'Acte per a l'Educació [*Educational Act*], es va estendre l'obligatorietat de l'ensenyament primari. L'escola va esdevenir llavors un espai idoni per a l'adoctrinament dels deures cívics, que alhora va estimular la interiorització d'un patriotisme incondicional que, a Estats Units, culminaria, per exemple, amb l'establiment el 1880 del ritual diari d'homenatge a la bandera a totes les escoles. Tanmateix, la màxima expressió d'aquest patriotisme dogmàtic eren les *public schools* (com Winchester, Eton, Marlborough o Charterhouse) que es van començar a crear a partir de 1840 i que eren, en realitat, escoles privades a les quals només hi accedia una minoria privilegiada. Aquests centres van reproduir els patrons educatius de la noblesa i es van convertir en els responsables de l'educació i la preparació per a la universitat de les classes dirigents. En temps de guerra, van contribuir a exaltar el zel militarista amb la captació de voluntaris. Entre 1909 i 1915, per exemple, tota la promoció, llevat de vuit alumnes, que va finalitzar els estudis a Winchester es va incorporar a files<sup>27</sup>.

No obstant això, la selecció de soldats també es regia per criteris mèdics que revelaven les deficiències físiques notòries de les classes menys afavorides. L'any 1917, quan ja s'havia imposat el servei militar obligatori a Gran Bretanya, es va constatar que només un 36% dels reclutes es podien classificar com a aptes i sans; mentre que el 41'5% presentaven incapacitats accentuades o senyals d'antigues malalties —a les zones més pobres de Leeds, per exemple, el 1902, la meitat dels nens patien raquitisme i el 60% tenia càries dental<sup>28</sup>. Els voluntaris que abans de la guerra havien realitzat tasques laborals dures difícilment podien acomplir els requisits físics que la *War Office* establiria segons un perfil corporal determinat per l'alçada, l'amplada de pit i el pes, independentment dels principis de salut mèdica

---

representaria més de sis-centes vegades. *Journey's End*, Harmondsworth: Penguin Classics, 2000.

<sup>26</sup> J.C. Sherriff. "The English Public Schools in the War", a *Promise of Greatness. The 1914-1918 War. A Memorial Volume for the Fiftieth Anniversary of the Armistice*, editat per George A. Panichas, London: Cassell, 1968, p. 137.

<sup>27</sup> Niall Ferguson, p. 201.

<sup>28</sup> Eric Hobsbawm, *El mundo del trabajo. Estudios históricos sobre la formación y evolución de la clase obrera*, Barcelona: ed. Crítica, 1987, p. 232.

fonamentals. Joanna Bourke exposa casos molt significatius d'aquesta tipologia, entre els quals cal destacar el testimoni del tinent-coronel A.D. Carbery, de Cos Mèdic de Nova Zelanda qui, durant un Congrés Mèdic el 1927, sistematitzava les preferències físiques dels homes considerats com a aptes per al servei:

Generally males who approach the female type in size of pelvis, hair distribution and fat disposition or are lacking in the normal development of sex characteristics, make poor soldiers<sup>29</sup>.

En definitiva, durant la Primera Guerra Mundial va predominar la creença que un físic esplèndid, associat amb una virilitat patent, equivalia a efectivitat combativa. Naturalment, els criteris físics o educacionals no sempre garantien aquesta convicció. Al contrari, el que en realitat s'evidenciava era una "aptitud" educativa en tant que competència econòmica o social per accedir a l'horitzó classista de principis de segle. Per tant, els *gentlemen* gaudien automàticament del privilegi de continuar amb una educació distintiva que, en el cas de l'exèrcit, es concretava en la seva instrucció com a oficials. Un exemple del que comentem és el cas de Siegfried Sassoon (1886-1967). Dos dies abans que Gran Bretanya declarés la guerra a Alemanya, el jove Sassoon, que havia passat un estiu idíl·lic de cacera i criquet, ja s'havia allistat com a soldat ras al primer batalló, esquadró C, del regiment de cavalleria dels *Royal Sussex*. Poc després, va sol·licitar una comissió al regiment d'infanteria perquè creia que, d'aquesta manera, seria enviat al front de França amb més celeritat. Així, l'abril de 1915 es va incorporar al regiment dels *Royal Welch Fusiliers* que havien acceptat la seva sol·licitud<sup>30</sup> i va ser destinat a la secció d'instrucció regimental de Litherland, al costat de Liverpool, a fi de rebre la formació adequada com a oficial. Sassoon acomplia tots els requisits físics, culturals i socials previs de què hem parlat. Per una banda, era l'aspirant perfecte per excel·lir en eficiència al front segons la definició de Rimington, ja que posseïa un físic atractiu i vigorós a causa de la pràctica habitual d'esports: era un genet excel·lent i també un caçador consumat. Per altra banda, havia rebut una bona educació en les millors escoles britàniques. Primer es va educar a New Beacon School i a l'escola de secundària de Marlborough College. Després d'aprovar els exàmens d'accés, va començar la carrera de Dret al Clare College de Cambridge

---

<sup>29</sup> Joanna Bourke, *An Intimate History of Killing*, London: Granta Books, 1999, p. 111.

<sup>30</sup> Mentre que a *Memoirs of a Fox-Hunting Man* Sherston, el protagonista de les memòries, obté la comissió gràcies a la influència del seu veí, el capità Huxtable, que havia servit al regiment dels *Royal Welch Fusiliers*, sembla ser que, en realitat, Sassoon va rebre l'ajuda de la influent família dels Hanmers (Gal·les) amb qui, des de 1913, l'unia la seva amistat amb els germans Robert Hugh i Dorothy Hanmer. Vegeu John Stuart Roberts (1999), *Siegfried Sassoon*, London: Richard Cohen Books, 2000, p. 60.



que, poc després, va canviar per la d'Història encara que tampoc no el va convèncer. Sassoon considerava d'una aridesa irritant l'academicisme de l'ensenyament britànic fins que, finalment, va abandonar Cambridge sense cap llicenciatura per dedicar-se a l'oci eqüestre de les carreres d'obstacles i les caceres de temporada.

Malgrat aquesta preeminència patent del sistema classista britànic que apregonava un salvatge darwinisme social heretat de l'època victoriana, l'educació no va ser l'únic factor que va afavorir l'allistament de nombrosos voluntaris, sinó que, com s'ha comentat abans, van convergir diversos elements de caire personal. Les bullangues i altres manifestacions de l'enardiment patriòtic van contribuir al deliri col·lectiu de l'allistament. Però pel que fa a altres sectors socials més desfavorits també van incidir altres factors conjunturals com la precarietat econòmica o la coacció d'algunes corporacions i centres fabrils. Resulta simptomàtic el fet que el moment àlgid de reclutament coincidís amb el període més crític de l'atur en zones com Bristol on, durant el primer mes de guerra, nou de cada deu treballadors sense feina es van enrolar a l'exèrcit. Altres obrers que volien mantenir els seus llocs de treball estaven sotmesos a les enormes pressions que exercien companyies com la *West Yorkshire Coal Owners' Association* o la *Newcastle Chamber of Commerce* que "encoratjaven" els seus empleats perquè formessin un batalló per a l'exèrcit de Kitchener. O com el director de *Glasgow Tramways*, James Dalrymple, que va aconseguir aixecar en poques hores el *15th. Battalion of the Highland Light Infantry*<sup>31</sup>.

Per la seva banda, l'Església anglicana també va intervenir amb contundència en l'estimulació patriòtica. A partir de 1915, el bisbe de Londres, A.F. Winnington-Ingram, va adoctrinar la població en el culte de la guerra santa contra els infidels, en aquest cas, els alemanys, a fi de preservar els principis del cristianisme i l'honor internacional de la barbàrie germànica. D'aquesta manera, en els sermons i homilies, en la premsa i en les parròquies, un clergat intensament militant va difondre el missatge d'una croada contra els enemics de Déu per tal de defensar la civilització i impulsar virtuts com el coratge, l'honor o el sacrifici que, segons l'Església, eren posats a prova en temps de crisi. Els clergues van exercir un paper indiscutible en l'empresa militar, ja que es van convertir en els jutges morals que resolien els conflictes espirituals dels homes quan el dubte, el sentiment de culpabilitat o la confusió abatien la seva efectivitat combativa. Els púlpits de tot el

---

<sup>31</sup> Niall Ferguson, *The Pity of War*, pp. 206-207. Vegeu també John Keegan, *The Face of Battle*, pp. 215-225.

país es van transformar en oficines provisionals d'allistament, fins i tot el mateix bisbe de Londres s'enorgullia d'haver estat el responsable d'afegir deu mil homes a les forces armades<sup>32</sup>.

Sens dubte, les intervencions propagandístiques del *Parliamentary Recruiting Committee* o les admonicions apocalíptiques del clergat van contribuir de manera ostensible a explotar públicament la devoció patriòtica i espiritual dels ciutadans. La lectura de cartes o memòries d'alguns combatents, en especial dels que provenien de famílies acomodades, ens ha transmès un valuós testimoniatge del que podríem anomenar la professió de fe en la causa de la civilització. En una conferència als alumnes de la universitat de St. Andrews l'any 1919, Sir Douglas Haig va definir a la perfecció en què consistia aquesta ètica d'arrel cívica:

[...] our courage was heightened and our resolve made stronger by the conviction that we were fighting, not only for ourselves and for our own Empire, but for a world ideal in which God was with us. We were doing battle for a higher form of civilization, in which man's duty to his neighbour finds a place more important than his duty to himself [...]<sup>33</sup>.

La insistència en el sentit del deure [*duty*] com a qualitat humana indispensable en la construcció d'un món ideal recorda la retòrica moralista burgesa que s'identificava amb valors metafísics i immutables com l'honor, la lleialtat o el sacrifici pel bé de la col·lectivitat i que, durant els primers anys de la conflagració, polítics i intel·lectuals havien repetit incansablement fins a impregnar altres estaments de la població britànica. El gran triomf social del segle XIX semblava haver aconseguit l'extensió de la "utopia liberal burgesa" a altres capes de la societat. Una utopia que, hereva dels valors de la Il·lustració, pretenia assolir, amb una fe absoluta en el progrés, la universalització de la pau, l'educació i la cultura; el perfeccionament de la ciència al servei dels homes o l'aboliment de la servitud.

El servei públic o el deure civil van ser els estandards d'un sentiment nacional que els "Estats-Nació", que havien nascut durant el segle XIX, van infondre per mitjà de les seves institucions que regulaven l'estructura administrativa civil. El braç de l'Estat s'estenia de manera progressiva, però perceptible, en les llars dels britànics per mitjà d'agents modestos que resultarien imprescindibles en la vida diària: des del carter al mestre d'escola, del policia a l'empleat del ferrocarril, del personal de l'hospital a la burocràcia de l'administració colonial i estatal. Els drets i deures constitucionals van impregnar les relacions

---

<sup>32</sup> Joanna Bourke, *An Intimate History of Killing*, p. 289.

<sup>33</sup> Citat a Modris Eksteins, *Rites of Spring*, p. 191.

quotidianes entre el ciutadà i l'Estat, però, en especial de la classe mitjana que es consolidava socialment i econòmicament, i que va interioritzar el projecte liberal de progrés i utilitarisme. Aquest ideari burgès va saber compatibilitzar la necessitat pública amb l'ambició personal mitjançant la convicció de l'esforç comú i el benefici col·lectiu. Aquesta relació de principis, que va assumir rutinàriament la classe mitjana durant tot el segle XIX, va anar acompanyada d'un compendi d'actituds com la decència, la correcció o la responsabilitat que, fins i tot, va propiciar l'aparició dels primers llibres d'autoajuda sobre rectitud moral com el de Samuel Smiles, *Self-Help*, que pels voltants de 1900 va vendre un quart de milió de còpies<sup>34</sup>. Per tant, el caràcter nacional va confluïr amb una classe mitjana, absolutament cohesionada i influent, que tenia uns trets identificadors molt definits:

[...] Solidity, caution, integrity, efficiency. Lack of imagination, hypocrisy. These qualities characterize the middle classes in every country, but in England they are national characteristics also, because only in England have the middle classes been in power for one hundred and fifty years<sup>35</sup>.

L'instint de superioritat britànica, que s'enorgullia d'una eficiència modèlica amb la qual havia amassat un imperi, juntament amb la pressió que van exercir els tribunals de justícia i la burocràcia, van ser decisius perquè la llengua es convertís en el requisit principal de la nacionalitat, fet que també va condicionar les relacions efectives entre l'administració i l'individu. En el context de la guerra, l'escriptura es va convertir en un instrument ambivalent, ja que reflectia no tan sols les carències afectives i emocionals del soldat, la seva afirmació individual en l'impuls autobiogràfic o epistolar, sinó també el mitjà de relació institucionalitzada envers les instàncies militars i estatals. El conflicte internacional va revelar fins a quin punt les institucions i l'administració estatals s'havien consolidat com una presència mundana en la vida dels ciutadans. Les relacions administratives es van traslladar a l'àmbit de l'exèrcit a fi d'assegurar l'estructuració jeràrquica de les tropes i organitzar el desplegament massiu d'homes i material de la manera més efectiva possible, tenint en compte que la immensa majoria dels soldats provenien d'un món aliè a les tradicions militars i, per extensió, dels codis que regulaven les relacions entre un soldat ras i els seus superiors. Paul Fussell explica com l'exèrcit britànic va ser pioner en la difusió exitosa dels formularis normalitzats —que, no cal dir-ho,

---

<sup>34</sup> Ibidem, p. 128. Smiles també era conegut per les seves biografies de professionals liberals del tipus *Lives of the Engineers* (1861-1862).

<sup>35</sup> E.M. Forster, "Notes on the English Character", a *Literature in the Modern World*, editat per Dennis Walder, Oxford: Oxford University Press, 1991, p. 188.

representen la culminació de sistema burocràtic estatal—, a través del famós *Field Service Post Card* [el servei de correus de l'exèrcit]. Els soldats que, en un moment determinat, preferien evitar escriure cap carta als seus familiars però volien informar-los del seu estat podien omplir un formulari normalitzat, el *Form A. 2042*, que contenia les frases més habituals del tipus "I am quite well; I have been admitted into hospital/and am going on well/and hope to be discharged soon; I am being sent down to the base; etc"<sup>36</sup>. Només calia barrar les frases que no procedien i enviar el formulari. En molts casos, aquest protocol també servia per evitar la corresponent censura per part del cap d'escamot. Anàlogament, Antonio Gibelli mostra aquesta rellevància inèdita de l'esfera administrativa en la vida privada en les cartes que els soldats italians enviaven a casa seva per demanar, entre altres coses, documentació imprescindible per a l'obtenció de permisos o de llicències:

Questo fenomeno si ripresenta ingigantito nel contesto della prima guerra di massa. Si scrive a casa non solo per rassicurare, ridurre il peso della lontananza, chiedere generi di prima necessità, ma anche e soprattutto per chiedere documenti e attestati, raccomandazioni e permessi, per seguire pratiche e suggerire linee di condotta rilevanti a questi fini. Si l'infermità e la morte di un congiunto sono eventi importanti, ancor più importante è la loro certificazione, la loro registrazione e traduzione in scrittura burocratica allo scopo di ottenerne agevolazioni o eludere obblighi<sup>37</sup>.

Tots aquests procediments, que demostraven la imbricació absoluta de l'Estat en la quotidianitat, van contribuir, sens dubte, a crear el substrat emotiu indispensable per estimular un compromís moral i una lleialtat incondicionals envers la Nació. Possiblement, l'èxit més rotund de l'Imperi Britànic va consistir, com adverteix Forster, a implicar gairebé tota la població civil en la defensa d'uns codis morals i d'una ideologia nacional que emanaven directament del corpus ideològic de la classe mitjana. Les tensions latents de la crisi finisecular van escenificar en la palestra pública de l'imperatiu militar la confluència de dues actituds que, en l'ampli espectre de les prioritats políticossocials, oscil·lava entre una classe, conservadora i imperialista, que defensava el vell ordre, i els dissidents de *l'status quo* victorià que, entre sufragistes, sindicalistes o intel·lectuals, tenien l'esperança de reformar-lo. La guerra va silenciar els desacords i els va homogeneitzar sota una mateixa devoció patriòtica. És des d'aquesta perspectiva que cal entendre valors com el deure o el servei, és a dir, com a contrapartides morals que la Nació exigia, encara

---

<sup>36</sup> Paul Fussell (1975), *The Great War and Modern Memory*, New York & London: Oxford University Press, 1977, p. 184.

<sup>37</sup> Antonio Gibelli, *L'Officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino: Bollati Boringhieri, 1991, p. 97.

que fos tàcitament, als seus ciutadans i que, en els anys més crítics de la conflagració com el 1917, van afermar una resistència insòlita que difícilment s'hagués mantingut si l'únic justificant per apel·lar la crida a les armes hagués estat el d'una aventura guerrera o d'expansió territorial.

L'historiador britànic John Keegan planteja un exemple molt il·lustrador d'aquesta uniformització del compromís cívic a gairebé totes les capes de la societat en el que anomena "the inarticulate elitism of imperial power's working class"<sup>38</sup>. La complexa xarxa d'associacions i organitzacions que hi havia a les ciutats va formar el germen imprescindible perquè el britànic eduardià nodrís el seu sentit d'identitat i seguretat. Aquestes organitzacions comprenien parròquies i esglésies, fàbriques, sindicats, clubs de futbol, criquet o rugbi, societats juvenils, oficines, departaments municipals, associacions d'estudiants, confraries i gremis d'artesans, clubs socials, associacions benèfiques i de caritat, els *Boy Scouts*, etc. Per tant, la institució d'aquest sentiment de pertinença no tan sols propiciava les pràctiques de sociabilitat entre els membres de col·lectius amb interessos similars, sinó que també fomentava l'adquisició de la responsabilitat cívica envers l'estat i, és clar, el país.

En esclatar la guerra, aquest teixit associatiu es va convertir en una plataforma on els heralds de l'esperit bèl·lic, que van aprofitar l'entusiasme o la confusió inicials, van esperonar el proselitisme a favor de l'allistament i la defensa d'Anglaterra contra l'amenaça i la possible invasió alemanyes. Aquest és el cas del comte de Derby i la seva crida als joves oficinistes del centre de negocis de Liverpool, a finals d'agost, perquè formessin un batalló per a Kitchener, el qual havia garantit que aquells que s'allistessin plegats, servirien també plegats. La promesa de Kitchener es va propagar i el tres de setembre de 1914 es va presentar a l'Oficina de la Guerra la formació d'una brigada sencera de quatre batallons d'infanteria —uns quatre mil homes—, integrada per oficinistes de la companyia de navegació, treballadors de bancs, companyies d'assegurances, magatzems, entre altres, que van ser batejats amb el nom de *King's (Liverpool) Regiment*, tot i que popularment es coneixien com a *Liverpool Pals*<sup>39</sup>. El substantiu *pals* significa en anglès amic o company i no cal dir que la formació d'un batalló d'amics afavoria l'encoratjament del sentiment de camaraderia i de protecció fraternal entre

---

<sup>38</sup> John Keegan, *The Face of Battle*, pp. 218ss.

<sup>39</sup> Com es pot comprovar, la formació dels Pals Battalions estava composta de treballadors qualificats —l'anomenada "aristocràcia obrera"— pertanyents a aquella nova baixa classe mitjana i que, com a tret distintiu a destacar, es caracteritzava per la seva pretensió d'ascensió social i diferenciació d'estatus respecte de la classe obrera.

companys pels quals l'exèrcit representava la desaparició de tot vincle familiar en el territori desconegut i anònim del batalló.

Altres comunitats van imitar la idea dels *Pals*. En són una prova les petites poblacions com Accrington (Lancashire), Grimsby (un port pesquer del mar del Nord), Llandudno i Blaenaw Festioniog (Gal·les); les brigades d'artilleria de Camberwell, Wearside o Burnley; les companyies dels Enginyers Reials [*Royal Engineers*] a Tottenham o Cambridge, amb unitats que es van anomenar "North-east Railway", "1st. Football" (també van aparèixer batallons de ciclistes, boxejadors, etc.), "Church Lads", "Arts and Crafts", "Bankers", "British Empire League", "Miners" etc. Aquests batallons no tan sols reflectien la voluntat de transmetre l'esperit comunitari a la vida de l'exèrcit, sinó que també preservaven la fermesa de les estructures ocupacionals civils en tant que estructures de classe.

Si bé el nacionalisme s'havia convertit en una emoció poderosa que embriagava el conjunt de la comunitat, un altre dels agents instigadors del zel militarista va ser la literatura d'arrel més conservadora. Un dels artífexs més populars de la novel·la d'espionatge, William Le Queux, va publicar diverses novel·les que pronosticaven la invasió de Gran Bretanya a mans d'un poderós exèrcit alemany —que, al final, era derrotat— en obres com *The Invasion of 1910* o *When the Eagle Flies Seaward* (1907) en les quals l'única diferència argumental s'establia segons el nombre d'invasors —en la primera novel·la les forces enemigues sumen quaranta-mil homes, mentre que en la segona, augmenten a seixanta-mil. L'amenaça invasora va suscitar diverses variacions la més popular de les quals va comportar una autèntica eclosió de llibres d'espionatge que advertien del perill que suposava la presència d'immigrants alemanys que, a banda d'aprofitar-se de la generositat britànica i la ceguesa dels pacifistes, actuaven com a espies del kàiser. Tot i que segurament aquest tipus de novel·les van influir en el desfermament propagandístic durant la campanya de reclutament de 1914, en realitat, mostraven una ignorància desconcertant pel que fa a un coneixement sòlid sobre les limitacions tècniques dels exèrcits o les realitats estratègiques i militars. Semblaven tant o més exòtics els relats sobre la conspiració i l'espionatge de Le Queux com les invasions marcianes als suburbis de Londres de la novel·la de H.G. Wells *The War of the Worlds* (1898). Però la fantasia paranoica no dominava només els territoris de la ficció, sinó que també va impregnar tant les resolucions governamentals com els recels de la població britànica, per exemple, envers els ciutadans o veïns d'origen alemany.

En el decurs de la guerra, Le Queux va col·laborar en la mateixa línia a difondre les atrocitats que presumptament havien comès els soldats alemanys en

llibres com *German Atrocities. A Record of Shameless Deeds* (1914). Les històries de brutalitats parlaven de nadons esclafats pels cavalls alemanys, criatures amb els peus cremats o desfigurats per bales que s'havien disparat deliberadament, violacions i tortures, etc. La cruesa del front aviat proporcionaria als soldats l'experiència necessària per reconèixer els diferents tipus de ferides i mutilacions, l'artilleria que s'havia utilitzat per destruir un poble o per desnivellar espantosament el terreny on s'havia produït l'enfrontament, però també per dubtar de l'elevat nombre de violacions que s'atribuïa a l'exèrcit alemany. L'existència de bordells darrera la línia de foc en la majoria de pobles francesos era ben coneguda per tots els combatents i només cal llegir les seves autobiografies per comprovar-ho. Siegfried Sassoon mostra l'escepticisme del seu heroi, George Sherston, davant la informació de la premsa sobre les accions brutals dels soldats alemanys: "The newspapers informed us that German soldiers crucified Belgian babies. Stories of that kind were taken for granted; to have disbelieved them would have been unpatriotic"<sup>40</sup>. Aquest tipus d'històries s'assumien com a efectes col·laterals que en una guerra eren inevitables.

En tot cas, les exageracions respecte al grau de crueltat de l'enemic que la premsa o el govern transmetien van constituir la coartada moral perquè els nous soldats, que encara no s'havien alliberat de la seva condició recent de civils i estaven poc acostumats als avatars de la guerra i al règim militar, poguessin descartar les seves reticències humanitàries i evitessin qualsevol reflexió que contrastés l'acció propagandística amb l'anàlisi racional dels fets. En el decurs de la guerra, el combat a les trinxeres, la visió grotesca de la mort o l'enfrontament amb el desconegut es van resultar ser els antídots més efectius contra la sublimació patriòtica, encara que, després de l'Armistici, en la conjuntura social del desencís de la postguerra, el sofriment comú va estructurar un mecanisme elemental d'identificació entre els excombatents que, en alguns casos, covaria un bel·licisme cínic i complaent. El Leviatan de les trinxeres es va materialitzar en una nova maquinària bèl·lica que va introduir a un ritme vertiginós l'ús del gas verinós, el bombardeig d'avions i zepelins, la sofisticació de les bombes i obusos o l'aparició de tancs. Una tecnologia devastadora que arrabassaria les vides dels soldats d'una manera tan indiscriminada que les virtuts com el coratge o el valor ja no denotarien el mateix significat ni evocarien l'halo artúric de les lectures nostàlgiques de guerrers medievals.

---

<sup>40</sup> Siegfried Sassoon (1937), *The Complete Memoirs of George Sherston*, London: Faber & Faber, 1972, p. 221. En les següents referències a aquesta obra, utilitzarem la cita abreujada de *Sherston* i el número de pàgina.

### 3. 1914-1918: *THE PITY OF WAR*. EL PROCÉS D'ARTICULACIÓ CULTURAL DE L'EXPERIÈNCIA BÈL·LICA

A començaments del segle XXI, la Primera Guerra Mundial és percebuda, a grans trets, com un conflicte del passat, allunyat de la nostra experiència cultural recent. Tanmateix —i més encara arran de l'eclosió d'una febre memorialística finisecular creixent— la seva presència resulta aclaparadora en una gran diversitat de productes culturals. Sens dubte, aquesta pervivència és comprovable en els llibres d'història, la ficció, els memorials, els documentals o les fotografies en blanc i negre (tot i que darrerament es fan públics interessants reportatges en color: Hew Strachan, *La Primera Guerra Mundial*, 2004). Habitualment, el que sol causar més impacte és aquella visió de la indústria de la mort en la seva infantesa, quan encara no havia arribat la sofisticació tecnològica als models d'avions o de tancs moderns i els zepelins suraven un cel anacrònic alliberat del trànsit aeri. Tanmateix, aquesta guerra conté alguna cosa d'inquietant i pertorbadora que, com tot allò que té a veure amb la destrucció, suscita un enorme i ambigu poder de fascinació i temor. El relat d'aquesta guerra és el d'una catàstrofe que reprèn la lectura apocalíptica coincidint amb l'inici del segle XX: un segle de guerres i d'avenços humans que semblen reduir els principis humanitaris i emancipadors de la Revolució Francesa o de la Il·lustració a simples aforismes de valor caduc.

El nostre imaginari cultural de la guerra de 1914 s'associa inevitablement a la figuració de l'horror, el sacrifici i la futilitat que suscita el paisatge devastat del front occidental, on entre la trinxera i la terra de ningú s'estenen el fang i els cossos de milers de combatents enmig del desplegament infernal d'obusos, gasos i maquinària mortífera en fase rudimentària. Són les icones que integren un escenari bèl·lic artificialment representat en pel·lícules com *All quiet on the Western Front* (Lewis Milestone, basat en el llibre d'E.M. Remarque<sup>41</sup>, guanyadora de dos òscars l'any 1930), *Paths of Glory* (Stanley Kubrick, 1957) o, més recentment, *La vie et rien d'autre* (1989) o *Capitaine Conan* (1996) ambdues de Bertrand Tavernier; la poesia de guerra; les novel·les d'Ernst Jünger, Jules Romains o Ernest Hemingway; les autobiografies de Robert Graves, Siegfried Sassoon o Edmund Blunden; les exposicions permanents a diversos museus arreu d'Europa<sup>42</sup>, els monuments i

---

<sup>41</sup> *All Quiet on the Western Front*. Direcció: Lewis Milestone. 1930, Universal Pictures Corporation. (EUA). Versió restaurada l'any 1958.

<sup>42</sup> Imperial War Museum (Londres), Mémorial pour la Paix (Caen), Heeresgeschichtliches Museum (Viena), Historial de la Grande Guerre (Peronne), Centre Mondial de la Paix (Verdun), Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Bonn), entre altres.



memorials als caiguts<sup>43</sup>, o els documentals de la BBC<sup>44</sup>. Les imatges que han influït la nostra recepció col·lectiva dels relats de guerra formen part d'un complex procés de comprensió de la Història en què concorren elements tan heterogenis com les convencions culturals, les creences religioses o els factors socials i psicològics. En l'àmbit de la construcció narrativa, Paul Ricoeur defineix aquesta fase prèvia com a mimesi I ja que afecta la precomprensió del món de l'acció, les seves estructures intel·ligibles, els seus recursos simbòlics i el seu caràcter temporal<sup>45</sup>. És el que, en definitiva, identifiquem com a món "real" a partir del qual es basteix el text literari com a espai d'intel·ligibilitat compartida entre l'autor i el lector. En termes similars, Benjamin Harsaw considera que les obres literàries no són universos ficticials purs, sinó que es refereixen al camps referencials externs integrats pel món real en un temps i un espai determinats, la història, la filosofia, la ideologia o, fins i tot, altres textos<sup>46</sup>. Tots aquests condicionants integren un determinat paradigma que, en el cas de la Gran Guerra, desplaça l'experiència històrica fins a estructurar-se en una convenció cultural i simbòlica que repercuteix en l'escriptura individual dels relats de guerra i en la seva re-figuració per part del lector. En aquest procés d'articulació de la memòria cultural de la guerra van jugar un paper molt important la sedimentació i recurrència d'un conjunt de motius i temes literaris que s'unificarien en un *topoi* literari d'enorme fertilitat narrativa. Entenem el terme *topoi* com el defineix Cesare Segre: "llocs de la memòria col·lectiva on es dipositen durant el temps, en forma estereotipada, esquemes d'accions, situacions, invencions característiques de la fantasia"<sup>47</sup> i que, anàlogament, Samuel Hynes interpreta com aquells elements temàtics i estètics que van popularitzar el "mite de la guerra"<sup>48</sup>.

La visió dominant de la trinxera i la destrucció es va començar a generalitzar a partir de 1916 en els contundents poemes de guerra de Siegfried Sassoon, Charles Hamilton Sorley, Edward Thomas, Isaac Rosenberg o Wilfred Owen, entre molts d'altres, fins a estructurar un seguit d'imatges que es van consolidar com els

---

<sup>43</sup> Cenotafi a Whitehall, Londres (Sir Edwin Lutyens, 1920); la 'Trinxera de les Baionetes' (André Ventre, 1920); l'escultura 'Die eltern' (Käthe Kollwitz, a Poggevelde, el cementiri alemany de Vladslo, Bèlgica); Monument als Desapareguts de la batalla del Somme (Sir Edwin Lutyens, Thiepval), entre altres.

<sup>44</sup> Ens referim sobretot al documental *The Great War* (que es va retransmetre per primera vegada a la BBC-2 l'any 1964) i *1914-1918*.

<sup>45</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, op. cit., p. 120.

<sup>46</sup> Benjamin Harsaw (Hrushovski), "Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework", op. cit., pp. 243.

<sup>47</sup> Armando Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*, traducció de Luigi Giuliani, Barcelona: ed. Crítica, 2002, p. 159.

<sup>48</sup> Samuel Hynes, *The First World War and the English Culture*, London: the Bodley Head, 1990, pp. 421-463.

motius principals d'un *topoi* literari que va gaudir d'una enorme fertilitat en la ficció bèl·lica d'aquest període. La transició de la glorificació de la batalla a la comprensió del seu caràcter apocalíptic va comportar, finalment, la instauració de la permanència de la catàstrofe i el sentit del deute envers els caiguts. En conseqüència, la dicció pseudoromàntica inicial va donar pas a un llenguatge més càustic, menys idíl·lic i, sobretot, més combatiu i compassiu que imprimia la seva força expressiva per mitjà del vocabulari i de les imatges de la tradició religiosa, romàntica i clàssica<sup>49</sup>. Dos poemes ben diferents de Siegfried Sassoon poden servir per il·lustrar aquesta inversió dels valors patriòtics que hem comentat abans. El primer poema, "Absolution" es correspon a la primera fase de l'allistament que celebra la devoció patriòtica i l'heroisme davant la imminència de la mort amb una clara inspiració en els sonets de guerra de Rubert Brooke, que va exercir una poderosa influència en la glorificació de la guerra durant l'inici del conflicte:

[...]  
Horror of wounds and anger at the foe,  
And loss of things desired; all these must pass.  
We are the happy legion, for we know  
Time's but a golden wind that shakes the grass.

The was an hour when we were loth to part  
From life we longed to share no less than others.  
Now, having claimed this heritage of the heart,  
What need we more, my comrades and my brothers?<sup>50</sup>

Aquesta és la *high diction* que els soldats detestarien a mesura que transcorregués el temps i s'agreugés el seu patiment al front. El poema de Sassoon, en especial els versos tercer i vuitè, recorda l'escena tercera del quart acte d'*Enric V*, de William Shakespeare, en què el rei es dirigeix a les seves tropes abans de la batalla d'Agincourt i apel·la a l'orgull nacional i l'amor per la llibertat com a sentiments que justifiquen la presa de les armes: "[...] We few, we happy few, we band of brothers; / For he to-day that sheds his blood with me / Shall be my brother"<sup>51</sup>. Comparem aquest poema amb un altre de 1917, "To Any Dead Officer" en el qual el poeta s'adreça a un company ferit i donat per desaparegut:

You hated tours of trenches; you were proud  
Of nothing more than having good years to spend;  
Longed to get home and join the careless crowd  
Of chaps who work in peace with Time for friend.

---

<sup>49</sup> Jay Winter, *Sites of Memory. Sites of Mourning*, p. 223.

<sup>50</sup> Siegfried Sassoon, "Absolution" (1915), *The War Poems*, London: Faber & Faber, 1999, p. 3.

<sup>51</sup> Fragment extret de l'edició de Kenneth Baker, *The Faber Book of War Poetry*, London: Faber & Faber, 1997, p. 7.

That's all washed out now. You're beyond the wire:  
No earthly chance can send you crawling back;  
You've finished with machine-gun fire—  
Knocked over in a hopeless dud-attack.

Somehow I always thought you'd get done in,  
Because you were so desperate keen to live:  
You were all out to try and save your skin,  
Well knowing how much the world had got to give.  
You joked at shells and talked the usual "shop",  
Stuck to your dirty job and did it fine:  
With "Jesus Christ! when *will* it stop?  
Three years... It's hell unless we break their line"<sup>52</sup>

Sens dubte, la diferència de to i de visió és abismal, encara que només els separen dos anys. Ja no queda cap rastre de l'instint patriòtic del soldat que, en aquest darrer poema, tan sols intenta fer bé la seva feina, "Stuck to your dirty job and did it fine"; ni tampoc de l'heroisme davant la mort, "Because you were so desperate keen to live: / You were all out to try and save your skin". En el seu lloc, el desplegament de la terminologia tècnica de la nova indústria bèl·lica, metralladores, atacs frustrats, bombes o filat espinós, marca la brutal conversió del soldat en víctima en un angoixant compàs d'espera per retornar a la normalitat de la vida civil. És també la distància que supera la cronologia del temps per imposar l'efecte transformador de l'experiència bèl·lica que dominarà tot el panorama narratiu posterior fins a l'actualitat. La poesia de guerra va constituir un moment únic que va fer del vers l'arma de combat i denúncia de la realitat del front compartida entre homes, que havien renunciat a la seva condició plàcida de civils per enfrontar-se al dolor o a la mort i batejar-se, amb el ritual del foc i de la disciplina militar, com a homicides temporals. El preu imposat en la defensa de l'antic ordre o en l'esperança de renovar-lo va conduir a un rebuig explícit de la lluita que va adoptar diferents resolucions temàtiques en la poesia dels combatents: des de la crítica cínica als alts càrrecs d'un exèrcit inoperant i ridícul que executava els seus soldats en operacions absurdes, fins al ressentiment contra una rereguarda còmplice del sacrifici dels joves soldats que incloïa indistintament dones, polítics, periodistes, vells conservadors i industrials sense escrúpols que s'enriquien amb el negoci de la mort. La guerra com a mal suprem va ser el missatge que més ha perdurat en la recepció contemporània de la literatura relacionada amb la conflagració de 1914.

Un dels artífexs d'aquesta satanització de la guerra, va ser el soldat-poeta Wilfred Owen. L'any 1931, tretze anys després de la seva mort, l'escriptor i

---

<sup>52</sup> Siegfried Sassoon, "To Any Dead Officer", *The War Poems*, p. 71.

excombatent Edmund Blunden va editar la primera col·lecció completa dels seus poemes que incloïa una biografia, un esborrany del prefaci que Sassoon —que s'havia fet amic d'Owen durant la seva estada l'any 1917 a l'hospital militar de Craiglockhart (Escòcia)— ja havia publicat en l'edició de 1920 i un esbós de l'índex de continguts que Owen havia preparat pel seu llibre de poemes. Tant els esborranys del prefaci com de l'índex de continguts són molt reveladors pel que fa a l'establiment d'aquest *topoi* literari de la Gran Guerra i, en especial, per la seva contribució a la popularització del "mite de la guerra" tal com es desprèn d'un dels fragments més coneguts del prefaci d'Owen:

This book is not about heroes, English poetry is not yet fit to speak of them.  
Nor is it about deeds, or lands, nor anything about glory, honour, might, majesty, dominion, or power, except War.  
Above all I am not concerned with Poetry.  
My subject is War, and the pity of War.  
The Poetry is in the Pity.  
Yet these elegies are to his generation in no sense consolatory. They might be to the next. All a poet can do today is warn. That is why the true Poets must be truthful.<sup>53</sup>

En efecte, la sentència *the pity of war* suggereix dues de les significacions cabdals en la configuració i interpretació dels poemes de guerra. Una poesia que no parlés d'herois, ni d'abstraccions metafísiques o grandiloqüents sobre la guerra, i que fos elegíaca, és a dir, que fes justícia al caiguts a través de la compassió envers les víctimes i del compromís amb la veritat que, alhora, havia de servir d'advertència a futures generacions. La frase d'Owen va tenir una enorme repercussió en aquest procés cultural pel que fa al desplegament d'un seguit de formes simbòliques que van contribuir a articular l'experiència de la Gran Guerra i, alhora, a fixar un conjunt de convencions, motius i temes que actuaven com els "interpretants" interns de qualsevol trama narrativa sobre el conflicte<sup>54</sup>. Els temes a partir dels quals es componia aquesta poesia i, per extensió, la versió institucionalitzada del relat de guerra són ben coneguts i localitzables en la majoria de textos literaris: l'idealisme traït, la bogeria, el sentiment d'alienació i incomprensió dels soldats amb relació als civils; el ressentiment cap als polítics, la premsa i els mercaders que feien negoci amb la guerra; la barbàrie, la inhumanitat i absurditat de la guerra mecanitzada; la dignitat de la tropa en contrast amb l'arrogància i la insensibilitat

---

<sup>53</sup> Citat per D.J. Enright (1961), "The Literature of the First World War", a *The Penguin Guide to English Literature. The Modern Age*, Harmondsworth: Penguin Books, 1969, pp. 166-167.

<sup>54</sup> Pel concepte d'"interpretant" vegeu Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 129.

de l'Estat Major; la compassió per l'enemic; el sofriment dels soldats vistos com a víctimes, o la convicció de la futilitat d'una lluita que semblava eterna. En conseqüència, la trama que va dominar l'esclat narratiu d'obres de ficció i autobiografies durant el decenni de 1920 va absorbir el substrat simbòlic d'una comprensió ètica del conflicte que arrancava del sentiment antibel·licista, però que ja s'apuntava en la poesia de 1914 a 1918 i en alguns relats de la mateixa època com és el cas de *Le Feu [El Foc]*<sup>55</sup>.

L'any 1916, l'escriptor francès Henri Barbusse va ser invalidat del front, després d'haver guanyat la *Croix de guerre*, per treballar com a secretari en una oficina de reclutament. Aquell any va començar a aparèixer serialitzat mensualment al diari literari *L'Oeuvre* el que, un any més tard, seria un dels relats de guerra més llegits de l'època, *Le Feu*. L'any 1918, després d'haver guanyat el prestigiós Premi Goncourt, es va convertir en un autèntic èxit de vendes —amb uns dos-cents mils exemplars venuts. El tret distintiu de l'obra de Barbusse era que apel·lava directament al soldat comú quan afirmava, a través de la premsa i dels diferents prefacs del seu llibre, la seva voluntat de mostrar la realitat del front, però, sobretot, d'aportar un vincle de solidaritat i d'esperança que alleugerís el sofriment dels qui lluitaven. El seu missatge va tenir l'efecte esperat, de manera que com George Sherston, el protagonista de la trilogia autobiogràfica de Siegfried Sassoon, la percepció va ser que finalment: "Someone was really revealing the truth about the Front Line" [*Sherston*, p. 525]. Aquesta veritat, però, no es limitava a un tractament documental o empíric de la guerra, sinó que pretenia reflectir les conseqüències traumàtiques en la vida dels soldats que va motivar un procés de de-simbologització del paradigma èpic i patriòtic de la guerra.

La poesia i els primers relats de guerra van actuar com a agents pertorbadors que van invertir els continguts d'aquest paradigma decadent en un nou arquetip. Així, l'èpica guerra va ser desbancada per una afirmació de l'horror que reprenia la gramàtica apocalíptica però que, per sobre de tot, cercava la transcendència espiritual del sofriment. La camaraderia i l'experiència compartida perduraven més enllà del front i de la mort en un diàleg fraternal amb els companys caiguts que s'erigia com a contraverí escatològic de les versions oficials i relativistes sobre el conflicte. El que resulta interessant, però, és com aquest paradigma va tenir un efecte decisiu en l'eclosió de novel·les i autobiografies a finals dels anys vint i que va cristal·litzar en la preeminència cabdal del

---

<sup>55</sup> Henri Barbusse, *El foc*, traducció de Santiago Masferrer i Cantó, Barcelona: col·lecció Balagué, 1930.

testimoniatge com a avalador d'una experiència bèl·lica recuperada i estetitzada per la memòria. Tanmateix, van haver de passar gairebé vuit anys abans no es va produir una autèntica eclosió dels relats de guerra i, en especial, dels que es van convertir en clàssics:

**1926:** Ford Madox Ford, *A Man Could Stand Up*; T.E. Lawrence, *The Seven Pillars of Wisdom* (publicació privada); Herbert Read, *In Retreat*.

**1927:** T.E. Lawrence, *Revolt in the Desert* (versió abreujada de *The Seven Pillars of Wisdom*); Mark VII (Max Plowman), *A Subaltern on the Somme*.

**1928:** Ford Madox Ford, *Last Post*; Edmund Blunden, *Understones of War*; Siegfried Sassoon (publicat primer anònimament), *Memoirs of a Fox-Hunting Man*; E.E. Cummings, *The Enormous Room*; Arnold Zweig, *Der Streit um den Sergeanten Grischa*.

**1929:** R.C. Sherriff, *Journey's End*; Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues*; Richard Aldington, *Death of a Hero*; Robert Graves, *Goodbye to All That*; Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*; Ernst Jünger, *In Stahlgewittern*; Charles Carrington (Charles Edmonds), *A Subaltern's War*.

**1930:** Henry Williamson, *Patriot's Progress*; Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer*; Private 19022 (Frederic Manning), *Her Privates We*.

**1931:** *The Poems of Wilfred Owen* (edició de Blunden).

**1932:** Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*.

**1933:** Vera Brittain, *Testament of Youth*; Herbert Read, *The End of a War*.

El primer que ens sorprèn d'aquest calendari simplificat de títols és la llacuna que hi ha pel que fa a la proliferació de publicacions entre l'Armistici, el novembre de 1918, i el 1926, data en la qual comença el *boom* de literatura de guerra. Un dels arguments que s'esgrimeixen per explicar aquest hiatus és que la majoria d'excombatents necessitaven distanciar-se de la guerra no tan sols per guarir-se de les ferides, físiques i morals, sinó també per deixar que el temps llaurés els límits d'una memòria més comprensiva sobre l'experiència al front. Va ser Theodor Adorno qui, l'any 1944, va apuntar dues raons que intentaven explicar aquesta dilació entre el conflicte bèl·lic i l'aparició de les primeres memòries. Un primer motiu és que la naturalesa tècnica de la guerra impedeix a l'home l'articulació d'una autèntica experiència perquè les impressions immediates que rep són tan brutals i vertiginoses que ni tan sols poden perdurar en el seu record inconscient. Pel que fa a la segona argumentació, molt relacionada amb la primera, és el procés angoixant, dolorós i esgotador de la reconstrucció dels records que comporta una certa

impotència i la adulteració, gairebé inevitables, de la memòria<sup>56</sup>. Samuel Hynes afegeix que, pels excombatents, la necessitat de recordar es concebia com una mena d'exorcisme d'efecte catàrtic, però també com una advertència davant la possibilitat, a finals dels anys vint, d'una nova conflagració mundial<sup>57</sup>. En tot cas, aquests relats de guerra comparteixen, juntament amb la poesia, els mateixos *topoi*, motius, llenguatge o to, però, sobretot, una comprensió paradoxal de l'individu com a agent i com a víctima de la història. La resolució vitalista de l'home com a subjecte de la història va prestigiar l'autoritat del testimoniatge del soldat ordinari perquè aportava una visió més humana dels avatars del front que, alhora, va propiciar una reflexió més profunda i més amarga del mite de la guerra. Al cap i a la fi, el temps transcorregut havia permès un distanciament però, en cap cas, una transcendència alliberadora que mitigués el dolor o el sentiment de futilitat.

El conflicte de 1914 havia prescrit els mètodes de la violència total que va instigar el procés de negació de l'individu perquè, com observava Adorno, la naturalesa tècnica de la guerra impedia la impressió estable del record però, també, perquè la supremacia de la màquina, associada a una idea difusa del desenvolupament tecnològic i el progrés social, havia convertit el soldat en un mer instrument. La neutralització del record era consubstancial a la impossibilitat de comprensió i, per tant, d'atorgar un sentit a la tragèdia personal. Aquesta percepció de fragmentarietat, confusió i alienació es va agreujar en un ressentiment taxatiu contra la rereguarda i, en especial, contra els agents de l'idealisme administrat per l'Estat: les milícies de reclutament a les escoles o les universitats, els alts estaments de l'exèrcit i del clergat, els polítics i la premsa conservadors, els industrials i mercenaris del negoci de la mort o els ignorants. Més enllà de les hostilitats latents en la comunitat civil, el fracàs del poder estatal durant i després de la guerra va desencadenar una crisi de les il·lusions progressistes del món de la Il·lustració. Les regulacions de la Convenció de la Haia el 1907 sobre els codis de la guerra per mar i terra o la prohibició de matar els civils i els presoners van quedar desautoritzades en la matança indiscriminada de presoners de guerra i de civils —el 1915 van morir mil dues-centes persones a causa de l'enfonsament intencionat del *Lusitania*<sup>58</sup>. L'experiència bèl·lica havia dinamitat l'ortodòxia del pensament optimista i teleològic que havia beneficiat durant més d'un segle una expansió econòmica amb la promesa d'un objectiu comú de progrés científic, justícia social i

---

<sup>56</sup> Theodor W. Adorno, "Lejos del fuego", *Minima moralia*, traducció de Joaquín Chamorro, Madrid: Taurus, 1998, p. 52.

<sup>57</sup> Samuel Hynes, *A War Imagined*, p. 425.

<sup>58</sup> Cfr. Trudi Tate, *Modernism, History and the First World War*, Manchester & New York: Manchester University Press, 1998, p. 18.

llibertat individual. En el seu lloc, una sensació de desconcert i de frau va envair el somni complaent dels britànics que ja no sentien la mateixa seguretat i confiança en el que representava la modernitat. El complex entramat de les relacions entre els veterans va suplantar la fe en l'Estat per una identificació gairebé sagrada amb el soldat comú com a símbol de les víctimes que havien transitat pel ritual de les trinxeres. No resulta estrany, doncs, que aquesta identificació es difongués com un eco generacional: "[...] I had no conviction about anything except that the War was a dirty trick which had been played on me and my generation" [Sherston, p. 655].

Malgrat tot, ni la insistència en el soldat comú no era un tema original, ni el seu testimoniatge verídic enfront de les mistificacions del front tampoc no constituïa un argument suficient per discriminar la qualitat o la naturalesa narrativa de tots els relats que es van publicar. Pel que fa al primer aspecte, existia l'antecedent de la guerra civil americana que va ser pionera en la producció de literatura escrita des de l'òptica del soldat ras. L'any 1919, Joseph Conrad va escriure un breu article sobre Stephen Crane, l'autor de *Red Badge of Courage* (1895), un clàssic de la guerra civil americana, en el qual elogiava l'autor pel sentit tràgic i la força expressiva d'un relat que havia estat escrit "des del punt de vista de les emocions d'un soldat qualsevol"<sup>59</sup>. La influència americana va ser decisiva en el sentit que es van introduir alguns dels temes que es reproduiran posteriorment com són: l'acceptació de la por davant la batalla, el temor a matar com a rebuig de l'acte homicida prohibit o inacceptable en temps de pau, el focus d'interès en el soldat comú en lloc d'altres estaments de rang superior i la centralitat descriptiva dels actes de la majoria en detriment del lideratge individual<sup>60</sup>. Un altre factor que cal tenir en compte és que els relats més cèlebres foren escrits majoritàriament per oficials amateurs que provenien de la classe mitjana educada en l'entorn universitari o les *public schools*. La història del soldat ordinari és gairebé inexistent sigui perquè no tenien l'hàbit d'escriure o perquè no van córrer la mateixa sort que Frank Richards qui, amb l'ajuda de Robert Graves, va aconseguir publicar la seva autobiografia *Old Soldiers Never Die*<sup>61</sup>.

La commemoració de la guerra en els relats en prosa va adoptar la reelaboració dels conceptes esbossats en la poesia en un llenguatge ordinari mitjançant la intensificació de l'efecte comunal d'una experiència que, d'una manera o altra, havia transformat l'individu. I, en aquest aspecte, cal introduir la

---

<sup>59</sup> Joseph Conrad (1921), "Stephen Crane", a *Notas de vida y letras*, traducció de Carlos Sánchez-Rodrigo, Barcelona: Parsifal ediciones, 1996, p. 49.

<sup>60</sup> John Keegan, *The Face of Battle*, p. 73.

<sup>61</sup> Frank Richards (1933), *Old Soldiers Never Die*, introducció de Robert Graves, London: Faber & Faber, 1964.



segona crítica al mite de la guerra. Certament, no tots els excombatents van percebre aquesta conversió de la mateixa manera que Graves o Sassoon, encara que, probablement, van arribar a recordar el seu passat al front a través dels relats de guerra més populars. Però també existia un altre sector de soldats que o bé toleraven la guerra o, que, de fet, la van gaudir. Aquest és el cas de Julian Grenfell (1888-1915), fill d'una nissaga de militars i aristòcrates, autor del conegut poema "Into Battle", que considerava la guerra com una aventura excitant i romàntica; o Charles Carrington que va rebutjar explícitament la llegenda de la innocència traïda en l'epíleg que va escriure en el seu llibre, *Subaltern's War* (1929)<sup>62</sup>.

L'oposició més crítica va provenir dels nuclis conservadors de la historiografia militar o de la crítica literària que condemnaven els detalls escatològics, l'obscenitat i la manca de rigor històric d'aquesta literatura. Samuel Hynes ha estudiat amb deteniment la disputa que es va originar a principis de 1930 en la premsa britànica i en les revisions de dos historiadors militars amb experiència: Douglas Jerrold i Cyril Falls<sup>63</sup>. Jerrold criticava els relats d'E.M. Remarque, E.E. Cummings o H. Barbusse perquè contribuïen a difondre la gran mentida de la guerra com a tragèdia inútil. Admetre aquesta interpretació de la història era negar la dignitat irrefutable del drama bèl·lic que convertia els joves en homes a través de la seva implicació en una aventura d'alliberament nacional. L'altre historiador, Cyril Falls, va efectuar una revisió crítica de set-cents vint-i-vuit publicacions de diferents escriptors. Tot i que Falls va mostrar més sensibilitat en les seves ressenyes, el seu punt de vista coincidia amb el de Jerrold en la mesura que considerava que les narracions de guerra havien falsificat la història amb els objectius propagandistes del pacifisme. Al capdavall, el que es deplorava del mite de la guerra o de l'anomenada literatura del desencant era precisament la negació d'un significat que, d'alguna manera, constituïa el revers del *Bildungsroman* i que allora desvirtuava la victòria dels Aliats en finals que no satisfien les expectatives de les narracions tradicionals, sinó que, al contrari, imposaven el predomini de la incertesa al final del recorregut autobiogràfic.

En realitat, la insuficiència d'aquesta revisió crítica s'originava en una lectura generalitzada que assimilava la literatura de guerra al document històric amb la qual cosa es produïa una confrontació epistemològica de difícil resolució. Evidentment, no és que Jerrold o Falls estiguessin incapacitats per reconèixer o distingir la literatura de la història sinó que el problema d'integrar camps externs de

---

<sup>62</sup> Samuel Hynes, *A War Imagined*, p. 450.

<sup>63</sup> *Ibidem*, pp. 450-459.

referència com la Gran Guerra en la configuració narrativa del testimoni autobiogràfic provocava una confusió lògica a l'hora d'interpretar la narració o d'identificar-la amb un gènere concret. És a dir, si la narració pertanyia a la història o a la literatura i, en cas es que tractés d'una obra literària, a quin gènere s'havia d'adscriure. És per tant una problemàtica molt vigent en el debat actual sobre l'autobiografia o la ficció literària que relaciona aspectes tan debatuts com la ficció i la veritat, la referència o la qüestió del subjecte. I és en aquest context que l'obra autobiogràfica de Siegfried Sassoon constitueix l'objecte d'estudi d'aquesta investigació. Perquè el caràcter problemàtic de l'autobiografia, que no encaixa en cap gènere ficcional però que tampoc no admet una classificació en els marges del discurs referencial pur, constitueix un punt d'intersecció ideal per l'estudi de la ficció literària i, en concret, de la narració autobiogràfica de la Gran Guerra.

## 2. SIEGFRIED SASSOON I LES MEMÒRIES DE GEORGE SHERSTON

En el capítol anterior hem comentat els aspectes culturals i històrics que van contribuir a la prefiguració de l'imaginari sobre la guerra que va influir en l'escriptura de la literatura bèl·lica de finals de la dècada de 1920. El mite de la guerra que es reflecteix en la majoria d'aquestes obres no és tant la història del conflicte sinó dels seus efectes radicals en els individus i la societat. La memòria retrospectiva de la guerra és la història d'una experiència amarga i absurda que encara avui domina la nostra percepció contemporània dels fets. Sens dubte, es tracta d'un paradigma que redueix la complexitat històrica de la guerra a la permanència emocional i moral de les seves seqüeles traumàtiques i, alhora, traça una divisió cismàtica entre el món abans i després de la conflagració. La biografia de Sassoon, com la d'altres joves de la seva generació, encaixa en aquesta visió de la destrucció d'una manera de viure a causa de la guerra.

Siegfried Sassoon<sup>64</sup> va néixer l'any 1886 a Weirleigh, Kent, al sud d'Anglaterra i era el segon fill d'Alfred Sassoon, que provenia d'una família benestant de comerciants d'origen sefardita, i Theresa Thornycroft, que provenia d'una família distingida (el seu germà Hamo era un escultor victorià reconegut). Quan tenia cinc anys els seus pares es van separar fins que, quatre anys després, va perdre definitivament el seu pare que va morir de tuberculosi. Sassoon es va educar a Marlborough i l'any 1905 va ser admès al Clare College de Cambridge per iniciar els seus estudis primer en Dret i, després, en Història tot i que abandonaria la universitat sense cap titulació. A partir d'aleshores, va alternar la vida ociosa del criquet, la cacera, les carreres d'obstacles amb l'escriptura amateur de poesia. Dos dies abans de la declaració de guerra, el dos d'agost de 1914, es va allistar com a soldat ras al regiment de cavalleria de Sussex fins que l'abril de 1915 va sol·licitar una comissió al *Royal Welch Fusiliers* (R.W.F.). Entre el novembre de 1915 i l'abril de 1917 va servir com a segon tinent en el primer i segon batalló del R.W.F. En dos anys, Sassoon va perdre dues persones importants en la seva vida. El novembre de 1915 el seu germà petit, Hamo, va morir a la batalla de Gal·lípoli i, el març de 1916, el seu amic David C. Thomas no va sobreviure a les ferides que va patir mentre reparava el filat espinós a la zona de Picardy (Somme). Sassoon, que era conegut al batalló per la seva temeritat, va transformar l'esperit ofensiu que s'inculcava als oficials en una actitud de revenja personal per les pèrdues recents.

---

<sup>64</sup> Per a qualsevol referència biogràfica sobre Sassoon vegeu John Stuart Roberts (1999), *Siegfried Sassoon, op. cit.*

Després de passar més d'un mes allunyat del front, primer a l'escola de l'exèrcit de Flixecourt i després a Anglaterra de permís, es va reincorporar al seu batalló i va guanyar la Creu Militar [*Military Cross*] per haver rescatat els ferits i els cossos dels caiguts en la trinxera enemiga. Poc després, coincidint amb l'inici de l'ofensiva del Somme, va ser invalidat per un atac d'enteritis. Durant la seva convalescència a Oxford va rebre la bona notícia que el seu amic, Robert Graves, a qui creia mort, es recuperava favorablement de les seves greus ferides.

Mentre estava a l'hospital, Robert Ross, que havia estat amic íntim d'Oscar Wilde i que havia introduït Sassoon en el cercle literari i intel·lectual de Londres, el va convidar a Garsington perquè conegués Lady Ottoline Morrell, esposa del parlamentari pacifista Philip Morrell. Els Morrell eren coneguts per acollir objectors de consciència i intel·lectuals il·lustres com Bertrand Russell o Lytton Strachey a la seva mansió campestre de Garsington. Aquesta visita va ser crucial en la formació política de Sassoon que va començar a qüestionar el patriotisme bel·ligerant que havia marcat la seva candidesa inicial en relació amb la guerra.

El febrer de 1917 va tornar a França on va ser ferit a l'espatlla durant la segona batalla de Scarpe (Arras). Mentre estava convalescent a Londres, es van publicar els seus poemes, *The Old Huntsmen and Other Poems*, que van rebre bones crítiques a la premsa per part de Virginia Woolf i Thomas Hardy, entre altres. El maig d'aquell any, va ser traslladat a Chapelwood Manor (Sussex) una mansió propietat d'uns aristòcrates que acollien oficials convalescents. Però el repòs de Sassoon era trasbalsat constantment pels malsons i per les notícies alarmants dels seus companys al front. Va ser aleshores quan es va començar a afermar la seva devoció incondicional pels soldats com a víctimes de la guerra, que va cristal·litzar en la redacció d'una declaració a favor dels soldats en la qual manifestava que la perllongació de la guerra no era justificable com a acció de defensa o alliberament, sinó que s'havia convertit en una campanya d'agressió i conquesta. Afegia també que la seva protesta anava dirigida contra els polítics que amb els seus errors i la seva hipocresia sacrificaven els soldats, i també contra la cruel complaença dels civils que no comprenien l'agonia diària que patien els homes al front. El quinze de juny de 1917 va enllestir la seva declaració amb l'ajuda de Bertrand Russell, John Middleton Murry, crític i escriptor, i H.W. Massingham, editor del diari progressista *The Nation*.

En assabentar-se de la publicació, Robert Graves va utilitzar les seves influències per tal d'evitar que el seu amic fos jutjat en un consell de guerra. El vint-i-tres de juliol una junta mèdica va dictaminar que Sassoon patia neurosi de guerra i va ser enviat a l'hospital militar de Craiglockhart a Escòcia on va ser

pacient del doctor W.H.R. Rivers, un prestigiós neuròleg i antropòleg social<sup>65</sup>. Pat Barker va traslladar a la ficció l'amistat entre metge i pacient amb la novel·la *Regeneration* (1991) que va guanyar el *Booker Prize* l'any 1995 i a partir de la qual es va filmar una pel·lícula l'any 1997 amb el mateix títol<sup>66</sup>. Durant els cinc mesos que va passar a l'hospital, Sassoon va escriure els poemes, que es publicarien un any més tard amb el títol de *Counter-Attack*, amb els quals es va guanyar la fama internacional com a *war poet*. El caràcter epigramàtic i satíric de la seva poesia anava destinat a aquella rereguarda a la qual Sassoon acusava de fer negoci amb la guerra i de contribuir a la continuació del conflicte. En aquella època també va conèixer Wilfred Owen amb qui va compartir la seva vocació poètica i a qui va influir de manera decisiva, ja que el va introduir a l'obra d'Henri Barbusse, H.G. Wells, Thomas Hardy o Bertrand Russell. Una amistat que, per altra banda, va ser dramatitzada l'any 1983 per Stephen MacDonald i que, recentment, ha estat dirigida per Kat Boyce al *South London Theatre*, amb el títol *Not About Heroes* (estrenada el quinze de novembre de 2003)<sup>67</sup>.

Sassoon es va tornar a incorporar a l'exèrcit el gener de 1918 a la base de Limerick (Irlanda) i, un mes després, a Palestina al vint-i-cinquè batalló dels *Royal Welch Fusiliers*. Després de tres mesos a l'Orient Mitjà va tornar a França fins que el juliol va ser ferit en una de seves actuacions imprudents. Sassoon ja no va tornar més al front fins que es va retirar definitivament de l'exèrcit el març de 1919. En acabar la guerra, s'havia convertit en una celebritat internacional no tan sols per la seva declaració pacifista, sinó també perquè va ser un dels primers escriptors en articular una poesia de la indignació que, a través de l'ira i la sàtira, pretenia soscavar la mistificació heroica del combatent per atorgar-li el reconeixement compassiu del seu sacrifici en una guerra mecanitzada i sanguinària. L'any 1966, explicava en una carta a Michael Thorpe, un dels crítics literaris que ha estudiat amb més profunditat la seva obra, que sempre li havia sorprès el seu èxit com a poeta perquè en aquell moment la seva reacció a la guerra era immadura i irreflexiva<sup>68</sup>. L'estiu de 1918, mentre estava convalescent d'una ferida al cap, Sassoon va contemplar la idea de descriure el front occidental d'una manera menys amarga i vehement que a *Counter-Attack*, i d'impregnar la seva experiència com a

---

<sup>65</sup> Vegeu l'informe medic de W.H. Rivers sobre Sassoon a l'Annex 1 d'aquesta investigació.

<sup>66</sup> La trilogia de Pat Barker comprèn les següents obres: *Regeneration* (1991), *The Eye in the Door* (1993) i *The Ghost Road* (1995).

<sup>67</sup> Vegeu [www.southlondontheatre.co.uk/productions/2003/heroes/](http://www.southlondontheatre.co.uk/productions/2003/heroes/)

<sup>68</sup> Carta de Siegfried Sassoon a Michael Thorpe, 12/08/1966, a Siegfried Sassoon, *Letters to a Critic*, London: John Roberts Press, 1976, p. 14.

oficial d'infanteria d'una comprensió i una humanitat "Whitmanesques"<sup>69</sup>. D'alguna manera, intuïa que el seu èxit com a poeta de guerra es devia a la intensitat de les vivències del front que havia quallat com un exercici literari d'efecte catàrtic. No obstant això, aquesta resposta poètica immediata demanava una reflexió més profunda, humana i madura sobre el que havien suposat els anys al front.

En l'autobiografia *Siegfried's Journey, 1916-1920* esmenta que va ser un amic de la família, Edmund Gosse<sup>70</sup>, qui li va suggerir que, a fi d'allunyar-se del malson del conflicte, s'inspirés en els seus records de genet i caçador per escriure un poema llarg en què, a partir de personatges-tipus com el vicari o el propietari rural, reconstruís la societat benestant del camp del sud d'Anglaterra. Tanmateix, van haver de passar deu anys abans no es va publicar *Memoirs of a Fox-Hunting Man*. Aquestes memòries narren la infantesa i la joventut de George Sherston deixant aquest personatge davant la desolació del Somme un diumenge de Pasqua de 1916. Com veurem, la trilogia de Sherston és un relat autobiogràfic que adopta les estratègies ficcionals i la invenció de diversos personatges, encara que amb una correspondència evident en l'univers empíric, que el diferencien de la resta d'autobiografies "reals"<sup>71</sup> que apareixeran a partir de 1938.

Efectivament, Sassoon va prosseguir la narració de les activitats bèl·liques de Sherston fins a l'agost de 1918 amb *Memoirs of an Infantry Officer* (1930) i *Sherston's Progress* (1936). Dos anys després, va començar a publicar una altra trilogia autobiogràfica, tot i que aquesta vegada amb la identitat nominal entre l'autor i el narrador protagonista sota el nom de Siegfried Sassoon, amb *The Old Century and Seven More Years* (1938), *The Weald of Youth* (1942) i *Siegfried's Journey* (1945). Si bé els dos primers volums es concentren en la infantesa, adolescència i joventut de Sassoon —de 1886 a 1914— i, en especial, el seu contacte amb el món literari londinenc, el darrer comenta superficialment la seva darrera acció al front per passar al relat dels anys posteriors a l'Armistici i la seva activitat literària de 1918 a 1920.

Gairebé vint anys de reelaboració memorialística que mostren el caràcter obsessiu del projecte autobiogràfic de Sassoon. L'evocació del passat i la voluntat

---

<sup>69</sup> Siegfried Sassoon, *Siegfried's Journey, 1916-1920*, London: Faber and Faber, 1945, p. 70.

<sup>70</sup> Ibidem, p. 100. Edmund Gosse fou un poeta i crític literari que l'any 1907 va escriure *Father and Son*, un dels textos canònics del gènere autobiogràfic. Vegeu Laura Marcus, "Killing the fathers: Edmund Gosse and Lytton Strachey, a *Auto/biographical discourses*. op. cit., p. 110.

<sup>71</sup> Entenem aquesta convencionalitat segons els requisits del gènere autobiogràfic que va proposar en el seu dia Philippe Lejeune quant a la coincidència homònima entre autor-narrador-protagonista. Philippe Lejeune, *El pacto autobiogràfic y otros estudios*, Madrid: Megazul-Endymión, 1994, p. 50.

literària conflueixen en la creació d'un complex tapís ficcional en el qual la identitat entre el narrador i el protagonista és invocada per mitjà d'un discurs que juga amb la ficció i amb la realitat, però, sobretot, amb el qüestionament de la paternitat textual. La qüestió de la interpretació de l'obra autobiogràfica de Sassoon en el marc de la pragmàtica d'un pacte de lectura referencial o ficcional no resulta senzilla, ja que, com veurem, Sassoon juga constantment amb la fal·làcia de la identitat com a vèrtex integrador d'una hipòtesi de persona que és, al cap i a la fi, una hipòtesi de lectura<sup>72</sup>. Per consegüent, la divisió del concepte d'autobiografia en dues esferes radicalment oposades que l'assimilen o bé al discurs referencial, o bé al ficcional segons el grau d'atestació de la identitat de l'autor amb el narrador protagonista o la verificació extratextual del contingut narratiu requereix, en el cas de Sassoon, una reflexió més profunda. La seva obra literària és un exemple ideal d'aquesta pràctica discursiva, peculiar i profundament personal, que permet al narrador utilitzar els procediments fictivals de la construcció narrativa sense arribar a comprometre una lectura amb atributs de veritat.

---

<sup>72</sup> Jenaro Talens, *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio babel*, Madrid: Cátedra, Universitat de València, 2000, p. 29.

**II. ARCÀDIA I HARMAGEDON:  
DE L'IDIL·LI VICTORIÀ AL  
REALISME BÈL·LIC**

---



---

# 1. EL MÓN ABANS DE LA GRAN GUERRA. LA PECULIARITAT ENUNCIATIVA DE L'IDIL·LI VICTORIÀ

---

## 1. DE LA MEMÒRIA AUTOBIOGRÀFICA AL TEXT NARRATIU

L'any 1926 Siegfried Sassoon va escriure un poema, titulat convenientment "A Footnote on the War (On being asked to contribute to a Regimental History)", per encàrrec d'un antic company, el Dr. J.D. Dunn, que preparava la publicació d'un llibre sobre la història del seu batalló, *The War the Infantry Knew 1914-1919* (1938). En aquest poema, Sassoon expressa la dificultat que suposa desenterrar els anys d'oficial d'infanteria durant la primavera de 1917:

[...] He asks me to contribute my small quota  
Of reminiscence. What can I unbury?...  
Seven years have crowded past me since I wrote a  
Word on a war that left me far from merry.  
And in those seven odd years I have erected  
A barrier, that my soul might be protected  
Against the invading ghosts of what I saw  
In years when Murder wore the mask of Law. [...] <sup>1</sup>

El poeta continua reflexionant sobre quina contribució pot aportar després que ja no és capaç de recordar l'home que una vegada va ser ("I'm not the man I was.", v. 53), ni tampoc no pot confiar en el seu dietari perquè li descobreix l'exhibicionisme d'un jove que es vol convertir en heroi si la mort el sorprèn ("His mind was posing to be photographed", v. 62). El present és la pau del diumenge al matí, amb l'acompanyament de la música d'un piano, els llibres o els quadres en què la guerra és evocada com "[...] a mystery / Beyond my retrospection" (vv. 89-90). Certament, durant els deu anys que van transcórrer entre l'Armistici i la publicació de la seva obra en prosa, Sassoon va exercitar una profunda retrospectiva sobre el misteri de la guerra amb l'ajuda dels seus dietaris i notes, però la seva narració va absorbir tot aquest material dispers, d'una memòria que es negava i cedia alhora al record, mitjançant les estratègies fictivals de la construcció narrativa. La memòria com a instrument que concedeix al narrador la perspectiva històrica i li permet la contemplació del passat, així com la consideració d'aquells esdeveniments que, en el seu moment, no va percebre en la seva totalitat,

---

<sup>1</sup> Siegfried Sassoon, *The War Poems*, op. cit, p. 138.

desencadena una doble activitat. En primer lloc, el registre del passat consumat que condiciona la seva intel·ligibilitat com si es tractés d'una "segona lectura de l'experiència"<sup>2</sup>. I, en segon lloc, desperta la temptació de deformar aquesta perspectiva o de perfilar la realitat viscuda segons unes expectatives que, al final, no es van materialitzar i que motiva funcions tan diverses com l'autoexplicació, l'autoformació o, fins i tot, l'autoinvenció, en el marc de la dimensió retòrica de l'autobiografia com a procés de justificació davant els altres.

Habitualment, concebem la memòria com una mena de receptacle en el qual s'emmagatzemen les vivències que, amb el temps, es transformen en records. Tot i això, no es tracta d'una activitat automàtica o uniforme, sinó que el cervell humà codifica els diferents tipus d'informació que rep a través de diversos subsistemes, alguns del quals s'ocupen únicament de la dimensió temporal del present. El passat és el patrimoni exclusiu de la memòria autobiogràfica com a sistema que permet retenir i recuperar les experiències viscudes a través d'una evocació conscient<sup>3</sup>. Ara bé, els records són empremtes d'absències que parteixen de fragments de coneixement que, ja en el seu moment, eren interpretacions, i no còpies exactes, de fets viscuts o observats. La naturalesa creativa de la memòria és, per tant, el resultat d'aquest doble procés de construcció i de recuperació del passat personal. La mitologia grega resulta molt il·lustrativa: *Mnemósyne* (Memòria) va tenir nou filles de Zeus, les nou muses, entre les quals Clio es relaciona amb la Història i Calíope amb la poesia èpica. Els clàssics ja van percebre que la memòria, com a acte autoconscient d'evocació de record, engendra la història, però també la poètica o la ficció.

Aristòtil distingia en la *Poètica* l'obra de l'historiador, que explica les coses que s'han esdevingut, de la del poeta, que explica les que podrien esdevenir. Per això la poesia, que tracta de qüestions més generals, és més filosòfica i noble que la història, que s'ocupa del que és concret<sup>4</sup>. La superioritat que Aristòtil concedia a la ficció va ser tan influent com el prejudici platonian d'excloure de la República els poetes perquè exercien, amb les seves distorsions de la realitat, una influència negativa sobretot entre els més joves. Des d'aleshores, les nocions ontològiques de

---

<sup>2</sup> George Gusdorf, "Condiciones y límites de la autobiografía", *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, ed. Ángel Loureiro, Suplementos Anthropos, Barcelona: ed. Anthropos, desembre de 1991, p. 13.

<sup>3</sup> Vegeu José María Ruiz-Vargas, "La memoria autobiográfica y el problema de la fiabilidad de los recuerdos", dins de l'exemplar de *Quimera, La escritura autobiográfica*, núm. 240, coord. Celia Fernández Prieto i Anna Caballé, Barcelona: ed. Intervención Cultural, s.l, febrer 2004, pp. 28-30.

veritat i falsedat s'han erigit com a àrbitres que decideixen la naturalesa de la representació literària i desplacen la reflexió sobre l'estatut artístic de l'obra literària a l'àmbit de la pragmàtica, on es dirimeixen la realitat i la ficció com a arguments epistemològics de l'apreciació estètica.

Els orígens d'aquesta confusió es poden traçar, com ha indicat Bernard Weinberg<sup>5</sup>, en la pràctica exegètica de la *Poètica* d'Aristòtil a partir del segle XV que va imposar la mimesi platònica en detriment del criteri aristotèlic de mimesi, entès com a creació d'estructura o ordenació artística dels fets narrats (*mimesis praxeos*). Si bé durant el Renaixement els textos clàssics de Plató o d'Horaci eren concebuts com una mena d'oracle que permetia resoldre convenientment la qüestió de la mimesi o de la utilitat moral de la poesia, entre altres temes, a mitjan segle XVI, la *Poètica* d'Aristòtil va monopolitzar la discussió de la teoria literària i va suposar l'inici d'una comprensió restrictiva de les autoritats grecollatines. L'hàbit d'interpretació textual dels humanistes italians va incórrer, en aquest sentit, en la despreocupació metodològica del comentari textual dels clàssics. La selecció de línies o passatges aïllats d'un text, que el comentarista il·luminava amb aportacions o comparacions erudites, va donar com a resultat un estudi textual que tendia a ser fragmentari i anàrquic. Aquests vicis editorials van repercutir inevitablement en la transmissió dels textos clàssics que mai no s'analitzaven íntegrament. Segons Weinberg, els comentaris de Robortello (1548) i de Castelvetro (1570) epitomitzen la pràctica textual dels humanistes del Renaixement i l'origen d'una lectura equívoca i confusa de la poètica aristotèlica. A finals del segle XVI, la mimesi va esdevenir un terme polisèmic que es nodria de la contigüitat metonímica entre la noció d'imitació de les accions humanes, dels objectes i, finalment, de la realitat que es va vincular ben aviat al d' "*imitatio naturae*"<sup>6</sup>.

El llegat d'aquesta tradició va contribuir a assentar les bases d'una falla atàvica que va desplaçar el principi formal aristotèlic de la configuració narrativa pel de la imitació platònica —amb influències horacianes pel que fa la consideració cabdal de l'audiència— que regulava el grau de correspondència entre l'obra literària i la realitat. Així, la història literària des del segle XVIII, en el seu intent d'establir convencions, estratègies i tècniques comunes, més enllà de l'enorme varietat de la matèria literària, ha tendit a limitar les obres de ficció dins

---

<sup>4</sup> Aristòtil, *Poètica, a Artes poéticas*, ed. Aníbal González, Madrid: Taurus, 1988, v. 1451 b., p. 60.

<sup>5</sup> Bernard Weinberg, "From Aristotle to Pseudo-Aristotle", a *Literature*, volum cinquè, número 2, primavera de 1953, Oregon: University of Oregon, pp. 97-104.

<sup>6</sup> José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción, op. cit.*, p. 48.

de l'esfera de la creació imaginativa, alliberada de les constriccions lògiques i empíriques del món real. Aquesta apreciació de la ficció ha propiciat múltiples confusions que sentencien la seva inestabilitat semàntica i el seu ús indiscriminat. Com indica Dorrit Cohn, la definició de ficció té significats molt diferents segons les disciplines i els contextos en què apareix: la filosofia (les ficcions heurístiques de Kant o la ficció del subjecte de Nietzsche), la ciència, el pensament social o la sociologia (la "ficció" apareix en la força de la gravetat de Newton, en les matemàtiques, en l'estat de la naturalesa de Rousseau, en l'inconscient de Freud)<sup>7</sup>. Pel que fa a la literatura, la ficció comprèn des de l'accepció de "no-veritat" o "abstracció conceptual" fins a (tota) la literatura —i, més recentment, (tota) la narrativa—, amb la conseqüent represa de posicionaments antagònics clàssics que o bé emfasitzen la superioritat de la ficció en la creació i la imaginació artístiques, o bé associen la ficció a la falsedat o al fingiment dels enunciatos de realitat<sup>8</sup>.

És evident que la qualitat ficcional d'un text no ha de dependre de la importació de criteris metafísics ja que, com adverteixen Peter Lamarque i Stein Haugom Olsen, la relació entre la veritat i la ficció és molt més complexa del que sembla<sup>9</sup>. En la nostra condició de lectors podem aprehendre com a veritables tant les descripcions dels personatges i de les accions d'una novel·la, com les situacions reals o històricament comprovables. De la mateixa manera que no podem suprimir de l'avaluació literària tots aquells textos que reclamen l'autenticitat del seu contingut, perquè aleshores exclouríem altres gèneres, com l'autobiografia, els relats de viatge, els dietaris o les confessions, pel sol fet que no s'ajusten al sistema triàdic de gèneres literaris. El problema de la demarcació entre la realitat i la ficció centralitza un debat que, en la teoria literària del segle XX, traspasa els límits de la novel·la com l'art de la ficció —instaurat a finals del segle XIX—, per endinsar-se en altres repertoris genèrics. Tanmateix, la inclusió en la noció de ficció d'altres gèneres com l'autobiografia o la poesia narrativa ha suposat, com indica Dorrit Cohn, un retorn a l'èmfasi de les seves qualitats expressives o visionàries en detriment de l'anàlisi de les seves estructures narratives<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Vegeu l'excel·lent revisió de les múltiples accepcions que adopta el terme "ficció" en diferents disciplines en el capítol "Focus on Fiction", de Dorrit Cohn, a *The Distinction of Fiction*, Baltimore: the Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 1-17.

<sup>8</sup> Cfr. Käte Hamburger (1957), *La lògica de la literatura*, traducció de José Luis Arántegui, Madrid: Visor, 1995, pp. 47 ss.

<sup>9</sup> Peter Lamarque & Stein Haugom Olsen (1994), *Truth, Fiction and Literature*, *op. cit.*, pp. 4-17.

<sup>10</sup> Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, *op. cit.*, p. 8.

Si bé les teories del formalisme, l'estructuralisme i la narratologia incideixen especialment en la descripció i classificació de les tècniques de la representació ficcional, es produeix, en canvi, una negligència considerable pel que fa al relat autobiogràfic i a la demarcació entre ficció i no ficció. Aquest aspecte ha estat objecte de reflexions teòriques recents en àmbits com la filosofia de la temporalitat, la retòrica, la fenomenologia, la teoria dels actes de parla, el desconstruccionisme, etc. Des del formalisme, per exemple, Käte Hamburger situa la narració en primera persona fora del sistema de ficció, perquè està sotmès a les lleis estructurals de l'enunciació de realitat, de manera que no pot desenvolupar els procediments propis de la ficció com són els verbs d'acció anímica, el monòleg narrat o la figuració de la subjectivitat de terceres persones. Són formes, doncs, que assenyalen el límit absolut que la narració en primera persona no pot traspasar<sup>11</sup>.

Per la seva banda, Gérard Genette admet que la narratologia ha dedicat poca atenció a l'estudi del relat factual. El títol del seu treball de l'any 1991, *Fiction et diction*, assenyalava un primer intent per esmenar aquest dèficit. Una de les conclusions d'aquest breu assaig sobre els procediments narratius dels relats ficcional i factual subratlla que la majoria de propietats textuais que permeten distingir la ficcionalitat d'un relat es localitzen en el mode<sup>12</sup>. En els estudis anteriors sobre el discurs del relat, va emplaçar l'estudi dels modes de regulació de la informació narrativa, que afecten tant la configuració de l'univers narrat com l'agent organitzador d'aquest món narrat, a qüestionar la contraposició tradicional entre diegesi (la representació d'accions en la veu del poeta) i mimesi (la representació d'accions en les veus imitades dels personatges) com a modes essencials de la comunicació narrativa. Una oposició que es pot traçar en la crítica anglosaxona del finals del segle XIX i principis del XX amb un nou binomi entre *telling* (narrar) i *showing* (mostrar). Segons el teòric francès, aquest predomini del concepte de "representació" o de *showing* resulta inadequat perquè un relat no "representa" cap història (real o fictícia) ni imita la realitat, sinó que l'explica mitjançant el llenguatge. En conseqüència, la il·lusió de mimesi, que projecta en un text narratiu un món susceptible de ser (re)conegut pel lector, s'articula a través de la confluència dels aspectes tant narratius (esdeveniments o accions) com dramàtics (paraules) o, dit d'una altra manera, el relat d'esdeveniments que es configura a partir del sistema descriptiu d'un text com a recurs generador de la

---

<sup>11</sup> Käte Hamburger, *La lógica de la literatura*, op. cit, pp. 208 ss

<sup>12</sup> Gérard Genette (1991), *Ficción y dicción*, traducció de Carlos Manzano, Barcelona: ed. Lumen, 1993, p. 62.

il·lusió de realitat, i el relat de paraules, que reproduïx els discursos segons els diferents graus de literalitat<sup>13</sup>. Una valoració més àmplia que permet distingir diferents graus de mimesi en la diegesi i que afirma la preeminència del relat mixt.

Ara bé, l'amalgama dels nivells narratius, entre relat d'esdeveniments i relat de paraules, que Käte Hamburger reservava únicament a la ficció, ha estat, sobretot en el relat autobiogràfic del segle XX, un dels recursos més fèrtils d'interacció entre els règims ficcional i factual del relat. En aquest sentit, els tres volums de memòries de Sherston il·lustren constantment aquesta vulneració tant dels nivells narratius com dels dramàtics per mitjà de les estratègies fictionals. Sassoon va optar per explicar la seva versió dels esdeveniments bèl·lics retrocedint als anys previs del conflicte i, el que és més important, va mediatitzar el relat a través d'un narrador en primera persona, George Sherston, que relatava les seves memòries des de la infantesa fins a la seva darrera acció al front. Són dues decisions de gran rellevància narrativa ja que introdueixen el lector al domini de l'autobiografia en què tant la recuperació del temps com la predeterminació d'un autor-protagonista configuren els eixos centrals de la construcció narrativa. Des del punt de vista narratològic, aquestes memòries pertanyen al domini del relat autodiegètic (el narrador com a protagonista del relat)<sup>14</sup>. El fet que el narrador formi part de l'univers diegètic planteja un seguit de conflictes com podrien ser les confusions entre el discurs del narrador i el del protagonista, i que Genette resol amb la separació entre els modes del relat —que regulen la informació narrativa— i la veu —que es correspon amb la instància narrativa. D'aquesta manera, l'organització textual, redistribuïda en el relat d'esdeveniments i el de paraules, es precisa a partir dels modes del relat, és a dir, de la distància entre el narrador i el relat, i la perspectiva o punt de vista<sup>15</sup>. Així, el relat pot aportar més o menys detalls al lector i de manera més o menys directa, amb la qual cosa s'adopta una distància menor o major del que s'explica, mentre que la perspectiva descobreix un punt de vista concret. Ara bé, en la narració de Sassoon, aquesta separació entre mode i veu no resulta sempre tan diàfana o fàcil de discernir, sinó que, al contrari, es franqueja amb assiduitat.

---

<sup>13</sup> Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, traducció de Marisa Rodríguez Tapia, Madrid: ed. Cátedra, 1998, p. 33.

<sup>14</sup> Gérard Genette (1972), *Figuras III*, traducció: Carlos Manzano, Barcelona: ed. Lumen, 1989, p. 300.

<sup>15</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, p. 220. A *Nuevo discurso del relato*, p. 45, Genette prefereix substituir la pregunta "qui veu" per la de "qui percep" perquè és més àmplia.

Un primer aspecte d'aquesta irregularitat deriva de la coincidència del pronom personal "jo" que tant es refereix al protagonista com al narrador i que s'esvaeix amb el temps verbal que permet singularitzar el subjecte enunciat de l'enunciat. És evident que en el relat autodiegètic el lector sap que la història que comença amb el pretèrit imperfecte "My childhood was a queer and not altogether happy one" [Sherston, p. 9] se situa en un passat acabat (enunciat) i que, per consegüent, la narració (enunciació) és sempre posterior. En la narració autobiogràfica el present de l'enunciació, de la instància narrativa, és la condició temporal i ontològica indispensable perquè es produeixi una relació de posteritat entre la veu narrativa i la història que explica. Al final del trajecte narratiu els dos temps verbals, el del subjecte de l'enunciació i el de l'enunciat, autor i tema, confluiran en el reconeixement d'una identitat que és, tanmateix, problemàtica. Al capdavant, hem de recordar el poema de Sassoon que certifica aquesta pèrdua d'identitat entre aquell jove que es va allistar impetuosament i el soldat que ha sobreviscut a la guerra ("My Fusilering self has died away", v. 55). Per tant, el lapse temporal no tan sols separa l'enunciació de l'enunciat, sinó que també indica una distància qualitativa entre el "jo narrador" que es refereix a un "jo" que és un altre, diferent en edat i en experiència. Si bé el relat autobiogràfic tendeix a la focalització interna per la coincidència entre el focus de percepció amb l'actor-protagonista dels fets, saber qui parla o qui percep en el relat de Sherston no és una distinció senzilla. Això demostra que la relació entre focalització i veu és més estreta del que Genette accepta<sup>16</sup>.

En efecte, el protagonista no sempre és el focus de percepció dels esdeveniments a causa de la intromissió del narrador que entra en escena per completar, corregir o interpretar les seves observacions fins a convertir la focalització del relat en variable<sup>17</sup>. Una focalització interna en el protagonista que regeix gairebé tot el relat amb les seves restriccions informatives. George Sherston és primer un jove superficial que desconeix tot el que ocorre més enllà de les temporades esportives de caça o de criquet i que nodreix progressivament el seu idealisme amb una dosi elevada de conservadorisme patriòtic. Però només l'experiència posterior del protagonista —convertit en narrador—, que configura el segon tipus de focalització, pot revelar fins a quin punt pesen els errors de la

---

<sup>16</sup> Cfr. Shlomith Rimmon, "Teoria general de la narració: *Figures III* de Genette i l'estudi estructuralista de la narració", a *Poètica de la narració*, edició d'Enric Sullà, Barcelona: ed. Empúries, 1985, p. 181.

<sup>17</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, p. 245.

joventut amb la seva ignorància i presumptuositat forçosament temporals i malauradament irrevocables.

En conseqüència, l'exposició de la història per part del narrador es veu sempre afectada per aquesta tensió, declarada o inferida, per ometre o revelar una informació, amb més o menys detalls, que el protagonista no coneix en el moment de l'acció, i per moderar la seva presència al llarg de la narració<sup>18</sup>. Sens dubte, el narrador autobiogràfic sap en tot moment més que el protagonista però això no l'autoritza a excedir-se de la seva potestat narrativa. A diferència del narrador heterodiegètic que no està present en la història que explica i que, per tant, no és responsable de les dades que aporta, ha de justificar tota la informació que s'escapa de la immediatesa de la seva experiència com a protagonista, que condiona inevitablement la revelació de la història i la seva disposició coherent. És per això que, en aquesta doble focalització, Genette reserva el terme de "focalització en el narrador"<sup>19</sup> únicament a la restricció narrativa de la informació de què disposa el narrador com a protagonista de la història i no a la informació posterior que incorpora tota l'experiència de la guerra i la maduresa, amb la qual cosa, com observa Paul Ricoeur, es nega la vivència temporal del narrador-protagonista, que queda exclosa de l'estudi sobre la focalització i la veu<sup>20</sup>.

El segon aspecte que afavoreix la vulneració de les fronteres enunciatives és indeslligable d'aquesta focalització variable i comprèn l'enunciació narrativa. En el relat de Sassoon, tot l'equilibri que regula l'emergència del relat reposa en la relació, sovint ambivalent i inestable, entre el narrador i la seva història: com explica o silencia el conjunt encara incoherent dels seus records, com atura el seu afany narratiu precipitat per adherir-se a les estratègies de la ficció i lliurar-se al plaer de l'elaboració descriptiva o del descobriment d'aquells detalls adormits en la memòria. És una relació que implica una pugna feixuga entre el narrador i el seu passat que condicionarà la catalogació genèrica del seu relat. En efecte, un narrador que, d'una banda, insisteix a pronunciar-se sobre les accions o pensaments dels personatges, que interromp el ritme narratiu per reflexionar sobre aspectes, a vegades irrellevants, de la història que explica, que interpel·la contínuament el lector, que glossa el llenguatge narratiu per fer referència al seu

---

<sup>18</sup> Vegeu un argument similar sobre la tècnica "insider-outsider" a Miquel Berga "Orwell's Catalonia Revisited: Textual Strategies and the Eyewitness Account", a *The Road from George Orwell: his achievement and legacy*, edició d'Alberto Lázaro, Bern: Peter Lang A.G, European Academic Publishers, 2001, p. 62.

<sup>19</sup> Gérard Genette, *Nuevo Discurso del relato*, p. 54.

<sup>20</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II, op. cit*, p. 153.



acte d'escriptura o que ironitza sobre el protagonista, pot infringir perillosament la motivació de la sinceritat autobiogràfica. Es pot objectar que, de fet, aquest narrador està més autoritzat que cap altre a emetre judicis sobre el seu passat ja que la distància cronològica que l'allunya de la seva condició anterior constitueix també l'inici del descobriment progressiu de la seva personalitat des del present de l'enunciació.

No obstant això, com veurem més endavant, quan aquesta veu s'obstina a convertir el comentari en una prerrogativa intervencionista que pot posar en perill la credibilitat dels esdeveniments narrats o a exhibir les estratègies de la seva escriptura, aleshores el narrador transgredeix les fronteres entre realitat i ficció, entre història i discurs, o entre narració i monòleg. Aquesta preeminència de la construcció sincrònica del subjecte, en detriment de la descripció diacrònica, inscriu l'espai de la reflexió, la formalització i la interpretació de la subjectivitat en què el "jo", com a centre del discurs, es diegetitza i ocasiona una duplicitat de nivells narratius que convoca, en un mateix acte d'escriptura, el "jo" protagonista del passat i el "jo" que narra des del present. Jean Starobinski ja havia plantejat aquesta reflexió quan advertia que l'autobiografia era un "acte" i un tipus especial de narració que depenia de la separació entre el jo del passat i el del present. A partir de la distinció de Benveniste entre història (narració d'esdeveniments passats) i discurs (una enunciació que suposa un parlant i un oient), Starobinski basteix la seva concepció de l'autenticitat de l'autobiografia basada en la sinceritat reflexiva, en la presència constant del jo en l'enunciació, que determina la sobirania del discurs, de la consciència en el present, per sobre de la història<sup>21</sup>.

En el seu llibre *Nouveau discours du récit* (1993), Genette reprèn el problema de la "focalització sobre el narrador" per contestar les crítiques de Mieke Bal (i, per extensió, també podríem incloure aquí Paul Ricoeur) sobre les correlacions entre mode i veu. Pel que fa a les incursions en temps present del narrador, les interpel·lacions al lector, Genette manté la seva definició anterior de metalepsis, és a dir, les transgressions dels nivells narratius. En relació amb les desviacions que comet el narrador quan no justifica la informació dels esdeveniments o escenes en què no ha participat, constitueixen infraccions o paralepsis. L'exemple escollit de l'obra de Proust es correspon a l'escena dels últims pensaments d'una Bergotte agonitzant que resulta inversemblant que Marcel hagi

---

<sup>21</sup> Jean Starobinski, "The Style of Autobiography", a James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, New Jersey: Princeton University Press, 1980, pp. 73-84.

pogut conèixer<sup>22</sup>. Per tant, la paralepsi es detecta aquí en un excés d'omnisciència per part del narrador que, alhora, es tradueix en un efecte ficcional que és, de fet, l'accés a la consciència d'un personatge.

Ara bé, com han plantejat recentment Dorrit Cohn i David Lodge, aquest tipus de desviacions de la norma autobiogràfica han estat molt recurrents sobretot en l'experimentació narrativa de la novel·la en primera persona i, per extensió, de l'autobiografia. Una de les transformacions més radicals del segle XIX va ser la fusió, per mitjà de l'estil indirecte lliure i del monòleg interior, de dos tipus de narracions segons la focalització: la focalització zero o autorial de les ficcions en primera persona i la focalització interna o figural de les narracions en tercera persona<sup>23</sup>. En la focalització zero les narracions no experimenten cap restricció pel que fa l'omnisciència del narrador, el qual no delega cap de les seves funcions. Pel que fa a la focalització interna, molt habitual en el relat autobiogràfic, el punt d'observació se situa en l'interior del personatge a través del qual es percep l'univers representat. Es tracta, però, de dues categories inestables ja que el concepte d'omnisciència pot ser selectiva i incloure també percepcions d'altres personatges i no únicament del narrador, mentre que la focalització interna alterna sovint la referència als pensaments del personatge amb una anàlisi o valoració del món que es correspondria més a la focalització zero.

La flexibilitat que opera en la demarcació de les dues focalitzacions es va produir sobretot a partir del desenvolupament de les modalitats discursives que pretenien representar la consciència o la vida interior dels personatges. Per una banda, el monòleg interior que consisteix en la presentació sense intermediaris dels continguts de la consciència. El narrador desapareix i és el mateix personatge, emancipat d'aquesta tutela molesta, qui deixa sentir el que en aquest mateix moment passa per la seva ment. Per l'altra, el discurs indirecte lliure mitjançant el qual el narrador es situa en la consciència del personatge i transposa en el seu discurs el que passa en i pel seu interior. La focalització es correspon al personatge, però no la veu<sup>24</sup>.

Sassoon va publicar les memòries de George Sherston a partir de l'any 1928 i, per tant, coneixia bé aquest tipus de tècniques fictionals que va aplicar en la construcció del seu relat. Per mitjà de la focalització variable va alternar la presència del narrador autorial amb el desplegament de les tècniques de la ficció

---

<sup>22</sup> Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, p. 54.

<sup>23</sup> Vegeu Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, *op. cit.*, p. 177; David Lodge (2002), *Consciousness and the Novel*, London: Penguin Books, 2003, p. 45.

narrativa en tercera persona. No tan sols les estilitzacions, l'ús ocasional de l'estil indirecte (lliure o regit) o del monòleg interior, sinó també la dramatització de les escenes i la caracterització de personatges, o l'articulació de símbols. A diferència del que assenyala Genette, els procediments de ficcionalització no es van difondre únicament en algunes formes de relats factuais com el reportatge, la investigació periodística o altres gèneres derivats del Nou Periodisme nord-americà de finals dels anys seixanta<sup>25</sup>, sinó que trobem exemples en el període d'entreguerres. El text de Sassoon, però també d'altres experimentacions de les formes autobiogràfiques molt en voga durant el període comprès entre 1920 i 1940, demostren que els préstecs i intercanvis entre els relats ficcional i factual es van produir molt abans que la postmodernitat se'ls apropiés i desenvolupés<sup>26</sup>.

Fixem-nos però com s'articula aquesta focalització variable en un dels fragments que obre el primer volum de les memòries (*Memoirs of a Fox-Hunting Man*) en què es fusionen la perspectiva autorial i la figural per mitjà dels mecanismes ficcionals. Un dels primers records de la infantesa que el narrador comença a entreveure en la confusió de la memòria reminiscent és el de la casa i el jardí familiars on la imatge estranyament dolça del nen que va ser està marcada per la solitud i la manca d'amics. George sent l'enyorança d'un amic ideal amb qui compartir els jocs a causa d'una imposició familiar que el priva de barrejar-se amb altres nens de la seva edat que no pertanyen a la seva condició social:

I had no friends of my own age. I was strictly forbidden to "associate" with the village boys. And even the sons of the neighbouring farmers were considered "unsuitable" —though I was too shy and nervous to speak to them. I do not blame my aunt for this. She was merely conforming to her social code which divided the world into people whom one could "call on" and people who were "socially impossible". She was mistaken, perhaps, in applying this code to a small, solitary boy like myself. But the world was less democratic in those days, and it must not be thought that I received any active unkindness from my Aunt Evelyn, who was tender-hearted and easy-going. [*Sherston*, p. 10]

La impossibilitat d'establir un contacte o, fins i tot, una amistat amb altres nois del poble reflecteix una profunda divisió social que, a finals del segle XIX i principis del XX, permetia particularitzar els membres d'aquesta comunitat aparentment ideal entre els que disposaven d'una propietat, d'una renda estable i d'una vida confortable, i els que havien de sobreviure treballant per compte propi o

---

<sup>24</sup> Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis, 1996, p. 149.

<sup>25</sup> Gérard Genette, *Ficción y dicción*, p. 74.

<sup>26</sup> Ampliarem aquesta reflexió en les conclusions d'aquesta investigació.

al servei de les classes benestants. Per tant, des de l'inici de la narració es produeix una ambivalència entre el panegíric de la societat rural victoriana, innocent i encantadora, i el descobriment progressiu de les antítesis i les paradoxes que acompanyaran el creixement del protagonista i que adquiriran una nova significació en la narració de la guerra. La doble focalització es manifesta primer en l'afirmació, simple i breu, d'una infantesa sense amics que prové de la percepció del protagonista, mentre que és el narrador adult qui ens mostra l'origen d'aquesta solitud encara que evita qualsevol reflexió sobre la contradicció entre la bondat de la seva tia i la seva hipòcrita imposició educativa. Perquè, a qui pertany el discurs citat entre cometes com "associate", "unsuitable", "call on" o "socially impossible"? Són les paraules de la seva tia, que alhora confirmen l'actitud de la classe social dominant, que el narrador reproduïx en estil indirecte regit<sup>27</sup> per tal d'aconseguir un efecte de distanciament irònic. Com a lectors, podem creure que, efectivament, aquestes paraules van ser pronunciades literalment per la seva tia (discurs directe), però el fet que estiguin integrades en el discurs del narrador i subjectes, per tant, a la interacció semàntica amb els altres mots de la cadena sintàctica, ens suggereix que es tracta del que Genette defineix com a discurs transposat. Bakhtin introdueix un concepte similar amb el terme d'estilització lingüística per definir una modalitat del discurs d'orientació doble en què el procés d'assimilació del discurs aliè per part del narrador consisteix a imitar el contingut de les paraules dels personatges, del seu idiolecte, per contraposar-lo dialògicament al seu discurs:

En una u otra medida, el autor se separa de ese lenguaje común, se aleja de él y lo objetiviza, obligando a que sus propias intenciones se refracten por medio de la opinión general (siempre superficial, y frecuentemente hipócrita), realizada en el lenguaje<sup>28</sup>.

Les estilitzacions, que pertanyen al domini del relat de paraules, constitueixen un exemple de la dissolució de les fronteres narratives entre diegesi i mimesi, ja que el narrador, que pren la paraula als personatges, es converteix en una mena de ventríloc que selecciona únicament els mots que li convenen per integrar-los en el seu discurs. El relat de la infantesa de George es veu de sobte alterat per la presència d'aquesta veu aliena que ressona com una nota discordant en l'hegemonia discursiva del narrador, però que li permet, amb la resolució mínima

---

<sup>27</sup> Gérard Genette inclou aquesta categoria dins del discurs transposat, en què el narrador absorbeix el discurs del protagonista i l'interpreta, *Nuevo discurso del relato*, p. 40.

<sup>28</sup> Mijail Bajtin, "El plurilingüismo en la novela", *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 118.

d'uns quants mots, projectar l'origen d'una fractura social que perverteix la imatge idíl·lica amb la constatació d'una infantesa sense amics.

## 2.- EL RESTABLIMENT DEL PASSAT: EL CONCEPTE DE CRONOTOP IDÍL·LIC.

La trilogia autobiogràfica de George Sherston comença amb l'evocació nostàlgica del seu poble natal, Butley, i del seu entorn familiar des de finals del segle XIX fins als anys previs a la Primera Guerra Mundial. En el marc rural del comtat de Kent, Sherston creix i viu en una societat benestant on els partits de criquet i les temporades de cacera resumeixen una manera de viure, gairebé remota, de pau i felicitat. Paul Fussell sosté que un dels trets característics de la majoria de les autobiografies de la Gran Guerra és la mirada retrospectiva romàntica i idíl·lica de l'estiu de 1914: Robert Graves escalava la muntanya de Snowdon amb George Mallory, Edmund Blunden passejava i llegia els clàssics a prop d'Oxford i David Jones estudiava il·lustració a l'escola d'art de Camberwell, mentre que el cercle d'Strachey i els intel·lectuals de Londres assistien a festes nocturnes de *glamour* i refinament, a les temporades de concerts i de teatre, o a les gires del ballet rus de Diaghuelev<sup>29</sup>. La imatge d'una profunda línia divisòria entre el temps passat i el temps posterior al conflicte bèl·lic constitueix un dels recursos més fèrtils de la literatura de guerra encara que el temps passat no sempre es correspon amb la narració dels anys de la infantesa o de la joventut del protagonista, sinó que, al contrari, aquesta dicotomia abrupta emergeix en qualsevol situació. L'enorme abisme entre el dia i la nit, entre la trinxera i la terra de ningú, entre les diferents estacions, entre un front i l'altre confirmen la impossibilitat d'una síntesi entre l'experiència del temps de pau i l'horror de la guerra que apareix com un estadi de transició que canvia l'existència dels supervivents durant i després del conflicte.

El passat idíl·lic és una de les versions possibles de l'evocació nostàlgica d'un univers esvaït on els terratinents del sud d'Anglaterra gaudien dels seus privilegis econòmics i socials en el marc d'un paisatge rural gairebé indiferent al desenvolupament industrial. En aquesta visió retrospectiva, Sherston evita aprofundir en la reflexió dels accidents pertorbadors d'aquesta pau com podrien ser les vagues dels miners, l'extensió progressiva de la pobresa en els suburbis de Londres o la fatalitat i la injustícia que sentenciava les vides de molta gent a la penúria econòmica. Com explica Shelagh Hunter, la tradició pastoral fins al segle XIX va ser predominantment "poètica" en el sentit de contraposició al món empíric o extern, ja que, per exemple, es privilegiava més la descripció del ball folklòric que no la matança del porc, encara les dues activitats ocorrien efectivament en els

---

<sup>29</sup> Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, op. cit, p. 24.

districtes rurals<sup>30</sup>. La preocupació pels valors permanents o per la glorificació dels sentiments d'una joventut perduda implica un grau d'abstracció que pot fer trontollar la visió realista victoriana. L'antítesi llargament assumida entre realisme i idealisme és tan poc rigorosa com la de la mimesi i la realitat. La voluntat d'idealitzar el passat pot caure en el parany de la falsificació en sentit que exposava el crític G.H. Lewes l'any 1858 en el seu article "Realism in Art. Recent German Fiction":

When our painters represent peasants with regular features and irreproachable linen; when their milkmaids have the air of keepsake beauties, whose costume is pintoresque, and never old or dirty; when Hodge is made to speak refined sentiments in unexceptionable English, and children utter long speeches of religious and poetic enthusiasm; when the conversation of the parlour and the drawing-room is a succession of philosophical remarks, expressed with great dearness and logic, an attempt is made to idealize, but the result is simple falsification and bad art<sup>31</sup>.

En el cas de Sassoon, la recuperació del gènere pastoral li va permetre descriure el procés de dissolució de la societat rural, però, sobretot, elaborar i justificar els valors i els sentiments d'un patriotisme, eminentment britànic, que es fonamentava en la preservació d'un ordre social, d'un paisatge i d'un model de vida. En la seva anàlisi formal de la novel·la, Bakhtin aporta unes reflexions molt suggestives al voltant del concepte d'idil·li —o cronotop idíl·lic<sup>32</sup>— que ens serviran per analitzar la configuració d'aquest sentiment patriòtic indissociable de l'idil·li victorià de Sherston. Bakhtin va concebre el terme de cronotop a partir de les teories del pensament estètic i filosòfic de Kant i Goethe que havien proclamat el caràcter indissoluble del temps i de l'espai concebudes com a formes del coneixement i de la percepció. El cronotop es converteix en les anàlisis de l'autor rus en un concepte bàsic de la configuració literària en la mesura que la unió dels elements espacials i temporals permet l'emergència d'un món intel·ligible i concret:

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> Shelagh Hunter, *Victorian Idyllic Fiction*, London: Macmillan Press, 1984, p. 2.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>32</sup> Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, pp 376-386.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 238.

La importància del cronotop artístic com a categoria de la forma i el contingut rau en la seva contribució fonamental en la creació dels gèneres literaris ja que, segons Bakhtin, es pot establir una història dels gèneres novel·lescos a partir de la seva naturalesa cronotòpica. Un dels cronotops importants en l'evolució de la història de la novel·la és precisament el tipus idíl·lic que apareix com a forma pura —l'idil·li pastoral, familiar, del treball agrícola o artesanal—, però també com a component d'un conjunt narratiu més ampli —per exemple, el moment amorós, el laboral o el familiar<sup>34</sup>. Bakhtin estableix tres peculiaritats comunes entre les variants que integren els diferents tipus d'idil·lis. En primer lloc, la fixació de la vida i els seus esdeveniments al país natal: des de la casa familiar fins als boscos, els camps o els rius que l'envolten. Una altra característica és el fet que es limita precisament als aspectes més reals i essencials de la vida. L'amor, el naixement, la mort, el matrimoni, el treball o les edats constitueixen la biografia d'una comunitat sencera en què l'element quotidià apareix sublimat en detriment d'una configuració més realista. I, finalment, la tercera peculiaritat que l'autor rus atribueix a l'idil·li, és la combinació dels esdeveniments de la vida humana amb la naturalesa i que apareix especialment representada en la novel·la regional i familiar. En aquests tipus d'idil·li el moment del treball agrícola obre un espai per a la descripció realista en què les imatges de l'hàbit laboral i del procés orgànic de la naturalesa o del temps, com l'efecte de la pluja en la terra o en les collites, l'estat dels boscos o la irrupció de l'esclat climàtic de les estacions, s'imposen per damunt del seu paper com a simples escenaris o metàfores de l'idil·li amorós o pastoral convencional.

Com hem dit abans, Sassoon dedica els vuit primers capítols del primer volum de *Memoirs of a Fox-Hunting Man* a la narració de la infantesa i la joventut de George Sherston en l'entorn rural del sud d'Anglaterra i, concretament, dels comptats de Kent i Sussex, tot i que el capítol vuitè es concentra en el territori de les Midlands. Aquest espai físic concret es transforma en el *locus amoenus* de la infantesa en què els records dels primers anys del protagonista estan fermats a una quotidianitat caracteritzada per la seguretat familiar i l'antiga consuetud de la vida comunitària. La descripció del jardí familiar, dels boscos o dels prats constitueix la primera apreciació de l'entorn quotidià en el qual es narren les primeres temptatives del protagonista per exercitar-se en el món dels cavalls i la relació familiar amb la seva tia Evelyn i el seu mosso Tom Dixon. La vida senzilla de George, però també de la seva tia, dels seus veïns i coneguts apareix inseparable d'un rerefons de naturalesa harmònica:

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 376.



As I was carried past it all I was lazily aware through my dreaming and unobservant eyes that this was the sort of world I wanted. For it was my own countryside, and I loved it with an intimate feeling, though all its associations were crude and incoherent. I cannot think of it now without a sense of heartache, as if it contained something which I have never quite been able to discover. [*Sherston*, p. 69]

Aquesta unitat de lloc comporta una atenuació de les fronteres temporals per acollir-se a un tipus de temps monumental que equipara les fases fonamentals de l'existència, de la vida i de la mort, de l'individu i de la col·lectivitat, a un ritme cíclic del temps. El lector assisteix al creixement de George a través de les estacions que indiquen les modificacions del paisatge i el retorn de les activitats esportives corresponents, el criquet a l'estiu i la cacera a la tardor i hivern. El pas del temps, inexorable i tràgic, es dilueix en la dolçor d'una joventut incapaç de preveure cap mena de fatalitat:

The phrase "after-life" was also vaguely confused with going to church and not wanting to be dead —a perplexity which can be omitted from a narrative in which I am doing my best to confine myself to actual happenings. At the age of twenty-two I believed myself to be unextinguishable. [*Sherston*, p. 72]

En el moment de la seva publicació, *Memoirs of a Fox-Hunting Man* es va convertir en un autèntic succés comercial i crític, que va guanyar dos premis l'any 1928 (el Premi *Hawthornden* i el *James Tait Black Memorial*). Patrick J. Quinn, que ha estudiat les primeres obres de Robert Graves i Siegfried Sassoon, suggereix alguns dels motius d'aquest èxit. El llibre descriu un mode de vida rural, ordenat i conservador, en què la cacera, el criquet i l'entorn rural del sud d'Anglaterra semblen compendiar una època, els dies feliços previs al 1914, que ja ha desaparegut i que, alhora, es percep com a molt llunyana. A més, cal tenir en compte que l'obra, que es va publicar dos anys després de la Vaga General de 1926 en un context de declivi dels valors culturals i morals, va encertar plenament el gust nostàlgic i la demanda lectora de la classe mitjana de l'època<sup>35</sup>. Sens dubte, el relat de la infantesa constitueix un dels tòpics del lament nostàlgic per excel·lència en el qual escriptors i lectors s'hi emmirallen no tant per les similituds biogràfiques de cada vida, sinó per la coincidència emotiva que desperten els records del passat. L'etimologia del mot "nostàlgia" és molt reveladora d'aquesta malaltia que es va

---

<sup>35</sup> Patrick J. Quinn, *The Great War and the Missing Muse. The Early Writings of Robert Graves and Siegfried Sassoon*, London & Toronto: Selingsgrove & Susquehanna U.P., 1994, p. 263.

començar a diagnosticar amb aquest nom a finals del segle XVII. Prové del grec *nosos* [retorn a la terra natal] i *algos* [patir] i el que en el segle XVII es considerava una malaltia orgànica<sup>36</sup>, avui és encara un poderós sentiment associat a la pèrdua, però sobretot, al reconeixement d'aquesta pèrdua:

When... I began to write *Memoirs of a Fox-Hunting Man*, I surprised myself by discovering that 1896 felt as though it were much more than thirty years ago. This... afforded me much intimate felicity. For the nineties had acquired an idyllic flavour. [...] Stabilized and detached, the past had become a charming perspectived late-Victorian picture. How happily humdrum, how exquisitely unperturbed by innovations it all seemed when reflected in the mirror of memory. Time went as slowly as the carrier's van that brought the parcels from the station, and international events were comfortably epitomised in the weekly cartoons of "Punch". France was a lady in a short skirt, Russia a bear, and the performances of the county cricket team more important than either of them<sup>37</sup>

En aquest fragment de l'any 1946, s'enumeren alguns dels tòpics de l'idil·li victorià. La constant reelaboració literària d'una Anglaterra immemorial, on els temps plàcids d'esports a l'aire lliure, melmelada casolana, tavernes antigues al marge dels camins i els versos de *Elegy* de Gray es corresponen a un passat rural esvaït, forma part d'un ampli repertori de la recerca nostàlgica britànica<sup>38</sup>. Raymond Williams va estudiar amb profunditat com les diferents èpoques reïncidien en la mateixa evocació elegíaca que simbolitzava els anys daurats d'un Edèn, ubicat en el passat, del qual l'home contemporani havia estat desterrat. Williams va observar que quan s'intentava analitzar l'origen d'aquesta "Vella Anglaterra" s'havia de retrocedir cada vegada més en el temps i que, en conseqüència, sempre apareixien expressions nostàlgiques similars que, mesurades com a simples manifestacions literàries, no es distingien entre si. Així quan entre 1907 i 1923 un escriptor com George Sturt descrivia l'esfondrament de la comunitat orgànica anglesa i els efectes desastrosos que va causar la privatització de les terres comunals de 1861, es referia a la mateixa època que George Eliot o Thomas Hardy escrivien les seves novel·les que rememoraven l'Anglaterra rural des de la dècada dels anys vint i trenta del segle XIX. Paral·lelament, durant aquests anys, poetes com Cobbett o John Clare deploraven l'extinció de la vella Anglaterra de la seva joventut que, alhora, eren els temps de Crabbe. I així ens podríem remuntar fins a

---

<sup>36</sup> David Lowenthal, (1993), *El pasado es un país extraño*, traducció de Pedro Piedras Monroy, Madrid: ed. Akal, 1998, p. 36.

<sup>37</sup> Citat per Michael Thorpe, *Siegfried Sassoon. A Critical Study*, London: Oxford University Press, 1966, pp. 70-71.

la *Utopia* de Thomas Moro, escrita el 1516, en la qual denunciava la destrucció de cases i ciutats per part d'alguns nobles i abats a fi de construir estables per les seves ovelles, així com l'abandonament forçat del conreu de les terres per a la reserva de pastura pel bestiar de la qual obtenien més beneficis<sup>39</sup>.

La reiteració del lament nostàlgic per la pèrdua d'una condició ideal anterior al present ens obliga, parafrasejant Williams, a efectuar una reflexió dels valors i la realitat subjacents en cadascuna de les visions retrospectives<sup>40</sup>. La idealització literària del passat rural ha constituït un dels tòpics de l'ídl·li victorià, que no sempre es refereix a una mateixa realitat "empírica". En l'evocació nostàlgica sovint hi conflueixen altres factors com la desmemòria, l'exili, l'experiència d'un present pertorbador que condiciona l'estabilització del passat en fragments poètics alliberats aparentment de qualsevol tensió històrica objectiva, o la influència captivadora d'altres paradisos perduts immortalitzats en la literatura universal. La ficció literària conté un seguit de senyals que indiquen la seva ficcionalitat i que no sempre són un efecte de l'artifici del llenguatge poètic, sinó que esdevenen rellevants només a través de convencions particulars i històricament variables entre l'autor i el públic. Com assenyala Wolfgang Iser, aquestes convencions formen la base d'un contracte entre autor i lector pel qual el text no s'identifica com un discurs sinó com un discurs representat<sup>41</sup>.

En les memòries dels primers anys de Sherston, Sassoon hi projecta un paradís ídl·lic deliciós on la nostàlgia de la bondat i de la felicitat humanes es reflecteixen en la candidesa i ignorància del jove protagonista, però també en una visió estètica de l'ídl·li victorià que el públic lector de l'època reconeixia i assumia com a real. La narració retrospectiva, que va gaudir de tanta predicació durant el període d'entreguerres, no es limita a l'extenuació de la memòria autobiogràfica per proclamar una veritat empírica dels anys previs al segle XX, sinó que constitueix un acte conscient de creació literària que evita la sobrietat històrica per aprofundir en la sublimació d'una Anglaterra ideal anterior a la catàstrofe. Tots els elements del cronotop ídl·lic de Bakhtin s'articulen al voltant d'aquesta utopia de la llar per part d'un narrador que es diegetitza, que manté una distància compassiva i afectuosa envers el seu relat, i un contacte permanent amb el lector. La fusió de la diegesi i la mimesi, la unitat de vida i de lloc que es concentren en la celebració del paradís

---

<sup>38</sup> Cfr. David Lowenthal, *El pasado es un país extraño*, p. 35.

<sup>39</sup> Raymond Williams (1973), *El campo y la ciudad*, traducció d'Alcira Bixio, Buenos Aires: ed. Paidós, 2001, pp. 33-37.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>41</sup> Wolfgang Iser (1991), *The Fictive and the Imaginary*, *op. cit.*, p. 12.

rural de la cacera i el criquet, en les rutines immemorials de la vida quotidiana dels propietaris rurals, en la placidesa del paisatge i dels camps anglesos, amb la lenta i assossegada successió dels dies subjecta a una composició precària i ingènua de la realitat exterior, commemoren la innocència i el patriotisme postvictorians com a valors immutables d'una època daurada que la guerra transformarà.

## 2. LA PARADOXA DESCRIPTIVA EN L'EVOCACIÓ NOSTÀLGICA DE LA INFANTESA

For nature then  
(The coarser pleasures of my boyish days,  
And their glad animal movements all gone by)  
to me was all in all. — I cannot paint  
What then I was. The sounding cataract  
Haunted me like a passion: the tall rock,  
The mountain, and the deep and gloomy wood,  
Their colours and their forms, were then to me  
An appetite; a feeling and a love,  
That I had no need of a remoter charm,  
By thought supplied, nor any interest  
Unborrowed from the eye. — That time is past,  
And all its aching joys are now no more,  
And all its dizzy raptures. [...] <sup>42</sup>

La poesia de Wordsworth, juntament amb altres representants del moviment romàntic, va constituir una investida als fonaments religiosos que sustentaven la creació artística. Aquest procés de secularització va substituir la mediació de Déu per una fe en el subjecte poètic que reforçava la seva identitat a través de la introspecció i la penetració en la naturalesa com a font de la imaginació. L'impacte de l'obra poètica de Wordsworth, especialment d'*El Preludi*, va incidir plenament en la representació del subjecte en el discurs literari. Una vegada es va qüestionar la creença en l'impuls creatiu que atorgava la mediació divina, el poeta es va trobar alliberat d'una dependència metafísica il·lusòria però també sol i desemparat en el seu propòsit de transcendir la seva individualitat. La línia fràgil entre l'orgull i la desesperació que acompanya el sorgiment de l'heroi modern enceta, com indica Paul Jay, una relació problemàtica amb el jo dividit, l'escriptor com a tema i subjecte de la seva obra, que tan persistentment apareixerà en la literatura moderna<sup>43</sup>. Si l'idil·li victorià es caracteritza per aquest retorn voluntari als orígens nats i al restabliment de la naturalesa com a escenari orgànic paral·lel al creixement de l'individu, aquest retorn depèn de la memòria com a mecanisme que permet una segona experimentació dels records fragmentaris. Aquesta doble activitat, entre l'escriptura i l'emergència del sentiment, requereix forçosament el desplegament d'una competència descriptiva que no pretén la recuperació real dels

---

<sup>42</sup> William Wordsworth, "Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey, on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour" (1798), *William Wordsworth. Poems selected by Seamus Heaney*, London: Faber & Faber, 2001, p. 36.

<sup>43</sup> Paul Jay (1984), *El ser y el texto. La autobiografía, del Romanticismo a la Posmodernidad*, traducció de Miguel Martínez-Lage, Madrid: Megazul-Endymión, 1993, p. 50.

escenaris de la infantesa, sinó que cerca la creació poètica del passat i provoca una coincidència entre el record i l'acte d'escriptura<sup>44</sup>. En tot cas, no sembla sorprenent que en la narració dels esdeveniments del passat i la descripció del paisatge familiar intervingui la veu del narrador que manifesta la seva enyorança o la seva felicitat en recuperar de nou els records oblidats de la infantesa. Però el que resulta desconcertant és precisament la posició de l'enunciació en el discurs que dificulta la distinció entre narració i descripció, entre mostrar (*showing*) i narrar (*telling*), o entre enunciació i enunciat. Cap de les distincions narratives resta immune a la influència del narrador autodiegètic.

Però aquesta fusió, que s'ha simplificat excessivament amb el tòpic romàntic de l'èxtasi egotista sense tenir en compte les peculiaritats enunciatives, és relativament moderna. El paisatge pels romàntics és, abans que el resultat d'una pràctica visual i descriptiva, una vivència que permet desxifrar el món<sup>45</sup>. En aquest sentit, la descripció del paisatge apareix com l'art privilegiat que certifica, en la mesura que ja no és simplement un entorn físic sinó un espai de reflexió profunda, l'escisió entre l'home i la naturalesa que transforma la contemplació idíl·lica en la melancolia romàntica. No obstant això, aquesta percepció descriptiva del paisatge no sempre va gaudir de la mateixa supremacia. La retòrica clàssica, des d'Homer fins al segle XIX, ha tendit a relegar la descripció a una funció, entre altres, merament ornamental i subordinada a la narració, o bé a jutjar la seva pertinència narrativa segons la seva adequació al referent descrit. És evident que la manca d'una descripció teòrica i un prejudici estètic gairebé atàvic han sepultat l'element descriptiu als marges del discurs conatiu, hereva del discurs judicial de la retòrica clàssica, en detriment de la seva funcionalitat i importància en la construcció literària<sup>46</sup>. A causa d'aquesta deficiència d'estatus genèric, la descripció s'ha definit en relació amb altres disciplines artístiques i, en especial, amb la pintura. En l'obra d'Horaci ja trobem aquesta idea quan relaciona poesia i pintura, amb la coneguda expressió *ut pictura poesis*<sup>47</sup>. Una analogia que es fonamenta en la idea de la representació com a imitació artística de la realitat externa, supeditada a una visió gairebé material, pictòrica, de l'objecte que es descriu.

L'Antiguitat clàssica considerava l'ècfrasi com una pràctica fonamental de l'art descriptiu tant d'entitats estàtiques, per exemple ciutats, edificis o paisatges —

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>45</sup> Juan Miguel Company-Ramón, *La realidad como sospecha*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>46</sup> Cfr. Philippe Hamon, *Le Descriptif: Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris: Hachette, 1981, p. 35.

el paisatge heroic o el *locus amoenus*—, com d'esdeveniments i d'accions. L'objectiu d'aquesta pràctica era l'art de presentar vigorosament [*enargeia*] als ulls del lector o de l'oient l'objecte descrit<sup>48</sup>. El concepte de vivesa o *enargeia* ens interessa especialment perquè va ser un element determinant en l'evolució de la descripció que incidirà en la seva importància emergent en el relat. Si l'*enargeia* és una qualitat efectiva que consisteix a evocar la vividesa escènica d'una acció o la situació d'un objecte, aquesta "energia" es tradueix en una "energia gràfica"<sup>49</sup> que pretén transmetre efectes visuals equivalents a la pintura. Longí considerava que una de les virtuts de la tragèdia era que no tan sols permetia que l'espectador tingués la sensació de veure l'objecte de la descripció [ècfrasi], sinó que semblava que el poeta hagués estat present en l'escena narrada. Els excessos de la imatgeria tràgica podien contravenir els principis de la veracitat, però aportaven una sensació d'immediatesa i, sobretot, de dramatisme sobre l'audiència<sup>50</sup>. Així mateix, el discurs retòric judicial romà, que es caracteritzava per l'oratoria persuasiva de la persecució i defensa legals davant de la justícia, va ser substituït progressivament pel discurs epideíctic, és a dir, per la pràctica panegírica de déus i homes<sup>51</sup> que incloïa el repertori dels tòpics descriptius de llocs, persones o coses. D'aquest brevíssim repàs, es pot inferir que l'evolució de l'ècfrasi descriptiva va seguir un procés paral·lel al de l'*enargeia*: la descripció va guanyar força dramàtica, vigor o energia a mesura que s'incrementava la presència del poeta que, o bé com actuava com a testimoni dels fets i aportava un efecte de credibilitat (fusió del discurs judicial en l'epideíctic), o bé projectava una intensa percepció emotiva i subjectiva sobre l'audiència.

La descripció, que és un factor determinant de la cohesió textual, mostra no tan sols un espai exterior que la mirada capta i el llenguatge transmet, sinó també la consciència valorativa del narrador que exposa la seva mirada sobre el món i que, en el poema de Wordsworth ("emotion recollected in tranquillity"), revela una experiència del record en l'acte mateix d'escriptura. Això és evident, per exemple, en la transcripció d'un paisatge en què la capacitat perceptiva del narrador, segons

---

<sup>47</sup> Horaci, "Epístola a los Pisones", vers 361, *Artes poéticas, op. cit.*, p. 158.

<sup>48</sup> *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edició de Alex Preminger i T.V. F. Brogan, Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 284.

<sup>49</sup> Egbert J. Bakker, "Mimesis as Performance: Rereading Auerbach's First Chapter", *Poetics Today*, volum 20, núm. 1, Primavera de 1999, p. 19.

<sup>50</sup> Longinus, "On the Sublime", capítol 15, a *Aristotle-Horace-Longinus. Classical Literary Criticism*, traducció de T.S. Dorsch, Harmondsworth: Penguin Books, 1981, pp. 121-124.

els mecanismes lingüístics que utilitzi, pot revelar una voluntat més o menys realista que es concentra en la designació denotativa dels termes, una atenció pels detalls i un eclipsi del narrador que contribueix a crear un efecte de transparència entre el text i el món exterior. A la inversa, el narrador bé pot optar per ostentar el seu privilegi diegètic i exercir una militància contra la mirada estrictament estenogràfica a través de l'exhibició de la instància narrativa i l'exercici poètic d'un llenguatge suggestiu que s'imposa constantment a la simple literalitat del significat.

Butley, el poble natal de George Sherston, i els seus contorns, des dels boscos i la deu, les muntanyes i els prats, els jardins i els horts, esdevenen els escenaris de la seva infantesa i joventut, i, alhora, constitueixen el substrat emotiu d'una època de seguretat i placidesa que adquireix progressivament el seu estatut narratiu. Aquest espai geogràfic enquadra les primeres escenes del creixement del protagonista: els partits de criquet i de golf, les passejades en cavall i la iniciació a la cacera. Després, una vegada decideix abandonar els seus estudis, l'etapa de formació esportiva en el món de la cacera es centra més en el retrat moral dels personatges, en les accions del neòfit que s'intenta integrar a una societat determinada, i en l'observació acurada, especialment dels prats i dels rituals de caça des del comtat de Kent i Sussex (Dumborough, Potford i Ringwell) fins a les Midlands (Packlestone). I, finalment, ja en el front, George envigoreix el seu patriotisme i el seu coratge combatiu quan relaciona els paisatges idíl·lics de Heilly o Montagne a França, o els paisatges en les lectures de Hardy, amb la geografia i la societat rurals d'Anglaterra. El substrat emotiu es converteix en estímul moral i dogma patriòtic perquè tant el paisatge i les activitats que han decidit la formació del protagonista, com la seva visió subseqüent d'una Anglaterra rural, idíl·lica i estàtica nodreixen un patriotisme ingenu i feble que es descompon a mesura que els permisos i les baixes li mostren la incomprensió i l'esnobisme dels qui abans eren amics. George desperta bruscament al món de la realitat antiidíl·lica i se sent cada vegada més estrany en els llocs familiars, mentre que enyorava els companys i les trinxeres del territori bèl·lic, desolat i erm.

Tanmateix, la percepció dels "vells bons temps" del retrat idíl·lic no constitueix, a diferència del que suggereix Bernard Bergonzi<sup>52</sup>, l'elegia inalterable d'una innocència preservada de l'horror de la guerra. Una lectura atenta d'aquests

---

<sup>51</sup> Vegeu Peter Dixon, *Rhetoric*, London: Routledge, 1971, pp. 22-23 i Erns Robert Curtius (1948), *Literatura europea y Edad Media Latina* (1), México: Fondo de cultura económica, 1984, p. 278.

<sup>52</sup> Bernard Bergonzi, *Heroe's Twilight. A Study of the Literature of the Great War*, London: Constable & Company Ltd, 1965, p. 159.



capítols ens mostra que aquesta innocència està en tot moment matisada pel comentari madur i comprensiu del narrador que complica una recepció simple de la seva joventut ingènua. Al començament de les memòries, George Sherston és descrit com un nen solitari que, orfe de pares, creix sota la protecció i l'afecte incondicionals de la seva tia Evelyn. L'entorn rural limitat i una educació estricta que el priva d'establir amistats amb nois de la seva edat que no pertanyen al seu cercle social benestant constitueixen el desencadenant perquè esdevingui un nen tímid i somniador, que pal·lia la tristesa de la seva solitud amb una sensibilitat extraordinàriament receptiva en la contemplació de la naturalesa. La solitud és, doncs, un factor que condiona i justifica el desplegament descriptiu de tot el relat autobiogràfic, ja que la contemplació del paisatge sempre coincideix amb l'acte individual del passeig o l'observació des d'un cavall o des d'un vehicle —la finestra d'un tren, el carruatge o la bicicleta<sup>53</sup>. La placidesa del jardí familiar constitueix un dels motius centrals de l'exploració paisatgística de la geografia rural de Kent i, posteriorment, d'una França devastada, que confirmen la complexitat narrativa del text de Sassoon:

Looking back across the years I listen to the summer afternoon cooing of my aunt's white pigeons, and the soft clatter of their wings as their flutter upward from the lawn at the approach of one of the well nourished cats. I remember, too, the smell of strawberry jam being made; and Aunt Evelyn with a green bee-veil over her head... The large rambling garden, with its Irish yews and sloping paths and wind-buffeted rose arches, remains to haunt my sleep. The quince tree which grew beside the little pond was the only quince tree in the world. With a sense of abiding strangeness I see myself looking down from an upper window on a confusion of green branches shaken by the summer breeze. In an endless variety of dream-distorted versions the garden persists as the background of my unconscious existence. [*Sherston*, p. 23]

La presència de la finestra és, segons Philippe Hamon<sup>54</sup>, una tematització de les competències visual i descriptiva del personatge que anuncia i retalla el marc de l'espectacle contemplat i que justifica l'aparició d'un fragment descriptiu. Però, a més, la finestra és un *topos* literari que assenyala una convenció ficcional, l'efecte descriptiu i referencial, que requereix un estatut textual concret. Emile Zola comparava el relat realista a una finestra oberta al món que reproduïa la realitat d'una manera objectiva i natural. Hamon parteix d'aquest concepte de l'objecte

---

<sup>53</sup> Cfr. Philippe Hamon, *Le Descriptif: Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., pp. 172-173.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 174.

transparent per definir-lo com una “metàfora transdiscursiva”<sup>55</sup> que, en comptes de traduir neutralment una realitat externa, depèn d’una conjuntura ideològica que complica l’aparent transitivitat entre l’objecte descrit i la seva expressió narrativa. Vegem com s’aplica aquesta teoria en el fragment del jardí de Sherston.

La descripció comença amb una invocació des del present de l’enunciació dels anys passats a través del restabliment dels sentits sensorials —vista, oïda i olfacte— del narrador que torna a experimentar la renovació de velles sensacions i sentiments en la visió del jardí familiar. Però aquest record és contemplat amb els ulls de l’infant que observa el paisatge des de la finestra i que justifica aquesta percepció globalitzadora de l’espai al mateix temps que col·loca el protagonista i el lector en la postura de l’espectador davant d’un quadre. Els antecedents d’aquest observador s’identifiquen en la poesia bucòlica i en les primeres èglogues però, sobretot, en l’elaboració de la visió panoràmica de Petrarca. La mirada panoràmica només és possible des d’una posició més elevada que permeti la possessió visual del paisatge retallat, en aquest cas, pel marc de la finestra, però també reflecteix una voluntat artística per part d’un observador que adopta una postura conscient de reflexió estètica<sup>56</sup>. Els marcadors espacials com “upward”, “beside” o l’adjectiu “sloping” organitzen l’espai textual segons la perspectiva i la distància que hi ha entre l’espai exterior i la mirada, però també asseguren una lògica i una percepció de la realitat que produeix un “efecte referencial”<sup>57</sup>. La vegetació i els animals que omplen de vida el jardí són comuns i res sembla alterar la versemblança de l’observació que s’expressa austerament amb la simplicitat dels mots d’un nen. Tanmateix, és una visió objectiva menys ingènua del que sembla aparentment. En la mesura que és retrospectiva i que pertany a un narrador que sobreposa la seva re-visió del jardí a la del nen, també pot revelar no tant una versió exacta de la reminiscència sinó una voluntat literària que reprèn una tradició estètica concreta: la descripció del paisatge ideal que des dels temps de l’Imperi Romà fins al segle XVI va constituir el motiu central de totes les descripcions de la natura. El paisatge amè o *locus amoenus* formava part de l’escenari natural de la poesia bucòlica de Teòcrit i Virgili, però ben aviat es va desprendre del seu context per esdevenir una figura retòrica que l’Edat Mitjana va incloure en els requisits de la construcció

---

<sup>55</sup> Philippe Hamon, p. 206.

<sup>56</sup> Cfr. Raymond Williams, *op. cit.*, p. 164.

<sup>57</sup> Vegeu Roland Barthes “L’effet du réel” (1978), a *Littérature et réalité*, Paris: ed. du Seuil, 1982, pp. 81-90; Philippe Hamon, *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 53.

poètica<sup>58</sup>. Per tant, el *locus amoenus* constitueix un punt neuràlgic de la reescriptura i de la inscripció genèrica, ja que tradicionalment ha contribuït a la pràctica de l'elaboració descriptiva i a la sedimentació d'unitat retòrica que defineix un gènere i un intertext identificables. A una descripció del jardí clos li correspon, per exemple, el gènere idíl·lic, mentre que el camí pertany al gènere de la picaresca<sup>59</sup>. Però la inserció d'un fragment descriptiu com el *locus amoenus* suposa també una reescriptura ja que parteix d'un model previ (descriure com *de-scribere*, segons la imitació d'un model) que consisteix a percebre la realitat "per quadre interposat"<sup>60</sup>, segons un cànon estètic determinat. Així la visió panoràmica de Sherston entronca amb la tradició idíl·lica però també integra elements de l'àmbit epistemològic i axiològic com són un concepte, determinat culturalment, de la topografia i, en concret, d'una visió topogràfica prescriptiva, autòctona d'Anglaterra, segons la qual s'ordenaven les terres que s'estenien a la visió més immediata a partir d'una convenció decorativa que alhora responia a criteris artístics de clara influència pictòrica.

William Gilpin, excursionista que va practicar un gènere de moda a finals del segle XVIII —el relat de viatge o el *tour* pel país—, va ser un dels artífexs que va sistematitzar una poètica del pintoresc en la seva obra *Three Essays on the Picturesque* (1792). Gilpin va recollir la contraposició proposada per Joseph Addison entre la categoria estètica de bellesa, que es caracteritzava per una percepció estàtica, i el pintoresc, associat a la contemplació del que ens és desconegut o poc comú, i afegia un altre element: el de la varietat<sup>61</sup>. Perquè un paisatge fos digne de pintar-se, a banda de ser bell, havia de presentar una certa varietat a fi que l'artista es pogués recrear en el contrast de la llum i l'ombra, de les formes o en les gradacions cromàtiques. Davant la simplicitat d'una vall, Gilpin recomanava la fractura de la superfície:

[...] como hiciste con tu jardín; añádele árboles, rocas y pendientes; es decir, dándole *roughness* [rugosidad], le darás también *variedad*. Así, al

---

<sup>58</sup> Cfr. Ernst Robert Curtius (1948), *Literatura europea y Edad Media Latina (1)*, op. cit., pp. 280-286.

<sup>59</sup> Vegeu Philippe Hamon, op. cit, p. 85. Hamon repeteix gairebé amb els mateixos exemples el concepte de cronotop de M. Bakhtin ("El cronotopo idílico en la novela", *Teoría y estética de la novela*, op. cit, pp. 394-401). Malgrat això, no cita l'autor rus en la bibliografia al final del llibre.

<sup>60</sup> Xavier Pla, "El món interioritzat", *Josep Pla. Ficció autobiogràfica i veritat literària*, Barcelona: Quaderns Crema, 1997, p. 315.

<sup>61</sup> Cfr. Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, traducció i edició de Tonia Raquejo, Madrid: Visor, 1991, p. 63.

---

enriquecer con *roughness* las partes de un todo, obtienes juntas la idea de *sencillez y variedad*, de donde surge lo pintoresco<sup>62</sup>.

El pintoresc, com a categoria estètica i topogràfica que va influir en la poesia natural anglesa de James Thomson o el disseny dels parcs paisatgístics i els jardins formals dels segles XVII i XVIII, es refereix no tan sols a la composició pictòrica de plans que es van allunyant imitant la contemplació de l'observador, sinó també el culte al paisatge com a recreació cultural<sup>63</sup> o com a principi de construcció poètica (com en el cas de Wordsworth)<sup>64</sup>. La fi de la guerra de successió d'Espanya, amb la signatura dels tractats d'Utrecht l'any 1713, va originar una pràctica generalitzada del viatge a Europa. Els terratinents britànics van començar a visitar el continent europeu com a complement a la seva educació, fet que va propiciar un intercanvi enormement fecund d'influències entre els diferents països. En el cas d'Anglaterra, aquest enriquiment cultural es va materialitzar amb el descobriment de l'art paisatgístic. La difusió de les obres de Claude Lorraine o Nicolas Poussin va inaugurar noves maneres d'observar el paisatge que, en la tradició de les categories artístiques de la bellesa i el sublim, van consolidar l'educació pictòrica del paisatge pintoresc.

Per tant, el terme pintoresc es refereix al paisatge concebut pictòricament que inclou un repertori compositiu determinat, entre altres elements topogràfics, per les muntanyes llunyanes, un llac a mitja distància i un primer pla de roques, bosc, rescloses o mines. Els verds intensos i la profunditat general de tons, així com l'efecte canviant de la llum i l'ombra, que reproduïen la inconstància climàtica del cel anglès, van integrar una paleta cromàtica altament significativa en la celebració del paisatge plaent que va adaptar alguns dels elements del *locus amoenus*. Encara que el 1800 el pintoresc va deixar de ser una força viva en el pensament estètic anglès, va continuar exercint el lideratge de la contemplació estètica de la naturalesa i, en especial, dels procediments visuals en la descripció literària<sup>65</sup>. Resulta evident que la descripció del jardí de Sherston conté alguns dels elements que es corresponen amb la definició del pintoresc —i alhora del *locus amoenus*— i

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, pp. 64-65.

<sup>63</sup> Vegeu J.M. Coetzee, "Lo pintoresco, lo sublime y el paisaje surafricano", dins *Cincuenta y un años*, catàleg de l'exposició itinerant de David Goldblatt, Barcelona: MACBA, 2001, p. 358.

<sup>64</sup> Vegeu Claudio Guillén, *Múltiples moradas. Ensayos de Literatura Comparada*, *op. cit.*, p. 146.

<sup>65</sup> J.M. Coetzee, *id.*, p. 359.

que configuren la celebració de la domesticitat i la quotidianitat característica de l'idil·li victorià<sup>66</sup>.

En primer lloc, cal fixar-se en la posició de l'observador-narrador que es concreta en la sensació, per part del lector, que els seus moviments estableixen una distància fenomenològica entre l'espectador i el paisatge que recorda la distància existent entre l'espectador i el quadre. El narrador es veu a sí mateix contemplant des de la finestra superior el jardí que esclata de vida en una tarda d'estiu. La perspectiva més immediata comprèn un primer pla —que connota proximitat i, per tant, familiaritat— de la gespa monopolitzada per la presència materna de la tia Evelyn, l'olor de la melmelada i l'agitació de les ales dels coloms que fugen de l'amenaça dels gats.

Tot seguit, a mitja distància, la gradació dels components del *locus amoenus* per excel·lència<sup>67</sup>: els arbres —els teixos irlandesos i el codonyer—, les flors —les arcades de roses—, l'aigua tranquil·la del petit estanyol, i la brisa càlida i suau. Però la contemplació pintoresca ens oculta el paisatge de la llunyania, més enllà dels camins inclinats que no sabem a on condueixen. George és un nen i la seva percepció des de la finestra no pot traspassar l'espai clos i protegit del jardí i de la llar. El jardí, com a recinte de l'espai estimat i conegut, és una metonímia de món rural que s'estén més enllà de llar, i que descobrirà a mesura que creixi, però també una metàfora de la seva ingenuïtat amb relació a la realitat que l'envolta: "The quince tree which grew beside the little pond was the only quince tree in the world". Una apreciació que, amb la marca del temps verbal de l'imperfet, només pot pertànyer al nen innocent portador de la mirada i constitueix, per tant, un exercici de l'estil indirecte lliure. El Sherston madur recorda de nou el jardí que una vegada li va pertànyer amb l'estranyesa ("With a sense of abiding strangeness I see myself looking down from an upper window") de qui sap que l'evocació d'aquest record es projecta a través de versions poètiques que intenten restituir una identitat perduda entre l'home i el nen.

En la descripció de l'espai idíl·lic l'únic element desestabilitzador de la coherència mimètica clàssica, en tant que comprensió estètica del món, és precisament la intervenció del narrador que ens confia la seva perplexitat en percebre l'efecte de les seves paraules i constatar la permanència del jardí en memòria inconscient dels seus somnis: "In an endless variety of dream-distorted versions the garden persists as the background of my unconscious existence".

---

<sup>66</sup> Shelagh Hunter, *op. cit.*, p. 215.

<sup>67</sup> Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 280.

Aquesta permanència emocional del paisatge constitueix un tòpic de l'articulació de la memòria de la infantesa que, en el cronotop idíl·lic, està íntimament vinculada a una apreciació afectiva de la naturalesa. Però, alhora, la descripció del jardí que acabem de comentar manté una relació catafòrica amb relació a altres evocacions posteriors. A diferència de la descripció deíctica, que es refereix a alguna cosa situada fora del text, sigui o no real, la descripció anafòrica/catafòrica es refereix a altres elements del text i contribueix a la cohesió narrativa<sup>68</sup>. En el segon capítol de les memòries, George ja és un adolescent que torna a Butley per passar les vacances escolars. De nou, la contemplació del jardí familiar enyorat reprèn la visió de la felicitat de la infantesa, però amb algunes diferències notables:

When I unlocked the door into the garden the early morning air met me with its cold purity; on the stone step were the bowls of roses and delphiniums and sweet peas which Aunt Evelyn had carried out there before she went to bed; the scarlet disc of the sun had climbed an inch above the hills. Thrushes and blackbirds hopped and pecked busily on the dew-soaked lawn, and a pigeon was cooing monotonously from the belt of woodland which sloped from the garden toward the Weald. Down there in the belt of river-mist a goods train whistled as it puffed steadily away from the station with a distinctly heard clanking of buffers. How little I knew of the enormous world beyond that valley and those low green hills. [Sherston, p. 48]

Com en el fragment anterior, la descripció s'emmarca al voltant d'un *topos* concret, en aquest cas la porta<sup>69</sup>, a partir del qual es repeteixen els mateixos elements de la llista previsible del *locus amoenus*. La brisa d'estiu, l'aigua i, sobretot, les flors i els ocells, apareixen com una sèrie equivalent i permutable de termes derivats de la botànica i de l'ornitologia: d'una banda, les roses, els esperons de cavaller o els pèsols d'olor; de l'altra, les grives, les merles i el colom. Però aquesta vegada, sorgeixen altres elements aliens al jardí. Si recordem la primera descripció, la llunyania era precisament l'únic pla del paisatge que mancava per completar el retrat idíl·lic. George era massa jove i no podia apreciar la llunyania com a frontera que separa no tan sols dos paisatges sinó també dues condicions vitals oposades: la innocència i l'experiència. En aquesta nova evocació, que comença amb l'imperfet de la narració i pertany a la visió íntegra del protagonista, l'observació pintoresca es desvia cap al pla de la llunyania, abans absent, de la vall i les muntanyes que s'estenen com a territoris desconeguts. La

---

<sup>68</sup> Vegeu Mieke Bal, "On Story-Telling", a *Essays in Narratology*, editat per David Jobling, Polebridge Press: Sonoma, California, 1991, p. 145.

primera interpretació del jardí, que en el temps de la infantesa s'associa a la seguretat i la felicitat bucòliques, és substituïda per una altra que ultima la descripció fragmentada del paisatge i que amb la marca de l'adverbi dític "Down there" sembla projectar una ombra amenaçadora en el futur del protagonista, més que designar un espai topogràfic real. George anirà descobrint el que existeix a l'altra banda de la vall i de les muntanyes i que, en un primer estadi del seu aprenentatge, es concreta en les exploracions, cada vegada més allunyades de Butley, dels territoris de caça: de Dumborough a Potford (Kent) i de Ringwell (Sussex) a Pucklestone (Midlands).

Per tant, hem de concloure que les dues percepcions pertanyen en realitat a la fragmentació d'una única descripció de tipus anafòric que, mitjançant l'exercici de l'*amplificatio*, expandeix el terme sincrètic "jardí". En la primera descripció s'enumeren els substantius genèrics com les flors o els ocells que, en la segona descripció, són reemplaçats, per mitjà de la hiponímia, per les declinacions lèxiques més concretes i especialitzades que, sens dubte, descobreixen un observador que ha crescut i que té més coneixements que l'anterior. Així mateix, la visió eufòrica inicial es veu amenaçada per la invasió, motivada per la descripció d'una llunyania abans inobservada, d'elements aliens a l'espai familiar que actuen com a índexs prolèptics disfòrics del paisatge desconegut i, alhora, evidencien la inexperiència del protagonista. Les dues descripcions tenen també en comú l'accentuació de la delimitació descriptiva que emmarca l'espai retallat per la mirada mitjançant el recurs del *topos* de la finestra (primera descripció) i la porta (segona descripció) com a fronteres implícites entre l'interior i l'exterior.

Si reprenem de nou el que Genette anomena la paradoxa descriptiva quan es refereix a les escenes del relat proustià que infringeixen el codi mimètic (l'aportació d'informació requereix la presumpta eliminació de l'informador) amb una forma narrativa rica en informació i alhora amb una presència constant i explícita del narrador, podem comprovar que aquesta paradoxa s'estén també al relat de Sassoon. Aquest tipus d'infracció mimètica és precisament una de les característiques que distingeix l'evocació nostàlgica del paisatge natal en comparació d'altres descripcions. El problema de la paradoxa descriptiva és que, en realitat, no es tracta d'una vulneració involuntària sinó d'una confusió que es planteja en la majoria de relats autobiogràfics a l'hora de discriminar la perspectiva, que és un factor de la construcció narrativa, de la veu, que afecta l'enunciació i comprèn l'àmbit de la comunicació en la mesura que es dirigeix a un lector.

---

<sup>69</sup> Philippe Hamon, *Du descriptif*, op. cit, p. 175.

Podríem parlar aleshores de dues funcions intercanviables perquè el narrador autodiegètic, que és alhora el centre de percepció i la veu, presenta al lector una mirada del món que sovint no és desapassionada o neutral, sinó que revela un estat emocional que s'imprimeix en el text. L'alliberament de la narració en primera persona de la matriu autobiogràfica es consolida amb la transgressió deliberada dels límits del narrador autorial per mitjà de la confluència entre l'espectre del present de l'enunciació i les tècniques fictionals de la construcció del personatge en la mirada i la consciència del nen.

Certament, la descripció del jardí de Sherston és un exemple d'aquesta experiència instantània de felicitat que experimenta el narrador en tornar a "visitar" els racons de la infantesa. Com explica Claudio Guillén a propòsit del poema "Tintern Abbey" de Wordsworth, "se trata no sólo de lo que el poeta ve sino de lo que vuelve a ver, por segunda vez, contrastándolo además con lo que guardaba en la memoria desde años atrás [...]"<sup>70</sup>. Aleshores, les marques enunciatives com són les confusions entre narrador i protagonista, la ironia, la nostàlgia, la preterició o els anuncis constitueixen empremtes que es corresponen a l'experiència posterior del protagonista convertit en narrador de la seva història, i també un símptoma més d'aquesta distància variable entre la percepció ingènua del jove Sherston i la maduresa del narrador. La separació lògica de les dues instàncies discursives, que es fonbran en el trànsit final del viatge autobiogràfic, a voltes s'escurça en la intensitat d'un record que, en el moment de la seva restauració, es converteix en una realitat contemplada de nou des de la tranquil·litat, la lucidesa i el coneixement sobre els esdeveniments futurs del narrador madur.

L'anticipació, imbuïda per un sentiment de recança, és la facultat de què disposa aquest narrador per complementar i matisar les experiències del protagonista i, alhora, per introduir els indicis premonitoris que el lector reconeixerà retrospectivament quan avanci en el relat tràgic de la guerra. En la construcció del sentit d'una obra literària, la veu se situa, doncs, en el punt d'intersecció entre la configuració narrativa i la refiguració per part del lector, que són els àmbits de la mimesi II i III de Ricoeur respectivament<sup>71</sup>. La condensació emocional que caracteritza aquesta visió fragmentada del jardí familiar s'inicia en la primera descripció amb el discurs del narrador, en temps present, que passa subtilment al pretèrit imperfecte del discurs del protagonista a través del discurs

---

<sup>70</sup> Claudio Guillén, *Múltiples moradas*, op. cit., p. 147.

<sup>71</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, op. cit., p. 178.



indirecte lliure (“Looking back across the years I listen to the summer. [...] The quince tree which grew beside the little pond **was** the only quince tree in the world”) per finalitzar l’acció descriptiva amb un retorn al discurs del narrador (“In an endless variety of dream-distorted versions the garden persists as the background of my unconscious existence”).

En canvi, la segona descripció comença amb l'imperfet narratiu, que es correspon a la percepció del protagonista, i es tanca amb l'epifonema “How little I knew of the enormous world beyond that valley and those low green hills” que és ambigu perquè tant pot remetre al pensament del protagonista en el moment de la contemplació com al del mateix narrador. Dorrit Cohn assenyala que les cites ocasionals dels pensaments passats poden provocar equívocs a causa de la supressió dels senyals de citació. Aquest tipus de reproducció del pensament, que defineix com a monòleg autonarrat, suggereix la permanència d'algunes idees concebudes en el passat que encara persisteixen intensament en la consciència del present del narrador. La convergència de les perspectives del jo-narrador i del jo-personatge comporta, per tant, una renúncia momentània del narrador del seu privilegi cognitiu, ja que no se'ns revela encara la significació d'aquest món enorme que s'oculta rere la vall i els turons<sup>72</sup>.

No obstant això, l'ambigüitat es resol si tenim en compte que les dues descripcions es corresponen a la contemplació d'un mateix espai, dilatada en el temps, en la qual la inflexió enunciativa té funcions narratives d'ordre diferent però complementari. La primera intervenció del narrador emergeix com l'acceptació madura d'un passat que és irrecuperable però el record del qual, en canvi, atorga el plaer fugaç d'una felicitat recobrada en la imatge del jardí, persistent en la memòria, del que una vegada fou íntim i familiar. Com en el poema de Wordsworth, Sassoon utilitza el verb “haunt”, que té un doble significat en tant que el jardí (Sassoon) o la cascada (Wordsworth) constitueixen les “obsessions” del record, però també, com els fantasmes del passat, són els “encanteris” que permeten aquest retorn poètic a l'escenari natural de la infantesa. Pel que fa a la segona marca enunciativa, expressada amb l'epifonema exclamatiu del monòleg autonarrat que tanca definitivament la descripció del jardí, constitueix una alerta al lector perquè retingui la càrrega simbòlica que es desprèn del darrer esguard del

---

<sup>72</sup> Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Minds, Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction*, New Jersey: Princeton University Press, 1978, p. 166. Per la seva banda, Gérard Genette opina que el monòleg autonarrat de Cohn es correspon al seu discurs transposat (el narrador absorbeix el discurs del protagonista i l'interpreta), en el sentit que el pensament és tractat com un discurs, *Nuevo Discurso del Relato*, op. cit, pp. 42-43.

nen abans de creuar els límits de la infantesa per endinsar-se al món dels adults, primer en l'àmbit de la cacera i després en el paratge desolador de les trinxeres a França. El jardí de la infantesa constitueix el pretext per a una elaboració descriptiva que s'articula al voltant de la interrogació mimètica. El procés descriptiu esdevé un procés cognitiu en què les imatges del jardí es succeeixen segons un acte de visualització i re-creació per part del narrador autodiegètic que, lluny de capturar paratges fugitius de la memòria, es complau en la restauració nostàlgica d'un paisatge que és alhora record i esforç reminiscent, *topoi* literari i treball material d'aquest record, símbol narratiu i senyal autoreferencial. El passat, el present i el futur queden dissolts en el cronotop idíl·lic on l'ècfrasi i l'*enargeia* clàssiques es tornen a invocar en la descripció del paisatge familiar que adquireix la seva força narrativa amb la dramatització d'un narrador que no abandona mai l'escena.

### 3.- LA NARRACIÓ REPETITIVA: LES PRIMERES INCURSIONS ESPORTIVES DEL JOVE SHERSTON

L'entrada de George Sherston al món de la cacera no succeeix per atzar. Si recordem les dues descripcions del jardí que hem analitzat abans, la tia Evelyn, que apareix gairebé com una extensió humana del jardí, satisfà el paper protector de la figura materna. Però és Tom Dixon, el mosso de la casa, qui inicia el protagonista en el món masculí dels cavalls i dels caçadors més enllà de la custòdia de la seva tia i del jardí. Dixon instrueix el petit Sherston en les seves primeres pràctiques eqüestres sobre seu poni Rob Roy i la resta de cavalls en el procés de distanciament de la dependència materna que l'allunyan de la seva inclinació al somieig contemplatiu:

It is no use pretending that I was anything else than a dreaming and unpractical boy. Perhaps my environment made me sensitive, but there was an "unmanly" element in my nature which betrayed me into many blunders and secret humiliations. [*Sherston*, p. 17]

Una influència que serà determinant perquè Dixon participa en la seva educació, li encomana la seva passió pels cavalls i l'esport, i l'inscriu en els partits locals de criquet o en les grans caceres del comtat. George haurà d'aprendre a convertir-se en un membre respectable de la seva classe i a relacionar-se amb els diferents personatges de Butley a través de les decepcions i situacions còmiques que envolten la seva formació educativa. Per tant, els dos primers capítols ("Early Days" i "The Flower Show Match") anticipen el mètode narratiu de Sassoon pel que fa a la narració d'un altre aspecte fonamental del cronotop idíl·lic: l'educació esportiva del protagonista com a etapa fonamental del seu creixement.

En el primer capítol, una vegada George ja ha millorat considerablement el seu domini del cavall, Dixon convenç la tia Evelyn perquè deixi que el seu nebot es comenci a familiaritzar amb l'entorn de caça. En el relat del seu primer dia a Dumborough el lector assisteix a l'articulació d'una competència descriptiva que es concreta amb un narrador, que com en les descripcions anteriors del jardí, no tan sols descriu i comunica un saber sobre el món, sinó que també exhibeix la seva presència. Abans hem comentat que la descripció del paisatge constitueix un dels exemples de la fusió entre mimesi i diegesi, entre la perspectiva del protagonista i la del narrador, que, en comptes d'aturar el ritme narratiu, determina una inscripció enunciativa del narrador i reforça la descripció com a element diegètic substancial. Malgrat que no hi ha categories estanques que circumscriuïn diegesi i mimesi, o

narració i descripció, encara ens queda per il·lustrar com s'aboleixen les diferències entre tots dos per passar a confluïr en dues estructures complementàries en el procés d'organització textual. És evident que, a diferència dels fragments descriptius del jardí, que formen una unitat semiològica amb uns contorns textuais molt delimitats que li confereixen una certa autonomia, la narració d'esdeveniments no afavoreix una segmentació similar sinó que, al contrari, tendeix a la integració de la descripció i la narració. Philippe Hamon, que ha estudiat amb profunditat els prejudicis que acompanyen la manca d'estatut retòric de la descripció, proposa parlar del "descriptiu" com una dominant textual que caracteritza alguns tipus de textos a fi d'evitar les connotacions pejoratives del terme. També assenyala que cal defugir algunes de les trampes més comunes pel que fa a l'elaboració d'una poètica del descriptiu com són, entre altres, l'assimilació de la descripció al referent que descriu (per exemple, l'oposició clàssica entre subjecte-objecte), o la confusió entre la jerarquia funcional i la normativa que subordina la descripció a la narració<sup>73</sup>.

La descripció, igual que la narració, no és predictable segons el gènere, ni tampoc no es pot sacrificar per la seva validesa referencial, sinó que constitueix un element diegètic que té funcions diferents segons la constitució ficcional de cada text. En el *Laocoon* (1766), Lessing lloava Homer perquè havia aconseguit dramatitzar la descripció<sup>74</sup> i integrar-la d'una manera natural en la narració. Homer explica el procés de fabricació de l'escut d'Aquil·les, en la coneguda èfrasi del capítol vuitè de la *Ilíada*, mentre que, simultàniament, descriu les escenes que s'hi graven com si es despleguessin en el temps. La seva grandesa poètica consisteix a conferir els elements espacials estàtics d'una vitalitat narrativa mitjançant el ritme i la successió temporal. Si bé la tradició mimètica occidental concep la narració com la representació d'accions i d'esdeveniments, i la descripció com la representació d'objectes o personatges<sup>75</sup>, resulta difícil destriar-les en les memòries de Sherston. En cas contrari, la narració de Dumborough seria molt breu: arribada i observació de l'entorn, inici de la cacera, conflicte entre Lord Dumborough i un guardabosc, represa de l'activitat, aparició d'un noi de la mateixa edat que el protagonista, localització de la presa i galop, caiguda de George i fi de la cacera. Si tenim en compte que tot el que succeeix durant un dia ocupa un espai textual de gairebé nou pàgines, comprovem que la narració es compon d'altres peces textuais que s'encavalquen al relat. Per tant, el text narratiu dels capítols iniciàtics, i també de la

---

<sup>73</sup> Philippe Hamon, *Du Descriptif*, op. cit, p. 89.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>75</sup> Cfr. Gérard Genette, *Figures II*, p. 56.

resta de la narració idíl·lica fins a l'esclat de la guerra, es caracteritza per una preeminència de l'escena (el relat detallat) i, en menys grau, de l'el·lipsi, però també del narrador omnipresent com a comentarista de les accions i organitzador del relat que, alhora, es permet de reflexionar sobre el mateix acte d'escriptura. Una fórmula mixta que Genette va observar en determinats fragments de l'obra de Proust i que va proposar d'anomenar *talking*<sup>76</sup>: una forma narrativa a l'extrem del *showing*, en tant que el record es configura a partir de l'activitat descriptiva i, per tant, més mimètica o informativa; i del *telling*, que implica la intervenció del narrador en primera persona que participa en tot moment en la construcció del relat.

L'acció en les llargues escenes de Dumborough, Heron's Gate o del Flower Show Match és gairebé anecdòtica (situació vergonyosa i aflitiva del protagonista en els dues primeres i èxit esportiu en la darrera) per donar pas a la caracterització social i psicològica dels personatges que envolten les accions del protagonista. Es tracta d'un recurs que consisteix a subratllar l'especificitat de l'escena típica o exemplar en la qual l'acció queda relegada a un segon pla a causa de l'enorme riquesa narrativa<sup>77</sup>: descripcions del paisatge i dels rituals de caça, de les activitats i pensaments del protagonista, d'altres personatges i, també, del narrador, que completen el retrat moral del cercle social de Sherston; diàlegs que reproduïxen l'argot esportiu o l'especificitat del discurs oral popular; i escassa aflluència de retrospeccions i el·lipsis, encara que quan es produeixen són importants.

En l'escena del primer dia de cacera, George es prepara per dirigir-se, amb el seu poni Sheila i amb Tom Dixon, cap a Finchurst Green (Dumborough) on comença a veure homes en abrics vermells i negres movent-se per evitar que els cavalls agafin fred mentre esperen que comenci l'acte. El seu nerviosisme i el fet que no coneix ningú confereix a la trobada un aire inhòspit i deshumanitzat. Fins i tot, Dixon canvia d'actitud en un altre exemple d'estilització lingüística de discurs transposat en estil indirecte regit (les expressions marcades entre cometes):

Once we had arrived, Dixon seemed to become a different Dixon, so dignified and aloof that I scarcely dared to speak to him. Of course I knew what it meant: I was now his "young gentleman" and he was only the groom who had brought me to "have a look at the hounds". But there was no one at the meet who knew me, so I sat there, shy and silent—aware of being a newcomer in a strange world which I did not understand. [Sherston, pp. 28-29]

---

<sup>76</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, p. 225.

Ningú, llevat de Dixon, li presta gaire atenció ni tampoc no el guia en aquesta primera experiència. Mentre imita el comportament de la resta de participants, George comença a percebre les diferències entre el que havia imaginat, influït per les novel·les d'aventures de caça de Surtees<sup>78</sup>, i el món estrany al qual s'introdueix com a nouvingut. Aquest decalatge constitueix una altra mostra de la focalització variable, per mitjà del discurs transposat, que caracteritza el relat de Sherston. Així, els comentaris i la percepció del protagonista que, meravellat i temorós davant de la novetat del primer de caça, atorga una importància desmesurada als incidents banals, com són les discrepàncies entre el vestuari dels personatges de Surtees i el dels genets de Dumborough, es corresponen a la visió interna focalitzada en el protagonista. Mentre que, simultàniament, es projecta una altra perspectiva, en la focalització en el narrador, que descobreix la duplicitat que s'oculta sota l'aparença d'un dia harmònic de lleure i diversió esportiva. El narrador incorpora en el discurs del protagonista, la veu de la consciència de classe que origina el canvi de rol de Dixon que abandona la seva condició afectuosa i paternalista envers el nen per actuar com li correspon davant la societat, és a dir, com el mosso d'un *gentleman*. Però possiblement, un dels fragments més interessants per la seva confluència d'esdeveniments verbals i no verbals, que origina una gradació del discurs transposat al monòleg autònom<sup>79</sup> del protagonista, és el sumari diegètic de la conversa que manté amb la seva tia per explicar-li les seves aventures a Dumborough:

As for myself, I began to believe that I hadn't done so badly after all. I talked quite big about it when I was alone with my aunt at lunch on Sunday, and she was delighted to listen to everything I could tell her about my exploits. Probably it was the first time in my life that I was conscious of having got the upper hand of my grown-up relative. When she asked whether there were "any other little boys out on their ponies" I was nonplussed for a moment; I couldn't connect young Milden with such a disrespectful way of speaking. Little boys out on their ponies indeed! I had more than a half a mind to tell her how I'd followed the great Mr. Macdoggart over the fence, but I managed to remind myself that the less said about that incident the better for my future as a fox-hunter. [Sherston, p. 36]

---

<sup>77</sup> Ibídem, p. 165.

<sup>78</sup> Robert Smith Surtees (1803-1864). Periodista i novel·lista, creador d'un dels personatges més populars de l'època, John Jorrocks, que va començar a aparèixer a la revista esportiva que va impulsar Surtees el 1831, *New Sporting Magazine*. Més tard, les aventures de Jorrocks gaudirien d'un gran èxit literari arran de la publicació de *Jorrocks's Jaunts and Jollities* (1838). Una altra de les figures esportives i literàries d'èxit fou Mr. Soapy Sponge i el llibre *Mr. Sponge's Sporting Tour* (1853)

<sup>79</sup> Gérard Genette admet la terminologia de Dorrit Cohn per referir-se al que ell denominava "discurs immediat", vegeu *Nuevo Discurso del Relato*, p. 37.

Aquest relat sumari conté d'una banda una menció el·líptica implícita d'esdeveniments no verbals retrospectius, ja que, malgrat no es reproduïx la narració o la conversa sencera, sabem que George ha parlat amb la seva tia sobre el seu primer dia de cacera i, en especial, de la trobada enigmàtica amb un noi de la seva edat, Denis Milden. De l'altra, comprèn la conversa entre la tia i el protagonista que és reproduït fragmentàriament en el discurs del nen. El relat sumari comença amb el discurs del narrador que passa subtilment a la formulació del discurs transposat en estil indirecte lliure. El narrador assumeix aquí el discurs del personatge i reproduïx el to singular de la conversa que oscil·la entre l'expressió fanfarrona del nen ("I talked quite big", "my exploits", "having to the upper hand of my grown-up relative", etc.) i l'ídiolècte ensucrat i carrincló de la seva tia ("any other little boys out on their ponies"). Tot seguit, el discurs transposat s'allibera definitivament de la seva coerció per part del narrador que encara controla el discurs per consumir l'extrem més mimètic: el monòleg autònom del protagonista que substitueix momentàniament al narrador en la seva supremacia discursiva.

George interpreta la pregunta sense malícia de la seva tia com un insult perquè, una vegada esvaïdes la vergonya i la inseguretat inicials, el primer dia de caça és el gran dia inaugural al món dels adults amb la seva inclusió en el cercle dels caçadors i la trobada amb Denis Milden. Una sola frase sintetitza el monòleg autònom del protagonista que repeteix la pregunta de la seva tia amb un to de perplexitat desdenyosa ("I couldn't connect young Milden with such a disrespectful way of speaking. **Little boys out on their ponies indeed!**") i que, sense la introducció del verb declaratiu, planteja momentàniament una doble confusió entre el discurs efectivament pronunciat i el discurs del pensament interior. Dorrit Cohn indica que la característica del monòleg autònom (o monòleg interior) consisteix a sorprendre el procés mental en plena activitat i a transcriure la seva espontaneïtat de manera lliure<sup>80</sup>. En aquest sentit, l'expressió es correspon al pensament i no a les paraules pronunciades, ja que en la frase següent, els pensaments tornen a reprendre la formalització del discurs transposat, en estil indirecte lliure ("I had more than a half a mind to tell her..."). La reflexió ingènua, però també orgullosa, del nen que magnifica els incidents de Dumborough com si fossin proeses es manté fidel als aspectes estilístics del llenguatge del nen o de la tia Evelyn, però és el narrador qui controla sempre el discurs dels seus personatges. La focalització

variable és precisament un dels condicionants que origina aquesta mena de confusió de veus entre el narrador que assumeix el discurs del personatge i que, mitjançant l'estilització lingüística (el discurs transposat i el monòleg autònom), suggereix una de les formes més mimètiques del discurs en què l'autor no tan sols "imita" el contingut de les seves paraules sinó també la seva literalitat.

Paral·lelament al joc discursiu que caracteritza la focalització variable, l'escena de Dumborough també comprèn altres fórmules discursives com són el discurs directe regit dels personatges i els diàlegs. A diferència de les possibles confusions entre el protagonista i el narrador —en les fórmules més estilitzades del discurs transposat, el discurs directe o immediat—, aquestes formes discursives són les més mimètiques perquè el narrador sembla cedir literalment la paraula al personatge. Sassoon utilitza sovint el discurs restituït en estil directe regit (amb la presència de l'element introductori) per alternar la narració amb fragments que, a banda de relaxar el ritme narratiu, constitueixen petites escenes dramàtiques que, o bé completen les descripcions de personatges mitjançant la reproducció literal de les seves peculiaritats lingüístiques, o bé il·lustren les diferències entre classes o jerarquies sense haver de recórrer a la caracterització prèvia dels personatges. Un dels exemples d'aquest darrer cas és la topada de Lord Dumborough amb el guardabosc de Finchurst Green. Després de veure's arrossegat al galop sense saber a on es dirigeixen, George presència una mostra de la crueltat de classes. Lord Dumborough, el caçador major, s'enfronta furiosament al guardabosc perquè no ha tancat els faisans que obstaculitzen la cacera i, consegüentment, no ha preparat el terreny per a la trobada. I aquí ens trobem amb un dels diàlegs aïllats de l'escena:

"What the hell do you mean by leaving the main-earth unstopped?" the infuriated voice continued.  
"Very sorry, m'lord", the man mumbled, "but I never heard you was coming till this morning, and—"  
"Don't answer me back. I'll get you sacked for this when Major Gamble comes down from Scotland. I tell you I'm sick of you and your god-damned pheasants", and before the man could say any more the outraged nobleman was pushing his way into the undergrowth again [...] [*Sherston*, pp. 30-31]

En aquest diàleg, que reforça les peculiaritats enunciatives dels personatges amb un verb introductori de tipus elocutiu<sup>80</sup>, ni el guardabosc ni Lord Dumborough

---

<sup>80</sup> Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, pp. 274-294.

<sup>81</sup> Segons Antonio Garrido Domínguez, els verbs introductoris elocutius al·ludeixen a aspectes físics de l'enunciat (cridar, murmurejar, etc.), « El discurso narrativo », *El texto narrativo*, op. cit, p. 260.



han estat descrits amb profunditat anteriorment, però, en canvi, configuren una escena dramàtica idònia per mostrar les esclatxes perverses de l'ídil·li. George no pot comprendre encara l'abast d'aquesta brutal estigmatització social i, estupefacte, pensa que Lord Dumborough "was the most terrifying man I had ever encountered..." [*Sherston*, p. 31]. Però la cacera continua en altres vedats quan li crida l'atenció un noi de la seva edat que propicia una de les descripcions més elaborades de tota l'escena i que es concentra més en l'observació del comportament d'aquest noi, que no pas en el retrat físic o moral:

Evidently this was a boy to be imitated, and my own unsophisticated eyes already told me that. [...] Reconstructing that far-off moment, my memory fixes him in a characteristic attitude. Leaning slightly forward from the waist, he straightens his left leg and scrutinizes it with an air of critical abstraction. He seems to be satisfied with his smart buff breeches and natty brown gaiters. Everything he has on is neat and compact. He carries a small crop with a dark leather thong, which he flicks at a tuft of dead grass in a masterly manner. [...] [*Sherston*, pp. 31-32]

Una prova més de la focalització variable. El narrador arrabassa la percepció al protagonista per prosseguir, des del present de l'enunciació ("Reconstructing that far-off moment, my memory fixes him..."), amb l'evocació intensa d'un personatge. Nova fusió de diegesi i mimesi, o d'allò que Genette anomena *talking*, en aquesta descripció exhaustiva del noi i que suscita la reminiscència d'una imatge que sembla congelar-se perquè el narrador es recreï des del present de l'enunciació en la revisió del detall més insignificant ("his smart buff breeches and natty brown gaiters) o dels gestos més arbitraris ("He carries a small crop with a dark leather thong, which he flicks at a tuft of dead grass in a masterly manner"). L'atenció delicada i respectuosa d'aquesta prosopografia i l'ús de l'adjectiu "characteristic" denoten una familiaritat que, evidentment, adverteixen al lector de la importància d'aquest personatge que, individualitzat de la resta, anuncia una relació més íntima que encara no s'ha produït. El fragment descriptiu conclou amb un retorn a la focalització interna que enllaça de nou amb la narració de la jornada esportiva. De sobte, els gossos han rastrejat la pista d'una guineu, comencen a perseguir-la i George es troba empès per l'excitació del galop sense adonar-se que s'ha col·locat en el centre dels caçadors experimentats i, en concret, davant del llegendari Mr. Macdoggart, el caçador expert de Lord Dumborough. És aleshores quan, en intentar emular-lo mentre salta una tanca, George cau del cavall. La caiguda és física però també moral, perquè sent la seva ineptitud com la humiliació més degradant quan s'adona que el noi que ha estat observant amb admiració n'ha estat un dels testimonis:

Secretly mortified by my failure I did my best to simulate cheerfulness. But I couldn't forget the other boy and how ridiculous he must have thought me when he saw me rolling about on the ground. I felt as if I must be covered with mud. [*Sherston*, p. 35]

A grans trets, hem analitzat els esdeveniments que configuren la intriga mínima que caracteritza l'escena del primer dia. Aquesta relativa escassetat d'accions i de fragments de diàlegs, juntament amb el predomini de la fórmula narrativa mixta de la focalització variable, particularitzen un mode de textualització de l'acció narrativa que alguns autors designen amb el terme de "relatar" i que permet no tan sols la descripció d'accions, sinó també la confluència d'altres modalitats discursives com poden ser la descripció, les estilitzacions lingüístiques o les digressions del narrador<sup>82</sup>. Sembla, doncs, que aquesta fórmula s'aplica millor a la narració de Sassoon a causa de la seva ambivalència discursiva —entre el protagonista i el narrador—, i del seu caràcter eminentment retrospectiu: no es descriu ni tampoc no es narra, sinó que es relata.

Però, si bé ens hem concentrat en la descripció de les accions i en els diàlegs, encara hem d'escatir més a fons com l'escena esdevé típica o exemplar per oferir un retrat psicològic i social. El fet que George sigui un caçador inexpert, encara que no del tot perquè ha llegit novel·les dels Surtees i ha rebut una formació considerable per part de Dixon, col·loca el protagonista en el mateix nivell que un lector que desconeix les regles d'aquest esport. Per tant, el relat dels esdeveniments que ocorren aquest dia és paral·lel al desplegament del lèxic i del coneixement especialitzat de la cacera, i també del retrat social dels terratinents benestants. George aprèn, juntament amb el lector, que durant un dia de caça no sempre és possible localitzar la presa perquè els gossos, a vegades, no detecten les empremtes olfactivas o el rastre de l'animal i que, sovint, la sortida comporta moltes hores d'espera que poden acabar en fracàs ["blank day"]; que les ràfegues de galop són igualment impredecibles i que, en general, són breus i requereixen un control absolut del cavall (George cau del cavall perquè no aconsegueix dominar-lo); que el caçador major, amb la jaqueta escarlata, és el líder de la trobada que ha de controlar tots els aspectes de la caça: des de l'ensinistrament dels gossos fins a l'adequació dels terrenys per on circularan. Per això, Lord Dumborough, que no pot culpar el propietari de la veda de Finchurst Green on els faisans no havien estat

---

<sup>82</sup> Cfr. Xavier Pla, *op. cit.*, p. 277.

tancats, reprovava agressivament el guardabosc per no haver preparat convenientment el terreny.

Paral·lelament, la mirada perceptiva de George però, sobretot, el predomini de les estilitzacions lingüístiques en el discurs directe regit o el discurs transposat, mostren l'atmosfera social que l'envolta com és el comportament arrogant i dèspota de Lord Dumborough, l'ostentació d'un estatus social i d'un poder adquisitiu que es reflecteixen en la indumentària dels caçadors, el ritual del canvi dels cavalls en el decurs de la cursa —que suposa la possessió de més d'un cavall—, l'organització del servei com són els criats que proveeixen l'aigua a les dames en el moment del repòs, els "whips" que van a peu i tenen cura d'evitar que els gossos es dispersin, o el mateix Dixon que sap que ha de mantenir les distàncies amb el seu senyor en el moment que s'atansen al territori de Dumborough. També aprèn el funcionament del caçador [*hunstman*], que és l'assistent del caçador major que, amb el corn de caça, dirigeix els gossos:

Meanwhile the huntsman was continuing his intermittent yaups as he moved along the other side of the wood. Suddenly his cheers of encouragement changed to a series of excited shoutings. "Hoick-holler, hoick-holler, hoick-holler!" he yelled, and then blew his horn loudly; this was followed by an outbreak of vociferation from the hounds, and soon they were in full cry across the covert. [*Sherston*, p. 33]

Aquest coneixement tècnic i lèxic s'insereix progressivament en el discurs narratiu a mesura que el protagonista guanya experiència i és el narrador qui completa, valora o glossa la informació deficitària:

And then, for the first time, I heard a sound which has thrilled generations of fox-hunters to their marrow. From the far side of the wood came the long shrill screech (for which it is impossible to find an adequate word) which signifies that one of the whips has viewed the fox quitting the covert. "Gone away" it meant. But before I had formulated the haziest notion about it Lord Dumborough was galloping up the ride and the rest of them were pelting after him as nothing could stop them. [*Sherston*, pp. 33-34]

En aquest cas, la seva intervenció no és la de la comprovació vívida de la intensitat del record, sinó l'atestació d'un coneixement referencial o enciclopèdic sobre una matèria, en concret la caça ("which signifies that one of the whips..."), i el comentari de tipus metanarratiu que es refereix al mateix acte de composició literària ("for which it is impossible to find an adequate word").

L'escena també regula un altre tipus d'exemplaritat que consisteix en l'elaboració del paral·lelisme que per mitjà d'escenes similars aporta una informació

gairebé idèntica i, sobretot, introdueix un tipus de recurrència temàtica: el llarg aprenentatge esportiu de George abans no es converteixi en un caçador consumat. La trobada de Dumborough és complementària a la de Heron's Gate, la segona escena important dels capítols iniciàtics. En tots dos casos, l'aparició de Denis Milden i la inexperiència del protagonista són els motius que confereixen una certa redundància al relat.

George assisteix a la trobada de Heron's Gate perquè sap que Denis també hi serà. En efecte, tots dos tornen a coincidir en una festa d'aniversari en la qual Denis li explica que Heron's Gate és una de les millors concentracions del comptat. Aquesta segona escena esportiva és, tanmateix, molt més breu que la primera. Tant el protagonista com el lector ja han estat avesats als procediments d'aquest món i, per tant, tota la descripció resta supeditada a l'interès de George per retrobar-se amb el noi enigmàtic de Dumborough. Quan, al final, tots dos coincideixen, la seva timidesa li impedeix d'aprofitar l'ocasió per mantenir una conversa més llarga. Denis és l'antítesi de George, amb un control absolut del cavall i una experiència esportiva poc freqüents en un nen de la seva edat. Però per si la narració no fos suficient per marcar aquest contrast, el discurs dels dos personatges també apareix diferenciat per mitjà del discurs directe regit que, com hem comentat abans, complementa les descripcions o les narracions sobre determinats personatges. Fixem-nos en un dels fragments d'aquesta trobada. Dixon, que intenta reconduir la conversa iniciada per Denis i que George no sap com continuar, li comenta la lentitud dels gossos a localitzar el rastre de la guineu i aquest li respon: "Won't be much smell to him when they do. Sun's too bright for that" [*Sherston*, p. 43]. Tot i que és encara un nen, Denis es comporta com un adult. En canvi, l'edat de George el delata quan, poc després d'aquest fugaç intercanvi de mots, veu per primera vegada una guineu i comet la imprudència de manifestar en veu alta, davant de Denis, la seva preocupació per la seguretat de l'animal:

It was the first time I had ever seen a fox, though I have seen a great many since —both alive and dead. By the time he had slipped out of sight again I had just begun to realize what it was that had looked at me with such a human alertness. Why I should have behaved as I did I will not attempt to explain, but when Denis stood up in his stirrups and emitted a shrill "Huick-holler", I felt spontaneously alarmed for the future of the fox. "Don't do that; they'll catch him!" I exclaimed. The words were no sooner out of my mouth that I knew I had made another fool of myself. [*Sherston*, p. 44]

Tant aquesta escena com la de la caiguda, que constitueixen el conjunt del relat inaugural de l'entrada del protagonista al cercle dels caçadors, són evidentment similars en la descripció afectuosa i còmica de l'inexpert però, el que és més important, introdueixen un personatge que, més endavant, tindrà una gran rellevància en la consolidació del protagonista com a caçador consumat. Es tracta, naturalment, de Denis Milden que apareix en l'escena del primer dia de caça anomenat com "the boy". L'omissió del seu nom és intencionada, ja que el narrador, en el moment de l'acció, prefereix ocultar la seva identitat i procedència per intensificar l'interès de la primera trobada, quan George ignora el seu nom, i deixar en mans de Dixon, la tia Evelyn i, fins i tot, el mateix protagonista la supressió gradual del seu anonimats. És el que Genette defineix com a prolepsis repetitiva<sup>83</sup>, és a dir, l'anunci o anticipació d'un esdeveniment que en el seu moment s'explicarà amb tot detall i que tindrà una importància cabdal pel desenvolupament de l'acció narrativa. Però també evidencia una alteració del punt de vista o focalització que el narratòleg francès denomina *paralipsi* i que consisteix en l'omissió lateral d'una informació que després serà completada<sup>84</sup>. Dixon reporta el cognom del noi després del dia a Dumborough i la tia Evelyn completa la informació sobre la noble ascendència de família Milden:

When I told her his name she remembered having met some of his people years ago when she was staying in Northamptonshire. They had a big place near Daventry, she said, and were a well-known sporting family. I packed these details away in my mind with avidity. Already I was weaving Master Milden into my day dreams, and soon he had become my inseparable companion in all my imagined adventures, although I was hampered by the fact that I only knew his surname. It was the first time that I experience a feeling of wistfulness for someone I wanted to be with. [Sherston, pp. 36-37]

George, que somnia amb una futura amistat amb el noi el record del qual acompanya les seves meditacions taciturnes, segueix furtivament el seu progrés. Milden serà primer un esportista brillant i precoç i, després, una promesa en el món professional dels caçadors majors. Desapareix de l'acció narrativa durant els anys de formació esportiva del protagonista i no tornarà a pertorbar la seva placidesa emocional fins anys més tard, quan ja ha aconseguit el seu primer triomf com a caçador a les carreres d'obstacles de Ringwell (Sussex). I és en aquest moment que s'inicia una amistat que donarà pas a la recreació dels dies feliços de cacera fins a l'esclat de la guerra, acompliment de la prolepsis repetitiva que anunciava

---

<sup>83</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, p. 126.

l'ascendència d'un personatge-coadjuvant que guia la consolidació esportiva de George que, finalment, aconsegueix els seus somnis d'amistat i reconeixement públic.

Pel que fa a la darrera escena esportiva rellevant es correspon amb l'adveniment del Flower Show Match que ocupa un capítol sencer. Durant els primers anys d'aprenentatge, que es corresponen amb els de la infantesa, George és un nen tímid i insegur, amb una sensibilitat extrema que complica, com hem vist en les escenes anteriors, la seva actuació decidida en les activitats esportives. Però és en l'episodi del Flower Show Match que el lector percep una el·lipsi significativa d'uns cinc anys, ja que el protagonista, que té disset anys, torna a Butley per passar les vacances d'estiu. A banda d'un breu esment a l'internat de Ballboro, el narrador omet qualsevol referència explícita als anys d'estudi acadèmic i de relació amb altres companys a l'internat i presenta el protagonista com un adolescent que ja no es comporta com el nen càndid i esvalotat de Dumborough. De nou, un esdeveniment esportiu constitueix l'espai d'una focalització variable que enceta el desenvolupament de la narració repetitiva que repercutirà en altres accions posteriors. Entenem la narració repetitiva no en el sentit de la freqüència sinó de la redundància o repetició d'escenes similars. En aquest sentit, la narració de Dumborough i la de Heron's Gate repeteixen, encara que en situacions diferents, el fracàs de George davant de Denis Milden, mentre que la del Flower Show Match inaugura la caracterització irònica del protagonista com a heroi accidental que es reitera en nombroses escenes com són les carreres de Potford, la Copa del Coronel de Ringwell o en algunes actuacions bèl·liques dels següents volums de memòries.

El Flower Show Match és l'esdeveniment social més rellevant de l'inici d'estiu que consisteix en la celebració del concurs anual de verdures que organitza la Societat Hortícola i el partit de criquet més important de la temporada. Dixon, atent com sempre a les obligacions esportives del seu jove senyor, l'ha inscrit per primera vegada al partit de criquet que juga l'equip local contra el poble veí de Rotherden. El ritual de la novetat és gairebé un sinònim de comicitat en la majoria de les escenes inaugurals però, aquesta vegada, George decideix mantenir-se en la posició innòcua d'espectador a fi d'evitar l'exhibició pública de la seva imperícia. Durant tot el dia, es dedica més a admirar les verdures que presenten els concursants i a parlar amb la seva tia, que és membre del jurat, que a prestar atenció al partit de criquet. Aquesta posició privilegiada de l'observador permet el desplegament escènic d'una de les evocacions idíl·liques més aconseguides del llibre. Com s'ha comentat abans pel que fa a l'opció estètica de l'idil·li victorià,

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 107.

Sassoon pretén, abans que la descripció "realista", la commemoració de la nostàlgia que suscita el retrat idíl·lic i que s'identifica amb l'esvaïment d'una manera de viure. Nou exemple de la focalització variable que hem advertit abans en la descripció de Denis Milden, en la qual el narrador imposa el temps verbal del present com a testimoni d'aquesta emoció intensa que és el record recuperat amb tota la seva profunditat. Així l'escena del partit de criquet, que comença la descripció de Crump i Bishop, dos dels jugadors més carismàtics del comptat, passa del pretèrit imperfecte al present de l'epifania visionària:

But to-day **was** more exciting and important than any House Match, and my sense of my own inferiority did not prevent me from observing every detail of the proceedings which I **am now** able to visualize so clearly across the intervening years. The umpires in their long white coats **have placed** the bails on the stumps (...) but when adjudicating that the batsman **is** out, he silently **shoots** his right arm toward the sky (...) He **is**, of course, a tremendous judge of the game, and when not absorbed by his grave responsibilities he **is** one of the most jovial men you could meet with. [...] But it **is** in the sunshine of my own clarified retrospection that they **are** wearing their white coats. While I was describing them I had forgotten that they have both of them been dead for many years. Nevertheless, their voices **are** distinctly audible to me. "Same boundaries as usual, Bill?" **shouts** Seamark,... (...) I **see** myself, an awkward overgrown boy, fielding anxiously at mid-on. And there's Ned Noakes [...] [*Sherston*, pp. 55-56]

Com podem comprovar en els verbs marcats en negreta, el narrador abandona el temps verbal del passat, el temps del protagonista, per adjudicar-se la paternitat narrativa de gairebé tota l'escena del partit. La textura discursiva del present narratiu apareix com una mena d'epíleg a l'escena del partit, en què el narrador atreu l'atenció sobre el seu jo narrant, el seu lloc present d'observació i reelaboració memorialística. És l'homenatge d'uns homes senzills però també mítics, herois dels partits antològics dels quals George havia sentit a parlar a través de Dixon. El lector només té la possibilitat de capturar la mirada fugitiva del narrador en la seva apreciació retrospectiva de personatges com Crump o Bishop en el partit; William Dodd, el baster a qui es consulten els temes que afecten el poble i que és alhora el capità de l'equip de criquet i el secretari de la Societat Hortícola; Jack Barchard, el jove granger a qui se li dedica un brindis per haver retornat recentment de la guerra del Bòer; o l'anciana Miss Maskall, relíquia vivent de l'aristocràcia decadent que es vanagloria d'haver besat en la seva joventut el rei Jordi IV. Són personatges que descobrim, en l'observació erràtica del jove Sherston que passeja de l'exposició al camp de criquet, com una galeria de fantasmes que habiten l'univers conservador i estable anterior a la conflagració. La combinació de la prosopografia, o la descripció de l'aparença exterior d'un personatge, i l'etopeia,

o descripció dels trets morals i dels costums d'un individu, ofereix un retrat impressionista dels representants de les classes terratinents. Tanmateix, l'exercici del retrat dels personatges no és aleatori, ja que el narrador es reserva les descripcions individuals per a personatges que tindran una funció diegètica concreta com Sam Bathwick:

Sam Bathwick, who had a very large mouth, grinned bashfully, though his heavy, sallow face had an irrepressibly artful look about it. He farmed a little bit of land in an out-of-the-way corner of the parish, and was reputed to have put by more money than he admitted to. [*Sherston*, p. 54]

El reverend Yalden:

He enunciated the grace in slightly unparsonic tones, which implied that he was not only Rector of Rotherden, but also a full member of the M.C.C. and first cousin once removed to Lord Chatwynd. Parson Yalden's parishioners occasionally complained that he paid more attention to cricket and pheasant shooting than was fit and proper. But as long as he could afford to keep a hardworking curate he rightly considered it his own affair if he chose to spend three days a week playing in club and country-house matches all over the country. His demeanour when keeping wicket for his own parish was both jaunty and magisterial, and he was renowned for the strident and obstreperous bellow to which he gave vent when he was trying to bluff a village umpire into giving a batsman out "caught behind". He was also known for his habit of genially engaging the batsman in conversation while the bowler was intent on getting him out [...] [*Sherston*, p. 58]

o Miss Maskall:

[...] a remarkable old lady who had been born in the year of the Battle of Waterloo and had been stone-deaf for more than sixty years. My aunt was one of the few people in the neighbourhood who enjoyed meeting Miss Maskall. For the old lady had a way of forgetting that the rest of the world could hear better than she could, and her quavering comments on some of the local gentlefolk, made in their presence, were often too caustic to be easily forgotten. [...] But the menace of Roman Catholicism was her most substantial and engrossing theme; and up to the age of ninety she continued to paste on the walls of her bedroom every article on the subject which she could find in the *Times* and the *Morning Post*. [*Sherston*, pp. 63-64]

Mentre que la resta de personatges simplement, formen part del decorat social de l'acte:

I could see slow-moving Major Carmine, the best dressed man in Butley, with his white spats and a carnation in his buttonhole; and the enthusiastic curate, known as "Hard Luck" on account of his habit of exclaiming, "Oh, hard luck!" when watching or taking part in games of



cricket, lawn tennis, or hockey. He was escorting the Miss Pattons, two elderly sisters who always dressed alike. [*Sherston*, pp. 60-61]

Després de contemplar la tarda d'estiu prodigiosa, George torna al partit de criquet i s'adona que ha arribat el seu torn com a bateador i que el joc no beneficia el grup local. Conscient de l'enorme responsabilitat que recau en la seva participació decisiva, l'acció es resol gairebé per atzar:

The first ball (which I lost sight of) missed my wicket by "a coat of varnish" and travelled swiftly to the boundary for two byes, leaving Mr. Yalden with his huge gauntlets above his head in an attitude of aggrieved astonishment. The game was now a tie. Through some obscure psychological process my whole being now became clarified. [...] There was the enormous auctioneer with the ball in his hand. And there I, calmly resolved to look lively and defeat his destructive aim. The ball hit my bat and trickled slowly up the pitch. "Come on!" I shouted, and Peter came gallantly on. Crump was so taken by surprise that we were safe home before he'd picked up the ball. And that was the end of the Flower Show Match. [*Sherston*, p. 67]

El partit finalitza amb una victòria que, certament, sembla accidental per la negació de l'agencialitat de la frase "The ball hit my bat". Però, com indiquen John Hildebidle i Patrick J. Quinn, l'aparent passivitat que el narrador vol que atribuïm al protagonista és un dels procediments de distanciament irònic<sup>85</sup> que caracteritza la focalització variable del relat. De fet, George aconsegueix el seu objectiu no tan sols per mediació de la sort, sinó per mèrit propi perquè, al capdavant, la seva intervenció decisiva salva el partit. Trobem un altre exemple d'aquest distanciament irònic en la carrera d'obstacles de Potford, quan George obté una esplèndida classificació amb el seu cavall Harkaway:

Harkaway was a bold jumper and he took complete control of me. [...] There were only eight or ten riders up at the finish, and the credit of my being among them belonged to Harkaway. [*Sherston*, p. 113]

De nou és el cavall, Harkaway, i no el genet, el beneficiari del triomf. En realitat, l'escena del "Flower Show Match" constitueix un esbós dels petits èxits del protagonista en la seva formació esportiva abans de guanyar-se el reconeixement com a caçador qualificat i, recordem-ho, l'amistat de Denis Milden. El narrador deixa en segon terme la descripció d'aquestes accions, sigui en l'àmbit del criquet o

---

<sup>85</sup> Patrick J. Quinn, *The Great War and the Missing Muse. The Early Writings of Robert Graves and Siegfried Sassoon*, London & Toronto: Selinsgrove & Susquehanna Universities Presses, 1994, pp. 264-265. John Hildebidle, "Neither Worthy nor Capable: The War Memoirs

en el de la cacera, per atenuar les pretensions heroiques de George amb la seva intervenció irònica. L'humor o la ironia pressuposen la veritat de l'objecte que caricaturitza<sup>86</sup>. El narrador irromp deliberadament en l'univers diegètic del personatge i li manlleua el discurs del seu estat mental, de la seva alegria petulant, per apropiarse'ls i subvertir-los en atorgar el crèdit de les seves accions a objectes inanimats o animals i, en conseqüència, negar l'agencialitat de l'heroi.

A l'igual que la prolepsi repetitiva de les dues trobades de caça, l'acció cabdal de la intriga del "Flower Show Match" és relativament breu i anecdòtica si es compara amb el desplegament descriptiu que desgrana acuradament la primera percepció de la hipocresia i les febleses del món dels adults que George descobreix. El protagonista aprèn de l'observació de les activitats d'aquest dia que el premi que el jurat atorga al guanyador és un frau perquè, en realitat, el senyor Bathwick ha comprat les verdures en un altre lloc. També s'adona que els àrbitres de Butley afavoreixen l'equip local, que el reverend Yalden està més preocupat pel desenllaç del partit que per atendre els seus feligresos i que Miss Maskall només està interessada a criticar ferotgement els seus veïns: "She cared nothing for cricket, and had only come there for an afternoon spree" [*Sherston*, p. 65]. Tot i que ha sabut percebre les inconsistències de l'univers Butley, George és incapaç de reflexionar-hi no tant per la seva ingenuïtat, sinó per la negació voluntària a endinsar-se en el dolorós procés de maduració que, intueix, li pot arrabassar la felicitat del seu refugi arcàdic, estàtic i sense fissures, amb el qual s'identifica. Els idil·lis victorians incideixen en l'exploració de les emocions humanes que sorgeixen en espais senzills i en relacions familiars i comunals aïllables. Però, el que és més important, l'idil·li demana l'acceptació incondicional d'un retrat incomplet que deixa en suspens la resolució dels conflictes, de les oposicions i dels dubtes<sup>87</sup>.

De tota aquesta anàlisi de les tres escenes exemplars, es dedueix un procediment narratiu similar que, a partir de la focalització variable, desenvolupa una pràctica discursiva que, sota la tutela de la instància narrativa, oscil·la entre el discurs transposat (en estil indirecte regit o lliure) i el discurs directe regit dels personatges. Mentre que, pel que fa al relat d'esdeveniments, recorre a la simetria de les escenes exemplars (narració repetitiva). Així, l'escena de Dumborough contribueix a l'ordenació taxonòmica dels elements que defineixen la pràctica de la

---

of Graves, Blunden and Sassoon", a Robert Kiely (ed.), *Modernism Reconsidered*, Cambridge: Harvard University Press, 1983, pp. 114-121.

<sup>86</sup> Cfr. Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, Baltimore & London: the Johns Hopkins University Press, 1990, p. 68.

<sup>87</sup> Cfr. Shelagh Hunter, *op. cit*, p. 222.

cacera però, a més, introdueix el personatge, encara anònim, de Mildén. La següent escena de Heron's Gate eludeix la descripció de la cacera per centrar l'atenció en Mildén. I, finalment, les dues escenes repeteixen el motiu còmic del protagonista en una situació compromesa. Paral·lelament, el "Flower Show Match" presenta la descripció social dels veïns de Butley i del partit de criquet anual, així com del primer èxit, matisat pel narrador, de George.

En conjunt, les tres escenes relaten esdeveniments singulars que es converteixen en prolepsis repetitives que, més endavant, implicaran un procés iteratiu pel qual en una sola emissió narrativa s'assumeixen diversos casos junts del mateix esdeveniment<sup>88</sup>. Així, en els capítols posteriors, el lector s'assabentarà que, per exemple, George és un genet assidu a les trobades de Dumborough que tenen lloc els dimarts i els dissabtes durant la temporada de cacera [*Sherston*, pp. 90-93], i que participa amb regularitat als partits de criquet anuals del "Flower Show Match": "[...] and it happened that it was on a showery June morning, when I was setting out for one of the Butley matches..." [*Sherston*, p. 68]. Però són tan sols al·lusions que remeten al lector a les escenes anteriors que ja han estat relatades amb tot detall i que sintetitzen situacions o escenes singulars. Aquesta formulació iterativa es correspon amb el temps de la repetició i la mundanitat de la terra natal i, en conseqüència, al temps cíclic del cronotop idíl·lic que sembla seguir el ritme d'una quotidianitat subjecta a la lentitud del temps de la infantesa del protagonista i a la serenitat del temps memorable, privilegi del record del narrador. En aquest sentit, el cronotop idíl·lic s'entén com l'espai de la permanència, on els records dels esdeveniments crucials, dels personatges i del paisatge de la infantesa o de l'adolescència esdevenen l'instrument compensador davant els conflictes socials percebuts des de la maduresa i de la proximitat imminent dels canvis que provocarà la guerra. No obstant això, aquest procediment iteratiu adquireix la seva configuració més elaborada i extensa en la narració dels anys formatius de George que coincideixen amb els anys de joventut i felicitat previs al 1914.

---

<sup>88</sup> Vegeu Gérard Genette, *Figuras III*, p. 175.

#### 4. L'EDUCACIÓ SENTIMENTAL D'UN ASPIRANT A CAÇADOR

Hem vist abans com els dos primers capítols de les memòries introdueixen el protagonista al món del criquet i la cacera. Si tenim en compte que *Memoirs of a Fox-Hunting Man* està compost de deu capítols, sis dels quals es concentren en la narració de l'aprenentatge esportiu del protagonista mentre que els dos capítols finals esbossen la desolació de la guerra i la destrucció de l'idil·li, podem comprovar la importància que adquireix la cacera i que acapara el títol d'aquest primer volum de memòries. Els capítols tercer, quart i cinquè ("A Fresh Start", "A Day with the Potford" i "At the Rectory") comprenen els preliminars del ritual d'iniciació del protagonista, convertit ja en adult, al món de cacera, després de la seva renúncia definitiva a continuar els seus estudis a Cambridge. Mentre que en els tres restants ("The Colonel's Cup", "Denis Milden as Master" i "Migration to the Midlands") es converteix en un caçador experimentat i, fins i tot, admirat. Si bé entre l'escena de Heron's Gate i la del Flower Show Match el lector aprecia una el·lipsi important que subratlla el trànsit de la infantesa a l'adolescència, aquest tipus de llacuna temporal es repeteix en el capítol tercer ("A Fresh Start") per donar compte del pas de l'adolescència a la joventut. Quan George torna a Butley per passar les vacances d'estiu i jugar el partit habitual de criquet contra l'equip de Rotherden ja té gairebé vint-i-dos anys. Mentre espera el seu torn en el joc comença a llegir la carta del seu administrador, el senyor Pernet, en la qual li demana que reconsideri la seva decisió d'abandonar Cambridge:

Although you are nearly twenty-two you cannot be expected yet to look at things in precisely the same light as those who have had more experience, but knowing as I do the great importance of the whole matter I do most earnestly beg you to reconsider the decision at which you have arrived. G. Sherston M.A., will rank higher than plain G. Sherston [...] [*Sherston*, p. 70]

Per tant, les dues el·lipsis diacrònicament més significatives del relat idil·lic de Sherston es refereixen a la seva etapa acadèmica: els anys d'estudi a l'escola preparatòria de Ballboro i el seu pas per la universitat de Cambridge. Transcorren cinc anys des de l'última escena de la infantesa del capítol primer i la primera com a adolescent del capítol segon, i cinc anys més entre aquesta i la primera escena del capítol tercer com a jove universitari que torna a casa per passar les vacances d'estiu. En tots dos casos, però sobretot en aquest últim, l'el·lipsi comporta una modificació notable en la personalitat de George. En efecte, el nen sensible de Dumborough o Heron's Gate, o l'adolescent que percep la debilitat moral del seu

entorn social al Flower Show Match, es transforma en un jove orgullós i irreflexiu. Tot i que la narració no aporta cap mena d'informació sobre aquests anys, llevat de, per exemple, l'al·lusió de tipus retrospectiu<sup>89</sup> que completa els antecedents sobre un antic company de Ballboro, Stephen Colwood, el lector pot reflexionar sobre aquest canvi de personalitat mitjançant la referència obligada a la història cultural dels anys previs a 1914 i que, sens dubte, ajuden a aprofundir el nostre coneixement del protagonista.

George segueix una educació absolutament coherent amb el seu origen social que, de ben jove, determina el principi de no-associació amb nens que no pertanyen al seu cercle. Primer, quan encara la tia Evelyn pot retenir el seu nebot amb l'excusa de la seva dèbil constitució física, rep una formació privada a casa seva fins que, pocs anys més tard, és enviat a una *public school* tal com li pertoca a un nen de la seva edat i condició social. Com explica Miquel Berga, un jove que es podia permetre els estudis en aquest tipus d'internats "es distingia per les maneres segures i per una certa autoritat que diferenciaven palesament un jove 'educat com cal' d'un jove normal i corrent"<sup>90</sup>. El següent pas consistia, doncs, a superar les provés d'accés per anar a la universitat d'Oxford o de Cambridge i obtenir una titulació en, per exemple, dret, història o literatura clàssica. En aquesta oferta educativa tan limitada i selecta, Marlborough (en el relat de Sherston, Ballboro) o Cambridge representaven no tan sols les seues educatives i morals d'una classe mitjana poderosa i conscient del seu poder, sinó també les institucions que, des de l'inici de l'imperi a mitjan segle XIX, havien transmès una atmosfera patriòtica i idealista a una generació de joves que, en esclatar la guerra de 1914, es va allistar enardida per les il·lusions de glòria.

Aquest idealisme, forjat en la consciència de classe, en alguns casos també va comportar una exaltació més o menys fervent de l'altivesa com a empremta de distinció social. George es mostra arrogant amb el seu procurador, el senyor Pennet, a qui menysprea perquè representa la veu del seny i el bon sentit que s'enfronta a la seva insubordinació d'etern adolescent; però també es comporta amb una indiferència despectiva envers la criada de la casa, Miriam i, fins i tot, amb la seva tia. Un dels exemples més elaborats de l'evolució negativa del protagonista és l'escena del trajecte de tornada de les vacances d'estiu a Devonshire. George i la seva tia comparteixen el vagó de primera amb dos passatgers distingits. Des de la

---

<sup>89</sup> Genette defineix aquest tipus de retrospeccions com a analepsis completes. Vegeu *Figuras III*, p. 106.

finestreta del tren, la visió desagradable dels suburbis londinencs li resulta amenaçadora però bandeja qualsevol reflexió sobre aquesta pobresa per reduir-la a una falla atàvica del paisatge urbà, tan detestable com la pudor o les malalties, que es pot estendre com una infecció contagiosa:

Raindrops trickled down the windows as we steamed out of the stations, and I was glad to avert my gaze from the dingy and dilapidated tenements and warehouses which we were passing. Poverty was a thing I hated to look in the face; it was like the thought of illness and bad smells, and I resented the notion of all those squalid slums spreading out into the uninfected green country. [*Sherston*, p. 73]

La transformació de George amb relació als capítols anteriors és, per tant, evident però en cap sentit positiva, perquè el seu procés emancipador comporta no tan sols una resistència pueril a aprofundir en els valors d'una educació sòlida, sinó també la degradació progressiva de la seva compassió envers els desposseïts. L'egoisme i l'esnobisme l'allunyaran cada vegada més del nen sensible que va arribar a odiar Lord Dumborough per haver maltractat despòticament el guardabosc. Conscient de la seva posició social i la dels altres passatgers de primera classe, George s'avergonyeix de la indumentària rústica i el cabàs farcit d'objectes de seva tia i se sent mortificat quan aquesta extreu del cabàs, després de remenar-hi una bona estona, un estri per bullir l'aigua del te. És una situació còmica en la qual l'excentricitat i la cordialitat de la tia Evelyn contraresta la solemnitat hieràtica de la resta de passatgers, inclòs el seu nebot que no pot amagar la seva vexació davant el soroll i el fum que s'escapa del funcionament de l'aparell de te.

L'absència d'ambicions i una renda econòmica considerable seran determinants perquè el jove Sherston s'abstingui d'escollir una professió o una ocupació pel seu futur:

But why should a young man who has inherited a net income of about six hundred a year find it easy or necessary to imagine himself as ten or twenty years older? If I ever thought of myself as a man of thirty-five it was a visualization of dreary decrepitude. The word maturity had no meaning for me. I did not anticipate that I should become *different*; I should only become *older*. I cannot pretend that I aspired to growing wiser. I merely *lived*, and in that condition I drifted from day to day. [*Sherston*, p. 72]

---

<sup>90</sup> Miquel Berga, *Entre el fusell i la ploma. Cinc escriptors britànics davant la guerra civil espanyola (1915-1936)*, Barcelona: Curial, 1981, p. 115.

Finalment, decideix renunciar a la carrera universitària i és llavors quan comença a edificar la façana de seva nova identitat com a *gentleman*. L'antiga habitació d'estudi i de joc passa el llarg i vacil·lant procés de transformar-se en una biblioteca on, acompanyat pels llibres, la llar de foc i la pipa, somnia en les nits confortables d'hivern. La lectura és una afició que, com la pipa, formen part dels elements escènics d'una falsa identitat que, tanmateix, nodreix la seva imatge superficial del que suposa convertir-se en un adult: "Words made a muddled effect on my mind while I was busy among them, and they seldom caused any afterthoughts. I esteemed books mostly for their outsides." [*Sherston*, p. 79]. Aviat, però, s'adona de la necessitat de buscar una ocupació, en especial, quan el mal temps li impedeix de jugar golf o de passejar pel camp, i les escasses visites a Londres o l'absència de relacions socials no omplen totes les hores lliures de què disposa.

En aquest punt, Tom Dixon pren novament el control educatiu de George i reconduïx la seva formació esportiva, després dels anys d'internament acadèmic, quan l'empeny a comprar un cavall de caça, Harkaway, que apareix anunciat a l'oferta setmanal de Tattersall en la revista *Horse and Hound*. Dixon i George es dediquen durant els mesos següents a posar en forma el cavall per a la cacera de Dumborough, la trobada esportiva més pròxima de Butley. Sens dubte, la influència de Dixon és crucial, però George és conscient que si no aconsegueix una graduació universitària, d'acord amb els consells del senyor Pernet, ha de pensar alguna ocupació que li permeti establir les relacions oportunes amb la resta de membres honorables de la societat rural. A partir d'aleshores, el seu objectiu primordial consisteix a assegurar-se una reputació com a caçador i a ignorar les indicacions assenyades del seu procurador que intenta contenir el malbaratament de la renda del seu client en cavalls, en roba i en les subscripcions a les concentracions de caça:

I wanted to be strongly connected with the hunting organism which at that time I thought of as the only one worth belonging to. And it was (though a limited one) a clearly defined world, which is an idea that most of us cling to, unless we happen to be transcendental thinkers. [*Sherston*, p. 187]

En aquest sentit, les el·lipsis que marquen la llacuna temporal de Ballboro o Cambridge també actuen com a connotadors "icònics" d'uns anys que no tan sols han modificat substancialment el protagonista sinó que també han forçat el seu exili involuntari de l'entorn idíl·lic al qual retorna per coronar la commemoració dels anys previs a la guerra. Per això, l'autèntica iniciació educativa, l'única pertinent des del punt de vista narratiu, enllaça amb el relat dels avatars esportius abans que

George canvia l'uniforme de caçador pel de soldat. Aquest retorn a la terra natal desencadena un doble procés emocional pel qual la instrucció esportiva esdevé una educació sentimental. D'una banda, s'acompleix la plena identificació del protagonista amb el paisatge i la societat que integra el cercle de caça que, com hem dit abans, és un dels trets de l'idil·li victorià i que, alhora, constitueix un dels components d'aquest esperit patriòtic caduc que valorava, per sobre de tot, "the hunting breed of man"<sup>91</sup>. De l'altra, el final del trajecte educatiu es clou amb l'amistat de Denis Milden que reapareix com a personatge que contribueix a la consumació i integració de George en la societat esportiva.

Segons Michael Thorpe, el retrat dels personatges i situacions que apareixen en aquests sis capítols recorda la caracterització dels novel·listes del segle XIX, com Surtees en l'ús de la caricatura divertida i l'inventari de personatges limitat a l'àmbit esportiu o, tot i que en menor grau, Trollope, quan aprofundeix en la reflexió moral<sup>92</sup>. Aquesta similitud narrativa —explícita o no— amb altres textos, planteja un tipus de derivació o imitació, la *hipertextualitat*, que, segons Gérard Genette, consisteix a inserir en un text o *hipertext* (la narració autodiegètica de Sherston) un text anterior o *hipotext* (per exemple, les obres de Surtees o Trollope) d'una manera que no és la del comentari. A diferència de la intertextualitat, en què es produeix la presència efectiva d'un text en un altre, la hipertextualitat implica una derivació que transforma un text precedent o l'imita<sup>93</sup>. Podem localitzar ecos parcials d'aquesta hipertextualitat en la imitació d'alguns aspectes narratius característics de Trollope com són la invenció peculiar i còmica dels patronímics d'alguns personatges del món de la cacera —que estudiarem posteriorment— com Bill Jagget, Nigel Croplady o Mr. Dearbone; o en l'evocació nostàlgica de la quotidianitat provinciana regentada per la tia Evelyn —centrada en el culte al jardí i als seus gats—, pel reverend Yalden o per William Dodd que són una mostra d'aquest tipus de personatges del Flower Show Match que habiten un univers tan arcaic com el de *Barchester Towers*:

Often when I came home for five o'clock tea I felt a vague desire to be living somewhere else —in 1850, for instance, when everything must have been so comfortable and old-fashioned, like the Cathedral Close in Trollope's novels. [*Sherston*, p. 81]

---

<sup>91</sup> Major General M.F. Rimington, *Our Cavalry* (1912), citat a Samuel Hynes (1997), *The Soldiers' Tale. Bearing Witness to Modern War*, op. cit., p. 33.

<sup>92</sup> Michael Thorpe, "The Idyll", a *Siegfried Sassoon. A Critical Study*, p. 79.



L'al·lusió explícita a Trollope és significativa, perquè el protagonista manifesta una predilecció literària que comporta una adhesió estètica amb relació a com concep, o li hagués agradat concebre, l'entorn rural de Butley durant la seva infantesa i joventut. En aquesta atmosfera *fin de siècle* d'harmonia i benestar, el narrador parteix, com en l'evocació del jardí familiar, d'una determinada representació de la placidesa rural que troba la seva concreció literària en l'obra de Trollope, *Barchester Towers*, i que restaura, de nou, aquesta versió panteista i conservadora d'una Anglaterra immemorial. El jardí, Butley o els diferents territoris de caça són els espais no tant d'una realitat recuperada per l'activitat mnèmica, sinó d'una voluntat panegírica l'objectiu de la qual és commemorar uns terratinents i un estil de vida que, després de la Gran Guerra, perden el seu encant d'innocència llargament preservada.

Dumborough, Ringwell, Potford o Packlestone són, sens dubte, reductes d'una classe social que es pot permetre el luxe de practicar l'esport com a mínim dos cops a la setmana durant set mesos a l'any. La caça és, per tant, una ocupació que distingeix un grup concret de propietaris, en el qual la figura del caçador major sobresurt en tant que líder hàbil i amb poder econòmic suficient per organitzar trobades i acomplir les expectatives dels subscriptors que hi assisteixen habitualment. L'entorn dels terratinents benestants constitueix, doncs, el centre de percepció elegíaca del narrador-protagonista, però també, és un factor primordial de classificació intertextual perquè, de la mateixa manera que les accions són relatades per un dels seus protagonistes, tot allò silenciats o matisats posteriorment pel narrador madur, condiciona també el procés d'interpretació. Al capdavall, no resulta arbitrari el fet que es centri la major part de la narració de joventut a la recreació de les trobades on genets i caçadors acolorien uns paratges verdosos que semblaven haver sorgit tan espontàniament com aquesta Anglaterra aparentment aliena a les commocions sociopolítiques.

De manera anàloga a l'art paisatgístic, els paratges de caça van ser el resultat de la intervenció humana sobre la topografia i la confluència de criteris estètics i avenços científics. Raymond Williams argumenta com el mode de percepció pintoresc del paisatge plaent va donar pas a un model burgès d'invenció de l'escenari natural en què es va abandonar l'art estrictament decoratiu per una millora substancial de les terres mitjançant el drenatge, la irrigació o el bombeig d'aigua a llocs elevats. L'art decoratiu es va transformar en un art productiu que,

---

<sup>93</sup> Gérard Genette (1982), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, traducció de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989, p. 14.

en les successives campanyes de privatització, va arrabassar el terreny al camperolat humil, a les viles i als sembrats de blat per construir-hi les mansions campestres amb extenses vistes panoràmiques i vedes de caça. Aquesta ordenació del paisatge, que durant el segle XVIII va culminar l'art burgès agrari, va destruir la comunitat rural britànica tradicional i va transformar irremeiablement la seva topografia. Des del jardí més petit de la casa de camp fins al més gran de la mansió campestre, dels prats humits per a pràctica esportiva fins als parcs de cérvols, el que es va eliminar de l'observació immediata va ser precisament l'activitat agrària humana per oferir un panorama silvestre, que compartia amb la pintura i la poesia neopastorals, l'extirpació de les realitats de la producció<sup>94</sup>. Així, la contemplació del jardí de Sherston és tan idíl·lica com la narració sobre l'entorn esportiu de caça perquè el que evita la mirada retrospectiva són precisament els processos laborals que preserven el disseny del terreny i exhibeixen el control social i econòmic del seu propietari. En aquest món de bellesa rural, els masovers, grangers o jornalers, juntament amb la llarga nòmina de treballadors subalterns especialitzats com eren majordoms, criats i mossos (amb els seus diferents graus de jerarquia), cuiners o cotxers, són descrits de manera tangencial i absolutament subordinats a la pràctica esportiva, com si les seves vides no formessin part de la mateixa evocació idíl·lica.

Els únics personatges dotats d'una certa idiosincràsia són els diferents representants de la classe benestant: nobles, terratinents, rectors, advocats, militars o grangers acabats. L'exploració dels diferents territoris de caça incorpora, com ha observat Michael Thorpe, la invocació d'una mitologia social i d'unes situacions esportives que mai no conclou en una anàlisi profunda de les relacions humanes: "we see little of their intimate human relationships, inter-family or inter-class relationships, domesticities or social and cultural aspirations"<sup>95</sup>. Un mètode que s'adequa a la formulació que hem esmentat anteriorment sobre l'idíl·li victorià i que consisteix a deixar en suspens la resolució dels conflictes o paradoxes com si fossin l'expressió d'un misteri tràgic sobre el qual el protagonista no és capaç o no vol reflexionar:

It is with a sigh that I remember simple moments such as those, when I understood so little of the deepening sadness of life, and only the strangeness of the spring was knocking at my heart. [*Sherston*, p. 91]

---

<sup>94</sup> Vegeu Raymond Williams, *El campo y la ciudad*, op. cit, pp. 165-168.

<sup>95</sup> Michael Thorpe, *Siegfried Sassoon. A Critical Study*, p. 78.

La complexitat de la realitat que envolta el seu creixement és gairebé neutralitzada per la percepció refractària del narrador-protagonista que tendeix a substituir l'observació de la realitat amb l'hipotext de les novel·les esportives de Surtees, a banda de les ficcions de Trollope. Si bé George té vint-i-dos anys, encara viu submergit en el món adolescent de les aventures esportives de *Mr. Sponge's Sporting Tour*. En les seves lectures de Surtees, l'excitació de les curses, la interacció amb el paisatge i el conreu de les relacions socials constitueixen el salconduit oportú que dissipa la presa de qualsevol responsabilitat i el transporta al món elisi dels hedonistes del lleure. Així, per exemple, quan decideix comprar el cavall Harkaway i participar a la trobada de Dumborough, en contra de la voluntat del senyor Pennet, George llegeix *Mr. Sponge's Sporting Tour* (Sherston, p. 87). El territori de Ringwell (Sussex) li sembla "a jolly, Surtees-like sort of Hunt" [Sherston, p. 92] i, pel que fa al de Potford "I enjoyed feeling like Mr. Sponge on his way to look at a strange pack" [Sherston, p. 109]. Però és en la narració de la seva amistat amb Stephen Colwood —un altre dels personatges importants que l'acompanya en l'àmbit de Ringwell— en el capítol cinquè ("At the Rectory"), on aquest hipotext de Surtees és citat explícitament:

We adopted and matured a specialized jargon drawn almost exclusively from the characters in the novels of Surtees; since we knew these almost by heart, they provided us with something like a dialect of our own, and in our care-free moments we exchanged remarks in the mid-Victorian language of such character-parts as Mr. Romford, Major Yammerton, and Sir Moses Mainchance, while Mr. Jorrocks was an all-pervading influence. In our Surtees obsession we went so far that we almost identified ourselves with certain characters on appropriate occasions. [...] I took the Surtees game for granted from the beginning, and our adaptation of the Ringwell Hunt to the world created by that observant novelist was simplified by the fact that a large proportion of the Ringwell subscribers might have stepped straight out of his pages. [Sherston, pp. 119-120]

Novament, la hipertextualitat constitueix una cruïlla de nivells narratius perquè, si bé se'ns informa que el protagonista és un lector àvid de les aventures dels Surtees, el narrador és qui, com veurem, estructura el relat de la formació de George com si es tractés també d'una novel·la d'aventures esportives en la qual el personatge de Denis Milden hi juga un paper decisiu. Efectivament, el segon procés emocional que acompanya l'accés de George al món dels caçadors, és del tot indèstriable del retrobament final amb Denis el qual, des de l'episodi de Heron's Gate, havia desaparegut completament de l'acció narrativa. En realitat, però, es tracta d'una absència que segueix una ordenació molt calculada del clímax del

retrobatment en què els prototipus d'amic i caçador ideals es fusionen en aquest personatge que apareix en tot moment com un referent poderós.

En aquest sentit, els anys d'instrucció del protagonista semblen adequar-se millor al que Bakhtin<sup>96</sup> defineix com a novel·la de proves que a la novel·la educacional (*Erziehungsroman*, *Bildungsroman*) perquè en el primer tipus l'argument narratiu s'organitza al voltant d'un seguit de proves —de valor, de coratge, de noblesa, etc.— que l'heroi principal ha de superar i que no alteren la seva personalitat sinó que proven i confirmen les qualitats que li són conferides de bon principi. El més interessant de la definició de Bakhtin és que distingeix dues branques de la novel·la de proves barroca: la novel·la heroica d'aventures (Lewis, Radcliffe, Walpole, etc) i la novel·la sentimental dels grans mestres del *pathos* (Richardson, Rousseau, etc.)<sup>97</sup>.

L'apreciació és pertinent perquè al començament del seu aprenentatge esportiu el protagonista és un jove amb una personalitat i unes aptituds molt definides, i que ha estat prèviament avesat a l'ofici eqüestre gràcies a la influència de Dixon. Però George continua essent el mateix noi solitari que, malgrat comptar amb l'amistat jovial d'Stephen Colwood que el guia pel complex i tradicional entramat social de Ringwell, somnia amb un company ideal. Des de les primeres temptatives en el cercle de Dumborough fins a la consecució del màxim guardó de Ringwell amb la Copa del Coronel el protagonista es manté immutable i estàtic perquè res del que li succeeix canvia el seu destí, sinó que, al contrari, es plantegen com a proves que ha de superar, malgrat les complicacions i les incerteses inicials, per guanyar el reconeixement esportiu que, finalment, despertarà l'interès del caçador major de Ringwell que, curiosament, resulta ser Denis Milden.

En la novel·la de proves, tal com argumenta Bahktin, no es produeix una interacció real entre el món i l'heroi: el món no és capaç de canviar l'heroi, només el prova, i l'heroi tampoc no transforma el món<sup>98</sup>. El resultat final després de superar els obstacles és la confirmació de la seva perícia que és premiada amb un doble trofeu: la inclusió en la societat elitista dels caçadors i l'amistat de Denis amb qui comparteix les dues darreres temporades de caça primer a Ringwell i després al paradís esportiu de Packlestone. És el *happy end* que completa el relat idíl·lic de George Sherston en les diferents etapes biogràfiques abans de l'esclat de la guerra:

---

<sup>96</sup> M.M. Bakhtin, *Speech Genres & Other Late Essays*, primera edició de l'any 1986, traducció de Vern W. McGee, Austin: University of Texas Press, 1999, pp. 12 ss.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 11.

el nen solitari i somniador, l'adolescent insegur i ingenu i, finalment, el jove immadur i egoista que aconsegueix una amistat llargament cobejada i una ocupació respectable en el món arcaic i conservador dels caçadors.

En aquesta mena de novel·la sentimental de proves, el narrador estructura el relat al voltant de la recreació d'una atmosfera que, hereva de les novel·les de Trollope o de Surtees, organitza les accions narratives a partir d'una determinació molt precisa dels límits cronològics, de 1910 fins 1914. Tanmateix, els períodes diacrònics es redueixen a èpoques sincròniques en el que, amb relació als episodis de la infantesa, hem adscrit com a tret característic del cronotop idíl·lic: el ritme de la quotidianitat i de la repetició. Els esdeveniments de Dumborough, Heron's Gate o del Flower Show Match prefiguren una manera particular de concebre el temps històric en la forma del temps de la memòria personal. És el que Genette anomena relat iteratiu, és a dir, un tipus de relat que, en una sola emissió narrativa, assumeix diversos casos junts del mateix esdeveniment<sup>99</sup>. Com indica Philippe Lejeune<sup>100</sup>, l'autobiografia des de Rosseau o Chateaubriand s'inclina més a utilitzar l'iteratiu en l'evocació dels records de la infantesa que el relat de ficció. Però aquesta observació no sempre es resol d'una manera homogènia sinó que cada autobiografia enceta nous mecanismes per atrapar el temps mitjançant l'ús de l'iteratiu. Ja hem vist abans com les escenes exemplars de Dumborough o de Heron's Gate anticipen un tipus molt determinat d'organització narrativa que es caracteritza per un predomini absolut de les escenes dramatitzades, que proporcionen informació enciclopèdica i referencial sobre el complex món de les trobades esportives, que s'alterna amb les el·lipsis dels anys escolars i el relat sumari per completar o corregir les possibles llacunes com són els antecedents de personatges desconeguts.

Aquestes escenes desenvolupen una doble funció de síntesi. D'una banda, el que ha succeït diverses vegades es redueix a una o dues escenes representatives. Per exemple, els fracassos de George a Dumborough o Heron's Gate o el seu èxit al partit de criquet del Flower Show Match no van ser, segurament, els únics durant la seva infantesa. De l'altra, la singularitat, la narració minuciosa amb què aquests fracassos i èxits cobren vida acaba imposant una determinada versió de la infantesa que, en el territori de l'autobiografia, aboleix la seva especificitat

---

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>99</sup> Vegeu Gérard Genette, *Figuras III*, pp. 172-185.

<sup>100</sup> Vegeu Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, *op. cit.*, p. 29.

diacrònica per donar pas a un tapís extremament articulat de personatges que conviuen en un mateix pla sincrònic.

Per a nosaltres, lectors del segle XXI, els personatges o les situacions del Flower Show Match, de Dumborough i, també, de les escenes de cacera posteriors són anacrònics no tant pel que representen, una classe social i unes condicions de vida pròpies del segle XIX, sinó perquè és el narrador qui imprimeix aquest to de decadència nostàlgica a uns records als quals se'ls priva de la seva dimensió històrica per configurar, mitjançant el recurs de l'iteratiu, un quadre idíl·lic i estàtic on gairebé tots els personatges estan sentenciats per la caducitat d'una època. En les escenes de cacera dels capítols tres, quatre i cinc, per exemple, tornem a trobar personatges-tipus similars als d'escenes anteriors però supeditats ara a un argument més sofisticat. L'ascens esportiu de George s'ha d'alentir a fi de conferir el valor de prova al seu procés formatiu abans no aconsegueixi el triomf amb la Copa del Coronel. Per tant, a partir del capítol tercer ("A Fresh Start"), els personatges, a banda dels figurants de les escenes de caça, es distribueixen segons la seva posició envers el protagonista. Actuen com a coadjuvants o com a adversaris però, en tots dos casos, són estereotips o personatges plans perquè, com argumenta E.M. Forster, la seva personalitat es construeix al voltant d'una sola idea o qualitat<sup>101</sup>.

Fixem-nos, per exemple, en els prototipus de personatges-adversaris previs a la Copa del Coronel. Bill Jagget, Roger Pomfret, Nigel Croplady o "Boots" Brownrigg tenen tots noms que defineixen, mitjançant el joc de paraules o l'onomatopeia, la seva personalitat caricaturesca. Els noms emblemàtics despleguen un significat relacionat amb el paper que representen els seus portadors en la història. Per exemple, un dels personatges de *Barchester Towers* de Trollope és el Dr. Fillgrave ("fill" en anglès vol dir omplir, mentre que "grave" és tomba), el metge-medicastre. Amb tot, el patronímic no sempre és paròdic, sinó que, generalment, designa un tret del personatge, un comportament o una ocupació. Com indica Michael Riffaterre, el nom funciona com una sil·lepsi, de manera que com a nom comú perd parcialment el seu significat i, alhora, el nom que hauria d'haver estat genera, mitjançant la gramàtica i l'assignació de la inicial en majúscula, "a text consistent with its content or symbolism"<sup>102</sup>. A la trobada de Dumborough del capítol tercer, trobem per primera vegada Billy Jagget —"jaggy"

---

<sup>101</sup> Vegeu E.M. Forster (1983), *Aspectos de la novela*, traducció Guillermo Lorenzo, Madrid: ed. Debate, 1985, p. 74.

<sup>102</sup> Vegeu Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, op. cit, p. 35.

en anglès significa punxegut—, el nou ric, rude, malparlat, gras i vanitós que intenta sempre intimidar i provocar George. L'amic de Jagget, Roger Pomfret, nebot del despòtic Lord Dumborough, és definit a la trobada de Potford del capítol quart ("A Day with the Potford") en termes similars, inútil i groller, però amb la diferència, possiblement a causa del seu origen aristocràtic, de ser, al cap i a la fi, un "amiable and polished gentleman" [*Sherston*, p. 111]. En el capítol cinquè ("At the Rectory"), Nigel Croplady —el joc de paraules és indiscutible, "crop" en anglès significa collita, mentre que "lady" és senyora, dama— és descrit com un jove efeminat i covard que menysprea les classes inferiors tant com ambiciona un títol esportiu. Tots aquests personatges, juntament amb "Boots" Brownrigg —el sufix "rigg" vol dir manipular, falsejar. Brownrigg, a més, pertany al cos d'oficials de cavalleria del distingit regiment dels *Guards*— que substitueix Nigel Croplady a la carrera d'obstacles de la Copa del Coronel, ja han participat de l'acció narrativa prèvia i seran els contrincants de George en aquesta disputada carrera d'obstacles.

L'altra tipologia de personatges, els coadjuvants, són els que guien o ajuden el protagonista en el seu recorregut esportiu. Alguns, com en el cas dels adversaris, tenen noms que tampoc no són neutrals i que signifiquen una qualitat pertinent a la seva personalitat. Per exemple, entre els assidus a Ringwell, es distingeix el senyor Dearborn —"dear" vol dir estimat, mentre que "born" és el participi de néixer—, un entranyable corredor de borsa retirat; o "*Gentleman George*", el mosso de Sr. Clampton, un amant de la cacera i del camp, treballador infatigable i respectuós amb els seus superiors al qual, per la seva bonhomia i devoció, George i els seus amics bategen amb el sobrenom afectuós de "gentleman".

Sens dubte, els dos personatges més importants, abans que guanyi la carrera, són Stephen Colwood i el coronel Hesmon. George retroba Stephen, un antic company de Ballboro, el primer dia de Ringwell. A partir d'aleshores, passa moltes estones amb la família Colwood a la rectoria de Sussex. El rector Colwood, pare d'Stephen, representa l'home arquetípic de Sussex, orgullós de la seva procedència i amant de la caça, l'equitació o la pesca, uns esports que considera perfectament compatibles amb la fe cristiana i la labor diària en el seu jardí. De posició benestant a causa del seu matrimoni amb una dama escocesa de fortuna considerable, el rector Colwood encarna els tòpics de la rectitud britànica: és un home equànime, amable i pacient amb els seus feligresos. Stephen Colwood, com Denis Milden, és un dels amics que ompliran la solitud, llargament sentida, de George. El primer l'ajuda, en la seva carrera ascendent, a integrar-se a Ringwell; mentre que el segon completa el mestratge, tant esportiu com social, del primer. Stephen no tan sols comparteix amb George l'estada a Ballboro, l'afició per les

novel·les de Surtees que inspiren els seus jocs d'emulació esportiva, sinó també la seva amistat amb un membre de l'exèrcit retirat que, en tots dos casos, és decisiva en el seu ingrés com a oficials a l'exèrcit. El coronel Hesmon, padrí d'Stephen, és un coronel retirat, vidu des de fa anys, que sent una veritable passió pels cavalls i la cacera —la seva casa és un autèntic museu d'objectes i de col·leccions de caça. Hesmon intenta compensar la seva carrera militar mediocre i insulsa amb un esperit bel·licós i un codi d'honor cavalleresc que, com el mateix Sherston descriu irònicament, prové més de les formulacions literàries de la poesia patriòtica de Wordsworth o de Tennyson que dels seus anys de servei actiu:

As a military man he was saturated with the Balaclava spirit, and one could also imagine him saying, "Women and children first" on a foundering troopship (was it the *Warren Hastings* which went down in the early "nineties"?). But the Boer War had arrived seven years too late for him, and the gist of the matter was that he'd never seen any active service. And somehow, when one came to know him well, one couldn't *quite* imagine him in the Charge of the Light Brigade: but this may have been because, in spite of the dashing light-cavalry tone of his talk, he had served in a line regiment, and not at all a smart one either. (His affluence dated from the day when he had married where money was.) [*Sherston*, pp. 128-129]

En una de les visites dominicals als estables del coronel, Stephen li demana la seva ajuda per ingressar al regiment d'artilleria per mitjà d'una comissió en la reserva especial. La guerra encara no ha esclatat, però Stephen prefereix l'exèrcit a qualsevol titulació en comptabilitat, tal com pretén el seu pare. El paral·lelisme és evident si tenim en compte que George recorrerà a l'amic de la seva tia, el capità Huxtable, per obtenir una comissió en la reserva especial del regiment dels *Royal Flintshire Fusiliers*.

Tots aquests personatges, inclosos els més importants des del punt de vista narratiu com són Stephen Colwood o el coronel Hesmon són, tanmateix, personatges plans perquè amb una sola frase es podria sintetitzar la seva personalitat —i, de fet, el narrador sovint ho fa—, sempre previsible i inalterable, i perquè són fàcilment reconeixibles pel lector quan tornen a participar en la trama narrativa. L'antipatia envers dos dels adversaris de George és evident en tan sols unes línies descriptives i l'estilització de la frase que imita el seu llenguatge i idiosincràsies particulars. Per exemple, Bill Jagget és descrit de la següent manera:

He was hulking, coarse-featured, would-be thruster; newly rich, ill-conditioned, and foul-mouthed. "Keep that bloody horse well out of my way", was a specimen of his usual method of verbal intercourse in the hunting-field. What with the vulgarly horsey cut and colour of his clothes and the bumptious and bullying manners which matched them, he was no



ornament to the Dumborough Hunt; to me he was a positive incubus, for he typified everything that had alarmed and repelled me in my brief experience of fox-hunting. [*Sherston*, p. 108]

En termes similars, el narrador tampoc no mostra gaire simpatia per Nigel Croplady:

"Those damned foot people again! I'll bet a tenner they've headed him back!" sneered Croplady, whose contempt for the lower classes was only equalled by his infatuation of a title. (His family were old-established solicitors in Downfield, but Nigel was too great a swell to do much work in his father's office, except to irritate the clients, many of whom were farmers, with his drawling talk and dandified manners.) [*Sherston*, p. 135]

En tots dos casos es tracta de personatges que no necessiten una introducció exhaustiva —en poques frases es resolen els seus antecedents personals. El seu passat o el seu futur no són realment pertinents a l'acció narrativa i la seva idiosincràsia, absolutament limitada i preestablerta, permet enriquir, amb l'economia dels mitjans fictivals, la trama dels avatars esportius de George. Paral·lelament, aquests personatges estableixen tipus que representen diferents classes o actituds socials: Jagget és nou ric, inculte i groller; Pomfret, l'aristòcrata decadent, ociós i menyspreable; Croplady, el burgès d'ofici liberal, vanitós, arrogant i covard; Stephen, el jove afable, esportista i noble, fill d'un rector benestant de Sussex; el coronel Hesmon, el militar retirat, fanàtic de la cacera i de tot allò relacionat amb els afers bèl·lics, que encarna l'esperit conservador victorià.

Al final del capítol sisè ("The Colonel's Cup"), George no tan sols guanya la carrera d'obstacles, sinó que també s'erigeix com a model de conducta moral que, en el prototipus de jove solitari però coratjós, recorda el mite del perfecte cavaller medieval reconvertit en heroi representatiu de la classe mitjana britànica. En efecte, com argumenta Michael Hayes en un interessant estudi sobre les preferències literàries populars a principis del segle XX, la tradició de les novel·les d'acció o d'aventures imperials d'autors com Kipling, A.E.W. Mason (famos pel seu llibre *The Four Feathers*) o P.C. Wren (autor de *Beau Geste*), que havien ocupat càrrecs administratius a les colònies, recollia l'herència cristiana d'un heroi cavalleresc, a l'estil de Sir Philip Sidney, que es caracteritzava per ser "brave, sensible, not too intelligent, courteous, usually of independent means and always of independent views"<sup>103</sup>. Aquest heroi va perviure en la novel·la d'acció imperial en el

---

<sup>103</sup> Cfr. Michael Hayes, "Popular Fiction and Middle-Brow Taste", a *Literature and Culture in Modern Britain. Volume One: 1900-1929*, edició de Clive Bloom, London: Longman, 1993, p. 88.

sentit que, a partir d'una mancança o debilitat del seu caràcter —podríem pensar, per exemple, en el protagonista de *The Four Feathers* que, a causa de la seva aversió a la violència, ha de demostrar que el seu coratge és superior al d'aquells que un dia el van humiliar i menysprear—, l'heroi és abocat, per l'atzar o pel seu esperit aventurer, a superar una prova. George, com els altres herois, haurà de confiar en les virtuts sòlides que s'atribueixen a la classe mitjana: sentit comú, valentia, destresa, enginy i moralitat. Qualitats que els seus contrincants no posseeixen i que, al final, malgrat el seu origen, la seva educació o el seu poder econòmic, decideixen la resolució de la carrera amb el triomf merescut de George. A diferència de les novel·les d'aventures abans esmentades, l'emplaçament de l'acció no és un indret exòtic o fronterer, no és ni Àfrica ni Índia, ni tampoc no és Amèrica. Ringwell, el territori de caça més tradicional del sud d'Anglaterra, comparteix amb aquests territoris l'evasió de les realitats presents i l'escenificació del paratge mític, alliberat de les tensions contemporànies, on la classe mitjana encara gaudia dels guanys produïts pel desenvolupament industrial i imperial que asseguraven aquest tipus d'entreteniments: esports de camp, cavalls, o pesca.

És evident que aquest fecund tapís de personatges que enriqueixen les escenes prèvies a l'obtenció de la Copa del Coronel, no explica el funcionament de l'iteratiu. Certament, cada entrada en un cercle concret de caçadors —Dumborough, Potford o Ringwell— comporta un allunyament progressiu de l'entorn familiar de Butley que propicia un tractament en sèrie d'escenes similars que tenen en comú el valor inaugural de la novetat, esperonada per la curiositat de l'inexpert, que esdevé rutinària a mesura que aquest adquireix experiència. Es tracta d'un iteratiu generalitzador<sup>104</sup> que desborda el camp temporal de l'escena a la qual s'insereix perquè el seu contingut abraça tot tipus d'informacions que, sens dubte, són el resultat d'anys d'experiència i coneixement tant pel que fa als personatges com a la mateixa pràctica esportiva. Per exemple, el primer dia a Ringwell, a banda de la descripció dels personatges que hem comentat abans, es caracteritza per l'observació acurada del territori:

As we got nearer Downfield the country became more attractive-looking, and I estimated every fence we passed as if it had been put there for no other purpose than to be jumped by Harkaway. I had yet to become aware of the farmer's point of view. A large crowd of people riding over someone else's land and making holes in the hedges is likely to create all sorts of trouble for the Master of Hounds, but I had not thought of it in that way. The country was there to be ridden over. That was all. I knew that I ought to shut the gates behind me (and some of them were an

---

<sup>104</sup> Vegeu Gérard Genette, *Figuras III*, p. 177.

awful nuisance to open, when Harkaway was excited), but it had not occurred to me that a hole in a fence though which fifty horses have blundered is much the same as an open gate, so far as the exodus of a farmer's cattle is concerned. However, this problem of trespassing by courtesy has existed as long as fox-hunting, and it is not likely to be solved until both the red-coated fraternity and the red-furred carnivorous mammal which they pursue have disappeared from England's green and pleasant land. [*Sherston*, p. 93]

La contemplació del camp mentre el protagonista s'apropa al seu destí excedeix el seu límit temporal per incorporar un tipus de reflexió enciclopèdica i referencial sobre els conflictes que sovint es produïen entre els grangers i els caçadors. De nou, la intervenció del narrador consisteix en la comunicació pedagògica suplementària que esmena el dèficit informatiu i, simultàniament, estableix les coordenades diferencials d'una experiència sobre la matèria que el protagonista encara no ha adquirit. Aquest efecte referencial, que en altres descripcions del territori gairebé assimila el to del manual esportiu (com, per exemple, en la descripció del circuit de Harcombe a Ringwell: "[...] these races had a strong similarity to the original point-to-point which was run over a "natural" line of country, where the rides were told to make their way [*Sherston*, p. 94]), és el resultat d'una mena d'imposició despòtica per part del narrador madur que disposa de més coneixements i que, fins i tot, s'aventura a afirmar la impossibilitat d'una solució al conflicte ("and its not likely to be solved until both ...."). Ens trobem, per consegüent, davant una escena en què la focalització variable provoca una dilatació del temps de la contemplació a causa de la ingerència d'un altre temps, sense límits cronològics, que es correspon als anys posteriors durant els quals el protagonista adquirirà aquesta "saviesa" esportiva.

El capítol sisè ("The Colonel's Cup") marca el compàs d'espera entre un abans, el període d'exploració, i un després, quan esdevé el company inseparable de Denis a Ringwell i Packlestone. La narració d'aquesta amistat torna a reprendre el catàleg de personatges caricaturescos de l'entorn de cacera: alguns de nous, com el senyor Bellerby, o Fred Buzzaway, i d'altres de coneguts com Bill Jagget o Nigel Croplady. No obstant això, podem observar com l'iteratiu s'articula de manera diferent entre els tres capítols previs a la Copa del Coronel, el mateix capítol sisè, i els tres capítols restants de l'etapa esportiva. Aquesta disparitat afecta també l'acceleració del relat en la seva durada diacrònica. Les llargues escenes dels preliminars que omplen les seixanta-quatre pàgines dels capítols tres —a partir de la intervenció de Dixon—, quatre i cinc ("A Fresh Start", "A Day With the Potford" i "At the Rectory", respectivament) comprenen vuit mesos, de l'abril al desembre de 1910. Mentre que el capítol sisè ("The Colonel's Cup"), amb un total de trenta

pàgines, es refereix als tres mesos de preparació (del febrer a l'abril de 1911) i al dia de la carrera de Ringwell i l'obtenció de la Copa del Coronel.

Si tenim en compte que gairebé tots ells es reserven a la descripció de l'àmbit esportiu, es pot concloure com l'escena queda absolutament subordinada a una funció il·lustradora d'aquesta llarga cadena iterativa que és la formació esportiva de George, que culmina amb la victòria a la carrera d'obstacles de Ringwell, i que comprèn períodes temporals sempre molt acotats. D'octubre a març, la temporada oficial de caça, mentre que durant la primavera s'organitzen curses de cavalls. Per tant, en aquests quatre capítols, amb un total d'onze mesos, la velocitat del relat s'accelera únicament quan concerneix períodes o escenes que no són pertinents a l'àmbit de la cacera mitjançant el relat sumari o l'el·lipsi temporal explícita<sup>105</sup>.

El règim narratiu del relat sumari, que concentra en pocs paràgrafs la narració de diversos dies, mesos o anys d'existència, té una doble funció en el marc dels incidents no-esportius. D'una banda, serveix per introduir o bé una breu informació biogràfica sobre determinats personatges i, sobretot, d'aquells que tenen una rellevància més especial en l'articulació de la trama narrativa com són Stephen Colwood i la seva família, el coronel Hesmon o Denis Milden, o bé un resum de les seves activitats després d'haver-se mantingut absents de l'acció narrativa durant algun temps. De l'altra, el relat sumari també aporta una breu informació sobre les estades a Butley o les sortides del protagonista a Londres on adquireix la roba i els complements de caça en els capítols quart ("A Day with the Potford") i sisè ("The Colonel's Cup):

A week before the races I went to London and bought a cap with a jutting peak; it was made of black silk, with strings that hung down on each side until they had been tied in front. I had remarked, quite casually, to Stephen, that I supposed a top-hat was rather uncomfortable for racing, and he had advised me about the cap, telling me to be sure to get on which came well down over my ears, "for there's nothing that looks so unworkmanlike as to have a pair of red ears sticking out under your cap".  
[*Sherston*, p. 153]

Quant a l'absència de relat, l'el·lipsi en el relat idíl·lic de *Sherston* és gairebé sempre explícita, és a dir, quan es reprèn la narració se sol indicar el lapse de temps el·ludit. Per exemple, l'estiu de 1910, quan encara no s'ha obert oficialment la temporada de caça, és bandejat amb una sola frase al començament del capítol

---

<sup>105</sup> Ibidem, pp. 153 i 161 amb relació al relat sumari i a l'el·lipsi, respectivament.

quart: "The summer was over and the green months were discarded like garments for which I had no further use" [*Sherston*, p. 103].

Pel que fa a als capítols dedicats a la narració de l'amistat amb Denis Milden, l'ús de l'iteratiu canvia substancialment i, en conseqüència, provoca una acceleració notòria del relat. El capítol setè ("Denis Milden as Master") de vint-i-sis pàgines, comprèn un any i set mesos, des del 1911 fins al desembre de 1912. I, finalment, el capítol vuitè ("Migration to the Midlands"), de divuit pàgines, els deu mesos d'octubre de 1913 al juliol de 1914. Com en els episodis anteriors, el procediment és similar. El relat sumari es manté per introduir o mantenir actualitzats els antecedents dels personatges que han desaparegut temporalment de l'acció narrativa, com és el cas d'Stephen Colwood del qual descobrim que ja s'ha incorporat a l'exèrcit: "He liked soldiering well enough, but the horses were his real interest. The guns, he said, were nothing but a nuisance, and he, for one, had no wish to chuck shells to anyone" [*Sherston*, p. 194]. O bé per donar compte de les accions alienes a la caça com són els estius o els inicis de tardor a Butley, o la compra de pantalons i botes a les botigues especialitzades de Londres durant l'estiu de 1911 del capítol setè:

Cricket matches were out of season, but there hadn't been a spot of rain since the end of June. Robins warbled plaintively in our apple orchard, and time hung rather heavy on my hands. The Weald and the wooded slopes were blue misted on sultry afternoons when I was out for a ruminative ride on one of my indolent hunters. Hop-picking was over early that year and the merry pickers had returned to the slums of London to the strains of the concertina or accordion. I was contemplating an expedition to the West End to order a short-skirted scarlet coat and two pairs of white breeches from Kipward & Son; Craxwell was to make me a pair of boots with mahogany coloured tops. I intended to blossom out at the opening meet as a full-fledged fox-hunter. [*Sherston*, p. 175]

El recurs el·líptic assumeix les llacunes temporals dels períodes en què el protagonista no ha pogut assistir a les trobades de Ringwell. El març de 1912, arran de la vaga de miners que talla el subministrament de carbó, George no pot viatjar en tren i es perd el final de la temporada: "During the month of March my movements were restricted by the Coal Strike. There were no trains, and I missed some of the best hunts of the season" [*Sherston*, p. 194]. O bé, l'estiu que es torna a reduir a unes quantes línies:

I saw very little of Denis during that summer, which was a wet one, and bad for my batting average. Having made only fifteen runs in my last seven innings I was glad enough to put away my cricket-bag, and by the second week in September I was back at the Kennels for a prolonged stay. [*Sherston*, p. 195]

És en aquest capítol setè, però, que l'iteratiu aconsegueix la seva elaboració més acurada en la meravellosa evocació dels mesos durant els quals comparteix les sortides i les tasques diàries de Denis com a caçador major de Ringwell. Es tracta d'un segment iteratiu que comença a la part IV i última del capítol setè. George s'allotja a la petita casa de fusta de Denis al costat de la qual hi ha instal·lats uns estables provisionals pels cavalls i una gossera. Després de la temporada oficial de caça, d'octubre a març aproximadament, el caçador major es dedica a preparar cada detall per a les properes concentracions. Una de les tasques més importants consisteix en el "cubhunting" o "cubbing", és a dir, l'ensinistrament dels nous gossos perquè s'acostumin i s'orientin en els sectors traçats per a la caça. Després d'obtenir la Copa del Coronel i d'haver coincidit amb Denis, George ja s'ha guanyat una certa reputació en l'àmbit esportiu i és llavors, no abans, quan arran d'una invitació casual comença una amistat centrada, com en la resta d'esdeveniments, en la cacera.

Si Stephen Colwood havia presentat al seu amic la major part dels subscriptors de Ringwell, ara és Denis qui culmina l'aprenentatge i el convida a explorar amb profunditat el paisatge de Ringwell i a comprendre l'absorbent dedicació que es requereix d'un caçador major i el seu equip per tal d'aconseguir un desenvolupament òptim de les trobades. George aprèn en silenci a conèixer els noms dels gossos, les seves debilitats i les seves qualitats, mentre la resta dels membres de Ringwell el comencen a admirar i a tractar amb la deferència deguda al company del caçador major. Els dies del Ringwell "cubbing" constitueixen l'apogeu de la felicitat sentida per un paisatge i per un amic que, en la tardor que anuncia l'inici de la temporada, són recordats amb la precisió dels detalls d'una quotidianitat íntima que fusiona les invocacions en present del narrador madur, amb el pretèrit imperfecte de l'iteratiu:

Ringwell cubbing days are among my happiest memories. Those mornings now reappear in my mind, lively and freshly painted by the sunshine of an autumn that made amends for the rainy weeks which had washed away the summer. Four days a week we were up before daylight. I had heard the snoring stable-hands roll out of bed with yawns and grumbings, and they were out and about before the reticent Henry came into my room with a candle and a jug of warm water. (How Henry managed to get up was mystery). (...) and I was very soon downstairs in the stuffy little living-room, where Denis had an apparatus for boiling eggs. While they were bubbling he put the cocoa-powder in the cups, two careful spoonfuls each, and not a grain more. A third spoon was unthinkable.

Not many minutes afterwards we were out by the range of loose-boxes under the rustling trees, with quiet stars overhead and scarcely a hint of morning. In the kennels the two packs were baying at one another from

their separate yards, and as soon as Denis had got his horse from the gruff white-coated head-groom, a gate released the hounds —twenty-five or thirty couple of them, and all very much on their toes. Out they streamed like a flood of water, throwing their tongues and spreading away in all directions with waving sterns, as though they had never been out in the world before. [*Sherston*, pp. 195-196]

Com en les dues escenes del jardí, el fragment comença amb una evocació, en temps present, dels matins dels dies de “cubbing” a Ringwell per complicar el record, viu i actual en la memòria, amb un sentiment de pèrdua i de nostàlgia que únicament pot pertànyer a l’enyorança del narrador. El present es desplaça subtilment al passat del pretèrit imperfecte i del pretèrit plusquamperfecte. Allò que passa a formar part de la rutina d’aquests dies es reserva al pretèrit imperfecte del costum i la intimitat quotidiana en què els petits detalls de la convivència amb Denis s’integren plenament al temps del cronotop idíl·lic. L’acompliment de l’iteratiu tal com el defineix Genette es percep en aquesta única evocació dels tots els matins del mes de setembre de 1912 en què l’acció regular dels quatre dies a la setmana d’aixecar-se aviat, posar-se la roba vella i esmorzar amb Denis, que bull els ous i prepara metòdicament les dues cullerades de cacau, és el ritual de l’habitud que precedeix el llarg passeig matinal amb els gossos.

D’aquests matins, però, el narrador encara n’ha de formular el seu darrer cant nostàlgic. La contemplació de l’albada des dels paratges més elevats del camp i dels boscos descobreix un paisatge que pertany tan sols als privilegiats que conquereixen amb els seus cavalls un espai encara plàcid i solitari. És el luxe de la pau preservada, de l’ordre, i de la consuetud antiga que George admira de les ficcions de Trollope i que tanta relació guarden amb aquesta percepció idíl·lica de la vida de camp ideal mancada dels inconvenients de l’esforç o de les tensions diàries del treball:

The mornings I remember most zestfully were those which took us on the chalk downs. To watch the day breaking from purple to dazzling gold while we trotted up a deep-rutted lane; to inhale the early freshness when we were on the sheep-cropped uplands; to stare back at the low country with its cock-crowing farms and mist-coiled waterways; thus to be riding out with a sense of spacious discovery —was it not something stolen from the lie-a-bed world and the luckless city workers— even though it ended in nothing more than the killing of a leash of fox-cubs? (for whom, to tell the truth, I felt an unconfessed sympathy). Up on the downs in fine September weather sixteen years ago... [*Sherston*, p. 196]

La irrupció del narrador revela molt més que una propensió melangiosa en aquesta llista previsible d’elements idíl·lics com són la descripció cromàtica de l’albada, la frescor del matí, els bens i els galls, o la mirada panoràmica de les granges i els

recs. Les últimes frases són preguntes retòriques, confessions entre parèntesi i, finalment, una transgressió definitiva d'aquest llarg iteratiu dels "cubbing-days" que es clou amb l'explicitació del temps de la narració, "sixteen years ago", per part d'un narrador que s'oblida de mantenir l'imperfet verbal per tornar a reviuire, en el motí conscient que comporta qualsevol intrusió extradiegètica en el quadre, les escenes del passat.

D'altra banda, el punt de màxima radicalització de la velocitat narrativa es produeix a partir d'una combinació de relat sumari i el·lipsi que es detecta en el capítol vuitè ("Migration to the Midlands"), en el qual George decideix acompanyar Denis Milden, que ha estat nomenat caçador major de Packlestone, a les Midlands. Entre el període d'incertesa inicial del protagonista sobre si podrà o no seguir el seu amic i l'arribada de Dixon a Packlestone a mitjan octubre han passat deu mesos (desembre de 1912-octubre de 1913). Al començament d'aquest capítol, un relat sumari de tipus retrospectiu informa el lector dels preparatius que s'han hagut d'emprendre abans del viatge: resoldre l'inconvenient dels diners per tota la temporada (abril de 1913), la compra de dos cavalls (abril i maig de 1913) i l'arribada de George a Packlestone (principis d'octubre de 1913). Pel que fa als set mesos restants (gener, febrer, març, juny, juliol, agost i setembre), l'el·lipsi és completa i ocasiona una de les acceleracions del ritme narratiu més brusques de tot el relat.

La narració que prossegueix a partir de l'octubre de 1913 reprèn el mateix sistema de les llargues escenes inaugurals, aquesta vegada al territori dels terratinents acabats de Packlestone, amb un nou inventari de personatges-tipus amb noms igualment representatius: el capità Harry Hinnycraft, la senyora Oakfield, Sir Jocelyn Porteus-Porteus, el senyor Jariott, els germans Peppermore, etc. Són, com indica el mateix narrador de manera irònica, "fine specimens of a genuine English traditional type which has become innocuous since the abolition of duelling" [*Sherston*, p. 211]. És la darrera etapa de la consumació esportiva que culmina amb l'amistat amb Denis i amb els somnis acomplerts de Dixon que gaudeix del privilegi d'assistir a una de les trobades més distingides d'Anglaterra.

Fins aquí, la freqüència narrativa que dominava el relat dels capítols tercer fins al sisè es caracteritzava per un règim narratiu previsible i homogeni que combinava les extenses escenes paradigmàtiques amb l'escassetat de relats sumari i d'el·lipsis. Mentre que, en els dos capítols finals, el setè i el vuitè, es produeix una acceleració del ritme narratiu que alterna les escenes, amb un augment notable del relat sumari i, sobretot, de l'el·lipsi.



Ja hem analitzat anteriorment com els sis capítols de la formació esportiva de George, que hem adscrit a un tipus de configuració narrativa influïda per la novel·la de proves, redueixen el temps històric, els gairebé quatre anys (del 1910 al 1914) d'aprenentatge, a una sola època sincrònica: el temps memorable i íntim del cronotop idíl·lic centrat en el món de la cacera que desintegra les fronteres discursives entre narració i descripció o entre discurs del narrador i discurs del protagonista. Un narrador que pren el control absolut del desfilament argumental dels anys previs a la guerra (que també durarà quatre anys) que queden adscrits a un període de pau i felicitat que coincideix amb la formació i integració del protagonista en l'entorn de Denis Milden. A mig camí entre el narrador autorial i el figural, ja que aporta molta informació sobre el funcionament social i específic de les caceres (la descripció de la personalitat del protagonista i altres personatges), però també procedeix a la seva exhibició dramàtica a través dels comentaris de naturalesa didàctica, retrospeccions, anticipacions o digressions, el narrador-protagonista insisteix en la naturalesa atzarosa de la memòria que, al capdavall, és reinstaurada altre cop per commemorar la cacera i els escenaris de la seva joventut. El relat s'emancipa així de qualsevol meditació profunda sobre el temps de la Història a fi de culminar la darrera etapa del cronotop idíl·lic.

La focalització variable, que determina aquest encavalcament discursiu entre la percepció del protagonista i la mirada autoconscient del narrador, evidencia el desdoblament del subjecte, el "jo" pretèrit i el "jo" del present. Tanmateix, la distància qualitativa d'experiència i d'edat, que constitueix la marca diferencial entre tots dos, s'esvaeix en els fragments en què el record d'aquesta felicitat efímera, l'objecte de la narració, provoca la síntesi de la passió del protagonista i el coneixement depurat del narrador:

Memories within memories; those red and black and brown coated riders return to me now without any beckoning, bringing along with them the wintry smelling freshness of the woods and fields. And how could I forget them, those evergreen country characters whom once I learnt to know by heart, and to whom I have long since waved my last farewell [...] the landscape belonged to them and they to the homely landscape. Weather-beaten farmers, for whom the activities of the Hunt were genial interludes in the stubborn succession of good or bad seasons out of which they made a living of their low-lying clay or wind-swept downland acres. These people were the pillars of the Hunt [...]. [*Sherston*, p. 155]

El to panegíric d'aquest fragment enllaça el passat idíl·lic de Sherston amb l'epígraf que enceta el relat d'aquest primer volum autobiogràfic. "This happy breed of men, this little word" són les primeres paraules del monòleg patriòtic de Gant a *Ricard II*, de William Shakespeare. Però, com hem advertit en la resta d'evocacions

nostàlgiques, el mateix desig del narrador per tornar a “reviure” les escenes del passat i retre un sentit homenatge als seus personatges té una altra funció que és la de preparar, com veurem tot seguit, la demolició de l’idil·li mitjançant els detalls simbòlics —com el filat espinós, el quadre de Watts, les botigues especialitzades de Londres, etc.— que anuncien la precarietat de la felicitat idil·lica a causa de l’esclat de la Primera Guerra Mundial.

## 5. LOVE AND DEATH: LA FORMACIÓ SIMBÒLICA

La frase de la cinquena ègloga de Virgili, "*Et in Arcadia Ego*", és també el títol d'una famosa obra de Nicolas Poussin, altrament coneguda com *Els pastors de l'Arcàdia* (1647). El quadre representa quatre pastors que descobreixen una tomba amb la inscripció "*Et in Arcadia Ego*" que els aboca a la reflexió sobre la idea de la mort. La frase tant es pot glossar com "I jo [la mort] també habito a l'Arcàdia" o com "I jo [la persona morta] també solia viure a l'Arcàdia". Paul Fussell recull l'argument d'Erwin Panofsky sobre l'enorme popularitat que, des del segle XVIII, ha gaudit la primera interpretació, juntament amb el tema del *carpe diem*, en l'imaginari cultural britànic<sup>106</sup>. La idea del *memento mori* o de la omnipresència de la mort va singularitzar la recreació estètica del símbol de la felicitat efímera i de la connivència, morbosa i alhora fascinant, de la bellesa i la decrepitud. L'exemple que Fussell reproduïx de Panofsky pertany a un dels capítols de *Brideshead Revisited* d'Evelyn Waugh —que precisament es titula *Et in Arcadia Ego*— en el qual el narrador recorda els seus anys universitaris a Oxford i l'inici de la seva amistat amb Sebastian Flyte. L'habitació de Charles Ryder pateix un procés de transformació tan espectacular com els seus sentiments i la seva personalitat després de conèixer i fer-se amic de Sebastian. La decoració ingènua i vaguement naïf dóna pas a la sofisticació i l'elegància extravagant dels quadres i del mobiliari d'on destaca una calavera —amb la inscripció *Et in Arcadia Ego* al front— col·locada al costat d'un gerro amb roses.

Segons Paul Fussell i Jay Winter, aquesta estètica de la malenconia i la morbositat tan característicament britàniques va adquirir una ressonància especial en el context de la Gran Guerra, sobretot pel que fa a l'aclaparadora proliferació dels símbols, les llegendes o les supersticions que es traduïen en imatges i convencions de la tradició religiosa, romàntica o clàssica dels segles XVIII i XIX<sup>107</sup>. No deixa de ser paradoxal que la primera guerra moderna del segle XX, en què el desenvolupament tecnològic va suposar la mecanització i la precisió creixents de la indústria de la mort, generés per contra un procés de comprensió que semblava retrocedir cap a un tipus de mentalitat arcaica. Els modes religiosos i pagà convencionals s'encavalcaven en contes i llegendes que, especialment al començament del conflicte, a causa de les enormes pèrdues humanes i la incertesa d'una victòria per part dels Aliats, intentaven tranquil·litzar la població i transcendir

---

<sup>106</sup> Paul Fussell, *The Great War and the Modern Memory*, op. cit, p. 246.

el caos que havia provocat el col·lapse de l'ordre i la raó. Les supersticions, els rumors o les profecies, que provenien més del regne del sobrenatural que del front, aviat es van estendre en els sermons i publicacions religioses, però també en l'àmbit de la quotidianitat del combatent. Des de la fe en els amulets de sants i verges que protegien la vida dels soldats, les aparicions fantasmagòriques dels companys caiguts que reclamaven venjança, les visions dels àngels que salvaven oportunament les tropes de la catàstrofe fins a les llegendes d'exèrcits de desertors que vagaven per la terra de ningú o les atrocitats com la crucifixió d'un soldat canadenc per part dels alemanys que canviava de víctima segons la nacionalitat de l'exèrcit, l'apogeu de l'espiritualisme a Europa durant la Gran Guerra va contribuir a un retorn als llenguatges precedents sobre la pèrdua i la recerca de consol.

En aquest context, l'experiència de la guerra derivava d'un aprenentatge no-verbal que imposava al soldat el silenci del soliloqui o de la incomunicació perquè en el front el seu sistema perceptiu s'esmicolava a causa del soroll eixordant del bombardeig intens, de la desorientació enmig del sistema laberíntic de les trinxeres i de la limitació visual que impedia una visió panoràmica de la situació de l'enemic. Era comprensible, doncs, que, juntament amb aquests factors desestabilitzadors i la manca de mobilitat, el soldat perdés el control sobre la seva destresa, el seu enginy o la seva fortalesa i es convertís en una víctima passiva de la fatalitat o del destí o, al contrari, en un privilegiat d'allò màgic, irracional o, simplement, de la sort<sup>108</sup>.

El combatent que franquejava el llindar entre la rereguarda i la primera línia de foc s'endinsava en un ritual iniciàtic que conduïa a un paisatge devastat on les visions de la putrefacció dels cadàvers i les restes de l'artilleria o la munició s'emparaven en les metàfores escatològiques tradicionals i les prediccions apocalíptiques. En aquest espai erm del front, que projectava l'angoixa o l'esperança dels combatents, la impossibilitat d'una explicació racional o teològica convencional i la naturalesa estàtica de la guerra van propiciar el conreu de les antítesis. El territori de la batalla es dividia abruptament entre la rereguarda i el front que precedia la terra de ningú i l'enemic, entre un món no problemàtic, on el soldat descansava o s'immergia en la contemplació del paisatge natural i la rememoració del passat o de la pàtria, i un univers dominat per la presència deshumanitzada de la tecnologia i la violència. La literatura de guerra, des de les

---

<sup>107</sup> Ibidem. Vegeu també Jay Winter, *Sites of Memory. Sites of Mourning*, op. cit, pp. 4 i 178.

<sup>108</sup> Vegeu Eric J. Leed (1979), *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, traducció de Rinaldo Falcioni, Bologna: ed. il Mulino, 1985, p. 104.

cançons fins a la poesia o la narrativa, mostra aquesta sinistra convivència d'allò familiar amb el desconegut, de la bellesa de la natura amb la destrucció. En l'àmbit de la vida diària, aquesta dicotomia es manifestava irònicament en els noms de les trinxeres. "Rose Trench", "Death Valley", "Canterbury Avenue", "Maple Redoubt", "Tattenham Corner", "Orchard Alley" són algunes de les denominacions característiques amb què els soldats batejaven els diferents sectors subterranis per contrarestar o significar la presència de la mort i l'estranyesa del desconegut. L'apel·lació a la familiaritat de la vida civil, des dels noms de carrers o llocs coneguts del país d'origen fins al de les flors, els parcs o els jardins típics, també incorporava el substrat bíblic i, en concret, els Salms, l'Apocalipsi i el *Pilgrim's Progress* de Bunyan.

En aquest context, tal com observa Fussell, el tema literari de l'*Et in Arcadia Ego* oferia un ventall enormement fèrtil de símbols i imatges convencionals que s'ajustaven perfectament a aquesta percepció antitètica del conflicte. D'una banda, l'Arcàdia simbolitza no tan sols una Anglaterra rural idealitzada o bucòlica evocada en la poesia georgiana<sup>109</sup> de poetes com Rupert Brooke, John Drinkwater o Lascelles Abercrombie, entre altres, sinó també els interludis que marquen el repòs del soldat, habitualment en les zones rurals més pròximes al focus de l'activitat bèl·lica. Una altra font literària d'enorme influència en l'imaginari cultural de la Gran Guerra va ser l'*Oxford Book of English Verse*, que Sir Arthur Quiller-Couch va editar l'any 1915 i que constituïa una antologia de la millor poesia en anglès des del segle XIII fins al 1900 (amb autors com John Skelton, Sir Walter Raleigh, Edmund Spenser, Sir Philip Sidney, Christopher Marlowe, William Shakespeare, Ben Jonson, John Milton, Andrew Marvell, Henry Vaughan, John Dryden, Joseph Addison, Samuel Johnson, William Shenstone, Thomas Gray, Oliver Goldsmith, William Cowper, William Blake, Robert Burns, William Wordsworth, Sir Walter Scott, Samuel Taylor Coleridge, Charles Lamb, Thomas Moore, George Gordon Byron, Percy B. Shelley, John Clare, John Keats, Alfred Tennyson, Robert Browning, Emily Brontëe, William Morris, Alfred Noyes, etc.). D'altra banda, el revers demoníac del món pastoral, que representaven tant la primera línia de foc com la terra de ningú, va recórrer al llenguatge de la mitologia o de l'escatologia bíblica i, sobretot, als temes de l'Hades, l'Infern, Harmagedon o Gomorra. Malgrat això, com explica Eric J. Leed,

---

<sup>109</sup> El moviment poètic denominat com a "Georgianism" es va formar a l'entorn de la figura d'Edward Marsh qui el 1912, juntament amb l'editor Harold Munro, van publicar la primera de les cinc antologies poètiques de 1912 fins a 1922 (el primer volum es titulava *Georgian Poetry 1911-1922*). Vegeu Rennie Parker, *The Georgian Poets*, Plymouth: Northcote House Publishers, 1999.

la divisió entre el món pastoral i el tecnològic no és ni pura ni simple, sinó que es produeixen en el seu interior gradacions entre un pol positiu i un de negatiu. El pastoral no tan sols articula una noció de bellesa del món natural, sinó que també és l'escenari canviant del soldat erràtic que no té un objectiu definit o temporalment acotat, i la zona de treball rutinari d'excavació i de sapa que transforma el bucòlic en una cadena laboral on s'evidencia la jerarquia de l'exèrcit, les seves tensions i diferències. Mentre que el front de primera línia representa la màquina, l'agressió ocasional a un enemic que, malgrat la seva invisibilitat, transforma els homes, condemnats a un feixuga defensa passiva, en soldats sense rang davant la demostració del coratge o la camaraderia i la imminència de la mort<sup>110</sup>. Així mateix, l'esment obligat a les roses, les roselles o les aloses, motius pastorals tradicionals, no sembla perseguir en alguns passatges del text de Sassoon l'evocació bucòlica i nostàlgica, sinó que, al contrari, confirma la inestabilitat de les fronteres entre l'idil·li i la guerra:

Larks were rejoicing aloft, and the usual symbolic scarlet poppies lolled over the sides of the communication trench; but he squeezed past us without so much as a nod, for the afternoon was too noisy to be idyllic, in spite of the larks and poppies which were so popular with war-correspondents. [*Sherston*, p. 323]

Aquest fragment, lluny d'explotar els motius pastorals als quals fa referència, apunta un cert escepticisme que, emparat en la realitat del front i l'abús excessiu d'aquests símbols en la transmissió epistolar dels soldats —Sherston és un oficial d'escamot i, per tant, ha de revisar o, en el seu cas, censurar les cartes dels seus homes— sembla condemnar el pes de la tradició a l'esterilitat metafòrica: “the **usual** symbolic scarlet poppies” o “the afternoon was **too noisy to be idyllic, in spite of the larks and poppies which were so popular with war-correspondents**” [la lletra negreta és nostra]. En canvi, Fussell observa amb relació a aquest mateix paràgraf com l'al·lusió a la rosella, que des de Milton encarna la flor de la desmemòria i l'oblit, s'associa a la passió homoeròtica que, a finals del segle XIX, la poesia sentimental victoriana de Lord Alfred Douglas o Wilde va estendre en la connotació del vermell com el color de la sensualitat juvenil i masculina<sup>111</sup>. La poesia de guerra va explotar les convencions pastorals, i en especial el símbol de la rosella, que van mostrar la seva potencialitat proteica en la integració de les diferents accepcions que havien absorbit de la tradició literària

---

<sup>110</sup> Eric J. Leed, pp. 165-167.

precedent. Però, el que és més important, va constituir el punt de partida per a l'exploració, mitjançant el llenguatge i les imatges extretes del front, dels motius tradicionals amb la intenció de reformular-los. El color vermell de la rosella no tan sols evocava el color de la passió amorosa, sinó també la sang dels soldats joves i la condemna del seu sacrifici a l'oblit.

Abans d'entrar en l'anàlisi de la idiosincràsia simbòlica de Sassoon, convindria establir un punt de partida pel que fa a una aproximació al concepte de símbol. Segons Katie Wales, la literatura s'inspira en símbols generals (la primavera o l'albada com a símbol de la vida i del naixement, l'hivern o l'ocàs per la mort, etc.) i en símbols "literaris" que poden formar part o bé del llegat literari o bé són de caràcter idiolectal<sup>112</sup>. Exemples convencionals del primer tipus podrien ser, per exemple, la "rosa" que simbolitza l'amor o la bellesa, però també altres com la "creu", el "bon pastor", el "rossinyol" o l'"alosa" la significació dels quals oscil·la segons el seu context cultural. És el que Fussell comenta a partir del símbol de la rosella en la tradició literària britànica. Altres exemples que comparteixen molts relats de guerra són les creus, que proliferaven en els camins rurals del territori catòlic de Bèlgica o França, que designen la imatge simbòlica de la mort, el sofriment o el sacrifici dels soldats; la terra erma en la descripció del territori desolat a la terra de ningú; la presència devastadora de l'aigua com a símbol del desastre o la fatalitat, etc. Quant als símbols idiolectals, serien aquells creats per un escriptor individual (es parla del simbolisme de Blake o de Yeats, per exemple).

Una aproximació similar és la que ofereix Cesare Segre sobre els temes literaris que integren el vast repertori dels llocs de la memòria col·lectiva "donde se depositan a lo largo del tiempo, en forma estereotipada, esquemas de acciones, situaciones, invenciones características de la fantasía"<sup>113</sup>. La formació dels temes literaris, i també dels símbols, s'origina a partir de la seva permanència i reactivació en el sistema cultural i literari, ja que la recursivitat, com indica Segre, constitueix una condició indispensable per propiciar la fundació del repertori de motius, temes o *topoi*. Les constants temàtiques o simbòliques responen generalment a una configuració sòlida que garanteix la vigència del model tradicional, encara que també acullen processos de transformació i renovació. Per tant, la naturalesa convencional del símbol, que imposa un significat estable segons la tradició literària a la qual s'inscriu, resta condicionada en cada acte d'inserció literària a una

---

<sup>111</sup> Paul Fussell, *op. cit.*, p. 248.

<sup>112</sup> Katie Wales, *A Dictionary of Linguistics*, London and New York: Longman, 1989, p. 446.

<sup>113</sup> Vegeu Armando Gnisci, *Introducción a la literatura comparada, op. cit.*, p. 159.

reescriptura que expandeix el seu camp semàntic. Aquest enriquiment semàntic condueix a una paradoxa perquè la mateixa recurrència dels símbols o dels temes literaris en la història literària i cultural comporta una erosió gradual del seu significat lèxic original, però també assegura la seva reactivació i supervivència. Al capdavall, es podria concloure que la distinció entre els símbols convencionals i els personals rau en el seu grau de transformació o de reescriptura respecte del model original, així com en la competència lectora per advertir aquesta transformació i reconèixer el símbol com a tal.

És aquest punt d'inflexió, entre la formació simbòlica per part narrador i el seu reconeixement per part del lector, el que determina la complexitat tipològica dels símbols o dels temes literaris perquè en ambdós casos la presumpció referencial és interceptada per una associació intertextual inevitable. La majoria dels relats de guerra privilegien la descripció com a representació empírica de l'experiència objectiva i objectivable del front. Però també és innegable que, malgrat l'aparença d'imparcialitat, l'absència de deformació o de sublimació, aquestes descripcions, en tant que construccions formals, poden indicar una interpretació en el moment que s'ajusten a un context temàtic o estructural més ampli. En aquest sentit, tant les formes simbòliques com els temes literaris actuen com a "interpretants" interns de la trama abans d'entrar en contacte amb els altres elements del context i de sotmetre's a la interpretació del lector.

En la complexa xarxa de símbols que particularitzen l'idíl·lic prebèl·lic de Sherston, la prefiguració irònica, tal com suggereix John Onions<sup>114</sup>, hi juga un paper d'anunci, d'admonició o mal averany. La narració de les diferents trobades de caça mobilitza un codi referencial que, com hem vist, proporciona un tipus d'informació enciclopèdica sobre aquest món esportiu especialitzat, i un codi simbòlic perquè les descripcions de caça estan semiòticament connectades amb l'argument i el tema de la narració: la cacera idíl·lica en els prats anglesos es transformarà en una cacera cruenta d'homes en el front de França. Aquesta tendència especular assenyala la naturalesa paradigmàtica de les recurrències simbòliques, ja que cadascuna d'elles adquireix un significat en relació amb l'anterior, però també la seva prefiguració irònica en el sentit que aquests símbols alerten el lector sobre un enigma, encara per revelar, que actuarà prolèpticament sobre l'argument. Com indica Evelyn Copley, aquests tipus de marques anticipatòries imposen, en contra de l'evidència argumental, "a structural climax as

---

<sup>114</sup> Vegeu John Onions, *English Fiction and Drama of the Great War, 1918-1939*, op. cit., p. 137.



necessary; and it compels us to interpret this climax in emotional terms”<sup>115</sup>. És a dir, el símbol contribueix a insinuar al lector una altra lectura que transcendeix la informació purament referencial i que condicionarà el desenvolupament de la trama al clímax emocional de la revelació simbòlica.

Una altra aportació teòrica que permet escatir la confusió conceptual que envolta l'anàlisi dels símbols és la proposta d'una tipologia de la paraula poètica que Dolors Oller formula a partir de la reflexió sobre el funcionament de les estratègies retòriques entre el text i el lector. En concret, ens interessa la seva definició de la paraula poètica conceptual perquè, malgrat sembli contradictori, s'ajusta millor que la simbòlica a la formació dels símbols en el relat de Sassoon. Oller atribueix la paraula simbòlica a un tipus de “coneixement d'ordre abstracte i indefinit”; mentre que la paraula conceptual “intenta convocar un coneixement d'ordre abstracte definit”<sup>116</sup>. Així mateix, distingeix els dos tipus de paraules poètiques perquè es relacionen amb dos tipus diferents de discurs i de tessitura (una de les virtuts del text literari és que també expressa l'actitud del parlant respecte dels seus enunciats): el discurs visionari i la tessitura interrogativa (entesa com l'abolició de la certesa) per a la paraula simbòlica, i el discurs didàctic i la tessitura assertiva per a la paraula conceptual<sup>117</sup>. Tanmateix, aquesta distinció esdevé més nítida en la seva anàlisi de la paraula conceptual i, sobretot, a partir de dues observacions que corroboren les nostres observacions pel que fa a la funció d'interpretant i d'anunci dels símbols en relat de Sassoon. La primera és la vinculació de la paraula conceptual amb la intertextualitat, ja que incorpora la tradició cultural prèvia en la construcció del sentit global: “[la paraula conceptual] formalitza la consciència crítica lligada a l'acte creatiu, cosa no prevista en la paraula simbòlica”<sup>118</sup>. L'exemple de l'aparició dels noms mitològics en determinats poemes resulta il·lustrador d'aquest procés d'addició semàntica que converteix l'abstracció en un pensament definit i definible:

[...] però pensem sobretot en les aparicions de noms mitològics que contenen, amb la seva sola presència, significats de narracions senceres, amb les citacions i referències al·lusives a altres construccions estètiques que representen la incorporació d'una ideologia i un significat precís i que

---

<sup>115</sup> Evelyn Cobley (1993), *Representing War. Form and Ideology in First World War Narratives*, Toronto: University of Toronto Press, 1996, p. 53.

<sup>116</sup> Dolors Oller, *Virtuts textuais. Una tipologia de la paraula poètica*, Bellaterra: publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1990, p. 113.

<sup>117</sup> Ibidem, pp. 113-137.

<sup>118</sup> Ibidem, p. 121.

---

porten el lector a una reflexió determinada en acceptar prèviament tota la càrrega al·legòrica que el mot ha adquirit per tradició<sup>119</sup>.

És evident que la consecució del sentit no depèn únicament del significat lèxic directe que tota paraula comporta, sinó del sentit que adquireix en contacte amb els elements del context entre els quals la tradició cultural hi juga un paper primordial, tot i que no definitiu. Per tal que la imatge suscitada per la paraula conceptual assoleixi la categoria de pensament definit i definible cal que s'acompleixin totes les etapes de deducció, d'anàlisi i d'aplicació dels coneixements previs per part del lector. Així, el reconeixement d'aquesta intertextualitat, és a dir, d'aquest suplement semàntic que la tradició cultural incorpora en cada pràctica literària, és paral·lel al procés de reescriptura dels símbols i la seva funció com a "interpretants" que governen la recepció lectora. Pel que fa a la segona aportació d'Oller, indistricable de la primera, consisteix a aparellar la paraula conceptual al discurs didàctic i a la tessitura assertiva. En efecte, la funció d'aquest tipus de paraula poètica és la "d'explicar, exposar un judici, emetre una asserció"<sup>120</sup> perquè, malgrat convoqui un pensament d'ordre abstracte, ha d'apuntar cap allò tangible o definible. Aquest discurs didàctic prové de la veu de l'experiència o de la saviesa del narrador que, com hem vist, imbueix el relat d'aquest to d'anticipació i d'advertiment, sobretot en el primer volum de les memòries de Sherston. La presència emblemàtica dels símbols i el seu funcionament al·legòric, bé es poden interpretar com un anunci del que succeirà després, però, sobretot, són el resultat d'aquest discurs didàctic "[...] que parla per experiència o per reflexió i que espera o bé convèncer o bé deixar constància de la veritat"<sup>121</sup>.

En la construcció del sentit d'una obra literària, la formació simbòlica no respon l'atzar o l'arbitrarietat sinó que se situa en el punt d'intersecció entre la configuració narrativa i la refiguració per part del lector, que són els àmbits de la mimesi II i III de Ricoeur respectivament<sup>122</sup>. Dependrà tant del narrador com del lector que s'acompleixi aquest clímax emocional que els símbols prometen en el decurs de la narració. Vegem, però, com s'articulen els símbols —o les paraules poètiques conceptuals— en la narració. Perquè malgrat la inflexió gairebé irònica del narrador en el fragment anterior de les roselles i de les aloses, que sembla rebutjar la sublimació poètica dels símbols, Sassoon no es va abstenir d'incloure

---

<sup>119</sup> Ibidem, p. 121.

<sup>120</sup> Ibidem, p. 125.

<sup>121</sup> Ibidem, p. 133.

algunes escenes i motius pastorals convencionals per tal que contrastessin notòriament amb les descripcions del front, sobretot en la resta de volums.

### 5.1. ELS SÍMBOLS CONVENCIONALS

Del primer volum autobiogràfic de Sherston, *Memoirs of Fox-Hunting Man*, només es dediquen els dos últims capítols a narrar els dos primers anys de guerra. Malgrat això, l'element pastoral, que predomina en l'evocació nostàlgica de la infantesa i joventut del protagonista, particularitza la seva visió patriòtica i entusiasta dels episodis que narren l'allistament i el període d'instrucció militar a Clitherland Camp (en el capítol novè, "In the Army"), i el primer contacte real al front de França abans de la batalla del Somme (en el capítol desè, "At the Front"). Si tenim en compte que des de l'agost de 1914 fins al novembre de 1915 George encara no ha participat en cap acció de combat directe i que, un cop a França, és destinat com a oficial de transport i no al cos d'infanteria de primera línia, és evident que les seves nocions del combat real són precàries. George encara somnia, des de la seva posició segura i allunyada del nucli on es concentra el foc, en batalles ancestrals on la preservació del *British Empire* justifica l'explotació del valor o el sacrifici de vides humanes. Paral·lelament, en aquests dos capítols iniciàtics es despleguen la majoria dels símbols convencionals i de les disparitats entre un món encara idíl·lic —el període d'instrucció militar i els primers mesos a França—, i l'amenaça del món tel·lúric del front.

En aquest sentit, els episodis de Montagne i de Morlancourt generen la formació simbòlica de dues maneres diferents: d'una banda segueixen el model de les figures retòriques com la metonímia; de l'altra, reincidenten en l'estructuració especular de les antítesis que preparen la travessia de George cap a la terra erma del front i l'explicitació dels símbols anteriors. Aquestes dues poblacions franceses són igualment importants en el recorregut iniciàtic de Sherston abans no és adscrit com a oficial del batalló d'infanteria que donarà pas al desencís bèl·lic i a la renúncia patriòtica. La configuració metonímica divideix Montagne, que representa la pau preservada o l'entorn rural encara indemne del desastre bèl·lic i que inaugura els oasis bucòlics que s'encavalcaran amb les escenes d'acció bèl·lica, de Morlancourt, que anticipa els efectes de destrucció i de mort causats per la guerra. La narració de les vuit setmanes d'instrucció militar a Montagne adopta la

---

<sup>122</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, op. cit, p 178.

perspectiva entusiasta del protagonista i coincideix amb el moment més àlgid de la seva amistat amb el personatge de Dick Tiltwood, al qual s'associarà el símbol de la joventut i la bellesa estroncades per la mort prematura. Per contra, Morlancourt és l'anunci de la fi del món, del paisatge demoníac i misteriós que presagia la proximitat mortífera del front real.

Dick Tiltwood és el tercer amic de Sherston, després d'Stephen Colwood i Denis Milden, i el més important perquè, com veurem, apareix com un personatge simbòlic que encarna les qualitats estètiques victorianes del que Fussell defineix com l'homoerotisme, és a dir, una forma sublimada d'homosexualitat temporal<sup>123</sup>. L'associació entre la guerra i les diferents gradacions de la fraternitat al paternalisme o l'amistat eròtica constitueixen un tema universal en els relats de guerra. En un context absolutament dominat per la imminència de la mort o la mutilació, l'alienació i la solitud del soldat s'emparaven en un sentiment profund de camaraderia i lleialtat incondicionals envers els companys de batalla.

Molts dels oficials britànics, i Sherston no és una excepció, provenien de les *public schools* o internats masculins de classe mitjana i alta on els amors platònics eren freqüents i, fins i tot, gaudien de precedents il·lustres com Wilde, Lord Alfred Douglas, Butler, Housman, Hopkins, Symonds, Strachey, T.E. Lawrence o E.M. Forster, entre altres. Alguns d'ells, com Lord Alfred Douglas o T.E. Lawrence, havien format part del cercle dels *Uranians*, l'agrupació d'artistes i intel·lectuals més influent de la tradició britànica de l'homoerotisme<sup>124</sup>. L'organització oficial dels *Uranians* es va adscriure a la Societat Britànica per a l'Estudi de la Psicologia Sexual que es va fundar a Londres el juliol de 1914 i que comptava amb socis com Edward Carpenter, pioner en assajos sobre sexualitat, poeta i autor del llibre *The Intermediate Sex*, que també va ser amic i confident de Sassoon<sup>125</sup>. El programa estètic dels *Uranians* afavoria l'ideal de l'amor grec que elogiava la bellesa masculina sense incidir en connotacions sexuals, tot i que, com argumenta Fussell, aquest ideal pedòfil sovint desembocava en una "ordinary pederastic sodomy"<sup>126</sup>. El primer tipus d'enamorament, idealitzat i cast, preferentment per homes més joves, d'aspecte innocent i vulnerable, és descrit en aquests termes en un dels episodis inicials de l'autobiografia de Robert Graves, *Goodbye to All That*, en què narra el seu primer enamorament a la *public school* de Charterhouse:

---

<sup>123</sup> Paul Fussell, *op. cit.*, p. 272.

<sup>124</sup> *Ibidem*, pp. 283-286.

<sup>125</sup> John Stuart Roberts, *Siegfried Sassoon*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>126</sup> Paul Fussell, *op. cit.*, p. 284.

My relations with Raymond were comradely, not amorous; but in my fourth year I fell in love with a boy three years younger than myself, who was exceptionally intelligent and fine-spirited. Call him Dick. Dick was not in my house, but I had recently joined the school choir and so had he, which gave me the opportunities for speaking to him occasionally after choir practice. I was unconscious of any sexual desire for him, and our conversations were always impersonal<sup>127</sup>.

Dick és el mateix nom del company de caserna de George a la base d'instrucció militar de Clitherland Camp pel qual sentirà un afecte especial. Sassoon articula en la descripció d'aquest personatge tots els tòpics de la pintura i la poesia artúrica victoriana en la convenció simbòlica d'un Galahad que sorgeix, immaculat i fascinant, en el moment que el sol es pon:

Twilight was falling and there was only one small window, but even in the half-light his face surprised me by its candour and freshness. He had the obvious good looks which go with fair hair and firm features, but it was the radiant integrity of his expression which astonished me. [...] His tone of voice was simple and reassuring, like his appearance. How does he manage to look like that? I thought; and for the moment I felt all my age, though the world had taught me little enough, as I knew then, and know even better now. His was the bright countenance of truth; ignorant and undoubting; incapable of concealment but strong in reticence and modesty. In fact, he was as good as gold, and everyone knew it as soon as they knew him. Such was Dick Tiltwood, who had left school six months before and had since passed through Sandhurst. [*Sherston*, p. 241]

Dick Tiltwood aconsegueix tots els requisits de l'arquetip pastoral de la innocència eròtica<sup>128</sup> que en la tradició literària britànica s'entrecruava amb la iconografia victoriana del cavaller artúric: ros, bell, noble, educat, íntegre, coratjós i, com Antínoos, condemnat a un destí tràgic. Així mateix, el nom de "Dick" ja apareix en el poema "The Night is Freezing Fast" de Housman: "[...] winterfalls of old / Are with me from the past; / And chiefly I remember / How Dick would hate the cold"<sup>129</sup>. Personatge simbòlic, sens dubte, des del moment que se li atribueixen precisament la joventut i la bellesa efímeres, qualitats que conformen el repertori estètic de *I'Et in Arcadia Ego*. Però Dick també personifica altres qualitats victorianes d'ordre moral, com el transcendentalisme religiós o patriòtic, que culminen en la visita a la catedral d'Amiens "conquerida" per una excursió de

---

<sup>127</sup> Robert Graves (1957), *Goodbye to All That*, Harmondsworth: Penguin Books, 1960, p. 45.

<sup>128</sup> Paul Fussell, *op. cit.*, p. 277.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 275.

soldats britànics vestits amb capes i transfigurats en figures medievals [*Sherston*, p. 258] en un entorn de solemnitat i bellesa:

White columns soared into lilies of light, and the stained-glass windows harmonized with the chanting voices and the satisfying sounds of the organ. I glanced at Dick and thought what a young Galahad he looked (a Galahad who had got his school colours for cricket). [*Sherston*, p. 258]

Aquesta exaltació tant de l'amistat com de la convicció patriòtica coincideix amb l'època de màxima esplendor física i moral del protagonista pel qual la novetat de l'exèrcit esdevé una perllongació de la seva etapa esportiva com a caçador:

For me, so far, the War had been a mounted infantry picnic in perfect weather. [...] being in the Army was very much like being back at school. [...] and I had serious aspirations to heroism in the field. Also I had the advantage of being a better rider than a good many of them in my squadron, which to some extent balanced my ignorance and inefficiency in other respects [...] and there was something almost idyllic about those early weeks of the War. The flavour and significance of life were around me in the homely smells of the thriving farm where we were quartered; my own abounding health responded zestfully to the outdoor world, to the apple-scented orchards, and all those fertilities which the harassed farmer was gathering in while stupendous events were developing across the Channel. [*Sherston*, pp. 219-220]

George és encara incapaç d'intuir l'horror o les inconsistències de la guerra i simplifica la complexitat del conflicte internacional a una croada emocional o a una aventura a l'aire lliure similar a les trobades de caça. La seva formulació ortodoxa de la guerra és similar a la de Julian Grenfell, autor del conegut poema "Into Battle" i oficial al regiment de cavalleria dels *First Royal Dragoons*, que pertanyia a una de les famílies aristocràtiques angleses de tradició militar més honorables. En una carta a la seva família en la qual reporta la seva primera experiència de combat el to de fervor bèl·lic s'expressa d'una manera gairebé idèntica a la de George: "I adore war. It is like a big picnic without the objectlessness of a picnic. I've never been so well or so happy"<sup>130</sup>. Aquesta és l'etapa de la guerra romàntica en què les càrregues heroiques de la cavalleria i l'espectacle excitant del combat apuntalaven les expectatives dels oficials regulars i dels *gentlemen* voluntaris al començament del conflicte, quan encara no havia irromput el gas verinós i es desconeixia el tecnicisme de "guerra de desgast". El patriotisme llibresc de George, que absorbeix la dicció de la probitat victoriana encarnada en els poemes artúrics i elegíacs de Tennyson (pensem, per exemple, en poemes com *Morte d'Arthur*, *The Charge of*

---

<sup>130</sup> Vegeu Samuel Hynes, *The Soldier's Tale*, op. cit, p. 39.

*the Light Brigade*), es manté incòlume perquè, en definitiva, encara no ha travessat la darrera línia que separa l'experiència bèl·lica real de la ignorància o la idealització de la rereguarda o, el que és el mateix, la guerra moderna de masses de la guerra imaginada per les històries de l'esplendor colonial britànic. Una frontera que és salvaguardada per la serenitat d'un paisatge aparentment aliè a la conflagració i per l'amistat de Dick, amb qui comparteix el joc adolescent de reconstruir caceres imaginàries en els boscos de Montagne: "But even then it wasn't easy to think of dying... Still less so when Dick was with me, and we were having an imitation hunt" [*Sherston*, p. 256]. Montagne és, doncs, un dels escenaris bucòlics on es fusionen aquest esperit patriòtic i guerrer tradicionals amb una percepció del paisatge que conté gairebé tots els motius pastorals convencionals. De nou, el capvespre és el moment d'intensitat emocional que acull el retorn dels soldats de la seva instrucció i que coincideix amb l'acabament de la jornada laboral diària dels habitants de Montagne:

Every evening, at sunset, the battalion fifes and drums marched down the village street with martial music to signify that another day was at an end and the Flintshire Fusiliers in occupation. Ploughmen with their grey teams drove a last furrow on the skyline; windmills spun their sails merrily; rooks came cawing home from the fields; pigeons circled above farmstead stacks with whistling sober-hued wings; and the old shepherd drove his sheep and goats into the village, tootling on a pipe. Sometimes a rampart of approaching rain would blot out the distance, but the foreground would be striped with vivid greens, lit with a gleam of sun, and an arc of iridescence spanned the slate-coloured cloud. The War was fifty kilometres away, though we could hear the big guns booming beyond the horizon. [*Sherston*, pp. 254-255]

És interessant observar com la presència dels adjectius indefinits "every" ("every evening") i "another" ("another day"), juntament amb l'ús del pretèrit imperfecte, transformen la narració singular del que succeeix una vegada en l'iteratiu del quadre idíl·lic i estàtic que hem comentat en el capítol quart, pel qual en una sola emissió narrativa s'assumeixen diversos casos junts del mateix esdeveniment. Així, aquesta narració sobre el retorn dels soldats en el capvespre sintetitza tots els capvespres durant les vuit setmanes d'instrucció del batalló a Montagne. Sens dubte, aquesta estranya combinació dels soldats que irrompen sorollosament en el poble de Montagne, que és descrit com una versió de l'Arcàdia atemporal, únicament adquireix sentit perquè constitueix una recreació més dels símbols pastorals i de les antítesis que dominen encara la percepció del protagonista inexpert. El vell pastor condueix el seu ramat mentre que, com Pan, toca la seva flauta; els camperols llauren l'última rega a l'horitzó; les gralles tornen dels camps;

els coloms dibuixen cercles sobre les garbes del mas, i l'amenaça de la pluja intensifica el darrer raig del sol del capvespre. Són els elements previsibles del model pastoral de l'harmonia rural que és trasbalsada únicament pel remor llunyà del bombardeig.

Aquesta estructuració antitètica entre el paisatge rural i plàcid i el so intimidant de l'artilleria a l'horitzó és el recurs paradigmàtic que caracteritza la descripció del paisatge de la rereguarda en els dos primers volums autobiogràfics de Sherston. Els exemples són nombrosos, però n'esmentarem cinc. La narració de la marxa des de La Bassée en direcció a Montagne comença amb el passeig en solitari del protagonista en el capvespre que, com en la majoria de casos que hem vist, suscita l'aparició d'un fragment poètic i descriptiu. Després de contemplar els salzes, els pollancre, els ocells i els dics on es reflecteix el darrer raig de llum, l'evocació bucòlica és interrompuda per la refulgència de les bombes: "Twilight deepened, and a flicker of star-shells wavered in the sky beyond Béthune. The sky seemed to sag heavily over Flanders; it was an oppressive, soul-clogging country" [Sherston, pp. 249-250]. Un altre passeig similar és el que té lloc al bosc a prop de Méaulte on l'esperit rural del poble ha estat envaït per: "the supply sheds and R.E. stores and the sound of artillery on the horizon" [Sherston, p. 280] i on s'evidencien els primers signes visibles de la proximitat de la guerra en la torre malmesa de la basílica d'Albert.

En el segon volum de les memòries de Sherston, *Memoirs of an Infantry Officer*, els paisatges antitètics continuen configurant l'escenari de les passejades del protagonista en descripcions que, en alguns casos, arriben a ser simètriques, gairebé idèntiques, en la figuració del bombardeig a l'horitzó. El primer exemple és la descripció del riu Marais on el protagonista s'atura per descansar i llegir un llibre, mentre admira els pollancre, els canyissars i els ocells que xipollegen amb l'aigua. Tot seguit, la pausa idíl·lica és estroncada pel so de la guerra que és descrit amb una al·literació d'efecte onomatopèic: "But **on the horizon the bombardment bumped and thudded** in a continuous bubbling grumble" [Sherston, p. 321]. La segona descripció es correspon a la del camp tretze, a la vora de Morlancourt, on acampa el segon batalló. El paisatge rural és de nou el pretext per al desenvolupament pastoral que és assetjat per "**Along the horizon the guns still boomed and thudded**" [Sherston, p. 410].

Un altre dels oasis bucòlics que, segons Fussell, apareix en gairebé totes les memòries de guerra és la dels soldats que es banyen mentre són esguardats



afectuosament pel seu oficial<sup>131</sup>. Aquesta imatge dels homes nusos és un altre dels recursos antitètics que projecta aquesta combinació patètica de la bellesa i l'erotisme vulnerables davant la proximitat de la màquina mortífera de guerra. En el relat de Sassoon, el quadre idíl·lic té lloc, com és habitual en els moments que vol transmetre un *pathos* d'emoció tràgica, durant l'ocàs en el paratge plaent del riu Ancre a la zona de Bussy:

A few of our men were bathing, and I thought how young and light-hearted they looked, splashing one another and shouting as they rocked a crazy boat under some lofty poplars that shivered in a sunset breeze. How different to the trudging figures in full marching order; and how difficult to embody them in the crouching imprisonment of trench warfare! [*Sherston*, p. 318]

En un estremidor poema de F. T. Prince<sup>132</sup> de l'any 1954, titulat "Soldiers Bathing", els elements que integren aquest repertori idíl·lic consisteixen en les mateixes declinacions lèxiques i icòniques del paisatge plaent de Sassoon. El mar — en comptes del riu— en el capvespre, l'aire càlid o els soldats que criden i juguen per recordar una llibertat perduda a causa de l'empresonament i la brutalitat de la guerra (aquesta vegada, però, la referència és la Segona Guerra Mundial):

The sea at evening moves across the sand.  
Under a reddening sky I watch the freedom of a band  
Of soldiers who belong to me. Stripped bare  
For bathing in the sea, they shout and run in the warm air;  
Their flesh, worn by the trade of war, revives  
And in my mind towards the meaning of it strives.

All's pathos now. The body that was gross,  
Rank, ravenous, disgusting in the act or in repose,  
All fever, filth and sweat, its bestial strength  
And bestial decay, by pain and labour grows at length  
Fragile and luminous. "Poor bare forked animal",  
Conscious of his desires, and needs and flesh that rise and fall  
Stands in the soft air, tasting after toil  
The sweetness of his nakedness: letting the sea-waves coil  
Their frothy tongues about his feet, forgets  
His hatred of the war, its terrible pressure that begets  
A machinery of death and slavery;  
Each being a slave and making slaves of others: finds that he  
Remembers his old freedom in a game,  
Mocking himself, and comically mimics fear and shame. [...]

---

<sup>131</sup> Paul Fussell, *op. cit.*, p. 299.

<sup>132</sup> F.T. Prince, *Collected Poems*, New York: The Sheep Meadow Press, 1979. Frank Templeton Prince va lluitar al servei d'intel·ligència de l'exèrcit britànic durant la Segona Guerra Mundial. Des de l'any 1946 ha estat professor de literatura a diverses universitats i s'ha dedicat a la investigació sobre la literatura renaixentista italiana i anglesa, en particular Shakespeare i Milton, dels quals ha editat diverses obres.

El poema prossegueix amb una reflexió sobre altres soldats nusos que havien lluitat en batalles antigues i que apareixen immortalitzats en les obres de dos artistes florentins del Renaixement, Miquel Àngel i Antonio del Pollaiuolo. És per tant, una imatge convencional que esquinça fatalment l'harmonia de l'idil·li arcàdic perquè neix de l'experiència horrible del combat que castra l'erotisme de la nuesa per transformar-la en un símbol de la servitud dels cossos a la sang i l'esperit bèl·lic.

Si el paisatge pastoral és contínuament assetjat pel so de l'artilleria o per la consciència dels perills imminents, a mesura que el protagonista s'acosta físicament al front, el paisatge esdevé cada vegada més ombrívol i misteriós. El dia que el seu batalló arriba a Morlancourt, un poble situat entre els rius Somme i Ancre, tot sembla anunciar la tragèdia: "It was an ominous day" [*Sherston*, p. 261]. Com en el fragment descriptiu de Montagne, els coloms volen dibuixant cercles sobre els teulats amb la llum del sol que es filtra per les seves ales. Però els ocells ja no semblen convocar el repertori bucòlic, sinó que, aquesta vegada, presagien el mal averany de la ruïna que recaurà sobre el poble: "It was village which had not suffered from shell-fire. Its turn came rather more than two years afterwards" [*Sherston*, p. 261]. De manera similar, la vida diària rural abandona la referència estrictament pastoral i el capvespre desferma els mals auguris davant, ara sí, la presència més definida dels agents de la destrucció, amb el so de l'artilleria i dels avions, i el perfil de les trinxeres de reserva:

It was a spacious landscape of distant objects delicately defined under an immense sky. The light swept across it in a noble progress of wind and cloud, and evening brought it mystery and sadness. At night the whole region became a dusk of looming slopes with lights of village and bivouac picket out here and there, little sparks in the loneliness of time. And always the guns boomed a few miles away, and the droning aeroplanes looked down on the white seams of the reserve trench lines with their tangle of wire and posts. [*Sherston*, p. 263]

La percepció funesta i ombrívola de les llums de la vida, del poble i de les tendes dels soldats, que titil·len enmig de la immensa solitud de l'espai és el preludi del paisatge que s'oculta més enllà de Morlancourt. Un territori que ja no té nom ni referència geogràfica perquè pertany al domini d'un enemic invisible que, tanmateix, desencadena el remolí de la mort:

On wet days the trees a mile away were like ash-grey smoke rising from the naked ridges, and it felt very much as if we were at the end of the world. And so we were; for that enemy world (which by daylight we saw through loopholes or from a hidden observation post) had no relation to the landscape of life. It had meant the end of the world for the man whose

helmet was still lying about the trench with a jagged hole through it.  
[*Sherston*, p. 279]

La guerra comença a mostrar una realitat que converteix en il·lusòries les idealitzacions prèvies sobre el combat: l'estancament en un laberint subterrani de visió limitada pels periscopis i pels amagatalls; la rutina diària del soldat que conviu amb la pluja, el fred, el fang, la mala alimentació, les rates o els paràsits; i, sobretot, la progressiva banalització dels codis morals que s'associaven a l'acció militar com l'honor, el coratge, el sacrifici o la glòria. Una realitat que, tanmateix, recorre al mite i a les formes simbòliques per expressar la magnitud de la desolació. Harmagedon és el lloc on segons l'Apocalipsi [16: 16] s'havia de lliurar la batalla final entre Déu i els esperits diabòlics. En el relat de Sassoon, aquest símbol sintetitza el revers del món pastoral, és a dir, el món demoníac. El paisatge devastat per la guerra, des de les poblacions literalment anihilades fins als cadàvers dels soldats que omplen els boscos arrasats, és també el paisatge moral de la catàstrofe, de la desil·lusió i de l'alienació. La fi del món suposa la fi del que és conegut o familiar, i és en aquest espai liminal on George Sherston, com tants d'altres, haurà d'aprendre a sobreviure mentre el seu idealisme i la seva ingenuïtat s'esfondren.

Paral·lelament, el pessimisme llòbrec de Morlancourt vaticina també la resolució dels símbols anteriors, en especial, el de la joventut i la bellesa truncades per la mort precoç de Dick Tiltwood mentre surt amb una patrulla a reparar el filat espinós. Tres de les persones estimades pel protagonista han mort: Stephen Colwood i Dick Tiltwood cauen en combat mentre que Tom Dixon, que també s'ha incorporat a l'exèrcit, no supera una pneumònia. El funeral de Dick, com el dia que va arribar a Clitherland Camp, se celebra en l'ocàs d'una jornada en què el dolor de George, que ja ha acumulat tres pèrdues irreparables, impregna un cel que es mostra colèric: "The sky was angry with a red smoky sunset" [*Sherston*, p. 273], i que, més endavant, agullonarà el seu instint suïcida de revenja: "I went up to the trenches with the intention of trying to kill someone. It was my idea of getting a bit of my own back" [*Sherston*, pp. 274-275]. L'ofici del capellà és interromput pel soroll de les metralladores i de les bombes fins que, finalment, un sac és introduït en una tomba improvisada en el terreny: "The sack was Dick. I knew Death then" [*Sherston*, p. 274]. Aquestes dues frases terribles marquen l'inici del canvi decisiu del protagonista. El llenguatge elegíac tradicional i el transcendentalisme patriòtic s'esvaeixen per imposar la visió descarnada d'una pèrdua injustificable i incomprendible. La mort de Dick Tiltwood anticipa, des d'aquest punt de vista, la

seva crisi espiritual perquè Dick, a banda de representar la bellesa o la felicitat efímeres, encarna, com hem comentat abans, les qualitats morals de la dicció patriòtica victoriana.

Els símbols com les postes de sol; el destí patètic del jove pur i bell en la figura de Dick Tiltwood; els interludis bucòlics en oposició primer al paisatge misteriós que s'aproxima i, després, al terreny devastat d'Harmagedon, són, al capdavant, previsions de futur convencionals que el lector pot detectar en el mateix moment que apareixen. Aquests símbols repeteixen invariablement el seu missatge i, fins a cert punt, avancen una informació que afecta el progrés de la trama, però no fins al punt de transformar-la. L'idealisme de George no es transfigura radicalment després d'aquestes pèrdues tan doloroses, sinó que el seu desencís és gradual. De fet, ens trobem de nou amb un clar exemple del poder de l'anticipació, d'aquesta veu magistral (discurs didàctic) del narrador que complementa i matisa les experiències del protagonista i que avisa d'allò que succeirà. En aquest sentit, els indicis premonitoris, els temes literaris o els símbols revelen una tessitura asseverativa d'un narrador que sap com acaba la història de George Sherston. Amb aquest coneixement superior al del lector, es configura una estratègia narrativa que consisteix a crear un model, un marc de referencialitat<sup>133</sup> obligat, que s'imposarà als altres significats generats per les relacions sintagmàtiques i paradigmàtiques que es posen en funcionament en el procés de construcció del sentit.

## 5.2. ELS SÍMBOLS IDIOLECTALS

La presència del narrador en l'orquestració dels símbols que indueixen a una interpretació, més que no pas a una representació, del relat, és encara més evident pel que fa als símbols idiolectals. Els detalls, aparentment insignificants, que s'estenen en el conjunt narratiu anterior a l'allistament de George, revelaran, en el trànsit iniciàtic cap al front, el seu enorme significat. Michael Riffaterre suggereix que, amb relació al que ell anomena "subtext", el seu paper narratiu és similar al del detall realista i descriptiu. En tots dos casos, allò insignificant és el que apareix en comparació amb els termes de la nostra pròpia quotidianitat i realitat o a partir del valor o no-valor que aquests detalls adquireixen *ad hoc* i pel context. La discriminació entre insignificança i significança és crucial a l'hora de distingir el subtext del tema literari perquè aquest últim és sempre i immediatament important. En canvi, el subtext és una forma que es reconeix a partir de la seva

repetició<sup>134</sup> i no pel seu caràcter convencional, com podien ser els altres símbols que hem estudiat abans.

Aquesta observació és similar a la que Genette sosté sobre l'esbós o la preparació del que, més tard, s'explica extensament i que ja hem estudiat en la figura de Denis Milden. Es tracta de detalls o de personatges que apareixen en el text de manera gairebé imperceptible, però que, posteriorment i de manera retrospectiva, guanyen la seva importància narrativa<sup>135</sup>. Tenim tres definicions diferents dels conceptes de símbol idiolectal, subtext i esbós que, tanmateix, tenen en comú la formació simbòlica i la generació narrativa. Perquè des del moment que qualsevol d'ells reapareix, s'activa la funció mnemònica del lector que detecta els punts de la narració que fins aleshores havien passat desapercebuts i que esdevenen, en segona instància, prolèptics.

La naturalesa paradigmàtica de les recurrències indica la dependència de cadascuna d'elles respecte de l'anterior i el fet que són reconeixibles com a variants l'una de l'altra<sup>136</sup>. Ja hem vist abans com el narrador prepara la introducció del personatge de Denis Milden mitjançant la narració repetitiva i les escenes exemplars que relaten la formació esportiva de George amb el triomf final de la Copa del Coronel i l'amistat de Denis. És, per tant, un recurs que afecta directament el progrés de la trama perquè s'integra en l'estructura narrativa de la novel·la de proves: George ha de superar durant la seva educació esportiva un seguit de proves abans no és acceptat en el cercle de caçadors i aconsegueix l'amistat de Denis.

No obstant això, i a diferència de la narració repetitiva, el caràcter paradigmàtic dels símbols idiolectals en aquest mateix volum té la doble funció d'advertir primer i subratllar després la distància abismal que hi ha entre la seva primera aparició i les següents. Una distància que, a vegades, no respon a l'experiència adquirida pel protagonista sinó que comprèn la del mateix narrador. Si recordem l'anàlisi que hem efectuat en el capítol quart d'aquest apartat sobre la narració repetitiva i les primeres incursions esportives del protagonista, hem vist com els períodes el·líptics que es refereixen a l'educació acadèmica de Ballboro i Cambridge transformen negativament el protagonista en un jove irresponsable i arrogant. El narrador subratlla aquests defectes per mitjà de la interposició de la

---

<sup>133</sup> Vegeu Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, op. cit, pp. 53-55.

<sup>134</sup> Ibidem, p. 59.

<sup>135</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, p. 129.

<sup>136</sup> Michael Riffaterre, p. 64.

seva pròpia experiència que, d'alguna manera, anticipa una comprensió moral encara no assolida i que el protagonista adquirirà al final de la seva participació a la Gran Guerra.

Tornem a trobar alguns exemples d'aquest punt de vista ambivalent (focalització variable) en els episodis relacionats amb les excursions a les botigues especialitzades de Londres. Tom Dixon, que novament exerceix de guia, encarrega la primera sella de Harkaway en una "old-established West End firm, *Campion & Webble*" [*Sherston*, p. 83]. A partir d'aleshores, George acudeix amb regularitat a la cita anual a la gran ciutat per completar la resta de la seva indumentària de caçador. Els dos primers exemples que comentarem tot seguit són simètrics pel que fa a la seva estructuració. Per una banda, coincideixen amb el joc de paraules i amb els noms dels establiments; per l'altra, il·lustren l'absència d'inquietuds culturals de George, preocupat només per l'aparença externa del seu vestuari esportiu. Però, aquesta simetria no tindria més importància que la d'assenyalar una freqüència narrativa, el de la repetició mundana del costum que hem analitzat amb relació al cronotop idíl·lic, si no fos perquè en l'última excursió a una botiga especialitzada de Londres el protagonista canvia d'uniforme.

En la primera escena que enceta aquesta estructura paradigmàtica, George viatja a Londres per tal de provar-se l'abric i els pantalons que ha encarregat a una de les sastreries de més prestigi de la ciutat, *Kipward & Son's*, i les botes a mida en un altre establiment de renom, *Craxwell & Co*. El pas previ a l'exploració d'altres territoris de caça allunyats de Butley comporta l'adquisició peremptòria de la indumentària adequada en un món on les aparences són concloents perquè, tal com adverteix el seu amic Stephen Colwood, constitueixen els paràmetres que permeten identificar l'estatus social de l'individu. La descripció dels interiors i del personal són similars a les de les primeres trobades de cacera, on la solemnitat aclaparadora de la tradició comercial dels establiments i el tracte formal i cerimoniós dels dependents contrasten còmicament amb la inseguretat de l'inexpert. Una vegada disposa de tot el vestuari adequat, la jornada conclou amb un concert de música clàssica, la sonata de Handel, a càrrec del famós violinista Kreisler<sup>137</sup>: "The name itself was suggestive of eminence, and I was aware that he was a great violinist, though I did not know that he would afterwards become the most famous one in the world" [*Sherston*, p. 106]. El que George ignora, però no el

---

<sup>137</sup> Fritz Kreisler (1875-1962) metge, compositor i violinista d'origen austríac fins que a l'any 1943 va sol·licitar la nacionalitat americana. Durant la Primera Guerra Mundial va ser oficial de la *Uhlán*. A partir dels anys vint, Kreisler va obtenir nombrosos èxits a Broadway amb composicions pròpies.

narrador, és que Kreisler també combatrà a la Primera Guerra Mundial en l'exèrcit austríac. L'única activitat cultural del dia ha estat el concert que, en el viatge de tornada a Butley, no pot compensar la il·lusió d'estrenar la roba i les botes. La comparació és, sens dubte, maliciosa perquè el que pretén el narrador és, al capdavall, remarcar l'estultícia i la frivolitat del protagonista:

I felt half-inclined to go into the National Gallery, but there wasn't enough time for that. I had been to the British Museum once and the mere thought of it now made me feel bored and exhausted. Yet I vaguely knew that I ought to go to such places, in the same way that I knew I ought to read *Paradise Lost* and *The Pilgrim's Progress*. But there never seemed to be time for such edification, and the Kreisler concert was quite enough for one day. [*Sherston*, p. 104]

El segon exemple és més breu però gairebé idèntic. Després d'haver guanyat la Copa del Coronel, George espera la nova temporada amb impaciència. Com en altres ocasions, el final de l'estiu és l'època de l'any per efectuar el ritual de les compres a Londres: "I was contemplating an expedition to the West End to order a short-skirted scarlet coat and two pairs of white breeches from Kipward & Son; Craxwell was to make me a pair of boots with mahogany coloured tops". [*Sherston*, p. 175]. En aquest període d'espera i immobilitat, la tardor no suscita l'elegia del temps que passa ràpidament sinó, al contrari, el preludi de l'inici de la temporada de caça:

Not wholly unconscious of the wistful splendour, but blind to its significance, I waited for cub-hunting to end. Europe was nothing but a name to me. I couldn't even bring myself to read about it in the daily paper. [...] Any other interests I had are irrelevant to these memoirs, and were in any case subsidiary to my ambition as a sportsman. [*Sherston*, p. 176]

Tant en aquest fragment com en l'anterior les sortides a Londres constitueixen un pretext per mostrar la vacuïtat intel·lectual i cultural de George i fins a quin punt la seva ambició esportiva negligeix una educació més sòlida. En aquest sentit, el narrador sempre puntualitza les deficiències del jove Sherston perquè seran determinants en el procés de desil·lusió i esfondrament de tot el seu passat idíl·lic quan s'enfronti a la guerra. És evident que si aquest hagués estat més informat sobre les turbulències socials i polítiques que es vivien a Europa en aquell moment, el seu alistament hagués estat motivat per raons més realistes i madures que el desig de glòria:

There was, however, one discordant element in life which I vaguely referred to as "those damned socialists who want to stop us hunting". Curiously enough, I didn't connect socialists with collieries, though there had been a long coal strike eighteen months before. Socialists, for me, began and ended in Hyde Park, which was quite a harmless place for them to function in. And I assured Denis that whatever the newspapers might say, the Germans would never be allowed to attack us. Officers at the barracks were only an ornament; war had become an impossibility. I had sometimes thought with horror of countries where they had conscription and young men like myself were forced to serve two years in the army whether they liked it or not. Two years in the army! I should have been astonished if I'd been told that socialists opposed conscription as violently as many fox-hunting men supported the convention of soldiering. [Sherston, p. 204]

Aquest fragment pertany al capítol vuitè, durant l'època feliç amb Denis Milden a Packlestone, l'octubre de 1913, pocs mesos abans que esclati el conflicte armat. Resulta interessant tenir en compte que, a part de la ignorància no combatuda de George sobre la situació política a Europa, el seu comentari bé podria representar el de la majoria de caçadors i terratinents que integren el seu cercle social. La seva ceguesa i esnobisme són tan flagrants que és incapaç de veure que el perill més immediat no són les demandes dels socialistes sobre la cacera, sinó l'esclat imminent de la guerra. Durant els cinc anys posteriors a l'última temporada a Packlestone, la seva vida tindrà molt a veure amb els socialistes i amb la seva oposició ferma a la perllongació del conflicte, tot i que es tracta d'un anunci que, com la resta dels símbols, el protagonista i el lector reconeixeran posteriorment.

El tercer i últim exemple que comentarem és el que, en definitiva, tanca aquestes escenes paradigmàtiques i el seu caràcter simbòlic. Un nou viatge a la capital té com a objectiu l'encàrrec d'un uniforme, aquesta vegada d'oficial dels *Flintshire Fusiliers*. La sastreria, recomanada també per Stephen Colwood, imita la denominació de l'empresa familiar o associativa com *Kipward & Son* o *Craxwell & Co*, tot i que el nom escollit és singular. *Craven & Sons* és un establiment centenari que es dedica a la confecció exclusivament militar, però "*Craven*" en anglès significa "covard" i constitueix, en aquest sentit, el símbol que pretén absorbir semànticament tots els individus que van acumular una fortuna amb el negoci de la guerra. En l'episodi de *Craven & Sons*, com en les altres escenes, la descripció inicial del local i de l'encarregat és còmica fins que la veu irònica i amarga del narrador pren finalment el control narratiu:

This representative of Craven & Sons was like the royal family; he never forgot a name. He must have known the Army Life from cover to cover,



for he had called on nearly every officers' mess in the country during the periodical pilgrimages on which the prosperity of his firm depended. Newly gazetted subalterns found themselves unable to resist his persuasive suggestions, though he may have met his match in an occasional curmudgeonly colonel. Mr. Stoving (for that was his name) chatted his way courageously through the War; "business as usual" was his watchword. Undaunted by the ever more bloated bulk of the Army List, he bobbed like a cork on the lethal inundation of temporary commissions, and when I last saw him, a few months before the Armistice, he was still outwardly unconscious of the casualty lists which had lost (and gained) him such a legion of customers. [*Sherston*, p. 233]

Aquesta no és la intervenció habitual del narrador que ens adverteix de la ingenuïtat del protagonista que torna a Londres per fer-se fer a mida la disfressa de la seva nova identitat. El narrador assumeix el discurs del protagonista convertit en un supervivent ressentit i reproduceix en estil directe regit el to singular de la conversa que oscil·la entre la perplexitat del client que es deixa portar per les circumstàncies i la professionalitat i el pragmatisme mercantilistes de l'encarregat:

He knew my needs so much better that I did that when I paid a second visit to try on my tunics, there seemed no reason why he shouldn't put me through a little squad drill. But he only made one reference to the cataclysm of military training which was in progress, and that was when I was choosing khaki shirts. "*You can't have them too dark*", he insisted, when my eye wandered toward a paler pattern. "We have to keep those in stock —they're for the East of course— but it's quite unpermissible the way some of these New Army officers dress: really, the Provost-Marshal ought to put a stop to all these straw-coloured shirts and ties they're coming out in". He lifted his eyes in horror... [*Sherston*, p. 233]

L'efecte paròdic de l'escena i l'estilització de les paraules de Mr. Stoving (en discurs directe regit), contribueixen a configurar aquesta diatriba sarcàstica contra els mercaders de la guerra, atents únicament a augmentar les vendes i a considerar transcendents els aspectes externs de la indumentària. Una formalitat que, segons homes com Mr. Stoving, no acomplien els voluntaris civils que van respondre a la crida de Lord Kitchener per formar un nou exèrcit (el llegendari *New Army*) al començament del conflicte. Ara bé, el lector té la sensació que el discurs citat de Mr. Stoving ("*You can't have them too dark*") no s'articula aquí com una reproducció literal de les paraules pronunciades, sinó que, en realitat, es tracta d'un discurs manipulat. En efecte, tota l'escena està controlada per la percepció refractària del narrador i no pas la del protagonista que, al capdavall, en el moment que es produeix aquesta escena, comparteix el prejudicis classistes de Mr. Stoving i el personal militar de l'Estat Major: un bon uniforme és, abans que qualsevol altra qualitat, un requisit imprescindible per incorporar-se a files (*Sherston*, p. 234). En

conseqüència, el sarcasme o la ironia d'aquesta tercera excursió a Londres no provenen de l'aspirant a oficial d'infanteria sinó de l'estat anímic i de l'experiència del protagonista després de l'Armistici. Una última confirmació d'aquesta focalització variable que caracteritza tot el relat autobiogràfic de George Sherston i d'aquesta formació simbòlica que anticipa precoçment la transformació d'un jove de classe mitjana, que malda per integrar-se en un cercle en què l'ostentació econòmica i la presència exterior impecable determinen l'estatus social, en un activista pacifista.

Ens queda encara pendent estudiar tres dels símbols idiolectals que cal destacar d'aquest primer volum autobiogràfic: les al·lusions al filat espinós, els personatges simbòlics com Miriam i John Homeward, i, finalment, la presència significativa del quadre *Love and Death*. Pel que fa al filat, omnipresent en el territori bèl·lic de la Primera Guerra Mundial, és un símbol que guanya importància narrativa sobretot al final del relat de *Memoirs of a Fox-Hunting Man*, tot i que continuarà mantenint una presència significativa en els episodis d'acció bèl·lica de *Memoirs of an Infantry Officer*. En els tres capítols referents a l'aprenentatge esportiu de George, sempre es descriu una escena en què el filat espinós apareix com "the most dangerous enemy of the hunting-man" [*Sherston*, p. 95]. Mentre Stephen Colwood acompanya el seu amic perquè es familiaritzi amb el territori de Ringwell l'adverteix que vigili els obstacles perquè: "over there [...] there's a double-distilled blighter who's wired up all his fences." [*Sherston*, p. 120]. Així mateix, Packlestone pateix del mateix mal: "And then there was the wire, which was deplorably prevalent in places" [*Sherston*, p. 203]. Aquesta frontera metàl·lica, que s'oculta en la verdor i l'opulència dels prats i de les tanques de caça, és l'únic perill que interromp la pau idíl·lica de George. El filat, com a element al servei de la demarcació territorial de la propietat privada, representa l'antítesi de la llibertat de moviments que amenaça primer el caçador i, més endavant, el soldat.

En els dos capítols últims d'aquest primer volum, la presència del filat confirma les premonicions o les advertències que s'han preparat en els episodis anteriors. La primera referència important es produeix en el penúltim capítol, durant el pas fugaç del protagonista pel regiment de cavalleria de Sussex. George cau del cavall perquè no ha vist "that there was a strand of wire in [a lush-looking obstacle] it" [*Sherston*, p. 226] i es trenca el braç que l'aparta de l'exèrcit durant uns mesos. És en aquest període de convalescència quan decideix sol·licitar l'ajut del seu amic, el capità Huxtable, per tal d'aconseguir una comissió al regiment d'infanteria dels *Royal Flintshire Fusiliers*. El filat causa una caiguda que és alhora moral perquè, al cap i a la fi, George sap que pot aconseguir fàcilment una posició

millor que la de soldat ras: “[...] I had made one false start, and as I’d got to go to the Front, the sooner I went the better” [*Sherston*, p. 229].

En aquestes paraules es detecten dues conviccions d’ordre ben diferent. Una espera excessivament llarga incrementa el temor al perill i a la mort en combat i, per tant, en la ment del protagonista, la marxa immediata a França suposa la supressió de la paràlisi acomodaticia de la vida civil i de l’instint del que anomena “self-preservation” [*Sherston*, p. 229]. L’activació de l’esperit ofensiu requereix forçosament l’experiència real del front, però com s’entén en aquest context l’afirmació “I had made one false start”? Aquest començament en fals oculta, de fet, un seguit de prejudicis i fracassos que queden aparentment justificats amb la seva vindicació del coratge combatiu. Durant els més de cinc mesos com a soldat ras en un esquadró de servei a la unitat territorial de *Sussex Yeomanry*, George es dedica prioritàriament a tenir cura del seu cavall, Cockbird, després de bregar amb totes aquelles tasques, com polir la sella del cavall, que mai no es va preocupar d’aprendre de Dixon. Inconscient de la durada o de l’horror que comporta una guerra, l’exèrcit li resulta convenient per estalviar i saldar els deutes contrets durant l’última temporada de cacera a Pucklestone. Però l’exèrcit, com les trobades de caça, també manté i mostra unes jerarquies socials absolutament predictibles. Nigel Croplady, el seu rival a Ringwell, s’ha convertit en un dels líders de tropa:

He stopped to speak to me for a moment, and asked whether I had heard from Denis Mildens lately; this caused me to feel slightly less *déclassé*. Calling the officers “sir” and saluting them still made me feel silly. But I got on so comfortably with the other troopers that I couldn’t imagine myself living in the farmhouse with the officers. [*Sherston*, p. 221]

Evidentment, George s’intenta convèncer a sí mateix que prefereix els soldats rasos (els “troopers”) al reconeixement públic dels oficials quan, en realitat, considera que els seus companys no superen els requisits bàsics pel que fa a l’eficiència i la disciplina militars (*Sherston*, p. 221). Dels tres oficinistes de banca, alguns fills de grangers i de botiguers, un genet professional i el fill d’un parlamentari local, els únics amb els quals comparteix interessos similars són el jove Nunburne (el fill del parlamentari) i Bob Jenner (el fill d’un granger benestant a qui coneix de la temporada de caça de Ringwell). Dos casos anàlegs al seu pel que fa a l’educació abans de la guerra i a les influències per tal d’aconseguir una comissió d’oficial. Mentre que el pare de Nunburne envia el seu fill a la prestigiosa acadèmia militar de Sandhurst, Bob Jenner no pot sol·licitar una comissió a causa de la pèrdua de visió en un ull. La situació tediosa d’estancament i d’instrucció en

tasques i amb companys inferiors a la seva condició social doblegaran l'excitació i la curiositat inicials:

I had felt a hero when I was lying awake on the floor of the Town Hall on the first night of the War. [...] It wouldn't have been so bad if I'd been doing something definite. But there was nothing to write home about in this sort of existence. [*Sherston*, p. 225].

Però de la mateixa manera que el filat ha estat providencial en la seva decisió de revocar la condició de soldat ras i incorporar-se com a oficial en un altre regiment on coneixerà Dick Tiltwood, també serà el desencadenant de la tragèdia. En efecte, l'última al·lusió al filat d'aquest primer volum autobiogràfic es produeix, si ho recordem, arran de la mort de Dick Tiltwood quan surt amb una patrulla a reparar el filat. A partir d'aleshores, el filat es consolida com el signe de la mort. En la resta de memòries, la guerra té més a veure amb l'obsessió del protagonista per destruir els encerclaments metàl·lics i protegir els seus homes que en abatre l'enemic:

The wire-cutters were my private contribution to the Great Offensive. I had often cursed the savage bluntness of our Company's wire-cutters, and it occurred to me, in the Army and Navy Stores, that if we were going over the top we might want to cut our own wire first, to say nothing of the German wire (although our artillery would have made holes in that, I hoped). [*Sherston*, p. 316]

Pel que fa als personatges que adquireixen una presència notablement simbòlica, a banda de Dick Tiltwood, el transportista de càrrega que connecta Butley amb Ashbridge —la ciutat més pròxima—, John Homeward, i la criada de la família, Miriam, són els que, malgrat la seva incidència gairebé anecdòtica, tenen una gran importància en el decurs autobiogràfic previ a la guerra. John Homeward, que tres cops a la setmana condueix a peu el seu cavall i el seu carro atapeït de paquets fins a la ciutat, és un personatge que sempre apareix en els moments transcendents de la vida de George. Afeccionat al criquet i amic de Dixon, Homeward es presenta com una figura llegendària del paisatge rural de Kent, "an essential feature of the ten miles across the Weald to Ashbridge" [*Sherston*, p. 82], juntament amb Joey, el picapedrer, "another feature of the local landscape" [*Sherston*, p. 82]. Com el seu nom indica, "homeward" significa literalment "cap a casa" i és en aquesta correspondència del personatge amb l'entorn natural i familiar de Butley que Homeward encarna la imatge intacta de l'home que amb el seu carro recorre sempre el mateix trajecte, inalterable a les transformacions i al temps.

L'home de camp no és Lob, el camperol immemorial de la poesia georgiana d'Edward Thomas, sinó la personificació d'aquest patriotisme pastoral que concep en la senzillesa de John Homeward l'essència de la llar nacional d'una Anglaterra rural sublimada.

Les tres aparicions de John Homeward són significatives perquè contribueixen a reforçar la rellevància de les escenes en el desenvolupament formatiu del protagonista. La primera al·lusió es produeix durant els passejos solitaris de George quan encara dubta sobre quina ocupació ha d'escollir en el seu futur, una vegada ha abandonat els seus estudis universitaris, i abans de la intervenció decisiva de Tom Dixon: "I seldom spoke to anyone while I was out for my walks, but now and again I would meet John Homeward, the carrier; on his way back from the county town where he went three days a week" [*Sherston*, p. 81]. La segona vegada que es menciona la trobada amb el seu amic és en el trajecte cap a la carrera de Ringwell que reportarà el triomf a George i el guany de les apostes de Dixon i de Homeward: "In the middle of the village I met John Homeward and his van. He was setting out on his monotonous expedition to the county town, and I stopped for a few words with him" [*Sherston*, p. 162]. I, finalment, la tercera i última ocasió que torna a veure Homeward és en el record, mentre observa el territori enemic que s'estén més enllà de la seva trinxera, de l'últim capvespre del seu permís:

I remembered how I'd leant my elbows on Aunt Evelyn's front gate. (It was my last evening). That twilight, with its thawing snow, made a comfortable picture now. John Homeward had come past with his van, plodding beside his weary horse. He had managed to make his journey, in spite of the state of the roads... He had pulled up for a few minutes, and we'd talked about Dixon, who had been such an old friend of his. "Ay; Tom was a good chap; I've never known a better..." He had said good-bye and good-night and set his horse going again. As he turned the corner the past had seemed to go with him... [*Sherston*, p. 282]

George no sent cap mena de consol en el diumenge de Pasqua quan recorda com el seu passat, encarnat amb la figura erràtica de Homeward, s'ha esfondrat definitivament. Així s'acaba el primer volum autobiogràfic de George Sherston, amb l'última mirada nostàlgica centrada en Homeward que continua, malgrat les calamitats, el seu trajecte i que ja no apareixerà més en la resta de volums. La desaparició de Homeward de la narració és, indubtablement, simptomàtica ja que, com Dixon, Stephen Colwood o Dick Tiltwood, són els personatges que pertanyen al passat de George i a una versió idíl·lica d'aquest passat que entronca amb una evocació de la vida rural perduda (Dixon i Homeward encarnen l'honestedat i la

bonhomia de l'home de camp), de les trobades de cacera (la família Colwood i Ringwell) i dels oficials dels cossos regimentals de l'exèrcit (recordem que, abans d'esclatar la guerra, Colwood ja forma part del regiment d'artilleria de l'exèrcit, mentre que se'ns informa que Tiltwood ha abandonat recentment Sandhurst).

Quant a l'altre personatge, Miriam és la criada que, després d'haver estat explotada per diferents famílies benestants, però cruels, treballa des de fa temps al servei de la tia Evelyn que procura, endebades, que no s'excedeixi amb la seva feina (*Sherston*, p. 78). La descripció de Miriam constitueix un altre exemple d'aquesta focalització variable entre el narrador i el protagonista en l'homenatge commovedor a aquesta dona bondadosa i pacient a qui George va menystenir quan encara era un jove arrogant:

In those days I used to look upon her as a bit of a joke, and I took for granted the innumerable little jobs she did for me. She was no more than an odd-looking factotum, whose homely methods and manners occasionally incurred my disapproval, for I had a well-developed bump of snobbishness as regards flunkeydom and carriage-and-pair ostentation as a whole. Now and again, however, I was remotely affected by the smile which used to light up her sallow humble face when I said something which pleased her. It is the memory of that smile which has helped me to describe her. For there was a loveliness of spirit in her which I did not recognize until it was too late for her to know it. [*Sherston*, pp. 78-79]

Troblem un segon advertiment de la seva mort en el capítol final de la Copa el Coronel, quan George ja ha guanyat el trofeu i torna, feliç i orgullós del seu èxit, a casa seva: "And Miriam served the dinner with the tired face of a saint that seemed lit with foreknowledge of her ultimate reward. But at that time I didn't know what her goodness meant." [*Sherston*, p. 172]. No tindrà temps de reconèixer les virtuts de Miriam perquè quan torna de la que serà la seva última trobada esportiva, l'etapa de Packlestone, aquesta ha mort d'un atac de cor.

Possiblement, la desaparició de Miriam no generaria cap significació simbòlica si no fos perquè tanca l'últim capítol dedicat al cronotop idíl·lic de George Sherston abans de la guerra i perquè constitueix la primera pèrdua significativa a la que seguiran Stephen Colwood, Tom Dixon i Dick Tiltwood. Però també té una funció simbòlica de tipus moral més extensa i que, com la resta dels símbols idiolectals com són les al·lusions a les botigues de Londres, es refereix negativament a l'estatus social i moral del protagonista. En efecte, el progrés social i esportiu de George comporta un progrés negatiu en la seva educació i comprensió d'aquelles persones que no integren el corpus elitista de caçadors. En tots els capítols dedicats a la seva formació esportiva i sentimental, aquestes estructures paradigmàtiques i els símbols idiolectals actuen com a anuncis del desastre, però

també com a elements que erosionen aquesta versió de la joventut idil·lica abans del 1914.

I aquí, caldria esmentar el darrer símbol perquè designa el marc referencial que integra la resta de símbols tant convencionals com idiolectals. El quadre de *Love and Death*, que es menciona en quatre ocasions, és una fotografia que reproduïx l'obra del pintor simbolista anglès George Frederick Watts (1817-1904) en la qual la presència poderosa de la mort està a punt de creuar el llindar d'una entrada que intenta protegir endebades la figura desvalguda de Cupido. Watts, que va pintar aquest quadre entre 1874 i 1877 en homenatge a un seu amic, el marquès de Lothian, que havia mort prematurament, volia transmetre en aquesta imatge patètica de la mort que assetja la vida "the passionate though unavailing struggle to avert the inevitable"<sup>138</sup>. L'art victorià de finals del segle XIX va reflectir els temes fonamentals de l'amor i la mort en obres que recollien el gust popular pels personatges i les històries tràgiques, com Julieta o Helena de Troia, en imatges al·legòriques contraposades: la vida, la bellesa i el desig enfront de la mort, la decrepitud o l'agonia. La pintura de Watts ofereix, en aquest sentit, una lectura pictòrica de la sentència virgílica de *I'Et in Arcadia Ego* perquè, ni l'amor ni l'idil·li arcàdic poden defugir la mort. La caducitat de l'existència humana és, com en altres recreacions estètiques del període victorià, consubstancial a la mateixa vida. En el relat de Sassoon, la comprensió fatídica del quadre de Watts constitueix el punt de partida d'una recerca que comença en la infantesa i que fins al final de recorregut autobiogràfic no es revela amb tot el seu contingut tràgic. Els records de George sempre s'associen a una idea vague del significat ocult del quadre, que ajorna sempre el seu descobriment: "The large photograph of Watt's picture, "Love and Death", which hung in the drawing-room, gave me the same feeling as the "Moonlight" sonata (my aunt could only play the first two movements)." [*Sherston*, p. 22]. En el primer dia de vacances d'estiu, després de tornar de Ballboro, es reprenen els rituals de la contemplació del paisatge familiar concentrat en el jardí. Malgrat ha crescut en edat i coneixements, el significat de la fotografia continua exercint el mateix misteri:

And there was the familiar photograph of "Love and Death", by Watts, with its secret meaning which I could never quite formulate in a thought, though it often touched me with a vague emotion of pathos. [*Sherston*, p. 48]

---

<sup>138</sup> Vegeu la galeria d'art virtual ArtMagick que conté imatges d'obres pictòriques centrades en els moviments artístics dels segle XIX i principis del segle XX: [www.artmagick.com/artists/watts](http://www.artmagick.com/artists/watts).

L'enigma del quadre persisteix fins i tot quan el procés educatiu del protagonista culmina amb el triomf de la Copa del Coronel. L'èxit que preludia la pròxima amistat amb Denis Milden li impedeix cap reflexió madura sobre el seu futur:

The photograph of Watts's "Love and Death" was there on the wall; but it meant no more to me than the strangeness of the stars which I had seen without question, out in the quiet spring night. I was secure in a cosy little universe of my own, and it had rewarded me with the Colonel's Cup. [Sherston, p. 173]

L'última al·lusió significativa del quadre de Watts forma part de la important retrospectiva que completa l'el·lipsi corresponent a l'allistament a l'exèrcit. Al començament del capítol novè ("In the Army"), George ja porta cinc setmanes de servei com a soldat ras al regiment de cavalleria de Sussex. Per tant, es produeix un buit informatiu sobre la seva trajectòria de l'estiu fins al mes de setembre de 1914. Aquest dèficit s'esmena durant la convalescència de George, que, com hem esmentat abans, s'ha trencat el braç en caure del cavall. Després de cinc setmanes de repòs i avoriment, recorda com el trenta-u de juliol de 1914, quatre dies abans que Gran Bretanya declarés la guerra contra les Potències Centrals, va decidir a allistar-se<sup>139</sup>:

On that ominous July 31<sup>st</sup> I said long and secret good-byes to everything and everyone. [...] I was alone in the twilight room, with the glowering red of sunset peering through the chinks and casting the shadows of leaves on a fiery patch of light which rested on the wall by the photograph of "Love and Death". So I looked my last and rode away to the War on my bicycle. Somehow I knew it was inevitable, and my one idea was to be first in the field. [Sherston, p. 228]

El capvespre torna a ser el moment privilegiat per les grans decisions. George contempla per última vegada el quadre, però, a diferència d'altres ocasions, no s'interroga sobre el seu misteri llargament qüestionat. La imatge del jove que s'apressa en bicicleta a allistar-se conté un punt de comicitat afectuosa que, tanmateix, evidencia l'abisme encara existent entre l'heroi convençut a morir i l'oficial afligit i decebut de la guerra i de la seva pàtria que escriu les seves memòries. Al cap i a la fi, el misteri que conté el quadre de *Love and Death* comprèn totes les altres paradoxes, penediments i incongruències que acompanyen



el seu creixement fins que s'incorpora a files. Tots els símbols que hem analitzat funcionen com a detalls semiòtics, més que mimètics, perquè d'una banda actuen prolèpticament en l'argument i, de l'altra, releguen la seva funció referencial —com a detalls que denoten un “efecte de realitat”— a un nivell secundari en el desig del narrador per dirigir una determinada interpretació del seu relat. Com hem analitzat abans amb relació als símbols convencionals, la paraula conceptual comporta una interpretació que, com adverteix Dolors Oller, “serveix com a esquema formal o també com a correlat per percebre un altre significat més abstracte, encara que definit”<sup>140</sup>.

La tragèdia de la vida i de la mort, que suggereixen el poema de Virgili, el quadre de Poussin o el de Watts, constitueix el símbol més important del destí patètic del protagonista a partir del qual s'interpreten la resta de símbols com són les morts successives de Miriam, Stephen Colwood, Dixon o Dick Tiltwood, les al·lusions recurrents del filat, les excursions a Londres o el paisatge rural a punt de franquejar la línia de la destrucció bèl·lica. George intenta infructuosament, com la figura de Cupido en el quadre de *Love and Death*, contenir l'avanç inexorable de la mort o, per extensió, de la realitat que la guerra desfermarà. Així, el seu procés de maduresa és dolorós no tan sols pel fet d'abandonar la condició d'una felicitat idíl·lica —que s'entesta a idealitzar malgrat els reversos de la fortuna— sinó perquè coincideix amb l'esclat d'una guerra que no tan sols es cobrarà la vida dels seus amics, sinó que també dotarà d'un sentit diferent l'experiència prèvia.

La convicció patriòtica i la seva identitat amb els veïns i el poble nats es convertiran, durant el conflicte, en els nous enemics de George Sherston. En les trinxeres del front, el quadre de *Love and Death* s'erigeix com un lema que aglutina i revela per fi tots els signes precedents que han acompanyat el creixement del protagonista i que el relat ha anat desgranant subtilment perquè el lector els pugui reconèixer posteriorment. Sens dubte, el joc retòric de les oposicions i dels requeriments simbòlics és paral·lel al joc enunciatiu de la focalització variable que, com hem vist, caracteritza el discurs autobiogràfic de Sherston. La mirada autoconscient del narrador impedeix que la recuperació del passat anterior al 1914 es complagui excessivament en la rememoració nostàlgica. En tot moment, la seva presència saboteja de manera oportuna i ocasional la facultat narrativa del protagonista que mai no pot imposar completament la seva percepció dels fets tal

---

<sup>139</sup> Hi ha una disparitat en les dates de l'allistament entre Sherston i Sassoon. Segons John Stuart Roberts, Sassoon es va allistar el dos d'agost de 1914, *op. cit.*, p. 57.

<sup>140</sup> Dolors Oller, *Virtuts textuales*, *op. cit.*, p. 140.

com creu que van succeir. El fervor patriòtic entusiasta de George i la seva consciència de pertànyer a Butley o al comtat de Kent, com a epítom d'un Imperi que dominava Europa i que vivia confortablement dels beneficis de les colònies, sempre és matisat per un narrador que, sovint, no s'absté d'advertir o ironitzar sobre la lleialtat innocent del protagonista, tan fal·laç i efímera com la pau arcàdica.

---

## 2. LA DESCOBERTA D'HARMAGEDON. LA RETÒRICA DEL REALISME

---

### 1. ELS TESTIMONIS DE LA HISTÒRIA: LA PRETENSÍO MIMÈTICA DE L'EXCOMBATENT

Next afternoon a train (with 500 men and 35 officers on board) conveyed me to a Base Hospital. My memories of that train are strange and rather terrible [...]. Many of us still had the caked mud of the war zone on our boots and clothes, and every bandaged man was accompanied by his battle experience. [...] The Front Line was behind us; but it could lay its hand on our hearts, though its bludgeoning reality diminished with every mile. It was as if we were pursued by the Arras Battle which had now become a huge and horrible idea. We might be boastful or sagely reconstructive about our experience, in accordance with our different characters. But our minds were still out of breath and our inmost thoughts in disorderly retreat from bellowing darkness and men dying out in shell-holes under the desolation of returning daylight. We were the survivors; few among us would ever tell the truth to our friends and relations in England. We were carrying something in our heads which belonged to us alone, and to those we had left behind us in the battle. [*Sherston*, p. 449]

Dotze anys separen l'esdeveniment històric i biogràfic real d'aquest viatge en tren cap a Anglaterra l'any 1917 de la seva reconversió narrativa a *Memoirs of an Infantry Officer*, publicat l'any 1930. En l'apartat anterior hem vist com a *Memoirs of a Fox-Hunting Man*, l'alternança, i a vegades fusió, entre el discurs del narrador i el del protagonista constitueix un dels trets més característics del relat autobiogràfic de la infantesa i la joventut de George Sherston. Un narrador que pren la paraula al protagonista per matisar, corregir o, fins i tot, ironitzar sobre el seu passat però que, tanmateix, evidencia l'enorme distància existencial entre tots dos. Si bé l'alteració del temps verbal, del pretèrit imperfecte al present, adverteix el lector del canvi de focalització del protagonista al narrador que, a més, resulta evident pel tipus d'informació que introdueix (anticipacions, retrospeccions o digressions que només poden pertànyer al coneixement posterior que ha adquirit el protagonista), quan ens enfrontem al relat de les accions bèl·liques aquesta focalització o distància sembla diluir-se. Com si l'experiència del narrador i del protagonista coincidissin en el moment fulgurant de la visió de l'horror que, malgrat recorda altres contemplacions extàtiques prèvies a la guerra en què la mirada retrospectiva de l'adult es superposava a la del nen o del jove (fusió de la diegesi i de la mimesi), no pot retenir la mateixa evocació nostàlgica d'una felicitat perduda. L'horror es descriu per altres mitjans que no poden explotar la tensió entre el jove

que autentica els esdeveniments i l'escriptor madur que els interpreta. El narrador que recorda s'esvaeix i la presència espectral dels morts sembla exigir el seu emmudiment transitori.

Però tornem al fragment que hem reproduït abans perquè, malgrat la seva extensió considerable, suscita alguns dels temes més complexos del relat bèl·lic pel que fa a la poètica de la memòria envers la poètica de la ficció i, en especial, perquè il·lustra de manera significativa de quina manera aquesta dilació de dotze anys entre l'Armistici i la publicació del segon volum autobiogràfic l'any 1930 afecta la configuració narrativa de l'experiència bèl·lica de Sassoon. En la batalla d'Arras (abril de 1917), Sherston és ferit a l'espatlla i traslladat en un tren de la Creu Roja cap a un hospital d'Anglaterra. Els seus records d'aquest trajecte són "strange and rather terrible". Però és el narrador qui, des del present de l'enunciació, qualifica d'estranyos i terribles els seus records. Primer senyal autoreferencial que descobreix l'expressió emocional del narrador en la seva incertesa i dificultat davant la recuperació dels fets. Tot seguit, es produeix el canvi sobtat del temps verbal del discurs en present del narrador al pretèrit imperfecte del protagonista que anuncia l'inici de la narració d'aquest viatge en què conflueixen les veus i les experiències tant del narrador com del protagonista de la història.

Sherston descriu com l'atmosfera de violència i vulnerabilitat del combat perduren en el desassossec, els gemecs o les converses dels soldats ferits que comparteixen un destí incert que es decidirà al final del trajecte. El tren i els seus ocupants deixen enrera la primera línia del front i cada milla recorreguda contribueix a afeblir la intensitat de les impressions immediates —que tanmateix constitueixen la realitat de la guerra ("its bludgeoning reality diminished with every mile")—, amb la seva brutalitat i vertiginositat que impedeixen l'articulació d'una autèntica experiència del front. La batalla d'Arras esdevé aleshores "a huge and horrible idea" que cada soldat pot intentar reconstruir però que, inevitablement, li retorna també la memòria gràfica de la mort en la imatge dels homes agonitzant en els cràters. La primera persona del singular passa aleshores a la primera del plural ("We were the survivors") en un acte de solidaritat i de comunió amb els soldats i, sobretot, de reconeixement del seu sofriment. Els uneix la mateixa angoixa i els mateixos horrors perquè tots ells han viscut la guerra en carn pròpia. Però, qui parla aquí? En realitat, a qui pertany aquest discurs interior reproduït? El protagonista que és conscient que no pot comunicar la seva experiència ("our minds were still out of breath") i que necessita distanciar-se de l'horror recent o el narrador que, anys més tard, pot per fi recompondre la seva experiència i fer-la intel·ligible a través de la narració? Possiblement el pronom personal "we" no tan

sols pretén integrar el soldat anònim sinó també el mateix protagonista, a qui la ferida del combat ha convertit en una baixa més entre els cinc-cents homes que ocupen el tren. El supervivent, és alhora el testimoni d'una veritat que no pot transmetre a aquells que no han patit el seu infortuni. Per això, el silenci apareix com l'única alternativa que pot evitar el dolor i l'angoixa als amics o als familiars a casa. Ara bé, el que es concep inicialment com una precaució, es converteix en una censura, en un llast que impedeix la mútua regeneració dels llaços comunals, per mitjà de la comprensió i el consol, entre la rereguarda i el batalló. L'afirmació amarga de Sherston ("We were carrying something in our heads which belonged to us alone, and to those we had left behind us in the battle.") descobreix l'enorme abisme que separa els combatents dels civils i que, alhora, estreny molt més els vincles fraternals entre els soldats.

No obstant això, aquestes afirmacions també poden pertànyer a la consciència del narrador ja que contenen un senyal autoreferencial com és la preterició, la figura de la paradoxa lògica que consisteix a simular que no es vol dir una cosa per, al final, dir-la<sup>141</sup>. Al cap i a la fi, la fusió del narrador amb el soldat anònim ("We") parteix d'una empatia, una coincidència d'avatars insòlits i terribles com són les accions bèl·liques, que són enumerades, malgrat la seva indicibilitat, en el breu repertori casuístic de les històries personals dels ferits que s'han referit anteriorment: la presència del fang sec en la seva roba i les seves botes, la perllongació de l'estat d'alerta o la por, el record inquietant dels homes que agonitzen, l'estranya barreja de culpabilitat i alleujament que s'oculta en la ferida que els retornarà per fi a casa, la conversa encara nerviosa, entre l'anècdota i l'estupefacció, sobre un bombardeig incessant o sobre una retirada en plena foscor, etc. El narrador se serveix de la preterició per manifestar la incapacitat o la renúncia dels soldats (i, per tant, d'ell mateix en el seu paper narratiu com a protagonista) per revelar la veritat, per explicar el que han vist o han fet, com a víctimes, però també com a homicides (és notòria l'absència d'episodis, per exemple en l'obra de Sassoon, d'Edmund Blunden o de Robert Graves, que descriu l'acte de matar). El que es vol silenciar i s'acaba mostrant té repercussions evidents sobre l'acte autobiogràfic, que emprèn un segon combat per superar l'autoalienació i l'emudiment provocats per un horror fins aleshores desconegut i, per tant, inarticulat.

---

<sup>141</sup> Segons Pierre Fontanier es tracta d'una figura d'expressió per oposició. Vegeu *Les figures du discours*, París: Flammarion, 1968, p. 143.

Així, el narrador del relat bèl·lic adopta una preeminència cabdal com a profeta o portaveu que desvela un secret (la realitat del front) i que, alhora, ha necessitat allunyar-se de la memòria de la mort per sobreviure però, sobretot, per transcendir el seu efecte merament documental o impressionista. Entre aquest viatge en tren de l'any 1917 i la narració d'aquest fet dotze anys més tard es desenvolupa tot el procés de comprensió i conceptualització de la guerra. L'autobiografia es presenta aleshores com una pràctica literària, que recupera el passat per mitjà de la narració, i documental, ja que necessita recordar per tal d'atorgar un sentit a la tragèdia personal enfront de la incomprensió dels civils o de la mistificació de les versions oficials i relativistes sobre el conflicte per part de polítics, militars i, en general, tota la societat dirigent conservadora que havia justificat la guerra.

Enrique Ocaña destaca en l'obra d'un altre escriptor-combatent, Ernst Jünger, com en aquesta vocació hermenèutica dels testimonis de la Gran Guerra s'hi detecta la necessitat de dotar de sentit "el absurdo de la historia para componer con sus interjecciones una crónica metafísica del dolor, una "algodicea"<sup>142</sup>. El terme "algodicea", que Ocaña manlleua de P. Sloterdijk, comporta una interpretació metafísica del sentit del dolor i apareix, en la modernitat, com a concepte invers al de teodicea. En un món on ja no es confia en un sentit superior, en Déu, per conciliar el mal, la injustícia, el sofriment o el dolor (la formulació de la teodicea), l'home ha de buscar els mecanismes per suportar el dolor (algodicea).

L'absència d'un sentit superior també ataca la idea d'història, concebuda com una disciplina que ja no es pot aproximar a la veritat si no és per mitjà de la ficció. Així ho entenia Ford Madox Ford quan intuïa que, després de la guerra, el passat ja no oferiria una base per a la moralitat i que, per tant, la història s'havia de reconstruir<sup>143</sup>. Per la seva banda, Henri Barbusse, indicava en el pròleg de l'any 1930 a l'edició catalana d'*El Foc* que la guerra no es podia representar sincerament, "sense que això sigui una evocació d'horror i d'execració" i afegia que l'escriptor honrat i amb enteresa moral "no pot tampoc tractar aquesta tragèdia realista davant el públic sense impel·lir-lo desesperadament a desembullar les causes i lluitar contra el retorn del cataclisme"<sup>144</sup>.

En aquest sentit, l'algodicea dels homes que van lluitar al front es concreta en la expressió i organització de l'experiència bèl·lica mitjançant un doble procés

---

<sup>142</sup> Vegeu Enrique Ocaña, *Duelo e Historia. Un ensayo sobre Ernst Jünger*, València: edicions Alfons el Magnànim-IVEI, 1996, p. 10.

<sup>143</sup> Samuel Hynes, *A War Imagined*, op. cit, p. 431.

narratiu, indeslligable l'un de l'altre. D'una banda, la feixuga recuperació narrativa del que va succeir motiva aquesta crònica del dolor que adopta, com veurem, una retòrica del realisme determinada (una tragèdia realista que evoca l'horror, com explica Barbusse) que susciti en el lector els efectes catàrtics de la tragèdia (la por i la compassió) per tal d'evitar el retorn de la catàstrofe. Una formulació gairebé idèntica a la que Wilfred Owen havia establert en la seva poètica de la compassió i que hem explicat a la primera part d'aquesta investigació. Una poesia que no parlés d'herois, ni d'abstraccions metafísiques o grandiloqüents sobre el conflicte, i que fos elegíaca, és a dir, que fes justícia al caiguts a través de la compassió envers les víctimes i del compromís amb la veritat que, alhora, havia de servir d'advertència a futures generacions. Al capdavant, tant Barbusse com Owen estaven definint els components d'un realisme bèl·lic, sorprenentment contemporani, des del doble vessant tant de la configuració narrativa que, essencialment, es contraposava al tractament èpic o romàntic del relat, com del context pragmàtic de la lectura referencial que havia de provocar una resposta performativa en el lector (advertir les futures generacions suposava, de fet, implicar-los en la lluita contra el retorn d'una altra guerra). D'altra banda, la majoria d'excombatents que emprenien la tortuosa escriptura de les seves experiències al front van adoptar l'autobiografia com a gènere suprem de la subjectivitat i del testimoniatge que els permetia articular un seguit d'estratègies verbals dirigides a convèncer el lector de l'autenticitat del contingut.

La finalitat tant d'aquesta retòrica concreta del realisme bèl·lic com de la tècnica de la persuasió en el pla de l'enunciació és l'exhortació d'una lectura referencial, avalada per l'experiència personal del narrador-protagonista, que pot remetre a una verificació externa: el soldat que ha lluitat en una guerra exhibeix i reclama la seva participació en la Història. La força d'aquesta evidència, alhora biogràfica i històrica, constitueix un dels puntals de la pretensió mimètica del relat bèl·lic que comparteixen, com demostra abastament Samuel Hynes, la majoria d'excombatents. Entre els exemples que cita Hynes, el de Guy Sajer, que va lluitar durant la Segona Guerra Mundial, és especialment interessant perquè reitera alguns dels arguments que hem comentat respecte de les aportacions de Sassoon i de Barbusse, però també n'apunta de nous:

Those who haven't lived through the experience may sympathize as they read, the way one sympathizes with the hero of a novel or a play, but

---

<sup>144</sup> Henri Barbusse (1918), *El foc*, *op. cit.*, p. 16.

they certainly will never understand, as one cannot understand the unexplainable<sup>145</sup>.

Sajer percep com Sassoon la vivència de la guerra com una frontera infranquejable que divideix inevitablement els civils, que no comprenen, dels combatents, que tampoc no poden comunicar el que és inexplicable (de nou, la preterició assenyala tant una renúncia com una incapacitat comunicativa per part del narrador). Tanmateix, Sajer avança una qüestió de gran importància pel que fa a la naturalesa d'aquest doble procés narratiu que caracteritza no tan sols l'algodicea del soldat-escriptor sinó l'autobiografia, és a dir, la seva naturalesa narrativa fronterera que admet tant l'adscripció ficcional com la referencial i que, per tant, suggereix dos modes de lectura. El civil pot llegir aquest tipus de relats com a ficcions ("novel" o "play"), mentre que el combatent (els "supervivents" de Sherston) ha adquirit una experiència que, irremissiblement, justifica i avala una lectura referencial, paral·lela a la lectura d'obres no imaginatives, instructives o meritòries, que el legitima a assumir la postura crítica d'un historiador que exerceix un control sobre les dades empíriques, detectant possibles errors o imprecisions, però que també pot assolir una comprensió més profunda de les crisis i conflictes interiors dels soldats.

Certament, Sassoon, Barbusse o Sajer eren conscients que s'enfrontaven a un repte de difícil resolució. La guerra apareixia com l'eix central i persistent de la reflexió autobiogràfica en què el compromís ètic del testimoni personal es debatia entre la ficció (la superació literària i existencial dels fets viscuts en un art perdurable) i la realitat (l'aspiració a la veracitat històrica), entre la reconstrucció d'un subjecte anterior a la conflagració (el protagonista de la història) i la construcció d'una nova identitat (el narrador i supervivent com a transmissor de la memòria). Resulta difícil, doncs, concebre algunes autobiografies dins del gènere purament no ficcional davant del que T.E. Lawrence qualificava com la necessària "dramatització" de la realitat quan pretenia fer de la història a *Seven Pillars of Wisdom* un gènere imaginatiu<sup>146</sup>. De la mateixa manera que no podem evitar reconèixer alguns elements biogràfics, contrastables històricament, en les novel·les bèl·liques de Richard Aldington o Ernst Hemingway que es proposen com a fictionals. En tots dos casos, l'autobiografia es presenta com un gènere ideal per a la superació de les fronteres discursives entre realitat i ficció mitjançant diferents tècniques fictionals. En primer lloc, l'adopció del règim en primera persona permet

---

<sup>145</sup> Samuel Hynes, *The Soldiers' Tale*, p. 2.



narrar els esdeveniments des de la perspectiva de l'experiència individual que aporta immediatesa i credibilitat al relat. En segon lloc, aquesta visió focalitzada es concentra, sobretot, en la narració de la vida diària al front, més que no pas en una comprensió globalitzadora i analítica del conflicte. I, finalment, en tots dos casos l'autobiografia recorre els mecanismes de la ficció per aportar fluidesa aspectual als canvis o modificacions entre la veu del narrador i la del personatge, o problematitzar el rol del narrador.

L'autobiografia i la novel·la modernes comparteixen un seguit d'estratègies que motiven aquesta constant imprecisió dels límits entre la realitat i la ficció que guiaran l'evolució de la literatura. Així, ambdues formes narratives es caracteritzen per la seva flexibilitat i permeabilitat formals. Des dels seus orígens, la novel·la va incorporar altres gèneres ficticials però també formes narratives no ficticials (com la crònica, la història, el dietari, la biografia i l'autobiografia, entre altres) i va arrossegar la resta de gèneres, inclòs l'autobiogràfic, en un procés de novel·lització, és a dir, d'absorció, experimentació i pertorbació dels seus propis límits formals i convencionals. Així mateix, tant la novel·la com l'autobiografia no han rebut les prescripcions normatives explícites que caracteritzen altres gèneres institucionalitzats perquè, com indicava Bakhtin respecte de la novel·la, l'objecte de la representació artística és la mateixa realitat en procés de formació, imperfecta i dinàmica, que impedeix que el gènere es petrifiqui o es convencionalitzi i tendeixi, per tant, a la seva renovació i autocrítica constants<sup>147</sup>. Pel que fa a l'autobiografia, l'any 1907 Georg Misch destacava la seva especificitat i inestabilitat genèrica: "Its boundaries are more fluid and less definable in relation to form than those of the lyric or epic poetry or of drama"<sup>148</sup>. Per consegüent, no podem dirimir l'autobiografia simplement com una forma de ficció o com un document històric sense tenir en compte fins a quin punt es tracta, com sostenia Georg Gusdorf, d'una opció estilística determinada històricament i culturalment<sup>149</sup>.

Com veurem en els següents apartats, la importància dels orígens comuns de la novel·la i de l'autobiografia rau en la comprensió de la seva naturalesa dialògica, és a dir, de la interacció de discursos i de gèneres en tant que pràctiques d'un

---

<sup>146</sup> T.E. Lawrence, carta a Bernard Shaw, 7 de maig de 1928, a *Cartas de T.E. Lawrence*, edició de David Garnett, traducció de Patricio Canto, Buenos Aires: ediciones Sur, 1944, p. 581.

<sup>147</sup> Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 483.

<sup>148</sup> Citat per Laura Marcus, *Auto/biographical discourses*, op. cit, p. 147.

<sup>149</sup> Vegeu el fragment de l'article de Gusdorf, "Condiciones y límites de la autobiografía", Ángel G. Loureiro (ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Suplementos Anthropos, Barcelona: desembre 1991, pp. 9-18.

fenomen comunicatiu social. És precisament aquest diàleg interactuant entre realitat i ficció, o entre l'individu i la societat, el que impulsa la renovació literària i la transformació dels gèneres. Com observa Michael Mckeeon, a partir de 1740, la novel·la —però, també l'autobiografia— arriba a la consciència cultural com un instrument genèric per proposar una expansió dels problemes epistemològics i socioètics<sup>150</sup>.

De tots els problemes que hem apuntat fins ara en relació amb les memòries de George Sherston, ens aturarem en dos aspectes que estan relacionats amb el relat de guerra com a reconstrucció d'una realitat a partir del testimoniatge vivencial i de les tècniques narratives fictionals. En aquest sentit, intentarem aportar una reflexió a l'entorn dels orígens i dels transvasaments continus entre la realitat i la ficció i com aquesta pràctica, determinada pel context historicocultural, demostra les concomitàncies inherents entre l'autobiografia i la novel·la, en especial durant el període d'entreguerres.

### **1.1.- LA CONSECUCIÓ DE LA VERITAT: ELS ORÍGENS D'UNA RIVALITAT ENTRE LA NOVEL·LA I L'AUTOBIOGRAFIA.**

En els fragments anteriors tant de Sassoon, Barbusse o Sajer hem vist com el relat de la guerra s'associa de manera gairebé automàtica al testimoni de l'experiència i a una determinada estil·lització narrativa que se supedita a la comprovació extratextual, la precisió descriptiva i realista o l'efectivitat catàrtica per despertar sentiments o emocions en el lector. S'estableix aleshores una equivalència espontània i inconscient entre experiència, sinceritat, veritat o realitat, com si fossin dades empíriques amb valor ontològic absolut que no tenen en compte el procés anterior a l'escriptura, és a dir, l'experiència dels fets i la seva interpretació —amb tots els problemes que ocasionen la desmemòria, el dubte o l'angoixa davant del que suposa tornar-se a enfrontar amb el passat. És evident que ens trobem davant d'una cruïlla de conceptes complexos d'àmbits epistemològics diferents que es barregen confusament en el gènere autobiogràfic i, en especial, en el relat de guerra.

Certament, la reivindicació de la veritat o la sinceritat d'una narració no és una novetat sinó que, al contrari, compendia un dels trets característics de la revolució científica que durant els segles XVII i XVIII va desencadenar la proliferació de noves disciplines, l'ascens cultural dels modes empírics de veritat i

---

<sup>150</sup> Michael Mckeeon (1987), *The Origins of the English Novel, 1600-1740, op. cit.*, p. xix.

d'historicitat, i l'emergència de la novel·la i de l'autobiografia. Durant les turbulències socials i polítiques abans i durant la guerra civil anglesa (1642-45), la bibliolatria documental va centralitzar el debat sobre la naturalesa de la representació i l'ús del llenguatge que van esdevenir temes polítics crucials en el context de la discussió sobre el poder monàrquic i de la revolució empírica de l'epistemologia. Els Puritans van advocar per l'ús clar i sense ambigüitats de la paraula en la seva missió primordial de facilitar la pedagogia espiritual en el coneixement mundà de les coses. L'abandonament dels arguments tradicionals i l'eloqüència figurativa formaven part d'un procés més ampli. La consecució d'un nou mètode científic, basat en l'observació contrastada, tenia per objectiu enderrocar l'especulació metafísica i l'obscurantisme del vell ordre aristotelicoescolàstic. Els filòsofs socials i els historiadors des de John Locke fins a David Hume van obrir el camí cap a la Il·lustració i van postular un mètode de recerca del coneixement humà que es fonamentava en l'observació objectiva dels fets i dels fenòmens, i en la confiança suprema de l'experiència i la raó associades amb un ús literal del llenguatge i la definició clara de les idees. Però l'adopció d'aquest model explicatiu responia, com indica Josep Fontana, a què "els cultivadors de totes dues branques del saber tenien clara la seva responsabilitat en l'establiment d'un nou consens social"<sup>151</sup> que havia de garantir el reconeixement dels drets individuals del ciutadà enfront dels abusos del poder absolutista.

Les conseqüències d'aquesta revolució epistemològica en l'àmbit de la literatura, i sobretot pel que fa als orígens de l'autobiografia i la novel·la, han estat àmpliament debatudes. Ian Watt, en el seu estudi clàssic *The Rise of the Novel*, sosté que les innovacions filosòfiques i literàries són manifestacions paral·leles d'una transformació sense precedents en la civilització occidental: la ruptura d'una imatge metafísica i teocèntrica del món heretada de l'Edat Mitjana i un nou èmfasi en la importància suprema de la consciència individual que es va estendre des del racionalisme francès (Descartes) fins a l'empirisme anglès (John Locke o David Hume). Els trets diferencials d'aquesta nova concepció empírica, històrica i individual en la creació literària del segle XVIII, que s'identifica amb el realisme formal, van ser l'abandonament de les històries mítiques, llegendàries o "poètiques" ubicades en un passat èpic o remot, per un tipus d'argument que atorgava una gran importància al temps —o a la creació de personatges que es desenvolupaven a través del temps— amb especial atenció al procés històric. En segon lloc, la

---

<sup>151</sup> Vegeu els capítols quatre i cinc, "La Il·lustració" i "La invenció del progrés" respectivament, del llibre de Josep Fontana, *La història dels homes*, Barcelona: editorial

preferència per històries sobre personatges corrents (segons Aristòtil, ni millors ni pitjors sinó similars a nosaltres) o bé sobre personatges marginals, bergants o prostitutes com Moll Flanders, que partien de la tradició de les balades sobre biografies de criminals o de la picaresca. I, finalment, la insistència dels escriptors a corroborar l'autenticitat dels seus relats, la veritat avalada per l'experiència o el testimoni directe, de la mateixa manera que també ho faran altres novel·listes de la fase clàssica de la novel·la com Dickens o Trollope<sup>152</sup>. La formalització d'aquest nou tipus de narració va consistir en la imitació de les formes de narració empíriques com l'autobiografia, les confessions, les cartes o el primer periodisme.

Lennard J. Davis<sup>153</sup> relaciona la formació de la novel·la amb el que ell anomena el discurs faccional [*faction*<sup>154</sup>] de les "*news/novels*" que, durant el segle XIX, es va subdividir entre els diferents gèneres ficticials, com la novel·la, i els no ficticials, com la història o el periodisme. Aquest tipus de discurs comprenia bàsicament les primeres manifestacions de la crònica periodística de fets recents o actuals, que avui acceptem com a naturals però que eren desconegudes abans del Renaixement perquè depenien de la invenció de la impremta<sup>155</sup>. El discurs "*news-novels*" va néixer a Anglaterra durant el segle XVI amb l'eclosió de les primeres narracions en prosa (també anomenades "*novels*" o "*news ballads*"<sup>156</sup>) sobre biografies de criminals, anècdotes i facècies, intrigues amoroses, catàstrofes naturals, assassinats, esdeveniments sobrenaturals, prèdiques d'homilies religioses, però que també contenien contes i notícies sobre l'estranger (des de reports de guerra fins a tòpics costumistes). Les balades es llegien o es cantaven entre un públic de condició social majoritàriament humil (i sovint analfabeta), de manera que aviat es van consolidar com una forma periodística excepcionalment popular.

---

Crítica, 2000, pp. 77-122.

<sup>152</sup> Ian Watt (1957), *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*, Harmondsworth: Penguin, 1963, p. 32.

<sup>153</sup> Lennard J. Davis (1983), *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996, pp. 23-24.

<sup>154</sup> Paraula que sorgeix de la combinació dels mots anglesos *fact* ("fet") i *fiction* ("ficció").

<sup>155</sup> Cfr. David Lodge, *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*, London: Routledge, 1991, p. 17.

<sup>156</sup> No s'ha de confondre l'accepció d'aquest terme en el nostre context, ja que no ens referim a la balada d'origen occità, sinó a balada popular, tradicional o folklòrica entesa com una cançó narrativa breu que es preservava i transmetia oralment entre la gent analfabeta o semianalfabeta. Davis explica que si bé les narracions abans del segle XVI s'escriuien generalment en forma poètica, el desenvolupament de la impremta va propiciar el domini progressiu de la prosa i l'abandonament de les fórmules de transmissió oral. Vegeu Lennard J. Davis, *op. cit.*, pp. 45-47.

El desenvolupament de la impremta va ser decisiu en l'ascendència cultural del que Michael McKeon denomina "epistemologia visual"<sup>157</sup>, és a dir, la sacralització de l'objecte documental com a evidència empírica de la veritat i del coneixement. A causa dels avenços dels mecanismes d'impressió, les balades es publicaven d'un dia per l'altre, amb la qual cosa va reduir notòriament la distància entre el públic i els esdeveniments, reals o no, d'interès general. La demanda creixent d'aquest tipus de publicacions va crear, d'una banda, la necessitat de procedir a la serialització de les balades en publicacions periòdiques a fi d'assegurar un públic que cada vegada tenia més presència com a objecte de consum i com a subjecte textual. En efecte, la impressió continuada de notícies proporcionava al lector la informació regular sobre fets que no pertanyien al temps passat de la història sinó al temps periodístic de la immediatesa diferida. Per l'altra, el mercat editorial ingent va recórrer a diferents tècniques de reclam a fi d'augmentar les vendes com, per exemple, els titulars que emfasitzaven la novetat, la singularitat o l'autenticitat de les històries que anunciaven.

Sens dubte, la influència de les formes autobiogràfiques com a fórmules de validació empírica i històrica del testimoniatge ocular va ser crucial. Durant el segle XVIII, l'interès de l'empirisme filosòfic pels processos mentals de la consciència individual va propiciar una laització de l'espai interior. El desenvolupament d'aquest nou èmfasi en la subjectivitat va desplaçar progressivament l'autoexamen religiós i la concentració en els esdeveniments externs que havien caracteritzat les autobiografies religioses i les *res gestae* per la incorporació de les dades psicològiques i la preeminència de la singularitat individual<sup>158</sup>.

Per bé que l'autobiografia i la novel·la van aparèixer de manera paral·lela però independent<sup>159</sup>, la voracitat de la novel·la aviat es va desfermar en l'adopció de les fórmules autobiogràfiques per construir històries de vida fictícies. L'augment d'una audiència encuriosida per la producció de memòries, narracions de viatges o cròniques escandaloses va conduir al desenvolupament de la convenció autobiogràfica que va assolir el seu apogeu en la forma novel·lística a partir de la segona meitat del segle XVIII. La visió subjectiva i la recerca del jo en tant que eixos centrals de l'autobiografia o de la confessió es van estendre prolíficament en la novel·la que va assimilar aleshores la narració en primera persona a fi d'imitar

---

<sup>157</sup> Michael McKeon, *The Origins of the English Novel*, p. 76.

<sup>158</sup> Vegeu Laura Marcus, p. 155. Vegeu G. Gusdorf, "Condiciones y límites de la autobiografía", *op. cit.*, pp. 9-18.

<sup>159</sup> Cfr. Wayne Shumaker, *English Autobiography. Its emergence, Materials and Form*, Berkeley: University of California Press, 1954, p. 29.

l'autenticitat dels relats testimonials. En conseqüència, l'originalitat o la sinceritat ja no garantien necessàriament una documentació original o l'objectivitat de l'observador, sinó que esdevenien una qüestió d'estil, d'aprenentatge i d'imitació. Com adverteix Wallace Martin:

Jokes and short anecdotes are strung together as 'jest biographies'; tales about rogues and their wanderings accumulate in the 'picaresque' novel, closely related to criminal biographies that mix fact and fiction... Almost every factual narrative —history, biography, autobiography, accounts of travels— generates an eponymous fictional counterpart<sup>160</sup>.

Això va ocasionar una profunda incertesa en relació amb l'autenticitat del "jo" autobiogràfic i amb la distinció entre autobiografia i els gèneres fictivals. Mentre la novel·la picaresca s'estenia per tot Europa, es va generalitzar la inquietud de la crítica històrica per la manera com el predomini i l'èxit de les memòries fictivals socavava i, fins i tot, corrompia la pràctica històrica i la seva insistència en el fonament testimonial de les afirmacions sobre el passat<sup>161</sup>. En aquest procés de contaminació dels diferents gèneres sota l'ègida de la novel·la, l'autenticitat o els criteris empírics de veritat van esdevenir el motiu central d'una ètica de l'escriptura que va afectar indistintament els gèneres fictivals, com el *romance*, i els no fictivals com la història, l'autobiografia o el gènere epistolar, que van començar a imitar les tècniques que havia usurpat primer la novel·la: l'apel·lació a la veracitat del contingut, la proximitat entre l'autor i el lector, les tècniques de reclam sobre la novetat de la història narrada, la ubicació de les accions en el passat recent o l'ús del llenguatge directe i planer.

Segons Michael McKeon, aquesta inestabilitat semàntica dels criteris de veritat i ficció sorgeix de la interacció entre el que ell anomena un empirisme ingenu i un escepticisme extrem<sup>162</sup>. El primer es caracteritza pel rebuig al *romance*, la veneració al document i la creença en l'evidència dels sentits com a mecanismes de comprensió i validació històriques. Mentre que l'escepticisme extrem transcendeix la crítica al *romance* del seu predecessor per efectuar una desmitificació dels supòsits empírics de la historicitat i la veritat als quals se'ls atribueix la mateixa fal·libilitat que el *romance*. Possiblement, la relació dialèctica entre aquestes dues categories pot explicar la connivència de dues obres que, malgrat exhibeixen la mateixa preocupació per narrar fidelment els fets i

---

<sup>160</sup> Citat per Laura Marcus, *op. cit.*, p. 238.

<sup>161</sup> Cfr. Laura Marcus, p. 258. Vegeu també Félix Martínez Bonati, *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia: Universidad de Murcia, 1992, p. 90.

<sup>162</sup> Michael McKeon, *op. cit.*, p. 50.

comparteixen la fórmula autobiogràfica hereva de la tradició hagiogràfica o dels relats de viatge, plantegen solucions narratives diametralment oposades. L'escepticisme extrem que Swift explota amb la sàtira i la paròdia de les narracions de viatges a *Gulliver's Travels* (1726) reprèn i alhora subverteix l'empirisme ingenu de Defoe a *Robinson Crusoe* (1719), que recorre a les premisses empíriques del testimoniatge ocular del llibre de viatges a l'hora de naturalitzar la pertinència documental i històrica dels seus relats.

Òbviament, es tracta d'un procés en què l'ascendència del model empíric de veritat es manifesta sobretot en el recel envers la ficció. Mentre que el narrador de *Gulliver's Travels* esgrimeix una argumentació molt semblant a la que havia establert gairebé quaranta anys abans John Locke quan apel·lava a la preeminència de la veritat per sobre de l'ornamentació lingüística ("Thus, gentle Reader, I have given thee a faithful History of my Travels for Sixteen Years, and above Seven Months; wherein I have not been so studious of Ornament as of Truth"<sup>163</sup>), Defoe defensava el seu paper d'intermediari com a editor de la història de Robinson Crusoe ("The editor believes the thing to be a just history of fact; neither is there any appearance of fiction in it"<sup>164</sup>). No obstant això, el lector del segle XVIII no podia saber si Robinson Crusoe (basat, en part, en les aventures d'Alexander Selkirk), Moll Flanders o Roxana (personatges inspirats en les biografies de persones obscures de les narracions periòdiques de les balades) eren o no figures històricament reals.

Aquests comentaris sobre la naturalesa dels relats que avui podríem considerar intrusions ingènues del narrador constituïen llavors procediments habituals d'emmarcament mitjançant els quals aquests escriptors contribuïen a definir les seves ficcions, encara que fos negant que ho fossin. Com explica Gabriel Josipovici, no és estrany que, des del començament, els escriptors de novel·les "seemed determined to pretend that their work is not *made*, but that it simply exists"<sup>165</sup>. D'aquesta manera, no tan sols es protegien del control legal, sinó que també declaraven la seva absoluta diferència respecte de la ficció que encarnava el *romance*. Paral·lelament, la intervenció del narrador o autor en el relat (per exemple, en l'obra emblemàtica de Henry Fielding, *History of Tom Jones*) és característica d'un mode narratiu eminentment humorístic en què el tema central és

---

<sup>163</sup> Jonathan Swift (1726), *Gulliver's Travels*, Oxford: Oxford University Press, 1986, p. 299.

<sup>164</sup> Daniel Defoe (1719), *Robinson Crusoe*, London: Penguin Popular Classics, 1994, p. 7.

<sup>165</sup> Gabriel Josipovici, *The World and the Book: A Study of Modern Fiction*, London: Macmillan, 1971, p. 148.

el mateix debat a l'entorn de la ficció narrativa. Un paradigma que, com assenyala Käte Hamburger, inaugura Cervantes i que s'elabora durant el segle XVIII<sup>166</sup>.

Per consegüent, des del punt de vista narratiu, la primera ficció realista es va caracteritzar per una certa ambivalència en la presentació dels seus continguts. Per una banda, la descripció clara i atenta al detall circumstancial, el llenguatge, concís i planer, i la validació del testimoniatge personal conferien al relat el poder de convicció necessari per persuadir el lector de la seva autenticitat. Per l'altra, aquest component de veritat s'havia d'apuntalar en la injunció moral mitjançant la preservació dels arguments tradicionals de la casuística i la millora exegètica<sup>167</sup>. Defoe defensava que els seus relats estaven basats en els fets i que la ficció que en podia resultar no podia ser tan reprobable si s'utilitzava per a fins morals o d'instrucció. La narració de les adversitats de Robinson Crusoe o del camí a la perdició de Moll Flanders era la precondition per mostrar el seu penediment i revocar el seu comportament il·lícit com un estat d'error que dispensava l'elaboració ficcional del relat en tant que correctiu moral. Segons Thomas Pavel, l'estratègia d'assegurar la base no ficcional i el significat moral o espiritual del relat a partir dels quals es bastia una forma de legitimació permetia que les extensions fictionals es configurassin "along ideological lines, often in such a way as to leave indeterminate the frontiers between what is actual and what is not"<sup>168</sup>.

Una de les conseqüències d'aquesta heterogeneïtat radical dels materials de la primera novel·la i els conceptes canviants de veritat i ficció va ser la intervenció progressiva de l'Estat en la producció escrita, amb especial èmfasi en les notícies periodístiques, i el disseny de les condicions legals per definir i contenir la naturalesa de la representació. Va ser llavors, segons Lennard J. Davis, que es va produir la primera escomesa a la unitat del discurs "*news-novels*" per tal d'establir els límits entre els gèneres fictionals i els no fictionals, és a dir, entre la "*novel*", que es considerava menys perillosa ideològicament, i les "*news*", que s'havien de sotmetre a la regulació del que es considerava material difamatori<sup>169</sup>. Paral·lelament, durant la segona meitat del segle XVIII, l'aparició de l'estètica com a disciplina que reclamava l'autonomia de l'esfera estètica i l'exclusió de la història i les ciències, entre altres textos, va consagrar el gènere narratiu a la novel·la. Aquesta demarcació abrupta va sentenciar la reducció de l'enorme varietat de

---

<sup>166</sup> Käte Hamburger, *La lógica de la literatura*, op. cit, pp. 110-111.

<sup>167</sup> Cfr. Michael McKeon, p. 121.

<sup>168</sup> Thomas Pavel, "Borders of Fiction", a *Poetics Today*, volum 4, núm. 1, 1983, p. 87.

<sup>169</sup> Lennard J. Davis, p. 100.



discursos que havien impulsat la renovació literària per una especialització de l'escriptura que apreciava, per sobre de tot, la imaginació, la invenció o l'efecte emocional. En aquesta avaluació restringida de la literatura les obres literàries es discriminaven a partir de la teoria de la percepció kantiana, segons la qual, a grans trets, l'objecte estètic es definia per la seva lectura desinteressada i per la seva capacitat d'evocar una resposta especial, el plaer de la contemplació estètica.

A mesura que els lectors es van acostumar a les normes del realisme literari, els novel·listes van tendir a abandonar les seves reclamacions de veritat i autenticitat. La reverència envers la història va ser reemplaçada per la sacralització de l'art que dispensaria finalment la ficció de l'apologia, la instrucció moral o l'ambivalència terminològica. Aquest canvi de prioritats en la configuració ficcional va venir determinat pel desenvolupament de la narrativa durant el segle XIX que va catapultar la novel·la com el gènere literari estel·lar de la modernitat. Entre la representació convicent de l'autoconsciència individual en les novel·les de Defoe o Richardson —modelades a partir de l'autobiografia i el gènere epistolar— i l'omnisciència autorial i irònica de Fielding, el descobriment de l'estil indirecte lliure va propiciar la fusió de les narracions en primera i tercera persona. Tal com explica David Lodge:

It was not possible to combine the realism of assessment that belongs to third-person narration with the realism of presentation that comes from first-person narration until novelists discovered free indirect style, which allows the narrative discourse to move freely back and forth between the author's voice and the character's voice without preserving a clear boundary between them<sup>170</sup>.

La línia divisòria entre la ficció antiga i la nova que Henry James va traçar en la seva sistematització de l'art novel·lesc compendia, a grans trets, aquesta evolució de les tècniques fictionals. En un primer estadi, evidentment menys sofisticat segons James, els novel·listes com Anthony Trollope o George Eliot o bé presentaven l'acció a través de la percepció d'un personatge-narrador, que seguia el model autobiogràfic, o bé narraven la història des de diferents punts de vista. La focalització en més d'un personatge consistia habitualment en la combinació del discurs indirecte lliure i la presència d'un narrador autorial que comentava i moderava les accions del relat. El segon estadi comprenia novel·listes, com Flaubert o els germans Goncourt, que havien procedit a eliminar les empremtes del narrador autorial i que pretenien, així, emular els procediments de la història. Tal

---

<sup>170</sup> David Lodge, *Consciousness and the Novel*, *op. cit.*, p. 45.

com havia proclamat H. James sobre la novel·la: "it must speak with assurance, with the tone of a historian". Per això, un escriptor com Trollope, que recordava constantment al lector que els esdeveniments que narrava no havien succeït realment i que admetia la naturalesa ficcional del seu relat, cometia un sacrilegi en l'ofici sagrat de l'escriptor: "It implies that the novelist is less occupied in looking for the truth [...] than the historian, and in doing so it deprives him at a stroke of all his standing room"<sup>171</sup>.

La fórmula de l'exposició objectiva, de la crònica de la realitat que subordinava les vivències subjectives a la descripció de les situacions col·lectives es va començar a desestabilitzar a mesura que el segle tocava la seva fi. La novel·la moderna empenia així la seva immersió en la consciència individual com a punt de partida d'una relació problemàtica i disjuntiva entre l'individu i la societat, entre una confiança del coneixement objectiu del món i els efectes distorsionadors del que Virginia Woolf anomenava "the dark places of psychology"<sup>172</sup>. Paral·lelament a això, la crítica autobiogràfica, que va començar a veure perillar el seu monopoli de la subjectivitat humana, va intentar consolidar l'autonomia genèrica de l'autobiografia i el seu privilegi com a ciència humana que havia estat pionera en l'estudi de les qüestions sociològiques i psicològiques. No obstant això, els recursos narratius de la novel·la "introspectiva" o "psicològica" eren molt superiors en comparació dels que podia oferir la mateixa l'autobiografia, que havia de garantir la identitat de l'observador i l'observació<sup>173</sup>, i, per consegüent, no es podia plantejar l'exploració d'altres vies fictionals.

A principis del segle XX la ficció va obrir un territori enormement fèrtil per a l'experimentació narrativa que va afectar, sens dubte, l'evolució de l'autobiografia en l'adopció de diversos procediments de ficcionalització: el discurs indirecte lliure; els verbs anímics referits a terceres persones; la dramatització de les escenes per mitjà del diàleg; l'ús i reelaboració del que Hamburger denomina la "ironia romàntica"<sup>174</sup>, és a dir, la intervenció de l'autor o narrador en el seu relat que associa al mode narratiu humorístic; o la mediació de modalitats literàries com la sàtira, el grotesc, el fantàstic o la ironia. Es tracta, però, d'un desenvolupament que, tal com havia succeït en els orígens comuns de la novel·la i l'autobiografia

---

<sup>171</sup> Vegeu Henry James, "The Art of Fiction", a *The Art of Fiction and Other Essays* (1948), citat a Peter Lamarque & Stein Haugom Olsen, *op. cit.*, p. 270.

<sup>172</sup> Virginia Woolf (1925), "Modern Fiction", *The Common Reader*, London: Hogarth Press, 1984, p. 95.

<sup>173</sup> Laura Marcus, *op. cit.*, p. 70.

<sup>174</sup> Käte Hamburger, *La lògica de la literatura*, *op. cit.*, pp. 109-110.

durant el segle XVIII, va comportar l'atenuació dels límits narratius entre ficció i no ficció, i un procés d'intercanvis entre aquests dos règims narratius que va propiciar, sobretot, la hibridesa dels relats novel·lescos i autobiogràfics.

## 1.2.- LA HIBRIDESA COM A IMPERATIU ESTÈTIC I ÈTIC: L'AUGE AUTOBIOGRÀFIC DURANT EL PERÍODE D'ENTREGUERRES

Aparentment, els relats de guerra sorgeixen com un tipus de literatura discordant en el gran moviment del *Modernism* quan, de fet, cal ubicar-los en el seu epicentre, en la lluita dialèctica i els transvasaments entre el Realisme i el *Modernism*, entre l'alta cultura i la cultura de masses, entre la vella novel·la —els relats amb un narrador autorial que mantenia el control sobre el món ficcional i els seus personatges— i la nova —les narracions figurals que filtren les accions a través de l'experiència d'un o més personatges. La literatura de guerra i la ficció del *Modernism* van estar més relacionades del que s'assumeix habitualment. Sassoon no tan sols freqüentava el cercle de Bloomsbury (havia conegut personalment Lytton Strachey, Ottoline Morrell o Bertrand Russell, entre altres) sinó que també havia rebut crítiques favorables de la seva poesia per part de Virginia Woolf. Paral·lelament, les revistes més avantguardistes com *Little Review*, *Egoist*, o de l'esquerra política com *Cambridge Magazine* van publicar i discutir les aportacions literàries dels escriptors que lluitaven al front. La desconexió entre el *Modernism* i literatura de guerra —més associada al realisme o al relat factual memorialístic— es va forjar *a posteriori*, en especial durant la dècada dels anys cinquanta del segle XX, quan el concepte de *Modernism* com a moviment cultural va absorbir la versió dominant del que era "absolutament modern" des de 1890 a 1940.

Aquesta canonització resulta qüestionable, ja que, com va assenyalar Raymond Williams, en cadascuna de les oposicions entre ficció realista i ficció modernista, o pintura impressionista i postimpressionista, per exemple, la ideologia tardana del *Modernism* selecciona sempre l'últim grup. Aquesta distinció sovint es justifica vinculant els darrers escriptors o artistes amb les descobertes de Freud, als quals se'ls imputa una visió de la supremacia del subconscient i de l'inconscient així com un qüestionament radical dels processos de representació<sup>175</sup>. Sens dubte, es tracta d'una separació artificial, sobretot perquè no permet assolir una comprensió més profunda dels lligams que es van establir entre els nombrosos i

---

<sup>175</sup> Raymond Williams, "When was Modernism?", *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*, ed. Tony Pinkey, London: Verso, 1989, pp. 32-33.

diversos moviments literaris que van aparèixer durant el període d'entreguerres. Vegem, però, tres aspectes rellevants d'aquesta confluència en el context històric dels anys previs a la Segona Guerra Mundial, com un període de transformació i renovació artístiques.

En primer lloc, la contraposició entre les autobiografies o relats en primera persona i el *romance* de la guerra. Com hem vist abans, la corroboració del testimoniatge en Sassoon, Barbusse o Sajer s'erigeix en un dogma empíric amb repercussions narratives evidents, ja que sanciona la validesa de l'experiència abans que la capacitat artística de l'escriptor i, alhora, precisa els contorns narratius del relat de guerra en la subversió del *romance*, és a dir, de l'herència heroica de la tradició guerrera dels clàssics com Homer o Virgili, la novel·la victoriana d'aventures colonials de Rudyard Kipling o Rider Haggard o la poesia de Tennyson i Wordsworth, entre altres. Samuel Hynes explica que l'aversion pel *romance* que sentien molts dels escriptors que van lluitar en la guerra de 1914 s'associa inevitablement a una comprensió pejorativa de la ficció com a falsedat:

Those imaginary wars, however vivid and violent they may be, are romances: they are war turned into fictions, into shapely untruths. They feed our imaginations with the big abstractions of war—Heroism, Fame, Valor, Glory; they make death sentimental and battle melodramatic. Above all, they make war *familiar*; they can't not do it—the conventions of war in art are simply too expected, too established, too dictatorial to elude<sup>176</sup>.

Les concomitàncies entre aquests conceptes de ficció i de falsedat i les que van caracteritzar la producció literària dels primers novel·listes és evident. Des de la negació del *romance* i la seva descripció d'una realitat allunyada del passat èpic absolut, o la reivindicació de l'autenticitat del relat, fins a la presència conscient i constant del narrador com a testimoni i actor de la seva narració. Però també com a escriptor que necessita manifestar les seves opinions i incerteses sobre la dificultat de narrar, el dolor que comporta recordar o l'obligació moral que suposa explicar la veritat dels fets tal com van succeir. La subversió del *romance* es concreta en un doble programa estètic i ideològic que pretén dinamitar la dicció victoriana sobre l'heroisme o l'honor i mostrar les conseqüències més sinistres del combat, sobretot pel que fa a la descripció grotesca i obscena dels cossos humans mutilats, que esdevenen expressions iconogràfiques de la violència i la futilitat extremes desplegades per la tècnica bèl·lica.

---

<sup>176</sup> Samuel Hynes, *op. cit.*, p. 30.

És precisament la posició ideològica d'aquests escriptors, la seva revolta contra la moral postvictoriana, amb els seus models burgesos estigmatitzats d'hipocresia i repressió<sup>177</sup>, el que els agermana amb un dels exponents més reconeguts del *Modernism*. Lytton Strachey va publicar el maig 1918, cinc mesos abans de l'Armistici, *Eminent Victorians*, un dels llibres paradigmàtics de la sensibilitat desenganyada de la postguerra que va ser àmpliament llegit, admirat i debatut. Tal com assenyala el títol, Strachey va emprendre un nou acostament biogràfic de les figures preeminentes de l'Anglaterra victoriana, amb la finalitat d'exposar la instrumentalització i la hipocresia de les autoritats que controlaven el poder abans del 1914. El cardenal Manning, Florence Nightingale, Thomas Arnold i el general Gordon, adquirien una qualitat simbòlica com a exponents respectius de l'ambició i el fariseisme de l'església; l'autosacrifici neuròtic de l'entrega humanitària; el culte a l'estultícia i l'arrogància de la classe mitjana en l'educació a les *public schools*; i la fascinació secreta per la fama dels militars de l'exèrcit imperial. En el seu prefaci, que va esdevenir el manifest per una nova auto/biografia, Strachey va sintetitzar els problemes de l'escriptura autobiogràfica, la relació ambígua entre l'objectivitat dels fets, les fonts documentals i la interpretació posterior per part de l'auto/biògraf, subjecta a la imaginació o la fantasia, i com aquesta relació havia esdevingut cada més tortuosa. L'explorador del passat no podia adoptar el mètode directe de la narració escrupolosa, sinó una estratègia més subtil:

He will attack his subject in unexpected places; he will fall upon the flank, or the rear; he will shoot a sudden, revealing searchlight into obscure recesses, hitherto undivined. He will row out over that great ocean of material, and lower down into it, here and there, a little bucket, which will bring up to the light of day some characteristic specimen, from those far depths, to be examined with a careful curiosity<sup>178</sup>.

Fixem-nos en aquesta fusió de l'argot militar i les metàfores freudianes que expressen la complexitat de la recerca auto/biogràfica i la inadequació de la pràctica positivista de l'historiador tradicional. Strachey pretenia impulsar un nou imperatiu artístic a fi de convertir la biografia —i, per extensió, l'autobiografia— en un art que superés el panegíric, la manca de distanciament i selecció, de la pràctica biogràfica precedent. La seva revisió corrosiva dels emblemes morals victorians va

---

<sup>177</sup> Vegeu Fredric Jameson (1991), *Postmodernism or the Cultural logic of Late Capitalism*, London & New York: Verso, 1992, p. 4; Perry Anderson (1998), *Los orígenes de la posmodernidad*, traducció de Luis Andrés Bredlow, Barcelona: Anagrama, 2000, p. 117.

<sup>178</sup> Lytton Strachey (1918), *Eminent Victorians*, London: Penguin Books, 1986, p. 9.

desafiar el culte irracional a la pàtria i als herois, o la devoció desmesurada per commemorar els morts i preservar la trajectòria vital i professional dels grans homes. La generació que va tornar de les trinxeres va reconèixer en aquesta crítica els culpables que els havien conduït a la guerra: el patriotisme i evangelisme bel·ligerant de l'església, la propaganda demagògica dels polítics i de la premsa; o l'aprovació condescendent del discurs imperialista per part d'una classe mitjana que justificava la guerra i el sofriment com un deure moral envers la nació.

Sassoon, que havia llegit l'obra d'Strachey, va recollir el seu llegat crític i el seu esperit irònic i desmitificador en la narració dels anys bèl·lics en què, a banda de la visió compassiva de la tropa, va compondre una inventiva satírica extensa i elaborada contra alguns dels mateixos blancs *d'Eminent Victorians*. La trama narrativa de les memòries de Sherston que s'inicia amb els primers anys de vida del protagonista s'orienta cap a la promesa de resolució dels seus conflictes i les inconsistències existencials. No obstant això, el final esperat no es resol d'una manera conclouent, sinó, al contrari, afirma la incomprensió, la solitud i la desestabilització emocional del protagonista. Aquest avortament del progrés teleològic que semblen assegurar el gènere autobiogràfic i el *Bildungsroman* decimonònics forma part d'una voluntat més àmplia de transgressió formal i temàtica. Sassoon basteix en l'autobiografia de Sherston una crítica mordaç contra els emblemes de l'autobiografia i la literatura victorianes per excel·lència: la construcció de la trama teleològica i el culte a l'heroi. Ni les accions individuals i coratjoses de Sherston ni tampoc les al·lusions al paper de l'Església, dels alts comandaments de l'exèrcit, de la premsa conservadora o dels civils de la rereguarda, acomodats en la ignorància autocomplaent o el patriotisme dogmàtic, s'escapen a la crítica paròdica o sarcàstica. La descripció implacable de la guerra encarna el Leviatan que destruirà totes les certeses i codis morals encarnats i instrumentalitzats per l'època victoriana.

El segon aspecte que mostra les concomitàncies entre l'obra autobiogràfica de Sassoon i el *Modernism* va ser un altre manifest, aquesta vegada de la novel·la modernista del flux de consciència abanderada per James Joyce. Virginia Woolf va escriure l'any 1919 un assaig, "Modern Fiction", en el qual advocava per un canvi radical en la configuració narrativa i per la superació de la novel·la realista dels escriptors precedents com Bennet, H.G. Wells o Galsworthy. L'escriptora anglesa qualificava aquests escriptors de "materialistes" perquè semblaven concentrar-se només en aspectes banals i transitoris, en la descripció impecable del món narrat, que, tanmateix, embalsamaven la complexitat de l'esperit humà i desproveïen de vida les seves històries: "Is life like this? Must novels be like this? Look within and

life, it seems, is very far from being "like this"<sup>179</sup>. Les convencions de la novel·la realista s'havien convertit, segons Woolf, en estructures tiràniques que constrenyien la imaginació creativa de l'escriptor i alhora s'allunyaven de l'autèntica visió de la ment humana. En el seu estudi sobre el realisme literari, Raymond Williams explica que, durant els anys vint del segle XX, la tradició realista va tocar fons en el moment que "in this kind of fully-furnished novel everything was present but actual individual life, that led, in the 1920s, to the disrepute of "realism"<sup>180</sup>.

Comparem l'assaig de Woolf amb un fragment de *The Old Century and Seven More Years* (1938), el primer volum autobiogràfic de Siegfried Sassoon:

While attempting to compose an outline of my own mental history, I have sometimes been interrupted by a nudging suspicion that I am not recording the past as it really was. Can it have contained so much that was intensely felt? I ask myself. Can it have been so amiably experienced, so intelligently observed? And I feel the unbending visages of the realists reproving me for failing to imitate their awful and astringent example. Let me, therefore, be on the safe side, and offer a semi-apologetic confession of my inability to describe my early life in a dismal and dissatisfied tone of voice<sup>181</sup>.

L'aprensió de Sassoon ("And I feel the unbending visages of the realists reproving me for failing to imitate their awful and astringent example") mostra com el descrèdit del realisme és percebut com una submissió de la sensibilitat subjectiva i la llibertat imaginativa a la desproporció descriptiva i documental, tal com havia plantejat Woolf en el seu atac contra els escriptors "materialistes". Enfront de la sospita de Sassoon de no haver transcrit el seu passat tal com va ser realment, l'observació intel·ligent i la intensitat emocional s'alcen com els triomfs artístics que transcendeixen la simple transcripció documental dels fets viscuts. La desqualificació del realisme després de la Primera Guerra Mundial sembla repetir novament els mateixos prejudicis de la tradició filosòfica neoplatònica: la condemna del discurs normatiu del realisme a la decadència artística i la visió idealista de l'art com a únic mitjà possible per superar el món material de les aparences, la mera empremta fotogràfica de fenòmens superficials, i per revelar la idea metafísica de bellesa que s'oculta en el rerefons d'aquest món. Per a Sassoon, aquesta idea de bellesa es reflecteix especialment en la narració dels anys previs a l'esclat de la guerra tot i que, com hem vist, no és mai absoluta a causa de la intervenció del

---

<sup>179</sup> Virginia Woolf, "Modern Fiction", *op.cit.*, p. 98.

<sup>180</sup> Raymond Williams (1961), *The Long Revolution*, *op. cit.*, pp. 305-306.

<sup>181</sup> Siegfried Sassoon, *The Old Century and Seven More Years*, London: Faber and Faber, 1938, p. 233.

narrador que manté l'equilibri entre la mirada retrospectiva afectuosa i la comprensió madura dels errors i les inconsistències del passat.

Resulta curiós, però, el fet que, si bé recorre a l'idi·li per emmarcar els episodis previs a la guerra i, a vegades, sublimar la re-visió d'aquest record, quan es refereix a la seva experiència com a oficial d'infanteria i, en concret, a les accions bèl·liques, s'imposen, com veurem, altres mecanismes narratius. En efecte, l'"astrigència realista", la cura descriptiva i un narrador que, a vegades sembla eclipsar-se perquè el protagonista esdevingui el focus perceptiu predominant, configuren tres procediments que reprenen la tradició de l'objectivitat com a consigna d'un realisme literari que pretén legitimar l'evidència històrica o "factual" dels continguts narrats a fi d'evitar una lectura ficcional escèptica. Semblaria, doncs, que el realisme continuava essent, malgrat el seu declivi davant les avantguardes artístiques dels anys vint i trenta, un model epistemològic vàlid. En les memòries de Sherston s'aboleixen conscientment les dicotomies artificials entre el realisme clàssic i modernisme experimental, a fi de proposar un nou realisme que no renuncia ni a la seva capacitat de representar fidelment el conflicte des de l'òptica del testimoniatge vivencial, ni tampoc a capturar els estats anímics d'una consciència que recorda i, alhora, transforma literàriament aquest record.

El tercer aspecte rellevant que constata la preocupació comuna dels escriptors del període d'entreguerres per la renovació de la ficció i el seu encaix en l'estructura referencial dels fets històrics, ja va ser plantejat, també, per Virginia Woolf en el seu article "The Art of Biography", escrit a finals dels anys trenta. En el seu repàs de la història de l'auto/biografia anglesa des del segle XVIII fins a l'obra de Lytton Strachey, Woolf suggereix que l'oposició entre realitat i ficció que exhibeixen les auto/biografies s'ha de mantenir perquè són dues esferes incompatibles i antagonistes:

And by fact in biography we mean facts than can be verified by other people besides the artist. If he invents facts as an artist invents them — facts that no one else can verify— and tries to combine them with facts of the other sort, they destroy each other<sup>182</sup>.

No obstant això, més endavant, admet que l'apreciació empírica dels fets biogràfics està subjecta al context social i cultural canviant que converteix algunes de les distincions prèvies en arbitràries. En conseqüència, l'auto/biògraf té un paper transcendent en la detecció de la falsedat i de l'obsolescència de les convencions:



The imagination is a faculty that soon tires and needs rest and refreshment. But for a tired imagination the proper food is not inferior poetry or minor fiction —indeed they blunt and debauch it— but sober fact, that “authentic information” from which, as Lytton Strachey has shown us, good biography is made. [...] But almost any biographer, if he respects facts, can give us much more than another fact to add to our collection. He can give us the creative fact; the fertile fact; the fact that suggests and engenders<sup>183</sup>.

D'aquest fragment, se'n poden extreure dues observacions cabdals pel que fa l'auge autobiogràfic de 1920-1940. Per una banda, l'afirmació que el desgast de la dimensió estètica de la ficció, en un període marcat per les turbulències polítiques i socials, i l'amenaça d'una nova conflagració, s'ha d'enriquir amb els fets autèntics. Per tant, s'incorpora una reflexió ètica al debat artístic de la producció literària d'aquest període. Si bé la novel·la moderna representada per Joyce o Woolf, entre altres, va suposar el punt àlgid de l'expressió de la consciència humana a través de diferents punts de vista, les memòries de guerra van assentar el precedent d'una narració que se sustentava en l'exposició d'una sola veu —tot i que, com hem vist, subjecta a la focalització variable— i en el contracte de lectura implícit basat en les experiències reals. Per l'altra, la funció estratègica de l'auto/biografia en la mediació d'aquest conflicte per mitjà del “creative fact” que es proposa com un amalgama d'ambdues esferes, abans infranquejables: l'art de la ficció i la veritat dels fets auto/biogràfics. Robert Scholes assenyala que, durant el període que s'estén just després de la Primera Guerra Mundial fins després de la Segona, la major part de la millor escriptura que va aparèixer en la prosa anglesa va adoptar la forma d'extenses cròniques en què el que era personal no es va ni suprimir ni transcendir a la manera modernista, sinó que s'exhibia i mostrava<sup>184</sup>. Aquesta inflexió en l'art narratiu va propiciar una enorme efervescència a Europa de formes autobiogràfiques com els dietaris, reflexions, autobiografies i memòries (A. Gide, A. Nin, J. P. Sartre, A. France, F. Pessoa, V. Woolf, E. Hemingway, A. Huxley, Ch. Isherwood, R. West, R. Graves, R. Aldington, etc.), amb una composició narrativa caracteritzada per la preeminència de la perspectiva personal i la flexibilitat formal. Un tipus d'escriptura que permetia l'ambivalència genèrica i la superació de fronteres discursives en què confluïen l'exploració assagística del pensament, la

---

<sup>182</sup> Virginia Woolf (1942), “The Art of Biography”, *The Death of the Moth and Other Essays*, San Diego: Harcourt Brace & Company, 1970, pp. 192-193.

<sup>183</sup> Ibidem, pp. 196-197.

<sup>184</sup> Vegeu Robert Scholes, *The Monstrous Personal Chronicles of the Thirties*, Brown University, “Modern Culture and Media”, a [www.modcult.brown.edu/people/scholes/](http://www.modcult.brown.edu/people/scholes/).

reflexió social, cultural i política, però també el comentari banal o l'experiència quotidiana.

Un dels exemples d'aquesta ambivalència genèrica i discursiva és, sens dubte, l'obra de Siegfried Sassoon. En la primera trilogia memorialística, *The Complete Memoirs of George Sherston*, publicada en diferents anys (1926, 1930 i 1936), Sassoon recorre a l'autobiografia com un gènere estratègic que li permet d'una banda alliberar-se de la matriu autobiogràfica per mitjà de la invenció d'un personatge fictici (George Sherston), una construcció ficcional del seu propi jo, i del desplegament de les tècniques narratives fictionals característiques de la novel·la en tercera persona, sobretot de la ficció modernista (pertorbació de l'ordre cronològic i de l'argument lineal tradicional, ús del monòleg autònom o de l'estil indirecte lliure, entre altres). D'altra banda, es tracta d'una autobiografia que es proposa com un testimoniatge verídic de la Primera Guerra Mundial i com una reflexió constant sobre la complexitat de la memòria, la paradoxa ètica entre la fascinació, sovint inconscient, i el rebuig de la guerra, o la necessitat imperiosa de transcendir i comunicar l'experiència bèl·lica com una crònica del dolor i de la futilitat.

Entre els anys 1938 i 1945, Sassoon va escriure tres autobiografies més, tot i que, aquesta vegada, va mantenir la identitat nominal entre l'autor, narrador i protagonista amb el nom de Siegfried Sassoon. Per tant, com veurem en la tercera part d'aquesta investigació, es produeix una col·lisió intencionada entre les autobiografies ficcionalitzades de Sherston i la trilogia autobiogràfica posterior quan Sassoon decideix retornar als mateixos períodes de la seva vida en dos modes diferents. Les dues trilogies estan escrites en la convenció autobiogràfica amb la diferència de la identitat onomàstica del Sherston ficcional i el Sassoon real. Tanmateix, és en la "pseudoautobiografia" de George Sherston que Sassoon va assolir aquesta fusió "aberrant" del que Woolf denominava el "creative fact", en què els fets autobiogràfics es lliuraven a l'experimentació ficcional sense que es neutralitzés la seva consistència empírica. Sassoon, com altres escriptors marcats per l'experiència de la guerra, van protagonitzar l'eclosió d'aquestes formes autobiogràfiques híbrides que, anys més tard, també caracteritzaran, salvant les distàncies evidents, alguns dels relats sobre la guerra de Vietnam amb etiquetes com les de "nou periodisme" o en la "novel·la no ficcional". Certament, es tracta de noves formulacions que reprenen un tipus de narració que torna a reclamar la capacitat de la literatura per interrogar la realitat i transformar-la mitjançant l'art de la ficció.

## 2. LA RETÒRICA DEL REALISME COM A CONVENCIO REFERENCIAL

Els relats sobre la Primera Guerra Mundial han estat valorats habitualment per la seva concisió documental, pel seu realisme o per la seva autenticitat. Evelyn Cobley ho il·lustra abastament citant alguns crítics com, per exemple, Werner Welzig que subratlla la sobrietat i la representació exacta dels esdeveniments en l'obra de Jünger, o Jean-Paul Forster, que lloa l'exactitud dels fets observats i descrits a *Goodbye to All That* de Robert Graves<sup>185</sup>. Els exemples esgrimits són nombrosos i coincideixen en aquesta apreciació favorable de l'efectivitat descriptiva i realista de la majoria d'aquests escriptors. L'obra de Siegfried Sassoon no n'és una excepció i Cobley menciona en aquest cas l'estudi d'un dels principals especialistes de la seva obra, Michael Thorpe, el qual comenta que el realisme de Sassoon "[is conveyed] in a matter-of-fact tone" (Cobley, p. 30). Val a dir, però, que més endavant Thorpe matisa en relació amb la trilogia de George Sherston que "Though not entirely absent from the prose account, the realism and the bitter irony that characterize the poetry are far less conspicuous"<sup>186</sup>.

Així mateix, podem reproduir altres consideracions que posarien en dubte aquesta adscripció "realista" del relat de Sassoon. Bernard Bergonzi considera que "the Sherston volumes fall rather unhappily between the separate forms of strict autobiography and the autobiographical novel"<sup>187</sup>. Per la seva banda, George A. Panichas repeteix gairebé fil per randa les paraules de Bergonzi quan, malgrat considerar que Sassoon és l'estàndard de referència a partir del qual es mesuren les obres i els assoliments d'altres escriptors britànics pel que fa a la descripció bèl·lica, *Memoirs of a Fox-Hunting Man* "[...] fall, at times disastrously, between autobiography and fiction"<sup>188</sup>. Ara bé, els exemples de Cobley no són, a pesar de les nostres "contracites", del tot improcedents, sinó que, segurament, pequen d'un excés de generalització. Si bé cal reconèixer que molts lectors aprecien la dosi de factualitat i realisme bèl·lic dels relats de Sassoon, entre altres escriptors, la seva experiència al front no és una garantia suficient per avalar la qualitat literària, l'objectivitat o el rigor històrics de les seves autobiografies. El procés de conversió

---

<sup>185</sup> Vegeu Evelyn Cobley, *Representing War. Form and Ideology in First World War Narratives*, op. cit, p. 29. A partir d'ara citarem aquest llibre pel cognom de l'autora i inserit en el text a fi d'evitar l'excés de notes a peu de pàgina.

<sup>186</sup> Michael Thorpe, *Siegfried Sassoon. A Critical Study*, p. 92.

<sup>187</sup> Bernard Bergonzi, *Heroes' Twilight*, op. cit, p. 159.

<sup>188</sup> George A. Panichas, *Promise of Greatness. The 1914-1918 War. A Memorial Volume for the Fiftieth Anniversary of the Armistice*, op. cit, p. 507.

de la memòria al relat comporta la selecció i ordenació dels moments biogràfics més significatius en una trama intel·ligible i, sobretot, el domini de llenguatge que els donarà forma i coherència. Sense l'art literari de Sassoon, les accions de George Sherston o bé no existirien, o bé serien una efemèride que no hauria transcendit en el temps. Per això, com argumentava un altre escriptor de la guerra del catorze, George Duhamel, la realitat o la veritat natural, oferta amb art, "ve precedida d'una sàvia preparació" i advertia que "l'amor de la veritat humana pot, per graus inapreciables, conduir-nos al menyspreu de l'art, únic mitjà conegut fins ara d'expressar aquesta veritat d'una manera forta i duradora"<sup>189</sup>.

L'observació de Duhamel resulta pertinent en el panorama literari actual, ja que sembla preveure la posició incòmode i ambigua d'aquest tipus de narracions que es presenten alhora com a documents factuais i literaris, i sobre els quals la balança de la valoració crítica subratlla sobretot la seva significació històrica, deixant en segon terme la seva qualitat literària. En el període d'entreguerres, la profusió excepcional d'autobiografies, relats de guerra i de viatge, ha estat parcialment negligida per la fascinació que van suscitar les grans obres mestres del *Modernism*. Probablement, en considerar-los textos excessivament "realistes" o factuais (memòries de guerra que es presentaven com a testimonis personals de l'experiència real al front), es va desatendre una crítica literària que, sens dubte, hagués fet augmentar la còtització d'aquests relats en el cànon de les grans obres de la literatura europea.

La teoria literària contemporània, amb un elenc que inclou noms com els de Roland Barthes, Gérard Genette, Mieke Bal o Philippe Hamon, entre altres, ha prestat una atenció especial a demostrar que la descripció, un dels puntals de la narració realista o mimètica, no ens ofereix una representació espontània de la realitat, sinó que crea el conegut "efecte de realitat" per mitjà d'un tipus concret de descripció: la referencial o enciclopèdica. Es tracta d'un discurs que pretén transmetre un coneixement del món, però també del lèxic, i que assumeix les convencions utilitàries i generals de l'enciclopèdia. En aquest sentit, el descriptor ha de demostrar el mestratge d'aquest coneixement, a partir de la documentació o l'experiència prèvies i, sobretot, del domini dels mots que donaran compte del seu saber. La intervenció dels estructuralistes i dels narratòlegs en la revisió dels textos del realisme clàssic va suposar un primer avanç en l'estudi del funcionament de la tècnica realista i, sobretot, en la comprensió de la seva naturalesa literària i

---

<sup>189</sup> Georges Duhamel, *Consideracions sobre les memòries imaginàries*, traducció d'A. Farreras, Barcelona: biblioteca de la Rosa dels Vents, 1937, pàgines 16 i 10, respectivament.

artística. No obstant això, com assenyala Philippe Hamon, en l'actualitat continuen vigents alguns dels recels envers la descripció. Pel que fa als relats de guerra, per exemple, l'acumulació d'evidències empíriques, que projecten la il·lusió d'objectivitat, podria ocasionar el que Hamon defineix com la hipertròfia del detall com a lloc d'amenaça, és a dir, l'excés de l'element aleatori, atzarós, inútil o l'amplificació lèxica infinita que provoquen una desacceleració de la progressió narrativa i, fins i tot, la distracció del lector<sup>190</sup>. És evident, però, que no totes les narracions tenen una vocació absolutament enciclopèdica i que, llevat dels exercicis irònics o paròdics, eviten precisament els excessos taxonòmics per no posar a prova la resistència del lector.

En els capítols anteriors hem avançat les consideracions teòriques més rellevants a l'entorn del problema de la descripció<sup>191</sup>. Hem explicat que la divisió entre mimesi i diegesi gairebé mai no es troba en estat pur perquè l'alternança del punt de vista —que hem identificat com a "talking" o "relatar"— permet la confluència tant d'aspectes narratius com dramàtics. Per tant, en un exemple com la descripció del jardí familiar de Sherston, el procés descriptiu esdevé un procés cognitiu que és alhora record i esforç reminiscent, *topoi* literari i treball material d'aquest record, símbol narratiu i senyal autoreferencial. La descripció idíl·lica ateny la seva força narrativa amb la dramatització d'un narrador que mai no silencia la seva presència durant gaire temps i que, per consegüent, evita la interrupció narrativa per donar a pas a un altre tipus de discurs: la digressió reflexiva, la (re)visió nostàlgica o el comentari metatextual i també satíric. Aquest tipus de dominant textual es manté en els episodis bèl·lics que, malgrat componen un tipus de descripció en la qual la parquedat de la instància narrativa pot semblar a vegades més notòria, difícilment respon a la definició que proposa Copley:

Although using his own experiences to communicate what life at the front had been like, the autobiographer tended to assume that he should imitate the neutral, dispassionate stance of the academic historian, treating his own experiences as exemplary rather than unique. This strategy does not grow out of any real reluctance to reveal himself but out of a desire to avoid sounding emotional, sentimental, or biased. Like the historian, the autobiographer wanted to create the overriding impression that the horrors of war can be mastered by means of a calm and detached narration. (Copley, p. 92)

---

<sup>190</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>191</sup> Vegeu els apartats 1 a 3 del primer capítol "El món abans de la guerra. La peculiaritat enunciativa de l'idíl·li victorià" d'aquesta investigació.

Els anys que separen l'Armistici de la publicació de *Memoirs of a Fox-Hunting Man* són un indicatiu del lapse temporal que va necessitar Sassoon —i molts altres escriptors— per allunyar-se convenientment dels horrors viscuts a fi de d'emprendre, efectivament, la seva conversió literària. Per bé que en els seus relats es detecta una voluntat didàctica en interposar l'exemple de la història personal com a part integrant de la història general de la guerra, amb especial atenció a la coherència dels fets històrics, això no implica que aquests escriptors pretenguessin controlar els horrors de la guerra a través d'una narració impersonal, incommovible o acrítica. Només per posar un exemple, abans de l'actuació de Sherston a la línia Hindenburg durant la batalla d'Arras (capítol vuitè, "The Second Battalion") i mentre ell i el seu company Ralph Wilmot esperen ordres dels seus superiors, la pausa narrativa prèvia a l'acció bèl·lica següent conté un relat sumari de la conversa que mantenen tots dos sobre l'evocació nostàlgica del comptat de Kent i les rutes d'estiu en bicicleta, però també una intervenció irònica del narrador sobre els alts estaments de la casta militar:

[...] Wilmot and myself were fully justified in leaving the situation to the care of the military caste who were making the most of their Great Opportunity for obtaining medal-ribbons and reputations for leadership; and if I am being caustic and captious about them I can only plead the need for a few minutes' post-war retaliation. Let the Staff write their own books about the Great War, say I. The Infantry were biased against them, and their authentic story will be read with interest. [*Sherston*, p. 439]

Sens dubte, aquest fragment mostra que ni la veu de narrador s'oculta (retorn al present d'indicatiu) ni que tampoc no s'absté d'emetre comentaris que posen de manifest tant la seva actitud emocional (la solidaritat sense restriccions envers els soldats d'infanteria) i la seva postura ideològica contra l'Estat Major que va dirigir la guerra (més preocupats a obtenir medalles i ascensos que no pas en els seus homes).

Tanmateix, aquestes narracions aborden precisament un tema tan inquietant com susceptible d'evocacions èpiques i distorsions nostàlgiques com és la guerra. La pretensió mimètica de la majoria dels escriptors de la Gran Guerra es concreta, com hem vist abans, en un doble propòsit narratiu que se sustenta en la descripció acurada de l'experiència individual al front com a contraverí de les mistificacions romàntiques i les idealitzacions clàssiques sobre el conflicte. Per tal que això fos efectiu, l'escriptor havia d'informar i, simultàniament, autenticar la seva participació mitjançant l'aplicació d'un seguit de procediments que aportessin la il·lusió d'objectivitat. Un dels aspectes fonamentals de la narració literària, i en especial de

l'autobiografia, concerneix les relacions entre l'univers narrat i la manera com es presenta aquesta narració. Émile Benveniste va recollir l'herència freudiana pel que fa a la problematització de les relacions entre el subjecte i l'objecte per elaborar una teoria agosarada sobre l'enunciació en la qual afirmava: "Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*, porque el solo lenguaje funda en realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de "ego"<sup>192</sup>. Per tant, la subjectivitat es determina per l'estatut lingüístic de la "persona". A partir de les anàlisis sobre la subjectivitat en el llenguatge, Benveniste va proposar la distinció de dos tipus de discurs, amb les seves categories de persona i de sistema de temps: la categoria de la història i la de discurs. En la història, el locutor no hi està implicat i sembla que els esdeveniments es narrin per si sols. Inclou l'ús predominant de la tercera persona i les formes verbals com el pretèrit perfet o el plusquamperfet. En canvi, el discurs designa una enunciació que suposa un locutor i un auditor, en què el primer espera influir d'alguna manera en el segon. Els temps verbals del discurs, com el present o algunes formes del pretèrit o del futur, posen en evidència la posició del locutor, l'agent organitzador del discurs, i la presència de l'auditor o el receptor.

Segons Paul Ricoeur, el privilegi del relat de ficció, a diferència de la narració històrica, consisteix en la possibilitat de desdoblarse en enunciació i enunciat. La constitució d'una trama, l'acte d'unificar el conjunt narratiu, comporta la capacitat del narrador per distanciar-se de la seva pròpia producció i per redoblar-se<sup>193</sup>. Per tant, l'autobiografia com a fenomen discursiu entra de ple en el problema de l'enunciació, és a dir, el desdoblament del "jo" en l'enunciat. Per una banda, la presència del locutor es manifesta amb l'ús predominant del pronom "jo" (que implica, per tant, que s'adreça a algú altre), però també per altres indicadors de subjectivitat característics del discurs com són els demostratius o adverbis que es refereixen a la realitat extratextual ("aquest", "aquí", "demà", "ara", etc.), alguns verbs anímics ("suposar", "semblar", etc.) o els adjectius que denoten una determinada actitud valorativa davant l'enunciat. D'altra banda, una autobiografia també pot incloure trets que defineixen l'objectivitat de la història o de la narració com poden ser els usos de formes verbals com el pretèrit o el plusquamperfet, i una configuració textual que afavoreixi la transparència narrativa per mitjà de l'eliminació transitòria de les traces explícites del locutor.

---

<sup>192</sup> Émile Benveniste (1966), *Problemas de lingüística general I*, traducció de Juan Almela, México: Siglo XXI editores, 1986, p. 180.

<sup>193</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, op. cit, p. 111.

És evident que tant el discurs com la narració no es presenten en estat pur sinó que tendeixen a mesclar-se, de la mateixa manera que el binomi subjectivitat-objectivitat és també discutible, ja que, resulta difícil de concebre la invisibilitat absoluta del narrador en qualsevol enunciat. No obstant això, el criteri que va proposar Benveniste permet distingir precisament les gradacions entre el que, com a lectors o receptors, percebem com a objectiu i subjectiu a partir de les estratègies tant discursives com narratives.

Si retornem al text de Sassoon, sobretot al segon volum de memòries que es concentra en el relat de la guerra, el narrador no s'elimina sinó que es desplaça per afavorir un efecte d'objectivitat en determinades descripcions. El sistema descriptiu apareix com la garantia, la prova irrefutable del coneixement adquirit pel soldat-escriptor que, a banda de suscitar un efecte persuasiu de veritat en el lector, desarticula qualsevol atribució de falsedat o de mistificació romàntica. El descriptiu convoca en el text una seriositat del món —inclosa la seriositat irònica— i una racionalitat que configuren l'estereotip del descriptor com aquell que demostra el seu coneixement de les coses (la descripció enciclopèdica, realista), del seu text (coherència narrativa, introducció de descripcions, d'índexs anafòrics i catafòrics, i de símbols), d'altres textos (descripció irònica, paròdica) i de la seva enunciació (funció crítica, comentari o crònica del món)<sup>194</sup>.

Les narracions bèl·liques tendeixen a sobredeterminar una competència lingüística, com podria ser el llenguatge tècnic militar (els tipus d'armament, les estratègies d'atac, les activitats en les trinxeres de suport, les responsabilitats dels oficials, etc.) i una competència enciclopèdica (la precisió històrica dels esdeveniments, la documentació prèvia a l'escriptura, la lectura de llibres sobre la guerra, etc.). Unes competències que impulsen el desplegament descriptiu que esdevé un element diegètic que controla gairebé tot l'espai textual i que afecta el moviment narratiu. En efecte, tant les escenes com els sumaris que componen la narració estan profundament imbuïdes per aquesta prioritat diegètica, de manera que resulta difícil distingir una escena dramàtica d'una descripció d'accions (Cobley, 31). Vegem-ne un exemple del capítol segon ("The Raid") a *Memoirs of an Infantry Officer*. El vint-i-cinc de maig de 1916, un grup d'assalt de vint-i-cinc homes ha rebut ordres d'atacar la primera línia del front enemiga (Kiel Trench). La ràtzia fracassa i Sherston s'ha de fer càrrec del grup d'evacuació:

---

<sup>194</sup> Philippe Hamon, p. 38.



A bomb burst in the water of the left-hand crater, sending up a phosphorescent spume. Then a concentration of angry flashes, thudding bangs, and cracking shots broke itself up in a hubbub and scurry, groans and curses, and stampeding confusion. Stumbling figures loomed up from below, scrambling clumsily over the parapet; black faces and whites of eyes showed grotesque in the antagonistic shining of alarm flares. Dodging to and fro, I counted fourteen men in; they all blundered away down the trench. I went out, found Mansfield badly hit, and left him with two others who soon got him in. Other wounded men were crawling back. Among them was a grey-haired lance-corporal, who had one of his feet almost blown off; I half carried him in, and when he was sitting on the firestep he said: "Thank God Almighty for this; I've been waiting eighteen months for it, and now I can go home". I told him we'd get him away on a stretcher soon, and then he muttered: "Mick O'Brien's somewhere down in the craters". [*Sherston*, pp. 304-305]

En aquesta escena, similar a moltes altres sobre accions individuals, la descripció i la narració es combinen d'una manera tan natural que la impressió d'espontaneïtat narrativa, que reproduïx en el lector la sensació de confusió i desconcert viscuts pel protagonista, ens pot fet oblidar la seva composició tan elaborada.

En primer lloc, la bomba que explota en l'aigua del cràter situat a l'esquerra (atenció a la precisió dels organitzadors espacials) il·lumina el terreny que s'estén diabòlicament a la terra de ningú i que permet l'aprehensió perceptiva de l'espai per part del protagonista. Des del parapet, Sherston escolta els efectes devastadors relacionats amb l'explosió i l'atac, que són enumerats paratàcticament. La concentració d'adjectius sobre substantius similars —els sorolls eixordadors ocasionats pels disparats i les bombes—, que provoquen l'efecte auditiu d'al·literacions onomatopèiques, sinestèsies i repeticions entrelligades per la polisíndeton ("angry flashes, thudding bangs", "cracking shots", "hubbub and scurry, groans and curses, and stampeding"), es confonen amb els udols i els crits de dolor dels soldats ferits. La precisió dels detalls que configuren la dimensió fenomenològica de l'observador contribueix a crear l'efecte mimètic i la il·lusió referencial del text, però també desenvolupa la figura retòrica de la hipotiposi que consisteix a descriure plàsticament un objecte o una persona de manera tan enèrgica que crea una sensació d'immediatesa i viva sensorial en el lector<sup>195</sup>. La funció, tant del detall mimètic com de la hipotiposi, no té una transcendència rellevant en el desenvolupament del relat —detalls similars tornaran a reaparèixer el submón infernal de les trinxeres—, sinó que serveix per constatar al lector que la realitat descrita no és producte d'una invenció sinó de l'experiència sensorial directa del protagonista.

En segon lloc, la percepció visual de Sherston dona pas al reconeixement gradual dels seus companys que s'intenten protegir endebades de l'atac. De les figures que s'entrebanquen enmig del terreny que s'esberla i s'arrossegueu buscant el refugi de les trinxeres (atenció de nou a l'al·literació "*Stumbling [...] scrambling [...] loomed up from below [...] blundered away*) només se'n destaquen les seves cares i els seus ulls ("black faces and whites of eyes"). Aquesta sinècdoke corporal —que ahora juga amb l'oxímoron de la doble contraposició adjectiva entre el color blanc de l'òrbita ocular i el color negre de les seves cares embrutades pel camuflatge enfront del resplendor de les bengales— aporta una sensació de desintegració i despersonalització de la presència humana que, juntament amb la reducció dels homes al càlcul numèric i a la vaguetat dels pronoms i adjectius indefinits ("I counted fourteen men [...] two others [...] other wounded men [...]), motiva l'efecte d'abstracció d'un paisatge moral fantasmagòric i grotesc. A banda de la descripció de l'espai i de les figures deshumanitzades, també podem observar la narració d'una acció que posa fi a la unitat descriptiva inicial. Sherston surt de la trinxera i auxilia Mansfield —un oficial amic seu que ja ha estat introduït en el relat anteriorment— que està greument ferit. Tot seguit ajuda altres homes que intenten arribar a la trinxera i, entre ells, apareix la segona figura rescatada de l'anonimat i de la mort. S'estableix aleshores un breu diàleg que conté dos tipus d'informacions molt significatives. Per una banda, una referència anafòrica sobre la situació d'un dels soldats de l'escamot, Mick O'Brien, que es troba en algun dels cràters de la terra de ningú. L'al·lusió personalitzada d'aquest soldat motiva la següent escena en la qual Sherston intenta salvar-lo tot i que únicament pot recuperar el seu cos sense vida. Per l'altra, una referència intertextual en la inclusió d'un cas de ferida "*blighty*"<sup>196</sup> en l'expressió emocionada de gratitud d'aquest soldat que, malgrat tenir el peu destrossat, se sent feliç d'abandonar el front després de divuit mesos d'espera.

Aquesta anècdota introdueix un tema, característic de la Primera Guerra Mundial, com són els casos de "*blighty*" o "*cushy wounds*". D'acord amb l'argot dels soldats, es tractava d'un tipus de ferida suficientment greu, però no mortal, com per invalidar un home del front. Per al combatent que resistia a primera línia, aquest tipus de ferides suposaven una alternativa de vida davant la probabilitat de

---

<sup>195</sup> Cfr. Xavier Pla, *Josep Pla. Ficció autobiogràfica i veritat literària, op. cit.*, p. 302. Vegeu també Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid: ed. Gredos, 1990, p. 223.

la mort o de la mutilació. Samuel Hynes, que reproduïx diversos exemples de "blighty" en les narracions d'altres escriptors, emfasitza que, en cap altra guerra, el desig de ser ferit o d'autoinfligir-se una ferida "blighty" va ser tan generalitzat com durant la conflagració de 1914<sup>197</sup>.

L'absència de lligams entre les frases (asíndeton), llevat de la conjunció temporal "then" entre la primera i la segona, la construcció de frases curtes i el seu ritme sincopat, l'acurada selecció dels adjectius que suggereixen l'estridència auditiva i visual de les explosions, l'ús de la sinèdoque i dels verbs que denigren els homes a la cosificació d'un detall corporal i al patetisme impúdic de la indefensió, componen un sistema descriptiu que, a banda d'aportar un determinat tipus d'informació (la confusió, la mort i la desfeta ocasionats per un atac) indiquen una interpretació. Malgrat que el contingut de tota l'escena ens arriba a través de la percepció del protagonista (descripció enciclopèdica referencial), la seva composició formal revela la consciència estilística del narrador que constitueix, alhora, un dels trets característics de la descripció realista. En efecte, tant la precisió adjectiva com l'ús la sinèdoque (un dels trops més utilitzats, per exemple, per Flaubert o els germans Goncourt<sup>198</sup>) posen en moviment una lògica espacial i imaginativa que, com a formes d'organitzar l'espai i el temps, impliquen una subjectivitat que, a banda de mediatitzar la percepció, suggereixen una interpretació. L'escenari grotesc i fantasmagòric del front, la castració de la defensa activa del soldat convertit en víctima (antitòpic de la dicció patriòtica i idealista), la reducció de la vida o de la mort a un simple càlcul de probabilitats, i la conversió del coratge del combatent en un afany per escapar-se del conflicte (la inserció de l'anècdota de la ferida "blighty") s'interposen en la simple transmissió informativa de la mirada panoràmica o en la divisió estanca entre objectivitat i subjectivitat per augmentar la intensitat emocional de la descripció i l'efectivitat mimètica dels detalls.

Així mateix, el fragment que hem analitzat s'adaptaria al règim descriptiu realista de Proust o Flaubert, perquè, com observa Gérard Genette, s'aproxima al ritme de l'escena pel seu caràcter focalitzat i, per tant, no suposen una pausa en el desenvolupament de la narració<sup>199</sup>. En conseqüència, el domini descriptiu en el

---

<sup>196</sup> "Blighty" provenia de la llengua hindustànica i significava "Britain" o "home". Vegeu les anècdotes sobre "cushy ones" a l'autobiografia de Robert Graves, *Goodbye To All That*, op. cit., p. 95.

<sup>197</sup> Samuel Hynes, *The Soliders' Tale*, p. 72.

<sup>198</sup> Vegeu Raymonde Debray-Genette, "Some Functions of Figures in Novelistic Description", i Naomi Schor "Details and Realism", a *Poetics Today*, volum 5, núm. 4, 1984, pp. 677-688 i 701-709, respectivament; Philippe Hamon, *Du Descriptif*, op. cit., p. 66.

<sup>199</sup> Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, p. 27.

relat de Sassoon s'encavalca amb el règim narratiu mitjançant la focalització en el protagonista i la presència, més o menys notòria, del narrador que dirigeix l'orquestració retòrica i estilística del text a fi revelar o deixar que el lector intueixi el to tràgic darrere les explosions i dels atacs reals.

Tot i que en el fragment que hem analitzat podem identificar de manera intuïtiva tant la unitat descriptiva com la narrativa, el sistema descriptiu no és tan imprevisible o fortuït com podria semblar a primera vista, sinó que la seva inserció ha d'estar motivada. En la novel·la realista del segle XIX, el concepte de "naturalització", significa simplement fer acceptables les interrupcions conegudes com a descripcions<sup>200</sup>. La motivació consisteix, doncs, a crear les condicions de probabilitat i credibilitat perquè les insercions descriptives es fonguin amb la narració de la manera més imperceptible possible a fi d'aconseguir un efecte d'objectivitat. Segons Philippe Hamon, els operadors d'aquest procediment de motivació constitueixen tres temàtiques o *topoi* descriptius del text llegible per excel·lència: la temàtica del veure, del dir i del fer. I hauríem d'afegir la temàtica auditiva, ja que, el soroll de les explosions, però també les al·lusions a les cançons dels soldats, són temes freqüents en les narracions bèl·liques. A diferència de la descripció anterior, que combina tots aquests *topoi*, algunes descripcions es concentren en diferents unitats descriptives que componen una nomenclatura<sup>201</sup>, és a dir, un conjunt de temes i subtemes de la *doxa* militar. Aquest tipus d'unitats, a banda de constituir un espai homogeni per a declinació lèxica (enumeració exhaustiva dels components de l'objecte descrit) i la disseminació enciclopèdica (l'exposició d'un coneixement), també interroguen el lector sobre la seva competència (coneixement del món i del lèxic), encara que, a vegades, els comentaris narratorials glossen pedagògicament alguns mots per facilitar la tasca hermenèutica:

"There's worse things in the world than half-warmed Maconochie", he remarked. (Maconochie, it will be remembered, was a tinned compound of meat and vegetables; but perhaps it has survived the War. If so, it has my sympathy). [*Sherston*, p. 251]

Per al lector que desconegui el llenguatge tècnic sobre la jerarquia militar, l'armament de l'època (les metralladores lleugeres *Lewis* o els canons *Stokes*, les bombes *Mills*, els morters de trinxera, els zepelins, els avions de reconeixement que encara no havien sofisticat els seus mecanismes d'atac, l'ús del gas verinós, o els

---

<sup>200</sup> Mieke Bal, "On Story-Telling", *Essays in Narratology*, op. cit., p. 115.

diferents tipus d'obusos i projectils), alguns dels passatges amb més densitat lèxica d'aquesta naturalesa poden arribar a fer-se feixucs. O bé, al contrari, pot conèixer les habilitats que envolten la pràctica militar: com cavar una trinxera o destruir els obstacles del filat espinós durant un atac, com assaltar una posició fortament defensada, etc. Certament, les unitats descriptives que articulen els quatre *topoi* mencionats exploten l'expansió denominativa i predicativa d'un conjunt previsible de paradigmes latents<sup>202</sup> de la nomenclatura militar com podrien ser: instrucció, activitats a la base, marxes cap a primera línia de foc, efectes del bombardeig, treballs habituals del soldat o l'oficial, combat o assalt, la mort dels companys, descansos, ferides, malalties o permisos, objectius i instruccions estratègiques, vida a les trinxeres (de primera línia, de suport, de reserva), controls mèdics, descripcions topogràfiques, etc. No obstant això, la configuració de cada paradigma pot rebatre el seu caràcter previsible i conferir-li un tret simbòlic com hem vist en el relat de Sassoon amb relació als paisatges o el filat espinós<sup>203</sup>, o bé, irònic (la paròdia o el pastitx satíric contra la premsa, els civils o l'Església). De moment, però, ens centrarem en alguns exemples de les temàtiques que proposa Hamon.

---

<sup>201</sup> Ibidem, p. 118.

<sup>202</sup> Cfr. Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 127.

<sup>203</sup> Vegeu els punts 5.1. "Els símbols convencionals" i 5.2. "Els símbols idiolectals" del capítol 1. "El món abans de la Gran Guerra. La peculiaritat enunciativa de l'ídi·li victorià".

### 3. LES VISIONS DE SHERSTON: LA VISIÓ PASTORAL DE HARDY, LA VISIÓ DESOLADORA D'HARMAGEDON I LA VISIÓ ELEGÍACA DE LA TROPA.

La visió és, sens dubte, un dels *topoi* més efectius i recurrents no tant sols del text llegible-realista, sinó, també, de les memòries de Sherston. Les descripcions que s'acullen a la dimensió fenomenològica de la percepció visual estan motivades sempre per la posició d'observador, més o menys distanciada o elevada respecte de l'escenari descrit, per una menció a les condicions de la visibilitat (la llum del dia, la refulgència de les explosions, la nit de lluna plena, etc.) i per la delimitació topogràfica mitjançant els marcadors espacials, la condensació dística i denominativa, i la concreció física del territori:

It was a pitch dark night. As we were going up across the open to the support line, the bombardment, about two miles away in the low country on our left, reached a climax. The sky winked and flickered like a thunderstorm gone crazy. Rocket –lights, red and white, curved upward; in the rapid glare of bursting explosives the floating smoke showed rufous and tormented; it was like the last hour of Gomorrah; one couldn't imagine anything left alive there. [*Sherston*, p. 278]

Back in the main trench, I stood on the firestep to watch the sky whitening. Sad and stricken the country emerged. I could see the ruined village below the hill and the leafless trees that waited like sentries up by Contalmaison. Down in the craters the dead water took a dull gleam from the sky. I stared at the tangles of wire and the leaning posts, and there seemed no sort of comfort left in life. [*Sherston*, p. 281]

En aquestes dues descripcions (del capítol desè "At the Front" del primer volum), la posició de l'observador es manté a una certa distància de l'espai retallat per la seva percepció visual: una marxa ascendent per la línia de suport ("As we were going **up** across the open to the support line) que deixa enrera, al marge esquerre, el territori assetjat pel bombardeig; i la posició elevada des de l'interior de la trinxera des de la qual es divisa el poble en ruïnes sota la muntanya ("I could see the ruined village **below** the hill [...] **Down** in the craters"). Els marcadors espacials i els dístics com "below", "down", "up" organitzen l'espai textual segons la perspectiva i la distància que hi ha entre l'espai exterior i la mirada, però també asseguren una lògica i una percepció natural de la realitat que produeix un "efecte referencial". En aquest sentit, per tal que el lector percebi aquest efecte els elements de la descripció s'han de dispondre d'acord amb la lògica del món real. Així, si el soldat es troba reclòs a l'hàbitat subterrani de les trinxeres resulta coherent que les descripcions prèvies als atacs o a les primeres incursions del protagonista només continguin apreciacions sobre els efectes del bombardeig en el terreny o en el cel, i

que l'extensió de la terra de ningú que separa les dues línies impedeixi el reconeixement d'un enemic que sempre és invisible, llevat dels que són morts.

No obstant això, la transcripció de l'observació del protagonista conté elements textuais que adverteixen el lector de la implicació emocional del narrador com és el cas dels comentaris finals. En el primer fragment, l'explosió resplendent de colors i de fum (expressada mitjançant símls i al·literacions) mostra un escenari dantesc de desolació que, amb la referència bíblica de la ciutat de l'Antic Testament ("Gomorra"), simbolitza la destrucció sobrenatural dels homes i assenyalava l'acabament de la percepció visual. Pel que fa al segon fragment, la concentració de fal·làcies patètiques dels elements naturals sense vida ("leafless trees that waited like sentries up by Contalmaison. Down in the craters the dead water took a dull gleam from the sky") es correspondria més a una modalitat descriptiva metafòrica, el paisatge erm i inanimat, que no pas referencial.

La persistència de descripcions metafòriques és sobretot notòria en el *topoi* visual que aporta a la narració bèl·lica un dels efectes tràgics més efectius en la progressiva descoberta d'Harmagedon. Dels paratges idíl·lics anglesos als oasis bucòlics d'una França en guerra<sup>204</sup>, el recorregut erràtic de Sherston revela les conseqüències de la guerra sobre el paisatge i sobre els homes. Les poblacions literalment anihilades, la terra eixorca, els cadàvers dels soldats que omplen els boscos arrasats construeixen no tant el registre físic de l'observació com la interiorització de la visió: el paisatge moral de la catàstrofe, de la desil·lusió i de l'alienació. Les referències bíbliques, Harmagedon o Gomorra, inscriuen el paisatge irreal del front en l'escriptura apocalíptica i, per consegüent, simbolitzen la fi del que és conegut o familiar. És en aquest espai liminal on George Sherston, com tants d'altres, haurà d'aprendre a sobreviure mentre el seu idealisme i la seva ingenuïtat s'esfondren.

D'altra banda, la temàtica de la visió il·lustra perfectament el caràcter focalitzat del sistema descriptiu, és a dir, la fusió entre la descripció referencial-objectiva (percepció del protagonista) i la (re)visió metafòrica-subjectiva del narrador madur, que acosta la descripció al ritme de l'escena. En aquest sentit, la descripció focalitzada s'adequa a les dues accepcions del substantiu "visió": per una banda, "la funció del sentit de la vista o l'agudesa visual"; per l'altra, "la il·lusió per la qual creiem veure allò que no tenim davant els nostres ulls, que ens representa

---

<sup>204</sup> Vegeu el capítol 5.1. "Els símbols convencionals" del capítol 1 ("El món abans de la Gran Guerra. La peculiaritat enunciativa de l'idíl·li victorià") en el qual s'analitza amb més profunditat el funcionament simbòlic de les descripcions dels paisatges.

com a reals coses que no existeixen sinó en la nostra imaginació”<sup>205</sup>. L’obsessió visual de Sassoon queda palesa amb la profusió del verb “visualize” en tots els volums autobiogràfics (*Sherston*, p. 326, 350, 457, 492 o 544). La recuperació de la memòria només s’obté en la seva pràctica reminescent, és a dir, en l’esforç per tornar a “veure” en el present el que ja no existeix o s’ha oblidat perquè forma part del passat.

Tanmateix, els estadis contemplatius de Sherston en el jardí familiar, en les trobades de caça, o, fins i tot, en les poblacions rurals de França (com Montagne, per exemple), tenen una funció narrativa diferent de les “visualitzacions” de la guerra. La descripció del paisatge idíl·lic es troba al servei d’una evocació nostàlgica que excedeix la simple transcripció topogràfica per impregnar-la d’aquest patriotisme pastoral que projecta una Anglaterra rural idealitzada (Kent, Sussex o Pucklestone). En el decurs de la guerra, que es concentra sobretot en el segon volum autobiogràfic, el patriotisme pastoral del protagonista pateix un procés de degradació, fins arribar a l’escepticisme patriòtic, a causa de les dures condicions del front i del debilitament progressiu dels lligams familiars (no tant de la tia Evelyn com de tota la comunitat, del país en sentit abstracte). En aquest procés d’adquisició de coneixement i també de maduresa, es desenvolupen tres descripcions focalitzades amb el denominador comú de la “visió” que tenen una clara funció narrativa no tan sols en la seva posició dins del text sinó en el conjunt del relat. Les visions pastorals de Hardy, la visió desoladora d’Harmagedon i la visió elegíaca de la tropa es poden considerar textos-mirall, *mise en abyme*, en el sentit que concentren tota la informació dramàtica de la trama, el desenvolupament psicològic del protagonista i la resolució final en una maduresa que, com veurem més endavant, és també irònica.

## LA VISIÓ PASTORAL DE HARDY

Durant un permís a Butley (capítol desè de *Memoirs of a Fox-Hunting Man*), després de les pèrdues gairebé consecutives d’Stephen Colwood i Tom Dixon, George s’adona que no pot compartir l’esperit d’obediència religiosa del pare d’Stephen, el rector Colwood, ni tampoc l’obcecació bel·ligerant de la seva tia envers els alemanys:

---

<sup>205</sup> Institut d’Estudis Catalans, *Diccionari de la Llengua Catalana*, Barcelona: Enciclopedia Catalana, 1995.



Looking round the room at the enlarged photographs of my hunters, I began to realize that my past was wearing a bit thin. The War seemed to have made up its mind to obliterate all those early adventures of mine. Point-to-point cups shone, but without conviction. And Dixon was dead... [Sherston, p. 269]

Tot i que l'últim capítol del primer volum mostra la decepció i aflicció del protagonista i les seves primeres experiències de la guerra real, *Memoirs of an Infantry Officer* aprofundeix més aquesta ferida en la destrucció implacable de l'Arcàdia. En el primer capítol ("At the Army School"), George és enviat a un curs a l'escola de l'exèrcit a Flixécourt on s'intenta recuperar de les primeres incerteses patriòtiques i, en especial, de la mort recent de Dick Tiltwood. L'entrenament militar, l'exercici físic, el paisatge plàcid entre Amiens i Abbeville, però també les lectures de Hardy, Lamb i Surtees durant les estones de solitud necessària contribueixen al seu recobrament emocional: "Books about England were all that I wanted. I decided to do plenty of solid reading at the Army School" (*Sherston*, p. 287). Hardy és el seu escriptor predilecte a qui acudeix en moments crítics per tal de preservar la fe patriòtica en la imatge idíl·lica de Butley i Anglaterra, epítoms dels valors nacionals que van motivar el seu alistament. Però és en l'episodi de la batalla de Somme (capítol quart, "Battle"), que comença i es clou amb una al·lusió a Hardy, on s'evidencia decisivament com la referència intertextual que nodreix els valors patriòtics, reminiscents i imaginaris, de George és també el símptoma de la seva crisi incipient.

Mentre la seva companyia es posiciona en la trinxera fins aleshores ocupada per un altre regiment, Sherston llegeix *Tess of the d'Urbervilles* per tal d'oblidar-se del fragor del bombardeig:

I was meditating about England, **visualizing** a grey day down in Sussex; dark green woodlands with pigeons circling above the tree-tops, dogs barking, cocks crowing, and all the casual tappings and twinklings of the countryside. I thought of the huntsman walking out in his long white coat with the hounds; of Parson Colwood pulling up weeds in his garden till tea-time; of Captain Huxtable helping his men get in the last load of hay while a shower of rain moved along the blurred Weald below his meadows. It was for all that, I supposed, that I was in the front-line with soaked feet, trench mouth, and feeling short of sleep, for the previous night had been vigilant though uneventful. [Sherston, p. 326]

La lectura d'aquesta obra de Hardy motiva la visió pastoral de Sussex que entronca amb les descripcions idíl·liques prèvies a la guerra. Els paisatges de Butley, Sussex, Pucklestone o Montagne a *Memoirs of a Fox-Hunting Man* presentaven tots els elements reelaborats del *locus amoenus* tradicional que, en el desplegament

narratiu del cronotop idíl·lic i la commemoració nostàlgica del camp, no inclouen ni la descripció de l'activitat agrària humana ni la resolució dels símbols que advertien del perill que amenaçava la placidesa arcàdica. La descripció focalitzada en el protagonista no podia arribar més enllà d'aquesta evocació ingènua perquè encara no havia rebut el bateig de foc del combat. En aquest sentit, la seva visió constitueix una analepsi o retrospecció repetitiva, és a dir, el que Genette defineix com "alusiones del relato a su propio pasado [...] o retrospecciones"<sup>206</sup>. Evocacions que completen la descripció de l'idil·li prebèl·lic —narrat prèviament— per mitjà d'un somieig voluntari que esdevé, de fet, l'últim esguard feliç, conscient i alhora precari, dels vestigis d'un món que s'esmicola a causa de la conflagració. Les imatges del rector Colwood que arrenca les males herbes del seu jardí fins a l'hora del te o del capità Huxtable que ajuda els seus homes a entrar l'última bala de palla en un dia d'estiu contrasten brusquement amb els peus molls i la fatiga de Sherston que, en els últims dies del mes de juny de 1916, espera entrar en combat en el que serà l'inici de la cruenta batalla del Somme.

El segon interludi bucòlic important que dóna pas al següent somieig diürn, es produeix en el capítol tercer de *Memoirs of an Infantry Officer* ("Before the Push"), mentre la divisió reposa a prop de Heilly després del combat. Es tracta d'una retrospecció completiva, però també repetitiva ja que reprèn els mateixos tòpics de l'idil·li pastoral en la descripció dels dies de permís a Butley, tres setmanes abans de tornar al batalló. El record de la tia Evelyn en el jardí suggereix metonímicament la casa familiar:

**Visualizing** the bathroom with its copper bath and basin, (which "took such a lot of cleaning") its lead floor, and the blue and white Dutch tiles along the walls, and the elder tree outside the window, I found these familiar objects almost as dear to me as Aunt Evelyn herself, since they were one with her in my mind (though for years she'd been talking about doing away with the copper bath and basin). [...] And the thought of the cook suggested the gardener clumping in with a trug of vegetables, and the gardener suggested birds in the strawberry nets, and altogether there was no definite end to that sort of day dream of an England where there was no war on and the village cricket ground was still being mown by a man who didn't know that he would some day join "the Buffs", migrate to Mesopotamia, and march to Bagdad. [*Sherston*, pp. 350-351]

A banda de la breu estilització del pensament de la tia Evelyn en el discurs citat entre parèntesi sobre el bany de coure que "took such a lot of cleaning", la descripció es desplaça dels detalls més domèstics de la casa (el color i l'estampat

---

<sup>206</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, p. 109.

de les rajoles, les roses, el lloro o el gall que formen part del domini acollidor i agradable de la tia) a l'exterior seguint el procés de visualització de Sherston que encadena una imatge amb l'altra. L'estructuració catafòrica dels objectes (el gall suggereix el jardiner; el jardiner, els ocells; i així successivament) reproduïx l'activitat mental del protagonista, és a dir, el funcionament del procés imaginatiu que origina la successió automàtica de les imatges familiars. Tanmateix, són imatges que el lector reconeix perquè ja han estat prèviament introduïdes en el primer volum autobiogràfic, en la descripció de l'entorn familiar de Butley, que constitueix el model a partir del qual es procedeix a la restauració imaginativa de la llar. L'enumeració d'alguns dels components que integren aquest somieig diürn consisteix a saturar un model previ que es podria ampliar fins a exhaurir els elements de la llista previsible d'objectes que el componen<sup>207</sup> (tot el monopoli panteista de la tia Evelyn). La concatenació dels objectes familiars únicament s'interromp quan, de nou, la realitat del front "desperta" el protagonista d'aquest "day dream of an England where there was no war".

El tercer oasi bucòlic de l'episodi de la batalla del Somme es produeix en el capítol quart ("Battle") i constitueix l'última al·lusió intertextual de Hardy, en concret, una cita de *Return of the Native*:

"The quick-silvery glaze on the rivers and pools vanished; from broad mirrors of light they changed to lustreless sheets of lead". The words fitted my mood; but there was more in them than that. I wanted to explore the book slowly. It made me long for England and it made the War seem waste of time. Ever since my existence became precarious I had realized how little I'd used my brains in peace time, and now I was always trying to keep my mind from stagnation. [*Sherston*, p. 357]

Aquesta cita directa de Hardy, que tanca definitivament les dues evocacions anteriors, ja no convoca els records del passat, ni la reelaboració descriptiva del paisatge familiar, sinó la constatació disfòrica d'una nostàlgia dolorosa. L'experiència terrible del Somme ha començat a erosionar —preludi del que serà la seva conversió pacifista al final de *Memoirs of an Infantry Officer*— l'impuls patriòtic aventurer, ingenu i irreflexiu, del protagonista. Sherston s'adona de la fragilitat i superficialitat de la seva vida anterior just quan l'enyorança d'Anglaterra deixa de brollar espontàniament del seu interior. L'oblit imposa la restauració textual de l'Anglaterra hardyana que cedirà, finalment, davant la tragèdia d'Harmagedon (*Sherston*, p. 360).

---

<sup>207</sup> Cfr. Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 53.

## LA VISIÓ DESOLADORA D'HARMAGEDON

Entre la commemoració pastoral d'Anglaterra i la visió gairebé messiànica de la tropa, l'estadi intermedi de l'evolució emocional i psicològica de Sherston se centra en la visió desoladora d'Harmagedon, el lloc on, segons l'Apocallipsi [16: 16] s'havia de lliurar la batalla final entre Déu i els esperits diabòlics. Aquest símbol bíblic (com el de "Gomorra" o altres referències escatològiques) sintetitza el revers del món pastoral, és a dir, el món demoníac o tel·lúric<sup>208</sup>. Les dues visions d'Harmagedon més significatives de les memòries desenvolupen aquesta doble accepció del símbol bíblic: d'una banda, la modalitat metafòrica del paisatge interioritzat del protagonista, de la desolació i l'horror, i de l'altra, la descripció física, referencial, del territori devastat, que adapta irònicament la convenció d'Harmagedon.

La primera visió important es produeix en el capítol vuitè ("The Second Battalion"), durant la batalla d'Arras (primavera de 1917). L'escamot que dirigeix Sherston es dirigeix a la trinxera principal de Hindenburg, després d'haver-se perdut en l'enorme laberint subterrani de les trinxeres:

I, a single human being with my little stock of earthly experience in my head, was entering once again the veritable gloom and disaster of the thing called Armageddon. And **I saw it then, as I see it now** —a dreadful place, a place of horror and desolation which no imagination could have invented. Also it was a place where a man of strong spirit might know himself utterly powerless against death and destruction, and yet stand up and defy gross darkness and stupefying shell-fire, discovering in himself the invincible resistance of an animal or an insect, and an endurance which he might, in after days, forget or disbelieve. [Sherston, p. 431]

En la intensitat d'aquesta evocació, que es projecta fins i tot en el present del narrador que recorda, Harmagedon sorgeix com el regne de l'obscuritat, el lloc d'un combat sobrenatural on la mort i la destrucció desafien l'enteresa de l'home i on la convicció patriòtica, el valor o la fortalesa hi fracassen. La resistència del soldat és únicament comparable a la supervivència instintiva de l'animal o de l'insecte, privats de la capacitat de racionalitzar el sofriment i l'horror. Si bé conceptes com el de "coratge", "heroisme" o "covardia" persisteixen en la dicció militar dels combatents (el que Hynes anomena "the Big Words of war"<sup>209</sup>), a partir de la

---

<sup>208</sup> Cfr. Northrop Frye (1977), *Anatomía de la crítica*, traducció d'Edison Simons, Caracas: Monte Avila ed., 1991, pp. 249ss.

<sup>209</sup> Samuel Hynes, *op. cit.*, p. 57.

Primera Guerra Mundial, el seu significat canvia substancialment. El coratge ja no s'atribueix a l'atacant, al guerrer sanguinari i viril, sinó al soldat que suporta els llargs períodes d'estancament i la pressió psicològica de la indefensió sense embogir. Una de les característiques del relat de Sassoon és la redefinició dels valors marcialment tradicionals. Sherston, per exemple, sent admiració per Julian Durley, un oficial senzill (en la vida civil havia estat oficinista), tranquil i que té cura dels seus homes: "an inspiration towards selfless patience. He was an ideal platoon officer" [*Sherston*, p. 248]. Així mateix, després d'una acció —que, més endavant, li serà recompensada amb la Creu Militar— en la qual el protagonista salva alguns dels seus companys ferits durant una incursió fracassada, qualsevol indici d'heroisme és minimitzat amb un comentari escèptic, però potser també de falsa modèstia: "but when all was said and done it was only the sort of thing which people often did during a fire or a railway accident" [*Sherston*, p. 307].

Pel que fa a les condecoracions per actes de valentia, la crítica és mordaç. A banda de considerar que únicament serveixen per intentar estimular la moral de la tropa, el que es qüestiona realment són les virtuts que sancionen aquests tipus d'actes:

There is a "General Routine Order" which reads as follows: "It has been ruled by the Army Council that the act of voluntarily supplying blood for transfusion to a comrade, although exemplifying self-sacrifice and devotion, does not fall within the qualification of 'Acts of gallantry or distinguished conduct'. In other words, blood must be spilt, not transfused. [*Sherston*, p. 616]

Molts homes, com el mateix Sherston, es van allistar com a voluntaris atrets per les mitificacions heroiques que l'exèrcit semblava prometre. En el front, però, els actes de valentia van marcar les divergències entre els valors de l'exèrcit i els de la vida civil. En aquest sentit, la manca d'interès per les medalles reflectia un dels prejudicis d'aquests soldats i oficials temporals en relació amb les mencions heroiques que l'exèrcit fomentava i premiava. Resultava gairebé il·lícit per a alguns d'aquests homes que es condecoressin accions de valentia que, a vegades, no es distingien d'actes salvatges o imprudents. Durant la Primera Guerra Mundial, les medalles s'atorgaven sovint per accions sanguinàries més que no pas pel rescat de ferits, a fi d'estimular l'esperit combatiu. Als soldats se'ls demanava que no pensessin, que abandonessin per complet les seves aprensions morals i acceptessin incondicionalment els codis de l'exèrcit. En l'informe sobre les condecoracions de la Creu de la Victòria registrades per l'Oficina de Guerra canadense, fins i tot

s'establia explícitament el següent: "deeds of valour must show material rather than sentimental results; the duty that inspires the deed must show a military rather than a humane intention"<sup>210</sup>. Per als civils, convertits temporalment en soldats, que van lluitar en el front occidental, aquesta prerrogativa es va convertir en un llast que en cap manera els ajudava a superar el pànic davant la imminència de la mort o a ser millors oficials. En una guerra on els soldats es convertien en víctimes de l'atzar, la supervivència consistia a preservar la vida, però també l'equilibri psíquic. La visió de Sherston d'aquest lloc d'horror i de desolació que és Harmagedon constitueix certament un dels símbols que sembla anunciar el futur del protagonista: la seva desestabilització emocional, la redacció de la declaració pacifista i el seu internament a l'hospital militar de Slateford.

En l'entrada del dia sis de juny de 1918 del dietari reproduït al tercer volum de memòries, *Sherston's Progress* (en el capítol tercer, "Sherston's Diary: Four Months"), trobem la segona referència explícita d'Hargamedon que incorpora un altre tipus de descripció, la referencial-enciclopèdica:

The landscape is the deadly conventional Armageddon type. Low green-grey ridges fringed with a few isolated trees, half smashed; a broken wall here and there—straggling dull-grey silhouettes which were once French villages. Then there are open spaces broken only by ruined wire-tangles, old trenches, and the dismal remains of an occasional rest camp of huts. [*Sherston*, p. 624]

Sens dubte, el to irònic de l'expressió "deadly conventional Armageddon type" ens adverteix de l'accentuació deliberada de la seva naturalesa convencional (els "interpretants" de la versió institucionalitzada dels temes que reprenen els relats de guerra) i intertextual que, alhora, orienta la descripció enciclopèdica d'Hargamedon. Un tipus de text que transmet un coneixement mitjançant la selecció de components a partir de la contigüïtat, la contingència i l'enumeració taxonòmica d'elements que configuren bàsicament el terreny devastat pels efectes de l'acció bèl·lica. La visió erràtica de Sherston, que camina feixugament en les trinxeres de comunicació, mostra la successió de desastres topogràfics i físics. En el pla de la llunyania, les carenes amb pocs arbres que estan aïllats i mutilats. En un segon terme, la permanència d'algunes parets permeten intuir la silueta del que abans havien estat pobles. I, finalment, en els espais oberts, que s'estenen més enllà de les trinxeres, s'escampen les restes abandonades de velles trinxeres i d'acampaments improvisats. Es tracta d'una descripció en què el narrador, a banda

---

<sup>210</sup> Citat per Joanna Bourke, *An Intimate History of Killing*, op. cit, p. 133.

del comentari irònic inicial, s'eclipsa momentàniament per donar pas a un tipus d'informació genèrica en què l'efecte de llista (el desplegament de substantius en els tres plans de la perspectiva visual i la declinació dels adjectius negatius: "isolated trees, half-smashed", "a broken wall", "dull-grey silhouettes", "open spaces broken", "ruined wire-tangles", "dismal remains") contribueix a subratllar l'enquadrament convencional d'una unitat descriptiva que sembla destinada a la consulta, més que no pas a la lectura<sup>211</sup>.

El fet que la descripció assumeixi un model convencional ("Armageddon type") i que formi part d'un dietari transcrit (sis de juny de 1918), juntament amb l'absència de metàfores i de traces explícites de la instància narrativa, avança un tipus discursiu en què es sincronitzen, aparentment, la narració i l'experiència immediata del protagonista, és a dir, l'enregistrament dels esdeveniments en el mateix moment que succeeixen, com si no es produís cap interval entre els dos moviments. La funció del dietari consisteix a mostrar el material en brut abans de la seva "literaturització" i integració narrativa. Per tant, aquesta modalitat referencial d'Harmagedon completa l'anterior, molt més metafòrica i estremidora des del punt de vista narratiu. Com veurem més endavant, el dietari no tan sols conté aquest esbós d'Harmagedon, sinó també la majoria de fragments descriptius de tipus referencial-enciclopèdic que tenen una doble funció: la de mostrar al lector el mateix procés d'escriptura amb la inserció del material en brut que després es transformarà en narració, i la de documentar i autenticar la seva narració amb l'evidència documental del registre del dietari.

Les dues visions d'Harmagedon es projecten en el relat com l'oxímoron de del *locus amoenus* dels paratges rurals anglesos, els oasis bucòlics de França i de les visions pastorals de Hardy. La descripció de la bellesa natural que esclata de vida és invertida per aquest espai apocalíptic de mort i destrucció on Sherston retornarà finalment, ja en l'últim volum de memòries, com un capità amb vocació paternalista.

## LA VISIÓ ELEGÍACA DE LA TROPA

La sinècdoque de la tropa com a abstracció dels soldats anònims que participen en la guerra constitueix el tercer *topoi* visual que, juntament amb les dues anteriors que hem analitzat, reflecteix l'evolució argumental de l'autobiografia de Sherston. La primera percepció de la tropa, en concret dels batallons del *New Army* de

---

<sup>211</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, pp. 44-54.

Kitchener que comencen a arribar a França a finals de 1915, apareix en l'últim capítol de *Memoirs of a Fox-Hunting Man* ("At the Front"): "To tell the truth, their faces looked sullen, wretched, and brutal as they sweated with their packs under glistening waterproof capes" [*Sherston*, p. 249]. L'expressió ombrívola i abatuda de les seves cares queda neutralitzada pel tercer adjectiu, "brutal", i per la contigüitat de la descripció dels animals de transport i la rudesia dels conductors "munching, smoking, grinning, yelling coarse gibes at one another" [*Sherston*, p. 249]. Certament, aquesta primera apreciació és completament oposada als retrats, per exemple, de Dick Tiltwood o d'altres oficials de la seva companyia, que posen en relleu les seves virtuts i qualitats humanes. L'ús de la sinècdoke és gairebé omnipresent en les descripcions dels soldats, de les tropes o dels regiments. Per bé que és un trop que s'adequa a l'expressió generalitzada de l'homogeneïtat dels cossos de l'exèrcit, també és el trop de la deshumanització, de la dispersió i, fins i tot, de l'estètica de discontinuïtat de la vida. Per exemple en les descripcions dels cadàvers, al capítol quart ("Battle") del segon volum de memòries, Sassoon tendeix a la recreació grotesca de l'horror físic de manera gairebé fotogràfica:

It gave me a bit of a shock when I saw, in the glimmer of daybreak, a dumpy, baggy-trousered man lying half sideways with one elbow up as if defending his lolling head; the face was grey and waxen, with a stiff little moustache; he looked like a ghastly doll, grotesque and undignified. Beside him was a scorched and mutilated figure whose contorted attitude revealed bristly cheeks, a grinning blood-smearred mouth and clenched teeth. [*Sherston*, p. 337]

L'aparició retòrica del grotesc omple constantment les descripcions dels paisatges devastats d'Harmagedon on s'endinsa el personatge. Però el grotesc és l'epítet que acompanya la imatge sinistra del cos violentat i destrossat per la maquinària bèl·lica, abans de perdre definitivament qualsevol característica humana<sup>212</sup>. La descripció de les cares desfigurades, de l'últim gest per preservar la vida i de l'apoderament de la mort en els membres entumits i el rictus de l'expressió facial componen una prosopografia morbosa dels cadàvers que ni tan sols en el moment de morir se'ls dota de la seva humanitat, de la seva individualitat. La reacció dels soldats davant l'aspecte sinistre dels morts, freqüentment en un ràpid procés de descomposició, la impossibilitat d'enterrar-los dignament o de confortar-los en el seu últim moment, dóna lloc a diferents actituds: l'estupor reprimat del soldat novell



("It gave a bit of a shock"), l'humor negre (les bromes entre soldats eren habituals com, per exemple, la de dos homes que carreguen un cadàver: "What's the weight of your pig?", *Sherston*, p. 625) o la indiferència gairebé cínica ("I wanted to be able to say that I had seen "the horrors of war"; and here they were, nearly three days old", *Sherston*, p. 336).

Després de la batalla del Somme, la tropa adquireix una qualitat espectral. George observa els seus companys que dormen, però la visió de calma es projecta en el seu imaginari com una premonició del seu destí incert (capítol quart, "Battle"):

For the country had loomed limitless and strange and sullenly imbued with the Stygian significance of the War. And the soldiers who slept around us in their hundreds —were they not like the dead [...] I thought of the doom that was always near them now, and how I might see them lying dead, with all their jollity silenced, and their talk, which made me impatient, ended for ever. [*Sherston*, p. 358]

El símil del soldat que dorm però "sembla mort" configura una de les imatges que més es repeteixen en l'últim volum autobiogràfic: "And outside, the mystery and un pitying hugeness of the sea; and the soldiers whose sleeping forms remind me of the dead" [*Sherston*, p. 610]. La bellesa i la joventut d'un dels soldats de la seva companyia, Howitt, també sembla constantment amenaçat, com Dick Tiltwood, pel fatalisme: "Young Howitt looks as if he were dead" [*Sherston*, p. 611], "Handsome Howitt asleep on the floor, with his moody sensual face and large limbs. (As usual he looks as if he were dead) [*Sherston*, p. 614] i, finalment, "young Howitt lay dead beat and asleep in an ungainly attitude, with that queer half-sullen look on his face" [*Sherston*, p. 639].

Així, la visió de la tropa passa per dos estadis diferents: de la caricatura grotesca dels cadàvers a la presència espectral dels fantasmes que amenaça els somnis o el descans dels soldats. Cada percepció, però, revela també l'actitud del protagonista envers la tropa i, sobretot, la mort. Tant la postura distanciada i gairebé indiferent davant els cadàvers, com la sublimació romàntica del paisatge gòtic i fantasmagòric, dels dels soldats que dormen, comparteixen una percepció deshumanitzada dels homes, arrancats definitivament de la vida. La perspectiva diària de la mort, no tan sols la seva imminència sinó la percepció física de la putrefacció, transforma els cossos sense vida en un element més del detritus del

---

<sup>212</sup> Vicente J. Benet, "Lo grotesco y el horror: paisajes corporales de la violencia", a Vicente J. Benet i Vicente Sánchez-Biosca (eds.), *Decir, contar, pensar la guerra*, València: Generalitat Valenciana, 2001, p. 152.

camp de batalla. Evelyn Cobley sosté que l'absència d'implicació emocional i de denúncia moral d'aquests escriptors s'explica per la seva voluntat de mantenir-se dins dels límits del realisme documental i l'objectivitat històrica. Per consegüent, en excloure l'expressió de sentiments o d'impressions en la descripció literal de la truculència, "such 'raw' description may also come across as an insensitivity to human suffering" (Cobley, p. 77). Però, possiblement, no es tracta tant d'una qüestió d'insensibilitat com de la impossibilitat de transcendir el que la visió aprecia de manera immediata. La mirada focalitzada del protagonista en el seu descens als inferns (Harmagedon) tan sols pot donar compte d'aquesta successió tètrica de cadàvers, però és incapaç de reflexionar sobre l'horror o el grotesc, perquè, com adverteix Vicente J. Benet, està absolutament mancat de conceptes, de moral o d'empatia per interpretar el que s'estén davant seu<sup>213</sup>.

Tot i que la presència mundana dels morts i la visió despersonalitzada de la tropa podrien qualificar la percepció insensible o l'anestèsia crítica del protagonista, també hi ha mostres de dolor, de compassió i de comprensió del sofriment dels soldats. L'actitud de Sherston envers la tropa o el soldat comú canvia substancialment a mesura que avança el relat. Una comprensió compassiva s'expressa tímidament en la descripció de la tropa que es dirigeix a primera línia per substituir el batalló, esgotat i delmat, de Sherston, durant la batalla del Somme (capítol quart, "Battle"): "**Visualizing** that forlorn crowd of khaki figures under the twilight of the trees, I can believe that I saw then, for the first time, how blindly war destroys its victims" [*Sherston*, p. 347]. La primera fase en l'aprenentatge bèl·lic del protagonista s'inicia, de fet, durant aquesta batalla en la qual l'experiència terrible del front imposa una mena d'igualitarisme en la condició sacrificial de tots els soldats, independentment del seu rang o posició social. La virulència destructora del Somme i la incomprensió dels civils durant els permisos transformen la idealització patriòtica en una santificació de les trinxeres. Durant el recorregut cap a la primera línia en el que serà el segon enfrontament més sagnant, la batalla d'Arras (capítol vuitè, "The Second Battalion"), els soldats són conscients que els espera la mort, el sofriment o la mutilació, però, malgrat això, segueixen feixugament endavant. En la lloança de la senzillesa i la noblesa dels soldats s'albira el procés d'identificació del protagonista amb el seu batalló:

Watching the men as they plodded patiently on under their packs, I felt as if my own identity was becoming merged in the Battalion. We were on the

---

<sup>213</sup> Ibidem, p.

move and the same future awaited all of us (though most of the men had bad boots and mine were quite comfortable). [*Sherston*, p. 412]

El regiment o el batalló simbolitzen l'esperit de camaraderia que manté unida la tropa en una sola ànima. Sherston descobreix en la dignitat dels seus homes la magnitud sacrificial dels soldats lliurats impunement al ritual destructor de la maquinària bèl·lica: "They are the tradition of human suffering and endurance, stripped of all the silly self-glorifications and embellishments by which human society seeks to justify its conventions" (*Sherston*, p. 606). La visió elegíaca i humana de tropa assoleix la seva descripció més commovedora en l'últim volum autobiogràfic. En concret, una de les escenes més emotives és el concert d'entreteniment que es va organitzar el disset d'abril de 1918 a la base de Kantara mentre Sassoon/Sherston esperaven el seu trasllat a França, on les pèrdues humanes dels Aliats havien estat catastròfiques. Podem comparar la visió de la tropa en tres formats diferents ja que aquesta escena està narrada en el dietari de Siegfried Sassoon, en el dietari transcrit de George Sherston al capítol tercer de *Sherston's Progress* ("Sherston's Diary: Four Months") i en un poema escrit l'any 1918 titulat "Concert-Party". La comparació d'un fragment dels tres textos ens serveix, no tant per atestar la fidelitat de les memòries de Sherston respecte del dietari o del poema, sinó perquè ens permet qüestionar la valoració de Paul Fussell sobre *Sherston's Progress*: "Another index of fatigue is Sassoon's leaving seventy-three pages in something close to their original form as diary, without troubling to transmute them into something closer to fiction"<sup>214</sup>.

L'actuació que Lena Ashwell i el seu grup van oferir als soldats va impressionar Sassoon, però sobretot, el va commoure el seu efecte en els homes. En el dietari la narració és la següent:

Suddenly I recognize that this is indeed the true spectacle of war —that these puppets are the fantastic delight of life played to an audience of ghosts and shadows— crowding in like moths to a lamp— to see and hear what they must lose — have lost. In front there are half-lit ruddy faces and glittering eyes, and behind they grow more dusky and indistinct — ghosts, souls of the dead — the doomed— till on the edge high above the rest one sees silhouetted forms motionless, intent —those who were killed three years ago— [...] all the dead have come to hear the concert party in this half-lit oasis of Time. It is too much; I cannot bear it; I must get up and go away. For I too am a ghost, one of the doomed<sup>215</sup>.

---

<sup>214</sup> Paul Fussell, p. 100.

<sup>215</sup> Citat a Jean Moorcroft Wilson (1998), *Siegfried Sassoon. The Making of a War Poet 1886-1918*, London: Duckbacks, 2002, p. 456.

Pel que fa a les últimes estrofes del poema "Concert Party":

*God send you home; and then A long, long trail;  
I hear you calling me; and Dixieland...  
Sing slowly... now the chorus... one by one  
We hear them, drink them; till the concert's done.  
Silent, I watch the shadowy mass of soldiers stand.  
Silent, they drift away, over the glimmering sand<sup>216</sup>.*

I, finalment, el dietari transcrit a *Sherston's Progress*:

In the front rows were half-lit ruddy faces and glittering eyes; those behind sloped into dusk and indistinctness, with here and there the glowing spark of a cigarette. And at the back, high above the rest, a few figures were silhouetted against the receding glimmer of the desert. [...] It was as though these civilians were playing to an audience of the dead and the living —men and ghosts who had crowded in like moths to a lamp. One by one they had stolen back, till the crowd seemed limitlessly extended. And there, in that half-lit oasis of Time, they listen to "Dixieland" and "It's a long, long trail", and "I hear you calling me". But it was the voice of life that "joined in the chorus, boys"; and very powerful and impressive it sounded. [*Sherston*, p. 605]

Hem subratllat les coincidències temàtiques, a vegades gairebé literals, entre el dietari de Sassoon i el "dietari de Sherston", però, sens dubte, les diferències entre tots dos són significatives com per intuir-hi alguna acció més rellevant que la simple transcripció que comenta Fussell. El concert esdevé una mena de sessió espiritista que convoca els vius, en les primeres files, i els morts (les ombres) que es concentren lentament en les últimes fileres atrets, com les arnes que s'apilonen a la recerca de la llum, per les cançons nostàlgiques, imbuïts per l'enyorança de tornar a casa. En el dietari de Sassoon, però, la consciència que la seva identitat, la seva pròpia existència, s'esllangueixen cap al món impalpable i difús dels morts, i l'obsessió desesperada per les seves ànimes errants és molt més lacerant que en el poema i que a *Sherston's Progress*. La visió de Sherston manté el *pathos* de les imatges més punyents com el símil de les arnes, la persistència de l'ocàs cromàtic en les sinècdoques de les cares i els ulls il·luminats dels soldats de la primera filera, en la guspira intermitent d'una cigarreta o en la llum trèmula i minvant del desert que transforma els soldats que s'aproximen, captivats per les llums i la música, en siluetes ombrívoles, en una multitud de fantasmes. No obstant això, el concert per a Sherston esdevé un cant a la vida ("the voice of life") i a l'esperança, a la comunitat solidària dels homes que, transportats per les cançons —reproduïdes abans en el poema i integrades en aquest fragment—, recuperen, en aquest oasi

del Temps, la il·lusió momentània de les seves vides anteriors. En aquesta comprensió del coratge humà, el soldat adquireix una qualitat universal en la dignificació del seu sofriment. Com adverteix John Onions, a *Sherston's Progress* les invectives satíriques contra els clergues, els periodistes, els civils o l'alt comandament de l'exèrcit desapareixen: "Like Conrad in the *Nigger*, Sassoon has extricated heroic courage from the perversities and baseness which can often surround it"<sup>217</sup>.

Els tres *topoi* de la visió constitueixen, en el conjunt de la narració de George Sherston, textos-mirall (*mise en abyme*), micronarracions de la trama autobiogràfica que alhora articulen la resolució dels símbols del primer volum. Al final de *Sherston's Progress*, el protagonista escriu unes notes sobre les seves impressions mentre es recupera a l'hospital de la Creu Roja a Bolonya de l'última ferida que el retornarà definitivament a casa. El text reproduït és un compendi de les tres visions de Sherston que, alhora, reflecteixen el seu estat de desesperació per haver "abandonat" els seus homes i el seu sentiment de culpabilitat per haver sobreviscut. Davant del comentari de la infermera que li confirma que el traslladaran a un hospital d'Anglaterra en pocs dies, Sherston comença a repassar mentalment les imatges que configuren la trilogia visual que hem comentat anteriorment. Primer, la visió de la porta que condueix al jardí familiar amb la tia Evelyn (visió pastoral de Hardy). Tot seguit, la visió terrible i llunyana de la línia de foc il·luminada pels projectils (la visió desoladora d'Harmagedon) i, finalment, la visió espantosa dels homes que moren mentre ell pot tornar a "*Blighty*" (visió elegíaca de la tropa):

I close my eyes, and all I can see is the door into the garden at home and Aunt Evelyn coming in with her basket of flowers. [...] I try to see in the dark the far-off vision of the line, with flares going up and the whine and the crash of shells scattered along the level dusk. [...] I see the sentries in the forward posts, staring patiently into the night —sombre shapes against a flickering sky. [...] And I remember a man at the C.C.S with his jaw blown off by a bomb ('a fine-looking chap, he was', they said). He lay there with one hand groping at the bandages which covered his whole head and face, gurgling every time he breathed. [...] All this I remember, while the desirable things of life, like living phantoms, steal quietly into my brain, look wistfully at me, and steal away again —beckoning, pointing— 'to England in a few days'... And though it's wrong I know I shall go there, because it is made so easy for me. [*Sherston*, pp. 652-653]

---

<sup>216</sup> "Concert Party", a *Siegfried Sassoon. The War Poems, op. cit.*, p. 109.

<sup>217</sup> John Onions, « Sassoon : the Hero Half-Redeemed », *English Fiction and Drama of the Great War, 1918-39, op. cit.*, p. 147.

#### 4. LES RELACIONS HUMANES

Una altra manera de naturalitzar la inserció descriptiva és mitjançant la percepció delegada a un personatge<sup>218</sup>. En lloc de “veure”, un personatge parla o comunica les seves impressions a algú altre. L’intercanvi comunicatiu que s’estableix en les relacions humanes pot motivar, doncs, la circulació informativa per mitjà de la reproducció de converses o de discursos d’altres personatges. Paul Fussell ha estudiat amb deteniment les peculiaritats de l’argot dels soldats britànics: l’extensió dels eufemismes (*blighty* en lloc de ferida lleu, “going west / to be knocked out / going out of it / going under” pels que queien en combat, etc.), dels jocs de paraules (*the rest camp* per denominar el cementiri; la profusió de l’adjectiu *old* en “old battalion”, “old soldier”, “old boy” o “old barbed wire”; els jocs paronímics amb els noms de les poblacions franceses: *Eatables* o *Eat-apples* per Etaples, Ypres per *Êe-priss*, *Eeips* o *Wipers*, etc.)<sup>219</sup>. Ara bé, a banda de captar l’argot de la tropa, un dels temes més interessants és com els escriptors van reproduir el llenguatge del soldat comú. En el capítol tretzè d’*El foc*, un soldat, Barque, observa el protagonista que escriu i li pregunta si parlarà més tard d’ells, dels soldats:

—[...] si fas parlar els soldats en el teu llibre, és que els faràs parlar com parlen o bé arrenjaràs això en llenguatge decent? Em refereixo a les paraules gruixudes que es diuen. Car, en fi, veritat per més que siguem molt camarades i sense que ens disputem per això, tu no sentiràs mai dos peluts, obrir la boca durant un minut sense que diguin i repeteixin les coses que als impressors no els agrada empremtar. Aleshores, què? Si tu no ho dius, el teu retrat no s’hi assemblarà: és com qui diu que volguessis pintar i no hi possessis un dels colors més vius allí on calgués<sup>220</sup>.

Al final de la conversa, el protagonista promet a Barque que posarà les “paraules gruixudes” en el seu lloc, sense preocupar-se dels comentaris dels individus de la seva classe, més inquietats pel decòrum que per la veritat. Quan Barbusse va escriure aquest diàleg, segurament tenia molt present la dificultat que comportava narrar fidelment no tan sols els esdeveniments bèl·lics, sinó també les paraules que intercanviaven els companys. Sassoon —que, recordem-ho, havia estat educat en una *public school*— rarament dramatitza escenes en les quals els soldats reneguen o blasfemen de manera irreverent, i es mostra molt reticent a reproduir la rudesia del llenguatge entre els soldats:

---

<sup>218</sup> Philippe Hamon, p. 185.

<sup>219</sup> Paul Fussell, pp. 174-190.

<sup>220</sup> Henri Barbusse, *El foc*, *op. cit.*, pp. 183-184.

[...] and my meditations were disturbed by Kinjack, who had given orders that everyone was to rest all day. "Tell those men to lie down", he shouted, adding —as he returned to his bivouac on the slope— "The bastards'll be glad to before they're much older". It was believed that his brusque manners had prevented him getting promotion [...]. [*Sherston*, p. 335].

La desaprovació és evident en aquest comentari que sembla condemnar elegantment les "brusque manners" del coronel Kinjack. La seva actitud temperada i, sobretot, la moderació del llenguatge que utilitza quan intervé en o reproduïx els diàlegs (la paraula més gruixuda que fa servir és, possiblement, "bloody") contrasta amb l'abundància de renecs, grolleries o blasfèmies que acompanyen assíduament la paraula "fuck" en els relats bèl·lics després de la guerra del catorze, per exemple, en un llibre com *Dispatches*, de Michael Herr, sobre el Vietnam. La censura, el rerefons històric i cultural, i el fet que la majoria dels escriptors que van publicar les seves memòries sobre la Primera Guerra Mundial provinguessin d'una classe mitjana educada van impedir, probablement, que l'obscuritat lingüística dominés els diàlegs entre soldats com en les narracions, per exemple, del Vietnam<sup>221</sup>. Però no per això, malgrat la contenció verbal i la subtilitat de Sherston, la narració decau en la sensibleria o perd la truculència i l'agressivitat en les escenes bèl·liques. Com veurem més endavant, Sassoon es va reservar l'estilització dels diàlegs o dels discursos a la paròdia de l'ídiolècte dels civils, l'església o els militars d'altra graduació, contra els quals va exercir el seu sarcasme crític més punyent.

Quant als personatges que apareixen en la narració de la guerra, el tractament textual de cadascun d'ells respon gairebé a un mateix patró: el retrat<sup>222</sup>, l'estilització de la frase que imita el seu llenguatge o idiosincràsies particulars, i l'analepsi o retrospectiva externa que proporciona una breu ressenya biogràfica sobre els antecedents del personatge. L'oficial Julian Durley, per exemple, és descrit de la següent manera: "a shy, stolid-face platoon commander who had been a clerk in Somerset House [...] he was an inspiration toward selfless patience" [*Sherston*, p. 248]. O el furrier Joe Dottrell: "He was small, spare man — a typical "old soldier". He had won his D.M.C. in South Africa, and had a row of ribbons to match his face, which was weather-beaten and whiskyfied to purple tints which became blue when the wind was cold" (*Sherston*, p. 250). La relació de

---

<sup>221</sup> Cfr. Evelyn Cobley, p. 96.

personatges és extensa: Dick Tiltwood, Allgood, Ormand, Mansfield, Durley, David Cromlech, el capità Barton, el furrier Dottrell, el coronel Kinjack, O'Brien, Kendle, Ralph Wilmot, el capità Leake, el doctor Munro, etc. Molts d'ells apareixen i desapareixen ràpidament, però, a diferència del que suggereix Evelyn Cobley, la seva presència en el relat no consisteix només a omplir i a fer més creïble el contingut narratiu de la guerra:

The loose arrangement of monotonously similar episodes and the listing of contingent secondary characters confirm the suspicion that the protagonist's 'adventures' do not trace a development but reiterate an initial situation. [Cobley, p. 134]

Certament, alguns dels personatges secundaris actuen com a connotadors de realitat. Sherston coneix tant el primer com el segon batalló i en tots dos el paradigma de personatges-tipus (els oficials "educats", el furrier entranyable i predicador, el capità de sang freda, etc.) respon a una recurrència que més que reiterar una situació inicial com afirma Cobley, reflecteix la inconsistència de les relacions humanes entre els soldats, la impossibilitat d'establir lligams més profunds d'amistat a causa de la naturalesa del conflicte. El trasllat constant de les companyies o la mort sobtada dels companys condicionaven la inestabilitat de les relacions humanes:

One evening we could be all together in a cosy room in Corbie, with Wilmot playing the piano and Dunning telling me about the eccentric old ladies who lived in his mother's boarding house in Bloomsbury. A single machine-gun or a few shells might wipe out the whole picture within a week. Last summer the First Battalion had been part of my life; by the middle of September it had been almost obliterated. [*Sherston*, p. 421]

Tanmateix, la intervenció de determinats actors transcendeix l'estereotip del personatge pla<sup>223</sup>: el coronel groller però eficient (com Kinjack); l'oficial jove i sensible (Dick Tiltwood, Allgood o Ormand); l'oficial paralitzat pel pànic (Jenkins); el furrier altruista i sofert (Dottrell o Bates); el capità coratjós (Barton), etc. Hem vist, per exemple, que Dick Tiltwood suggereix el símbol de la bellesa i la joventut estroncades per la guerra, al qual seguiran altres personatges simbòlics igualment patètics a causa de la mort prematura:

---

<sup>222</sup> Segons Philippe Hamon, el retrat conté una descripció física i moral d'un personatge, *op. cit.*, p. 11.

<sup>223</sup> E.M. Forster, *Aspectos de la novela*, *op. cit.*, p. 74.



Allgood was a quiet, thoughtful, and fond of watching birds. We had been to the same public school, thought there were nearly ten years between us. [...] Allgood never grumbled about the war, for he was a gentle soul, willing to take his share in it, though obviously unsuited to homicide. But there was an expression of veiled melancholy on his face, as if he were inwardly warned that he would never see his home in Wiltshire again. A couple of months afterwards I saw his name in one of the long lists of killed, and it seemed to me that I had expected it. [*Sherston*, p. 292]

A mesura que el conflicte avança, la Llista d'Honor amb els noms dels caiguts augmenta. Els morts, companys i desconeguts absorbits en la voracitat tumultuosa de la guerra, apareixen desfigurats i mutilats en els malsons de Sherston, que se sent culpable d'haver sobreviscut:

More than once I wasn't sure whether I was awake or asleep; [...] Shapes of mutilated soldiers came crawling across the floor; the floor seemed to be littered with fragments of mangled flesh. Faces glared upward; hands clutched at neck or belly; a livid grinning face with bristly moustache peered at me above the edge of my bed; his hand clawed at the sheets. [...] other looked at me reproachfully as though envying me the warm safety of life which they'd longed for when they shivered in the gloomy dawn. [*Sherston*, p. 453-454]

Ombres i espectres inquietants li recorden la mort de Dick, però també d'Allgood, Ormand, Dunning, Kendle, o Fernby, entre altres. La descripció "realista" dels personatges secundaris —els connotadors de realitat— s'esvaeix per configurar una visió malaltissa de malsons i d'horror que es perllongarà fins i tot després de l'Armistici (*Sherston*, p. 554) i en la qual els soldats, les víctimes de la guerra, es transformen en agents acusadors que reclamen el reconeixement del seu sofriment i de la seva mort. Aquesta imatge dels morts que retornen al món dels vius per implorar justícia o venjança apareix constantment, com assenyala Jay Winter, en els relats i en la poesia de la Gran Guerra. Les referències a Shakespeare són palpables, per exemple, en *Macbeth* o *Ricard III*, en què els protagonistes són perseguits per les seves víctimes, o Enric V que tem, la nit abans de la batalla d'Agincourt, que els soldats mutilats tornin per reclamar-li justícia<sup>224</sup>. Però també el relat aterridor del vell mariner de Coleridge, "The Rhyme of the Ancient Mariner". Només el mariner sobreviu a l'experiència terrible, però se sent culpable i responsable del destí dels seus companys morts.

Hi ha altres actors que tenen un rol important en el desenvolupament de la narració. Si en el primer volum Tom Dixon, Stephen Colwood o Denis Milden són els

---

<sup>224</sup> Vegeu Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning*, op. cit, p. 190, i, en especial, la seva anàlisi de la pel·lícula *J'accuse* (1918), d'Abel Gance, pp. 133-138.

personatges coadjuvants en el progrés i l'èxit esportiu de George, la resta de figures decisives en els següents són Joe Dottrell, David Cromlech, Thornton Tyrell i, sobretot W.H. Rivers<sup>225</sup>. Joe Dottrell és el furrier amb rang de capità de la companyia de Sherston al primer batalló, un soldat experimentat que es considera un "old socialist" i que prové de les zones més marginals de Manchester. George, en canvi, és el nouvingut, inexpert i càndid, a qui Dottrell alliona sobre les injustícies i les desigualtats de la vida i de la guerra: "'This war', he exclaimed in his husky voice, 'is being carried on by the highest and the lowest in the land —the blue-blooded upper ten and the poor unfortunate people that some silly bastard called 'the Submerged Tenth'" (*Sherston*, p. 267). Afectuós amb els seus companys, Dottrell és extremament crític amb els civils que fan negoci amb la guerra, amb els polítics, salvaguardats en la distància innòcua (*Sherston*, p. 297), i amb els militars d'alta graduació que ordenaven ràtzies, amb el cost conseqüent de pèrdues humanes, per pur entreteniment (*Sherston*, p. 298). Però, a més, el furrier és qui manté el protagonista al corrent dels avatars de la guerra i de la mort dels companys en els períodes que es troba allunyat de la línia del front (a la base o a Anglaterra), i qui, amb la seva senzillesa i bonhomia, impulsarà la renúncia patriòtica de Sherston: "In the simplicity of his talk there was a universal tone which seemed to be summing up all the enduring experience of an Infantry Division" (*Sherston*, p. 361).

Les cartes constitueixen una de les fonts documentals que, a banda de contenir informació de primera mà sobre episodis en què els protagonistes no ha participat, registren les pèrdues colossals que pateix el batalló: dos-cents homes en tres dies durant la batalla del Somme, la mort d'Edmunds, Fernby, Miles o Danby i la greu ferida de Durley (*Sherston*, p. 377) o les terribles baixes d'altres oficials durant la batalla d'Arras (*Sherston*, p. 469). En l'últim capítol de *Memoirs of an Infantry Officer*, quan George decideix tirar endavant la seva declaració pacifista, n'enviarà una còpia a Julian Durley, David Cromlech i, també a Joe Dottrell, de qui ha rebut una carta que sembla justificar la seva acció: "Men are beginning to ask for what they are fighting" (*Sherston*, p. 469). D'altra banda, l'amistat de Joe Dottrell, així com la dels servents Flook i Bond, il·lustra la suspensió temporal de les barreres socials que va tenir lloc durant la guerra de trinxeres. Segons Modris Eksteins, els oficials de classe mitjana, però també els aristòcrates, podien dependre de proletaris o de grangers, de gent que, altrament, no haurien conegut i

---

<sup>225</sup> John Hildebidle esmenta només Cromlech, Tyrell i Rivers, *op. cit*, p. 115.

amb qui van confraternitzar a causa de la convivència diària i el sofriment compartit dels desastres del front<sup>226</sup>.

Pel que fa a David Cromlech, la postura de Sherston és ambivalent. Tot i que el coneix al mateix temps que Dick Tiltwood i altres components del primer batalló, no l'esmenta fins al capítol quart del segon volum ("Battle"). La descripció d'aquest personatge és gairebé sempre negativa, fins al punt que resulta difícil de comprendre com el pot considerar amic seu ("You're a fad-ridden crank", I remarked aloud", *Sherston*, p. 386). Cromlech és "deplorably untidy" i "unpopular", i la resta de companys gairebé no el suporten:

"Unless you watch it, my son, you'll grow up into the most bumptious young prig God ever invented!" —this protest being a result of David's assertion that all sports except boxing, football, and rock climbing were snobbish and silly". [*Sherston*, p. 356].

En el capítol sisè ("At the Depot"), el narrador dedica diverses pàgines a l'amistat de Cromlech. Sherston comparteix amb ell l'interès per la literatura i l'admira pels seus coneixements, però gairebé no tenen res més en comú. George adora la música clàssica i David la deplora ("No music was really any good except the Northern Folk-Ballad tunes which he was fond of singing at odd moments", *Sherston*, p. 385), i pel que fa a la cacera opina que és un esport d'esnobs. Cromlech és descrit com una persona excèntrica i egocèntrica que es vanagloria d'haver sobreviscut a la batalla de Loos i del Somme, tot i que sent una profunda aversió a idealitzar la guerra (*Sherston*, p. 386).

Tots dos coincideixen, però, en l'apreciació, aparentment paradoxal, que l'únic lloc per oblidar la guerra és la primera línia de front. Tant Sherston com Cromlech superen alguns dels episodis més sagnants de la conflagració, però les estades a Anglaterra, en lloc de sanar les ferides físiques i psíquiques, esdevenen un recordatori constant de la batalla, però, en especial, de les invencions immorals sobre la guerra. La seva aversió a la premsa conservadora suscita, en les seves respectives memòries de guerra, alguns dels atacs més punyents als civils. El paper central del periodisme complaent amb els poders polítics i militars va consistir a distorsionar els aspectes més truculents del conflicte i, per consegüent, difondre

---

<sup>226</sup> Cfr. Modris Eksteins, *Rites of Spring*, *op. cit.*, p. 230.

una versió escandalosament trivial dels fets que, en alguns mitjans, es complaïa a evocar els ideals de tradició heroica i esportiva de l'època victoriana<sup>227</sup>.

No és fins l'últim capítol del segon volum ("Independent Action") que l'amistat de Cromlech es revela en tota la seva magnitud i complexitat. Durant la crisi antibel·licista de George, que ja ha publicat la seva declaració pacifista i es nega a lluitar al front, David abandona l'illa de Wight d'on es recobra de les seves greus ferides i viatja fins a Liverpool per intentar convèncer el seu amic que es presenti a una junta mèdica a fi que li diagnostiquin neurosi de guerra ("shell-shock") i evitar, d'aquesta manera, un consell de guerra. Cromlech utilitza tots els seus contactes i, finalment, l'equip mèdic dictamina el trasllat de Sherston a l'hospital militar d'Slateford. Aquesta amistat, complexa i, a vegades, pueril, reflecteix, sens dubte, el pas del temps i el distanciament del narrador respecte d'aquest personatge en el moment d'escriure les memòries. Els motius són, evidentment, d'origen extranarratiu, però ens poden ajudar a comprendre millor el deteriorament d'una relació que va ser turbulenta durant i després de la guerra. Tot i que en l'última part d'aquesta investigació ens centrarem precisament en l'anàlisi dels elements extratextuals i la seva ingerència en l'autobiografia de George Sherston —que és també la de Siegfried Sassoon—, només avançarem alguns dels detalls biogràfics més rellevants.

El personatge de Cromlech es refereix, en realitat, a Robert Graves qui, el divuit de novembre de l'any 1929, va publicar les seves memòries amb el títol de *Goodbye To All That*. Aquesta autobiografia va causar indignació entre alguns dels excamarades del regiment (*Royal Welch Fusiliers*), inclòs el mateix Sassoon. En la correspondència que durant anys van intercanviar es pot seguir el procés de degradació d'aquesta amistat amb la ruptura definitiva que va suposar el llibre de Graves<sup>228</sup>. La controvèrsia va girar al voltant, en especial, de la crítica mútua dels llibres que tots dos havien publicat recentment. *Memoirs of a Fox-Hunting Man* va aparèixer l'any 1928 i, un any més tard, *Goodbye To All That*. Tanmateix, la cronologia és aquí molt important perquè, l'any 1929, Sassoon estava escrivint *Memoirs of an Infantry Officer* i, sens dubte, el trencament amb Graves és

---

<sup>227</sup> Vegeu el capítol "The Press Gang" en el qual s'analitza la propaganda patriòtica, però també la pacifista, de la premsa europea durant la guerra a Niall Ferguson, *The Pity of War*, *op. cit.*, pp. 212-247.

<sup>228</sup> Vegeu, *In Broken Images. Selected Letters of Robert Graves. 1914-1946*, edició a càrrec de Paul O'Prey, London: Hutchinson, 1982. La disputa entre Sassoon i Graves també va ser comentada per un company comú, Julian Dadd (Durley en el relat de Sassoon) en l'intercanvi de correspondència que aquest va mantenir amb Sassoon (cartes de l'1, 21 i 31 de

reflecteix en el llibre. Malgrat Sherston admet el seu afecte i admiració per Cromlech, el to de irònic que envolta la seva descripció (el mateix cognom té al·lusions despectives: Cromlech, en galès, és una tomba o cambra fúnebre cèltica) és sobretot explícita en les intrusions del narrador.

La primera es produeix en el que Genette denomina "paralipsi", és a dir, l'omissió lateral d'un element important de l'acció, que el narrador decideix ocultar al lector. Hem vist un altre cas de paralipsi en la figura de Denis Milden que, malgrat ja havia aparegut superficialment en episodis puntuals de la infantesa del protagonista, no adquireix una caracterització plena fins al final dels anys idíl·lics previs a la guerra. A diferència d'aquesta paralipsi que pretén intensificar la importància de Milden en l'educació sentimental i esportiva de Sherston, la de Cromlech no respon a cap culminació narrativa. Així, en la primera referència que assenyalava l'omissió d'aquest personatge, el narrador irromp en la narració per confirmar el seu oblit d'aquest personatge però no per aprofundir en els motius que han causat la seva negligència voluntària: "He and I had never been in the same Company, but we were close friends, although somehow or other I have hitherto left him out of my story" (*Sherston*, p. 354). La segona referència, quan Sherston envia la seva declaració pacifista a Cromlech, va més enllà i converteix l'oblit fingit en una indiferència irònica: "There was Durley, of course, and Cromlech also — fancy my forgetting him!" (*Sherston*, p. 495). En els dos exemples, així com en el tractament ambivalent d'aquest personatge, la intervenció del narrador no contribueix a suplir la informació deficitària o a transmetre una crítica des de la maduresa, sinó que, al contrari, es complau en el comentari sardònic. Des del punt de vista narratiu, el personatge de Cromlech queda en una posició equívoca que només admet una certa coherència si ens acollim a les particularitats de la biografia de Sassoon i de Graves i, per tant, a un tipus d'informació que el relat no ens pot proporcionar.

Els altres dos personatges rellevants que ens falta per comentar són els de Thornton Tyrrell i W.H. Rivers. Si la presència de personatges com Dottrell o Durley, juntament amb l'experiència decebedora d'Anglaterra durant els permisos o baixes, són determinants en el trajecte que emprèn Sherston de la ingenuïtat —i també la fatuitat— al reconeixement de les realitats de la guerra, Thornton Tyrrell, és qui reconduïx aquesta comprensió en una acció política i, en concret, en una declaració pacifista. Tyrrell, de nou amb el joc de la identitat, és, de fet, Bertrand

Russell: "he was an eminent mathematician, philosopher and physicist" (*Sherston*, p. 477). Però, com adverteix John Onions, la redacció del manifest pacifista, amb el beneplàcit i l'orientació intel·lectual de Tyrrell, és narrada irònicament. Sherston imita el seu llenguatge filosòficopolític com anys abans, ell i Stephen Colwood, havien fet amb l'argot esportiu dels Surtees<sup>229</sup>. Finalment, quan enllesteix la declaració, Tyrrell l'introdueix en les organitzacions pacifistes on tampoc no encaixa: "Any man who had been on active service had an unfair advantage over those who hadn't. And the man who had really endured the War at its worst was everlastingly differentiated from everyone except his fellow soldiers." (*Sherston*, p. 483). Els dubtes, aleshores, comencen a fer trontollar no tant la pertinència del seu manifest, sinó la seva radicalitat. Sherston comprèn que no pot incloure tots els civils, com la seva tia o el capità Huxtable, en la nòmina dels agents bel·licosos que són còmplices, amb la seva ignorància o aquiescència, de la mort de milers de soldats. Si bé Cromlech rescata el seu amic d'aquest purgatori moral, en el tercer volum de memòries, W.H. Rivers, un dels personatges capitals de l'últim volum, és l'autèntic responsable de la recuperació, tot i que mai completa, del protagonista.

W.H. Rivers, doctor en medicina, antropòleg i psicòleg que va tractar Sassoon durant la seva estada a l'hospital militar de Craiglockhart (1917-18) és l'únic personatge de la trilogia que no s'oculta darrera d'un nom inventat i que, a més, dóna títol al primer capítol de *Sherston's Progress*. Resulta difícil concebre per què Sassoon no va tractar aquest personatge com la resta, és a dir, amb la disfressa subtil de la identitat, si no és per mitjà de l'anàlisi global d'aquest últim volum en què l'acostament entre el protagonista i el narrador ocasiona l'abandonament de la narració a favor de la digressió. El lector percep la transcendència d'aquest personatge no tant pel que el protagonista ens explica ("Three evenings a week I went along to Rivers' room to give my anti-war complex an airing", *Sherston*, p. 521), sinó pels comentaris del narrador que, des del present de l'enunciació, confirma persistentment la profunditat d'aquesta amistat:

All that matters is my remembrance of the great and good man who gave me his friendship and guidance. I can visualize him, sitting at his table in the late summer twilight, with his spectacles pushed up on his forehead and his hands clasped in front of one knee; always communicating his integrity of mind; never revealing that he was weary as he must often have been after long days of exceptionally tiring work on those war neuroses which demanded such an exercise of sympathy and detachment combined. [*Sherston*, p. 521]

---

<sup>229</sup> Cfr. John Onions, *op. cit.*, p. 141.

Per bé que *Sherston's Progress* marca el trànsit cap a la maduresa, la resolució definitiva dels dubtes i les incerteses morals del protagonista es deixen en suspens. El relat s'acaba amb el protagonista convalescent a l'hospital de Londres. El balanç dels darrers anys de conflicte no li reporta una afirmació de la vida, un renaixement sinó, al contrari, la confusió i el pànic per no saber com començar de nou: "How could I begin my life all over again when I had no conviction about anything except that the War was a dirty trick which had been played on me and my generation?" [*Sherston*, p. 655]. Aquesta sentència "generacional" dista molt de comunicar un pensament que atorgui una transcendència a l'experiència de la guerra i, en el seu lloc, s'imposa la immaduresa angoixada que caracteritzava el jove Sherston de 1914 fins que, de sobte, apareix el guiatge de la figura paterna de Rivers amb la promesa d'ajudar-lo a transitar els paratges de la seva nova etapa com a civil:

And then, unexpected and unannounced, Rivers came in and closed the door behind him. Quiet and alert, purposeful and unhesitating, he seemed to empty the room of everything that had needed exorcising. My futile demons fled him —for his presence was a refutation of wrong-headedness. [...] and now we must go on to something better still. And this was the beginning of the new life toward which he had shown me the way. [*Sherston*, pp. 655-656]

W.H.R. Rivers sorgeix com una mena *deus ex machina* que guarirà el protagonista de la incertesa existencial. Com suggereix Avrom Fleishman, Sassoon converteix l'anagnòrisi agustiniana en una revelació psiquiàtrica en què el panegíric de Rivers esdevé un resum hagiogràfic de les virtuts cristianes<sup>230</sup>. Si bé les descripcions dels personatges pels quals Sherston sent un afecte especial conflueixen en una evocació nostàlgica per part del narrador que torna a visualitzar els detalls d'una intimitat recuperada per la memòria, en l'últim volum l'acte memorialístic centralitza tota la narració. Així, com estudiarem més endavant, el narrador introdueix el procés mental del record —l'esforç però també l'eufòria reminiscents— mitjançant les interpel·lacions al lector i les intervencions inesperades que alenteixen el progrés de la narració i dilueixen gradualment la presència del protagonista. Emergeix aleshores la veu poderosa del narrador que escurça perillosament les distàncies entre el protagonista i ell mateix, entre el record i la redacció de les memòries, entre el passat i el present, deixant, però, que sigui el lector qui ompli els silencis de la narració fragmentària.

---

<sup>230</sup> Avrom Fleishman, *Figures of Autobiography. The Language of Self-Writing*, Berkely & Los Angeles, California: University of California Press, 1983, p. 351.

## 5. LES ACCIONS BÈL·LIQUES: EL DISPOSITIU INTERTEXTUAL COM A AVALADOR DOCUMENTAL.

El tercer operador de versemblança concerneix el desenvolupament de la temàtica del "fer". Un dels procediments més utilitzats per Sassoon a l'hora d'introduir les dades referents a les activitats bèl·liques és la descripció narrativitzada, és a dir, la narració d'accions en les quals el protagonista o els personatges executen un treball: les tasques habituals dels soldats (les patrulles de treball o *working party*, les sortides per destruir el filat espinós enemic o *wiring party*) i dels oficials d'escamot, les tàctiques estratègiques de les incursions, els entrenaments, les marxes, etc. Aquest tipus d'esquema narratiu permet el desenvolupament de les descripcions amb una doble funció. Per una banda, confirmen el saber, avalat per l'experiència, sobre una matèria (coneixement tècnic de l'equipament, coneixement militar d'estratègia, coneixement geogràfic de les localitzacions, coneixement social de les estructures de classe, coneixement psicològic dels homes sota pressió) a través del domini del llenguatge tècnic i especialitzat adequats. Per l'altra, exposen un tipus d'informació ja existent i, per tant contrastable, en altres textos. Philippe Hamon comenta que les descripcions que afecten l'àmbit de la tecnologia (en el cas dels relats de guerra, la tècnica militar) constitueixen una racionalització en segon grau<sup>231</sup> del que ja ha estat prèviament descrit i, per tant, prescrit en altres textos protocol·laris com podrien ser els manuals militars.

No obstant això, la majoria de narracions personals de la Primera Guerra Mundial coincideixen en el tractament de les activitats bèl·liques que configuren els tòpics recurrents de la vida diària del soldat. Rarament se'ns explica el funcionament de les armes o l'acció directa de matar, però sí la descripció, per exemple, d'un soldat que neteja el rifle o talla el filat, o l'efecte mortífer d'un bombardeig en el paisatge i en els homes: la presència constant de la mort, sovint descrita, com hem vist, amb tots els seus detalls més grotescos i impúdics; l'angoixa davant la indefensió frustrant dels atacs; els trastorns psíquics ocasionats pel pànic i l'estancament claustrofòbic de les trinxeres; etc. En canvi, es presta especial atenció a les marxes, als entrenaments, a les jerarquies i regulacions militars, concebudes pejorativament com a reductes anacrònics i inútils, a les sensacions del protagonista més que no pas a les reflexions, als treballs rutinaris com si, de fet, es construís una narració alternativa, ignorada per les històries

---

<sup>231</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 196.



regimentals, en què els soldats són tractats com a homes i no com a professionals de la guerra.

A *Memoirs of an Infantry Officer*, la narració de les accions bèl·liques combina habitualment els dos formats de la narració novel·lística clàssica: els sumaris, que integren tant elements descriptius com narratius, i les escenes, amb un caràcter narratiu més pronunciat. Si tenim en compte que aquest segon volum autobiogràfic abraça el període cronològic d'un any i gairebé tres mesos (de l'abril de 1916 al juliol de 1917), que la narració segueix fidelment la successió cronològica dels fets i renuncia, per tant, a les el·lipsis, ens adonem ràpidament que tot el cos textual s'articula principalment a través de les escenes i, sobretot, dels sumaris que col·laboren a accelerar el relat. Comencem primer pels relats sumari. A banda de disposar estructures narratives que avancen o completen informació (anticipacions i retrospeccions) de manera breu i eficaç, el relat sumari regeix la inserció de dues modalitats descriptives: la descripció de les rutines diàries dels soldats i les descripcions "tècniques", més àrides o excessivament especialitzades per al lector no iniciat en assumptes militars.

Per tal d'evitar precisament el cansament en el lector, però també per ratificar el contingut narratiu, Sassoon va reservar la majoria de les descripcions sobre les rutines "laborals" de la infanteria als fragments copiats del dietari o dels documents conservats pel protagonista (comunicats, llistes o instruccions dels superiors). D'aquesta manera, la integració del document no tan sols li permet justificar la precisió cronològica o l'atenció minuciosa pels detalls, impossible per a qualsevol ésser humà amb un nivell mnemotècnic normal, sinó també compondre el que Gérard Genette denomina "silepsis": "esas agrupaciones anacrónicas regidas por tal o cual parentesco, espacial, temático o de otra índole"<sup>232</sup>. Les silepsis, el conjunt de sumaris reproduïts del dietari, engloben sobretot les accions de la vida diària com són les marxes, les expedicions de reparació o destrucció del filat espinós o les actuacions de cavada i el treball de sapa. Aquestes accions singulars, adscrites a una data concreta, en ser transcrites del dietari i incorporades a la narració perden la seva especificitat cronològica per adoptar una modulació iterativa i paradigmàtica. Vegem-ne un exemple sobre les patrulles de treball (*working party*):

[...] it may well be asked how I can state the time of arrival so confidently.  
My authority is the diary which I began to keep when I left England. Yes; I

---

<sup>232</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, p. 143.

kept a diary, and I intend to quote from it (though the material which it contains is meagre). But need this be amplified?...

"*Thursday*. Went on working party, 3 to 10.30 p.m. Marched to Festubert, a ruined village, shelled to bits. About 4.30, in darkness and rain, started up half a mile of light-railway lines through marsh, with sixty men. Then they carried hurdles up the communication trenches, about three-quarters of a mile, which took two hours. [...] Finally emerged at a place behind the first- and second-line trenches, where new trenches (with "high-command breastworks") are being dug.

"*Saturday*. Working-party again. Started 9.45 p.m. in bright moonlight and iron frost. Dug 12-2. Men got soup in ruined house in Festubert [...] Up behind the trenches, the frost-bound morasses and ditches and old earthworks in moonlight, with dusky figures filing across the open, hobbling to avoid slipping. Home 4.15.

[...]" [*Sherston*, pp. 247-248]

El primer que sorprèn és aquesta interpel·lació directa al lector en la qual el narrador corrobora l'autoritat documental del seu testimoni i del seu dietari, però, sobretot, el fet que consideri el "material" sobre les patrulles de treball exigü o poc atractiu. No és un cas aïllat, sinó que, al contrari, en moltes reproduccions del dietari, el narrador insisteix a manifestar, prèviament a la transcripció literal, la seva opinió o, fins i tot, a utilitzar l'imperatiu, en un excés de la funció fàtica, per convocar el lector en la coproducció del sentit del fragment descriptiu:

My diary informs me that I slept from eleven till five. We had marched sixteen miles. It was no easy matter to move an infantry battalion fifty miles. Let those who tour the continent in their comfortable cars remember it and be thankful. [*Sherston*, p. 253]

Les anotacions reproduïdes del dietari aporten les dades factuais sobre les activitats de les patrulles de treball i destaquen per la seva concisió cronològica i topogràfica, per l'estil gairebé taquigràfic però insistent en els detalls que connoten la duresa de les condicions laborals dels soldats (les més de set hores per transportar tanques a les trinxeres de comunicació o les condicions adverses en els terrenys fangosos durant una nit glaçada d'hivern). Així mateix, la contenció pel que fa a l'elaboració metafòrica o poètica, juntament amb la discreció del narrador, aporten aquest efecte d'objectivitat característic del discurs especialitzat que es desprèn de l'anotació disciplinada en el dietari dels aspectes més remarcables d'acord amb la percepció sensorial immediata del protagonista. D'altra banda, el fet que en la transcripció únicament s'especifiqui el dia, i no el mes o l'any, contribueix a confirmar la funció que hem advertit pel que fa a les silepsis: la substitució de l'especificació diacrònica de les accions singulars per la modulació paradigmàtica dels conjunts temàtics. En aquest sentit, el relat sumari de les patrulles de treball, amb uns límits diacrònics determinats (quatre dies dels mes de novembre de

1915), recorre als serveis de l'iteratiu per unificar les silepsis temàtiques a partir de l'analogia (la relació de les tasques feixugues i quotidianes dels soldats). Aquest tipus de silepsis, a banda d'accelerar el relat (els sumaris sempre són més breus que les escenes) i intervenir com a punts de transició en les escenes de combat, contribueixen a crear un cert ritme de repetició. L'iteratiu aquí no s'aconsegueix per mitjà de la reducció de diversos casos en una sola emissió narrativa com hem vist en el sumari sobre els dies feliços amb Denis Milden, sinó per la reiteració tautològica del mateix tema.

Les accions de les patrulles de treball comprenen només quatre entrades (del dijous al dilluns), però l'amplitud diacrònica d'aquests quatre dies es dilata perquè absorbeix i integra totes les altres patrulles que no es mencionen en el relat, però que, lògicament, es van produir. El mecanisme que transforma l'acció singular en una silepsi de casos anàlegs és sobretot comuna als fragments transcrits del dietari, evidències empíriques sense adulterar, que el narrador interposa entre les escenes per tal d'instruir el lector en la monotonia diària del soldat abans d'entrar en acció. Trobem exemples d'això en les notes que Sherston escriu dos dies abans que comenci l'escena de la ràtzia del capítol segon ("The Raid") que hem comentat anteriorment. El mètode és el mateix. En primer lloc, la justificació que dona entrada a l'intertext del dietari: "In the meantime I made a few notes in my diary" (*Sherston*, p. 300). Tot seguit, la transcripció entre cometes dels dos dies de treball mentre es dirigeixen a la trinxera de primera línia. Els trets distintius tornen a ser la concisió cronològica i topogràfica ("Tuesday evening, 8.30. At Bécordel crossroads" i "Wednesday, 6.15 p.m. On Crawley Ridge"), tot i que, aquesta vegada, no es detallen els treballs dels soldats, sinó que l'objecte del sumari recull les impressions perceptives del protagonista mentre la guerra s'acosta cada vegada més: els sorolls i les llums de les explosions, la perspectiva llunyana de la ciutat destruïda (visió de la torre de l'església, dels teulats de les cases o de les granges, del cementiri, de les trinxeres que s'estenen en el terreny guixenc de la zona de Fricourt, el soroll llunyà d'un avió, etc.) i les activitats dels soldats que descansen o es preparen per a l'atac (*Sherston*, pp. 300-301).

En altres ocasions, però, el relat sumari adopta una formulació mixta, com és el cas de la silepsi sobre les marxes. De nou, la referència al dietari ("My exiguous diary has preserved a few details of that nine-mile march", *Sherston*, pp. 352-353) adverteix el lector de l'entrada d'un passatge en què l'interès es centra en el registre perceptiu del protagonista durant la marxa. En aquest cas, però, ja no es transcriu totalment el dietari sinó que es narrativitza i únicament s'assenyalen entre cometes les paraules o els sintagmes copiats literalment del

dietari: "Passing through the village, we went on by a track, known as 'the Red Road', arrived at the Citadel 'in rich yellow evening light', and bivouacked on the hill behind the Fricourt road" (*Sherston*, p. 353).

El dietari no constitueix l'única font a partir de la qual el narrador elabora aquest tipus de descripcions. S'inclouen també altres documents conservats pel protagonista com poden ser les instruccions d'atac:

"*Secret*. The Bombing Parties of 25 men will rendezvous at 2.30 pm. tomorrow morning, 16th. inst. in shafts near C. Coy. Q.H. The greatest care will be taken that each separate Company Party keeps to one side of the Shaft and that the Dump of Bombs be in the trench at the head of these shafts, suitable split. The necessity of keeping absolute silence must be impressed on all men. These parties (under 2<sup>nd</sup>. Lt. Sherston) will come under the orders of O.C. Cameronians at ZERO minus 10. [...] Such was the document which (had I been less fortunate) would have been my passport to the Stygian shore" [*Sherston*, p. 440]

També se citen literalment, com succeeix amb el dietari, fragments d'ordres enmig de la narració. Vegem-ne dos exemples:

I scribbled five pages of rough notes in my Field Message Book. I could reproduce these notes in full, for the book is on my table now; but I will restrict myself to a single entry. "Battalion code-word. ELU. No messages by buzzer except through an officer. Relief word. JAMA (To be confirmed by runner) [...]. [*Sherston*, p. 634]

Referring to this document [the list of trench-stores taken over], I find that we "took over" 30.000 rounds of small arms ammunition, 12 gas gongs, 572 grenades, 120 shovels, 270 Véry lights, and 9 reaping hooks, besides other items too numerous to mention. [*Sherston*, p. 637]

La pràctica intertextual, com hem vist fins ara amb el dietari, consisteix en la relació de copresència entre dos o més textos<sup>233</sup>. Una presència que pot ser més o menys notòria en la inserció d'un text en un altre, com la reproducció de fragments sencers del dietari o del document secret, o bé la cita literal entre cometes del dietari, de la instrucció codificada del batalló o de la llista de material de trinxera capturat. Tanmateix, mentre que en tots els casos l'al·lusió intertextual és marcada pel comentari del narrador que, a vegades, fins i tot, s'excedeix en la seva insistència sobre el document preservat<sup>234</sup> ("for the book is on my table now"), només en el cas del dietari s'aconsegueix una formulació silèptica. Pel que fa a la resta de fonts, la seva funció és una altra. Si ens fixem en el tres documents que

---

<sup>233</sup> Cfr. Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, op. cit, p. 10.

<sup>234</sup> Vegeu el comentari de Genette sobre les intrusions del narrador o metalepsis, a *Figuras III*, op. cit, p. 290.

hem reproduït, la rutina regular de les activitats del dietari dona pas al desplegament d'un llenguatge específic que dona compte de la competència professional del descriptor. Les ordres prèvies a l'atac contenen un vocabulari difícil o, fins i tot, críptic com són les reduccions gràfiques de les abreviacions o les sigles ("16th. inst. in shafts near C. Coy. Q.H", "ELU. [...] Relief word. JAMA"), mentre que l'enumeració de material capturat introdueix un efecte de llista per mitjà de la juxtaposició del lèxic tècnic especialitzat que sembla inventariar els articles que es poden localitzar previsiblement en una trinxera ("30.000 rounds of small arms ammunition, 12 gas gongs, 572 grenades, 120 shovels, 270 Véry lights, and 9 reaping hooks"). Els termes tècnics motiven, a vegades, els recursos metalingüístics com la paràfrasi del narrador a fi de facilitar la comprensió del lector: "For C Company "battle-assembly position" meant being broken up into ammunition carrying parties" (*Sherston*, p. 328).

La inserció del document, a banda de circumscriure els límits de la descripció tècnica i els de la cita intertextual, convoca la segona modalitat descriptiva a què hem fet referència abans i que Philippe Hamon il·lustra com "el diccionari convertit en narració"<sup>235</sup>. Des d'aquest punt de vista, les instruccions que rep Sherston adopten la forma d'un "manual d'ús"<sup>236</sup> en què la definició de les ordres es concreta per mitjà de l'assignació de les accions i la successió metòdica de moviments que haurà de seguir l'oficial de l'escamot (dirigir vint-i-cinc bombarders, mantenir els grups separats i en silenci absolut, esperar les ordres de l'altre regiment) per tal de garantir l'èxit de la incursió. Així mateix, aquest dispositiu intertextual constitueix el text protocol·lari, el programa, a partir del qual es mesurarà l'eficàcia de l'atac que es narrarà en les escenes posteriors i permetrà contrastar la discrepància entre l'ordre rebuda i l'atac real, entre el "manual d'ús" i la seva aplicació efectiva i, finalment, entre la història militar, compendi de les instruccions que van guiar les accions bèl·liques, i l'experiència personal del combatents. En comparació d'altres relats de guerra, el llenguatge tècnic és relativament escàs en el text de Sassoon. Robert Graves, per exemple, destina els capítols onze i dotze de *Goodbye to All That* a explicar la història regimental dels *Royal Welch Fusiliers*, a l'horari de treball dels soldats i dels oficials, al tipus d'armament que s'utilitzava al començament de

---

<sup>235</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 190.

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 190.

la guerra i al reconeixement dels diferents tipus de projectils i obusos segons els sons<sup>237</sup>.

El sumari d'una acció, independentment de la seva naturalesa iterativa, es pot confondre a vegades amb una escena, sobretot quan l'escena conté també un relat sumari. Aquest és el cas, per exemple, d'una altra font documental habitual en la narració com són les cartes. Sassoon va imitar els procediments de les *res gestae* de la historiografia clàssica (com, per exemple, Tucídides)<sup>238</sup> quan, en els episodis en què el protagonista no participava directament en la batalla (durant les baixes, permisos o convalescències), es va remetre a la informació aportada per altres testimonis oculars. Durant la seva estada a la mansió campestre per a oficials convalescents de Nutwood Manor (en el capítol novè, "Hospital and Convalescence"), es reproduïen alguns fragments de les cartes que ha rebut del company: la de Joe Dottrell i la del seu servent<sup>239</sup>, des del front, i la de Birdie Mansfield, que es recupera a Anglaterra d'unes ferides greus. George contrasta la informació de Dottrell sobre els desastres del batalló amb l'ociositat dels jugadors de croquet i la superficialitat d'una estudiant d'italià que exposa el seu collaret de perles al sol "because pearls do adore the sun so!" (*Sherston*, p. 468). La reflexió sobre la indiferència absoluta dels civils envers el sofriment dels soldats augmenta en indignació davant les notícies alarmants de Dottrell:

"The Battalion has been hard at it again and had a rough time, but as usual kept their end up well —much to the joy of the Staff, who have been round here to-day like flies round a jam-pot, congratulating the Colonel and all others concerned. I am sorry to say that the Padre got killed... He was up with the lads in the very front and got sniped in the stomach and died immediately. [...] Young Brock (bomber officer —he said he knew you at Clitherland) was engaging the Boche single-handed when he was badly hit in the arm, side, and leg. They amputated his left leg, but he was too far gone and we buried him today. Two other officers killed and three wounded. Poor Sergeant Blaxton was killed. [...]". Morosely I regarded the Clematis Room. What earthly use was it, ordering boxes of kippers to be sent to people who were all getting done in, while everyone at home humbugged about with polite platitudes? [*Sherston*, pp. 468-468]

Les dues mencions de la correspondència de Dottrell més importants són precisament les que fan referència a les baixes (morts i ferits) produïdes durant la batalla del Somme, en concret la de Ginchy (*Sherston*, p. 376) i aquesta sobre la

---

<sup>237</sup> Robert Graves, *Goodbye To All That*, *op. cit.*, pp. 73-78, p. 86, p. 82 i pp. 83 i 96, respectivament.

<sup>238</sup> Cfr. Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*, I, traducció i notes de Juan José Torres Esbarranch, Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1990, p. 163.

<sup>239</sup> En la jerarquia militar de l'època, els oficials disposaven de servents.

batalla d'Arras. Les insercions intertextuals de les cartes de Dottrell són sumaris que sintetitzen les accions bèl·liques dels companys de batalló, però, a l'igual que les escenes de combat, constitueixen pols que atrauen altres tipus d'informacions. El discurs citat d'altres personatges (com l'estudiant d'italià) que contrasta amb el sentiment de culpabilitat del protagonista, immers en la comoditat de la seva habitació a Nutwood Manor mentre rep la notícia que els seus companys moren o són greument ferits, són alguns dels molts recursos que té el narrador per indicar el seu procés d'exasperació creixent. Les batalles del Somme i d'Arras, primer narrades per Sherston (escenes) i després per Dottrell (sumaris) des d'òptiques i circumstàncies diferents, esdevenen els puntals de la narració sobre les accions bèl·liques. En el darrer volum autobiogràfic, el relat sobre la guerra s'interromp per donar pas a un altre tipus de discurs en què la veu del narrador s'allibera finalment del criteri del testimoniatge presencial (el "jo" que experimenta i autentifica els esdeveniments) o d'atestació documental (les cartes o els documents). L'experiència terrible del Somme, però, sobretot d'Arras, anuncia la "caiguda" de Sherston i el seu silenci progressiu que afecta també la descripció acurada de les accions bèl·liques.

## 6. LES ESCENES BÈL·LIQUES: LA BATALLA DEL SOMME I LA BATALLA D'ARRAS.

Gérard Genette comenta en relació amb *La recerca del temps perdut* que l'escena proustiana, a diferència del ritme del cànnon novel·lesc, concentra tot tipus d'informacions: digressions, retrospeccions, anticipacions, parèntesis iteratius i descriptius, intervencions didàctiques del narrador, etc.<sup>240</sup> La definició del narratòleg francès també es podria aplicar a una altra formulació autobiogràfica del període d'entreguerres com la de Sassoon, ja que les escenes bèl·liques, així com els relats sumaris que hem comentat, no tan sols contenen les accions de combat més significatives de la carrera militar de Sherston, sinó també tots els elements textuais que hem analitzat abans: la temàtica del veure (les visions de Hardy, d'Harmagedon i de la tropa), les relacions personals (personatges secundaris i centrals) i les accions (sumaris i documents reproduïts). A diferència de les escenes referents als anys prebèl·lics del protagonista, en què la narració repetitiva i l'iteratiu aporten el ritme cíclic de la consuetud familiar i la pau idíl·lica, les que integren el segon volum abandonen l'iteratiu per adoptar el ritme convencional de l'escena que intenta equilibrar el temps entre el relat i la història. A banda de la ràtzia del segon capítol ("The Raid"), les dues escenes bèl·liques més rellevants són les de la batalla del Somme (en concret, la batalla d'Albert que va tenir lloc de l'1 al tretze de juliol de 1916) en el capítol quart ("Battle") i la d'Arras (abril i maig de 1917) en el capítol vuitè ("The Second Battalion") i també les que ocupen més espai textual (quaranta-una i quaranta-dues pàgines, respectivament) en relació amb els vuit capítols restants (entre vuit i vint pàgines, llevat de l'últim amb quaranta-tres pàgines).

La majoria d'estudis sobre les memòries de Sherston destaquen l'enorme profusió de dicotomies que es projecten des del primer volum autobiogràfic<sup>241</sup>. El que Fussell denomina la "visió binària" de Sassoon<sup>242</sup> es refereix sobretot a la contraposició entre el paradís prebèl·lic de la joventut d'esportista de bona família, la disposició romàntica a l'idealització o l'entusiasme inicial davant la guerra, i l'experiència amarga del front, la sàtira moralista com a poeta i la contribució com a pacifista. Podem identificar aquesta tendència a l'antítesi en les visions que hem

---

<sup>240</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, p. 165.

<sup>241</sup> Vegeu especialment Paul Fussell, *op. cit.*, pp. 90-105; Bernard Bergonzi, *op. cit.*, pp. 158-164; John Onions, *op. cit.*, pp. 135-149; John Hildebidle, *op. cit.*, pp. 114-121; Patrick J. Quinn, *op. cit.*, pp. 261-271.



analitzat: la visió pastoral de Hardy enfront de la visió desoladora d'Harmagedon, o la postura distanciada envers els soldats enfront de la visió elegíaca de la tropa. Però hi ha dos arguments que poden ajudar a matisar l'aparent simplicitat que s'oculta darrere aquesta "visió binària". D'una banda, el mecanisme de la doble focalització que impedeix la fluctuació vàcua entre les antítesis. Ja hem vist que en a *Memoirs of a Fox-Hunting Man*, el narrador sempre matisa la percepció del protagonista a fi d'atenuar els excessos nostàlgics o l'autocomplaença de les seves "gestes" juvenils. En el segon volum la veu del narrador es fa cada vegada més notòria i també més irònica. Sassoon es va mostrar molt cautelós a l'hora de narrar les accions individuals de Sherston per tal de no caure en la recreació de les virtuts militars i èpiques que precisament volia defugir i desmitificar. Així, la pràctica paròdica, com veurem en el següent apartat, s'aplica no tan sols als còmplices i els defensors de l'esperit bel·licista, sinó també al mateix protagonista al qual se'l priva d'aparèixer com un heroi davant del lector. De l'altra, totes les descripcions que hem comentat abans no es poden analitzar de manera aïllada perquè, llavors, únicament podríem interpretar-les com a "facile antithesis"<sup>243</sup>. Per exemple, els tres *topoi* de la visió constitueixen, com hem avançat anteriorment, textos-mirall (*mise en abyme*) que informen de la progressió narrativa de la trama autobiogràfica. Però és a partir de la seva incorporació en la narració que podem percebre com, en realitat, ni les antítesis són tan fàcils, ni tampoc tan completes.

Les escenes no tan sols integren les tres temàtiques (la visió, l'acció i els personatges), amb la confluència de les modalitats dramàtiques i descriptives, sinó que també activen l'ordre causal de la temporalitat narrativa. Els nuclis centrals de la trama són els dos episodis que narren la participació de Sherston tant a la batalla del Somme com la d'Arras, dues de les batalles més cruentes de tot el conflicte sobretot pel que fa al nombre fenomenal de baixes, als efectes de la guerra de desgast i al desplegament brutal d'artilleria. La simetria estructural entre tots dos episodis (els quatre capítols que separen el capítol quart del vuitè, en un conjunt de deu capítols) i el fet que cadascun d'ells es concentra en els primers cinc dies de combat assenyalen la disposició gairebé idèntica de les escenes i de les descripcions, tot i que entre totes dues hi ha la distància que marca l'evolució del protagonista de l'idealisme patriòtic a la consciència de la brutalitat i futilitat de la guerra.

---

<sup>242</sup> Paul Fussell, p. 90.

<sup>243</sup> Ibidem, p. 96.

## LA BATALLA DEL SOMME

En el seu llibre d'història militar sobre les batalles d'Agincourt, Waterloo i Somme, John Keegan explica que l'estratègia d'atac durant la batalla del Somme s'havia plantejat com una ofensiva (el que Sherston denomina "The Big Push") per ocupar progressivament les posicions alemanyes per mitjà del bombardeig incessant de l'artilleria i l'avanç de la infanteria<sup>244</sup>. Per tant, es tractava d'un tipus d'incursió en la línia enemiga en què el soldat no s'enfrontava directament amb l'enemic, sinó amb la violència de l'artilleria, de les metralladores o de la mateixa infanteria. En el capítol quart ("Battle"), la companyia de Sherston es troba concentrada a la secció de Fricourt amb l'objectiu de reforçar l'actuació d'altres regiments en la captura de la posició alemanya al bosc de Mametz. La seva experiència bèl·lica és escassa perquè, fins aleshores, ha estat allunyat del front en les companyies de transport. Però, sens dubte, la duresa de les condicions i l'agressivitat del combat modifiquen el desconeixement i les il·lusions heroiques del protagonista. Així, com hem vist, les visions pastorals de Hardy, que es produeixen justament abans i després de les accions de Sherston a la batalla del Somme (*Sherston*, p. 326 i 350, i p. 357), suggereixen el punt àlgid i també l'inici del declivi del seu patriotisme idíl·lic. Les dues primeres al·lusions al paradís rural de Hardy, que inspiren les evocacions nostàlgiques del somieig diürn d'Anglaterra, coincideixen també amb la sublimació mítica de la guerra. Conceptes com el sacrifici, la noblesa heroica o l'instint excitant d'aventura il·lustren l'ideal marcial d'un jove que encara no ha vist el front o no hi ha passat prou temps:

I had become quite fond of it, and the end-of-the-world along the horizon had some obscure hold over my mind which drew my eyes to it almost eagerly, for I could still think of trench warfare as an adventure. The horizon was quiet just now, as if the dragons which lived there were dozing. [*Sherston*, p. 294]

La imatge romàntica de la fi del món, extreta segurament de William Morris (*The Well at the World's End*, 1896)<sup>245</sup>, separa encara el jove inexpert, imbuït de la religiositat del sacrifici ("I had more or less made up my mind to die", *Sherston*, p. 285), del veterà experimentat en la devastació profunda d'Harmagedon. Durant la batalla del Somme, la impaciència, però sobretot la imprudència, de George el porten a desobeir les ordres dels seus superiors i a emprendre accions temeràries.

---

<sup>244</sup> John Keegan, *op. cit.*, p. 210.

Així, quan decideix prosseguir el reconeixement de la trinxera Quadrangle amb el jove Kendle, observa l'ocàs il·luminat pel fragor dels obusos: "and there was a wild strangeness in the scene which somehow excited me" (*Sherston*, pp. 341-342). L'atac enemic es converteix en una diversió: "I felt adventurous and it seemed as if Kendle and I were having great fun together. Kendle thought so too" (*Sherston*, p. 343). L'intercanvi de disparos provoca la mort del Kendle i Sherston decideix abandonar la trinxera i venjar la mort del seu company: "But after the blank awareness that he was killed, all feelings tightened and contracted to a single intention—to "settle that sniper" on the other side of the valley" (*Sherston*, p. 343). Sherston, més gran que Kendle, es comporta com un adolescent atret per la virulència del combat i l'instint de revenja. Paraules com "excited me", "adventurous", "great fun" recorden l'actitud dels *war lovers*, l'ideal del guerrer feliç (*happy warrior*) que havia elogiat Wordsworth: "Is happy as a Lover; and attired / With sudden brightness, like a Man / inspired. / And, through the heat of conflict, keeps / the law / In calmness made, and sees what he / foresaw"<sup>246</sup>.

Els amants de la guerra, seguint les clàusules del comportament honorable, no se senten atrets per la violència o per l'instint homicida, sinó per l'excitació, per la proximitat del perill que accentua la intensitat de la vida o per la sensació de plenitud física. Les convencions sobre l'honor dels guerrers, similar en les diferents cultures des del codi cristià de cavalleria fins al del *Bushida* japonès (el codi del samurai), es fonamentaven en l'establiment d'un sistema ètic que regulava les normes de combat i el respecte mutu entre els soldats. La guerra representava l'escenari moral on es manifestaven en públic les grans virtuts dels combatents: la lluita amb honor consistia en la lluita sense por, sense dubtes o duplicitats. L'acceptació d'aquest codi permetia als guerrers enfrontar-se amb la mort (tant l'acte de matar com de morir) com un agermanament instituit pel ritual de la sang<sup>247</sup>. Així és com veu George els cadàvers dels britànics, dignificats per la noblesa de la causa, durant el trajecte entre Carnoy i Mametz: "but they were

---

<sup>245</sup> Cfr. Paul Fussell, *op. cit.*, p. 136.

<sup>246</sup> Vegeu el poema "Character of the Happy Warrior", a William Wordsworth, *Political Work*, edició a càrrec de Thomas Hutchinson, London: Oxford University Press, 1969, pp. 386-387. Vegeu els comentaris sobre els "war lovers" que aporten Joanna Bourke, *An Intimate History of Killing*, London: Granta Books, 1999, pp. 13-68, Samuel Hynes, *The Soldier's Tale*, *op. cit.*, pp. 1-107, John Onions, *English Fiction and Drama of the Great War, 1918-39*, London: the Macmillan Press Ltd, 1990, pp. 2-10, Bernard Bergonzi, *Heroe's Twilight. A Study of the Literature of the Great War*, *op. cit.*, pp. 1-17, Modris Eksteins, *Rites of Spring*, *op. cit.*, 231-232.

<sup>247</sup> Cfr. Michael Ignatieff, *El honor del guerrero, Guerra étnica y conciencia moderna*. Traducció de Pepa Linares. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, s.a., 1999, p. 114.

beyond regimental rivalry now —their fingers mingled in blood-stained bunches, as though acknowledging the companionship of death" (*Sherston*, p. 336).

La visió de la tropa, però també dels morts, reflecteix el recorregut iniciàtic de George a les trinxeres de l'horror. Així, quan veu per primera vegada aquests cossos, units pel vincle sagrat de la mort, la seva reacció oscil·la entre la curiositat i el cinisme: "and I scrutinized these battle effects with partially complacent curiosity. I wanted to be able to say that I had seen 'the horrors of war'; and here they were, nearly three days old" (*Sherston*, p. 336)<sup>248</sup>. Durant la marxa per la trinxera de comunicació a través de Mametz, el cadàver desfigurat d'un soldat alemany li produeix "a bit of a shock" (*Sherston*, p. 337). Tanmateix, es comença a adonar de la futilitat de la guerra i del tremend cost humà quan ocupa la trinxera Quadrangle i es topa amb el cos d'un jove alemany, l'últim cadàver que descriurà d'aquesta batalla:

As I stepped over one of the Germans an impulse made me lift him up from the miserable ditch. Propped against the bank, his blond face was undisfigured, except by the mud which I wiped from his eyes and mouth with my coat sleeve [...] He didn't look to be more than eighteen. Hoisting him a little higher, I thought what a gentle face he had, and remembered that this was the first time I'd ever touched one of our enemies with my hands. Perhaps I had some dim sense of the futility which had put an end to this good-looking youth. Anyhow I hadn't expected the Battle of the Somme to be quite like this... [*Sherston*, p. 342]

El primer contacte físic amb l'enemic li descobreix la joventut malbaratada per l'absurditat de la guerra i no la grandesa èpica dels lluitadors artúrics. L'enorme contrast entre el que havia imaginat i la realitat del front s'expressa amb la simplicitat de la decepció ("Anyhow I hadn't expected the Battle of the Somme to be quite like this"). Paral·lelament, la visió de la tropa segueix un procés similar. Per bé que a l'inici del conflicte la descriu com a "brutal", la percepció gairebé impassible de la tropa cedeix davant la primera expressió de pietat quan observa les dues companyies que els han de reemplaçar a la trinxera Quadrangle: "and as I watched them arriving at the first stage of their battle experience I had a sense of their victimization" (*Sherston*, p. 347). La decepció davant la futilitat de la guerra per una banda, i la intuïció del sofriment de la tropa, per l'altra, són tan sols sensacions, indicis del que encara no es comprèn completament i que, per això, formen part del primer estadi cap a la renúncia patriòtica de Sherston. La darrera visió pastoral es tanca amb una simple cita de Hardy que ja no convoca el

fantasieig entranyable d'una Anglaterra arcàdica. Una nova tipologia de combat, la guerra de desgast i l'enfrontament desproporcionat entre l'home i la màquina que inaugura la batalla del Somme ("But this sort of warfare was a new experience for all of us", *Sherston*, p. 338), representa la primera escomesa a tots els mites nacionals: des de les evocacions idíl·liques del camp anglès fins als referents patriòtics i militars tradicionals (el deure civil, l'honor o el sacrifici). Com en el capítol del Flower Show Match en què George albira les deficiències de la parròquia de Butley (la hipocresia o el provincianisme), però s'absté d'aprofundir-hi per por o per indolència, la seva actitud respecte de la batalla del Somme es manifesta de manera similar:

I couldn't alter European history, or order the artillery to stop firing. I could stare at the War as I stared at the sultry sky, longing for life and freedom and vaguely altruistic about my fellow-victims. But a second-lieutenant could attempt nothing —except to satisfy his superior officers; and altogether, I concluded, Armageddon was too immense for my solitary understanding. [...] I finished the day jawing to young Fernby about fox-hunting. [*Sherston*, pp. 360-361]

La consciència de la tragèdia, l'afany de llibertat o l'altruisme incipient pels companys contrasten amb la sensació de frustració (no pot ni aturar el conflicte ni tan sols l'artilleria). Impressions no verbalitzades que no tenen temps de quallar en un coneixement més profund i que Sherston desatén indulgentment per la xerrada amb Fernby. Malgrat la catàstrofe que significa la guerra, viscuda, ara sí, directament i no pel filtre romàntic de la imaginació literària, la seva actitud continua essent la mateixa d'abans: la recerca de subterfugis i la renúncia a la reflexió mostren encara un home immadur i reticent a qüestionar amb coratge intel·lectual la seva pròpia ideologia com membre de l'una classe mitjana que havia adoptat complaentment els ideals victorians de la propaganda imperialista. L'impacte de l'educació en alguns dels voluntaris que provenien de les *public-schools* es va concretar en la seva manca d'interès per examinar les raons que havien provocat la guerra. L'adoctrinament nacionalista havia impregnat aquests homes d'una fidelitat cega i, per sobre tot, altament emotiva que va neutralitzar la seva voluntat d'anàlisi sobre la significació profunda i torbadora d'Harmagedon.

---

<sup>248</sup> Trudi Tate exemplifica actituds idèntiques en els relats de Blunden, Barbusse o Carrington, a *Modernism, History and the First World War*, *op. cit.*, p. 77.

## LA BATALLA D'ARRAS

Quatre capítols separen aquesta primera visió, encara superficial, d'Harmagedon de la que es produeix durant la batalla d'Arras i que arranca de la desolació i de l'amargor del protagonista. En aquests capítols que narren el retorn a Anglaterra, tant a Butley com a la base de Liverpool, la interiorització de l'experiència del front no es resol en una síntesi lúcida que posi en el seu lloc tant el sentimentalisme patriòtic del voluntari com l'aflicció, cada vegada més destructiva, del veterà. Sherston emprèn aleshores la seva croada personal contra Anglaterra ("people at home who couldn't understand", *Sherston*, p. 421), contra els mateixos personatges que habitaven a l'Arcàdia imaginada de la seva infantesa, amb l'excepció ocasional del capità Huxtable i la tia Evelyn. L'engranatge estatal que havia instruït els valors patriòtics de Sherston es converteix en altra maquinària, igualment destructora i desproporcionada com la del front, que, envilida per la demagògia i la censura, ocluta el sofriment i la truculència de la guerra.

Per consegüent, la narració del retorn del protagonista a les trinxeres serà molt diferent de la del capítol segon. Les evidències d'aquesta evolució s'obtenen a partir dels canvis que operen en l'articulació de totes les temàtiques que hem analitzat abans. Així, la placidesa del paisatge rural de Heilly, pròxim Morlancourt, no evoca ni les visions pastorals de Hardy, ni l'enyorança per Anglaterra sinó el record fantasmagòric de Dick Tiltwood (*Sherston*, p. 411), que sembla anunciar el destí funest d'Ormand, un altre oficial del primer batalló que també ha estat destinat a la mateixa companyia que Sherston. La segona referència pastoral significativa és la que es produeix en l'escena prèvia a l'atac amb els bombarders que ha de dirigir des del túnel Hindenburg. Mentre espera rebre les ordres operatives del Quarter General, ell i Ralph Wilmot conversen sobre les meravelles locals del comtat de Kent, la frontera de Sussex i la propietat del senyor Maundle, un dels personatges de l'ídid·li pastoral de Sherston. Però aquestes evocacions, com en el cas de Heilly, tampoc no suggereixen la mateixa intensitat eufòrica, el dolor feliç de la nostàlgia, que suscitava la lectura de Hardy durant la batalla del Somme. Al contrari, les retrospeccions pastorals són "a form of drug" (*Sherston*, p. 439) amb què els soldats poden combatre la pressió psicològica abans d'un atac:

Much has been asserted about the brutalized condition of mind to which soldiers were reduced by life in the Front Line; I do not deny this, but I am inclined to suggest that there was a proportionate amount of simple-minded sentimentality. As far as I was concerned, no topic could be too homely for the trenches. [*Sherston*, p. 440]

Sens dubte, aquest comentari mostra com, durant la guerra, el record sentimental d'Anglaterra intentava compensar, sovint balderament, la tensió del front. Tanmateix, el fervor pastoral i patriòtic inicial s'ha dissipat en un escepticisme pragmàtic. El protagonista concep els records familiars i els paradisos emotius del passat en temps de pau com un exercici necessari, un desafiament a la guerra i a la mort, perquè la nostàlgia implica encara la voluntat de sobreviure, l'anhel de tornar a casa. George és conscient que la seva capacitat d'evocació és cada vegada menys diàfana i innocent, com si les imatges del passat s'esberlessin per l'impacte dels obusos, però també que el procés imaginatiu de la idealització tant de la pàtria com de la guerra és imprescindible per continuar en el front i no embogir.

Pel que fa a la visió d'Harmagedon, hi ha una diferència notable entre les dues escenes, ja que només a la batalla d'Arras adquireix una significació més profunda i tràgica (*Sherston*, p. 431). En aquest sentit, la continuïtat semàntica entre les dues escenes es produeix en aquest desplaçament de la visió pastoral (Somme) per la invasió d'Harmagedon (Arras). Després de gairebé nou mesos fora de França, el retorn al front comporta diversos canvis en comparació de l'episodi anterior. En primer lloc, la destinació del protagonista a un nou batalló dels *Flintshire Fusiliers*. La narració del capítol vuitè s'estrena amb un relat sumari sobre les darreres actuacions del segon batalló al Somme, les pèssimes condicions diàries a causa de la gelor i de l'escassetat de menjar i, en especial, una crítica al seu tinent general. Whincop és un militar conservador amb iniciatives impopulars com la de prohibir als homes el subministrament de rom abans dels atacs perquè opina que pot inhibir l'esperit ofensiu i l'eficiència dels soldats (*Sherston*, p. 408).

En segon lloc, veiem per primera vegada al protagonista al capdavant d'un escamot, el número vuit, al qual ha de dirigir i entrenar, i que motiva el desenvolupament d'un relat sumari sobre les tasques d'un oficial d'escamot. Abans hem comentat que Sassoon destina la majoria dels relats sumari a les silepsis sobre les tasques habituals dels soldats i dels oficials d'infanteria (les marxes, les patrulles de treball, les expedicions per tallar el filat, les instruccions d'atac, etc.), mitjançant la transcripció del dietari o d'altres documents. En aquest sentit, la inclusió del document a banda de validar les dades reproduïdes, aporta precisió i objectivitat al relat, però també un cert distanciament, ja que s'elimina la presència del narrador com a comentarista. En reproduir parts del dietari, per exemple, es detecta no tan sols l'efecte monòton i repetitiu del tipus d'informació que es transcriu, sinó també una certa passivitat per part del protagonista que sembla intervenir en les accions més com a testimoni que com a actor. A partir de la batalla del Somme, però, la dependència en la font documental en la configuració

d'aquestes silepsis disminueix a mesura que la implicació del protagonista en les accions bèl·liques augmenta. Així, ja hem vist que en aquest capítol quart ("Battle"), les anotacions del dietari sobre la marxa cap al bosc de Mametz es narrativitzen i es marquen entre cometes. El narrador es solidaritza i assumeix la informació del dietari com a base substancial del seu relat, i no com una evidència empírica que s'incrusta per demostrar la seva autoritat.

És en el capítol vuitè que l'al·lusió intertextual esdevé notòriament tangencial. Només se n'inclouen dues: el document secret que hem analitzat abans (*Sherston*, p. 440) i un fragment del dietari que no manté cap relació amb les silepsis anteriors (*Sherston*, p. 449). El narrador abandona el to neutral i documental del dietari per implicar-se, per primera vegada, en la narració singular de la història comuna del segon batalló. En conseqüència, el sumari que conté la informació sobre les accions d'instrucció de l'escamot és important dins del conjunt narratiu de la batalla d'Arras, perquè el protagonista no tan sols comença a assumir les seves responsabilitats com a oficial, sinó també a sentir-se més integrat amb el seu batalló. Molts dels seus homes no han entrat mai en combat i són "mostly undersized, dull-witted, and barely capable of carrying the heavy weight of their equipment" (*Sherston*, p. 409). *Sherston* no té experiència com a instructor i l'únic manual disponible, *Infantry Training*, és obsolet perquè ha estat escrit abans de la guerra de trinxeres.

No obstant això, la seva iniciativa i el seu compromís envers els homes marca el progrés significatiu de l'apatia a la solidaritat. Així, en lloc de prosseguir amb els exercicis d'instrucció d'acord amb el manual, George decideix proposar un joc: "When I watched them falling in again with flushed and jolly faces I was aware that a sense of humanity had been restored to them" (*Sherston*, p. 410). Durant la marxa cap a Doullens i Arras, ha de vigilar constantment que els seus homes no es desplomin a causa del defalliment: "I was pushing two undersized men along in front of me, another one staggered behind hanging on to my belt, and the Company Sergeant-Major was carrying three rifles as well as his own" (*Sherston*, p. 416). Després de les marxades, la inspecció de les durícies dels peus dels homes constituïa una de les tasques habituals i importants dels oficials, ja que la mobilitat tàctica depenia de la resistència física del soldat i uns peus en condicions eren la base de la seva supervivència al front<sup>249</sup>. Durant la inspecció, però, s'adona de la confiança que els seus homes, sobretot els més novells, han dipositat en ell: "they stared up at me with stupid trusting eyes" (*Sherston*, p. 417). La narració



d'aquestes tres accions suggereix el procés d'identificació de George amb el seu batalló: "All I knew was that I'd lost my faith in it [the War] and there was nothing left to believe except 'the Battalion spirit'" (*Sherston*, p. 421). La seva entrega absoluta, l'establiment d'uns lligams profunds basats en la lleialtat i el reconeixement del valor dels soldats davant el poder destructiu i invencible d'Harmagedon (*Sherston*, p. 431) esdevenen les últimes esperances de Sherston per preservar la seva fe, ja en declivi, en l'esperit humà i en el principi heroic<sup>250</sup>. Si bé hem comentat en diverses ocasions que els relats de guerra van contribuir a modificar la imatge heroica del guerrer per dotar-lo d'emocions humanes com el dubte moral, la covardia, la inseguretad o la fragilitat psicològica, la noció convencional d'heroisme no es va abandonar radicalment. Com observa John Onions, la millor literatura de guerra no és simplement antiheroica, sinó que oscil·la entre la denúncia moral i l'elogi al soldat:

[...] for the obvious reason that writers saw an abundance of courage, loyalty and suffering. It becomes more complex as it seeks to discover the moral basis of such action for, having destroyed the myth of conventional and social heroism, it continues to affirm some sort of belief in heroic action<sup>251</sup>.

La Gran Guerra va desmantellar l'heroi social i va deixar intacte l'heroi existencial. Després de la visió desoladora d'Harmagedon, l'última acció de Sherston al final del túnel de Hindenburg representa la destrucció definitiva de la seva fe patriòtica i l'inici de la seva desestabilització emocional:

[...] and wherever I looked the mangled effigies of the dead were our *memento mori*. Shell-twisted and dismembered, the Germans maintained the violent attitudes in which they had died. The British had mostly been killed by bullets or bombs, so they looked more resigned. But I can remember a pair of hands (nationality unknown) which protruded from the soaked ashen soil like the roots of a tree turned upside down; one hand seemed to be pointing at the sky with an accusing gesture. Each time I passed that place the protest of those fingers became more expressive of an appeal to God in defiance of those who made the War. [*Sherston*, p. 435]

Aquesta percepció també és diferent aquí, ja que, a diferència dels cadàvers del Somme, no susciten ni l'estupor reprimat ni la curiositat morbosa. Els cossos mutilats apareixen amb gestos incriminatoris en una imatge apocalíptica, que

---

<sup>249</sup> Cfr. John Keegan, *op. cit.*, p. 222.

<sup>250</sup> Cfr. Avrom Fleishman, *op. cit.*, p. 345.

<sup>251</sup> John Onions, *op. cit.*, p. 10.

completa la d'Harmagedon, que persistirà en els terribles malsons de Sherston. Després de ser ferit a l'espatlla, George torna a Anglaterra per recuperar-se, tot i que la ferida és molt més profunda. Els malsons, la impossibilitat d'oblidar la guerra i la lleialtat lacerant envers els seus homes confirmen l'erosió decisiva de la fe patriòtica i dels somnis d'Anglaterra.

Tot i que en aquest capítol s'evidencia l'evolució del protagonista de la ignorància a l'experiència del front, la resolució de les polaritats es produeix en l'últim volum autobiogràfic amb l'emergència completa d'un nou heroi: el soldat comú<sup>252</sup>.

---

<sup>252</sup> Ibidem, p. 145.

---

### 3. LA DESTRUCCIÓ DE L'IDIL·LI. L'ARTICULACIÓ DE LES ESTRATÈGIES SATÍRIQUES

---

#### 1. DISCURS MODALITZAT I PLURILINGÜISME DIALÒGIC: DEL COMENTARI CRÍTIC A LA SÀTIRA ANTIBEL·LICISTA

L'autobiografia, com a forma discursiva en què es manifesta més explícitament el locutor, conté una dominant autoreflexiva que es reflecteix en el desdoblament i l'expansió del "jo" en el pla de l'enunciació i de l'enunciat. La superposició de dues coordenades temporals diferents, el temps pretèrit de la narració i el temps present del discurs, emplaça, sens dubte, una tècnica discursiva en què el "jo" esdevé el principi organitzador del relat, però també el focus de comentaris, observacions i valoracions. Ja hem vist que en l'autobiografia de George Sherston la presència del narrador en el text es detecta gairebé constantment en les intermissions que afecten el progrés de la narració i que ofereixen tot tipus d'informacions que no pertanyen a la consciència del protagonista sinó a la del narrador, al mateix acte memorialístic. La particularitat de la focalització variable confereix al narrador un paper cabdal en la construcció de la trama narrativa que permet la dissolució de les fronteres estanques entre mimesi i diegesi, entre narració i monòleg, i que, fins i tot, promou la sincronització entre el jo que experimenta i el jo que narra (l'encavalcament dels dos plans temporals, el passat del protagonista i el present del narrador) com, per exemple, en les visions del jardí familiar o les visions pastorals del somieig diürn del protagonista en el front, en la visió desoladora d'Harmagedon o en les descripcions de determinats personatges. En aquests casos, el narrador s'implica textualment en la recuperació del record dels episodis emotius més transcendents del seu passat: el desplegament continu del discurs en temps present i el poder restaurador del llenguatge creatiu constitueixen alhora una confirmació de l'esforç, la felicitat o l'aflicció que envaeixen el narrador en la reconstrucció del seu passat.

Pel que fa al relat de guerra, si fins ara hem analitzat les marques de modalització de l'autor com una particularitat més d'aquesta focalització variable, encara no ens hem aturat a comentar les relacions que manté el locutor amb el seu discurs. La modalització és el procés que informa de l'actitud del subjecte de l'enunciació en relació amb el seu enunciat. Xavier Pla explica que aquesta actitud es manifesta de diverses maneres segons el grau d'adhesió, rebuig o incertesa del

subjecte enunciador respecte als seus continguts enunciats, a partir de termes "modalitzadors"<sup>253</sup>. El relat de Sherston està saturat d'aquestes empremtes que exhibeixen l'actitud del narrador com en les descripcions metafòriques que componen la majoria de les visions que hem comentat o en els símbols la significació plena dels quals opera a partir de la resolució futura de determinats elements de la trama que el narrador coneix però no revela. Per bé que en el primer volum, la instància narrativa s'introdueix en el relat per corroborar o corregir els pensaments o el comportament del protagonista (la narració idíl·lica temperada en tot moment per l'experiència i la maduresa) mitjançant el comentari crític —tot i que afectuós— i la ironia, a partir del segon volum l'actitud d'adhesió, sempre correctiva, del narrador canvia substancialment.

Efectivament, si la pretensió mimètica de l'excombatent consisteix sobretot a defugir les mistificacions heroiques de la guerra i a presentar el testimoni autobiogràfic com un document fidel de l'horror i la devastació és perquè la majoria d'aquests escriptors volia incidir i influir en el receptor, en el lector. Per tant, segons el seu domini de la tècnica literària, van escollir diferents mecanismes narratius per aportar credibilitat i, alhora, convèncer el lector de la transcendència de la seva experiència. La tècnica realista, la retòrica del realisme amb uns trets identificables dirigits a reforçar l'efecte d'objectivitat i de veritat, va constituir un dels suports més efectius per degradar la dicció militar elevada i qualsevol vestigi d'idealisme. El front ja no apareixia com el bateig de foc que convertia l'home en un guerrer, sinó que al contrari, va desemmascarar l'obsolescència i l'absurditat dels valors marcial més reaccionaris per mitjà de la seva confrontació amb l'escabrositat de la violència i de la realitat bèl·liques. Durant els quatre anys de conflicte, es van redefinir radicalment els tòpics del discurs patriòtic eduardià, inspirats en els models del culte heroic i del nacionalisme extremista que van inspirar les novel·les d'aventures o de les hagiografies dels màrtirs de l'imperi (Charles C. Gordon o Henry Havelock, per exemple). Una redefinició que es justifica no tan sols per la naturalesa del combat —la supremacia de la màquina, la defensa passiva o la sofisticació de l'armament—, sinó també perquè, en el cas britànic, molts dels homes que es van allistar com a voluntaris eren, de fet, civils convertits temporalment en militars. Dues dades significatives si tenim en compte que la vigència de moltes narracions sobre el conflicte del catorze s'explica segurament perquè expressen la perspectiva d'un civil, i no la d'un militar: qüestionament, a

---

<sup>253</sup> Vegeu Xavier Pla, "Discurs modalitzat i digressió, o una teoria de l'adhesió incompleta", a Josep Pla. *Ficció autobiogràfica i veritat literària*, op. cit, p. 279.

vegades irònic, de les jerarquies i d'algunes regulacions militars (des del tipus d'instruccions fins als càstigs); sentit del deure patriòtic però també condemna de les distorsions de la propaganda governamental; sentiment profundament fraternal envers els companys i menyspreu o displicència respecte als alts càrrecs militars. D'altra banda, l'òptica d'aquests civils també va modificar la valoració de les principals virtuts heroiques del combatent. Així, no s'apreciava tant el coratge sanguinari de l'atacant, sinó la fortalesa psíquica i física del resistent i del supervivent, mentre que la lleialtat patriòtica es va traslladar a la fidelitat del batalló, a la indiferència per les condecoracions i a la sacralització dels lligams entre els soldats.

Paral·lelament, la tècnica realista de la narració bèl·lica de Sassoon es concreta en la combinació de diferents formats textuais que reforcen l'efecte d'objectivitat: la inserció documental (diari, cartes o documents), l'estructuració cronològica de les escenes i sumaris, la motivació de les descripcions focalitzades (la visió, les accions i els personatges) que alternen la discreció del narrador en les descripcions de personatges o de les rutines diàries del front amb la seva exhibició marcada per un llenguatge emotiu i per l'ús del present d'indicatiu en les descripcions més metafòriques d'Harmagedon o en els comentaris gnòmics sobre la naturalesa del conflicte, per exemple. A banda d'aquesta narració "realista", *Memoirs of an Infantry Officer* desenvolupa altres tècniques de modalització que contribueixen, segons els casos, a problematitzar el contingut de la narració o, també, a refinar un grau d'adhesió més complexa o incompleta. Ens referim a les estratègies satíriques, com l'humor, la paròdia o la ironia, que es despleguen amb totes les seves variants més o menys combatives per revelar la significació ideològica i crítica no tan sols del relat bèl·lic sinó també de tot el conjunt autobiogràfic per mitjà de la desmitificació de la guerra i la censura mordaç a determinades actituds de la societat anglesa davant la conflagració. Una postura ben diferent de la mirada nostàlgica, malgrat les divergències condescendents entre la percepció del protagonista i la del narrador, de la narració idíl·lica de la infantesa i joventut que caracteritza el primer volum.

La condemna antibèl·licista de Sherston és doble ja que no tan sols inclou alguns representants de la societat civil que s'incorporen en el relat per descobrir la seva hipocresia i indiferència, sinó també el comportament del mateix protagonista. Per tant, el discurs modalitzat del narrador es construeix a partir de l'estratificació plurilingüística com a premissa indispensable d'un estil humorístic que compta amb una llarga tradició en la novel·la humorística anglesa (Fielding, Smollett, Sterne, etc.). La introducció del plurilingüisme i la seva utilització estilística es

caracteritzen, com indica Bakhtin, per dues particularitats. En primer lloc, per la introducció d'una diversitat de llenguatges que designen alhora horitzons ideologicoverbals (gèneres, professions, classes socials; el llenguatge solemne dels sermons moralitzants, el llenguatge mundà del provincianisme, l'estil èpic elevat del discurs patriòtic propagandístic o del llenguatge del militar, etc.). Aquests llenguatges no necessàriament pertanyen al discurs concret d'un personatge, sinó que s'entremesclen amb la paraula directa del narrador. En segon lloc, els llenguatges i horitzons socioideològics introduïts són desemascarats i destruïts com a falsos, filisteus o incongruents amb la realitat. El discurs del narrador, elaborat a partir de l'estilització paròdica, s'enfronta al llenguatge oficial sancionat per l'autoritat, a la paraula seriosa falsament sincera o patètica<sup>254</sup>.

Les estratègiques satíriques es desenvolupen no tan sols en la caracterització dels personatges, inclòs el mateix Sherston, sinó en la transformació del seu discurs per mitjà de dos procediments. Per una banda, les escenes bèl·liques operen en un pla gairebé literal en la diagnosi progressiva de la realitat del front que esperona la presa de consciència del protagonista. Però, alhora, es tracta d'una consciència encara viciada pels ideals i les paradoxes que envolten l'adquisició del coneixement i que el narrador s'apressa a evidenciar irònicament. Per exemple, les escenes de combat en què Sherston emprèn accions individuals arriscades i, a vegades, amb èxit, es relativitzen i, fins i tot, es caricaturitzen deliberadament com actes impetuosos, irracionals i, sobretot, immadurs que impedeixen la seva resolució heroica. De manera anàloga a la narració esportiva de George en què s'arrabassava la centralitat de la seva progressió com a jugador de criquet, com a genet o com a caçador, en benefici de l'atzar i de la sort, en la narració de les accions individuals al front aquesta tendència a la moderació prosaica i l'accentuació còmica s'accentua encara més. Així, qualsevol indici d'heroicitat és immediatament corregit i castigat per mitjà de l'autoparòdia i l'humor satíric.

Per l'altra, l'apropiació dels discursos aliens per mitjà del plurilingüisme adquireix les cotes més elevades d'humor satíric en el segon i el tercer volum, sobretot en els capítols que no concentren la narració dramàtica de l'acció bèl·lica. En aquest sentit, els retorns a Anglaterra completen l'aprenentatge de Sherston qui, en cadascun dels períodes allunyat del front, sent una hostilitat creixent envers els qui no lluiten al front o els qui es mostren aquiescents amb la perllongació del combat. Els objectius de l'atac satíric en el pla discursiu comprenen des dels civils,

---

<sup>254</sup> Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, op. cit, p. 129.

acomodats en la ignorància de les realitats del combat i el sofriment dels soldats, fins als artífexs del patriotisme més ranci com la premsa o l'església.

Per tant, la postura del narrador és molt més severa que la simple transigència envers el protagonista que es desprèn dels discursos dels personatges del paradís rural previ a la conflagració (*Memoirs of a Fox-Hunting Man*). L'autoparòdia expressa la postura de rebuig del narrador envers les proeses de Sherston durant els atacs o les accions militars. Mentre que en l'exercici satíric, la discrepància reprovatòria es manifesta, sobretot, en el comentari càustic a determinats estaments de la societat anglesa. En tots dos casos, l'objectiu del discurs modalitzant del narrador consisteix a desprestigiar la incongruència i la impostura del llenguatge aliè, premeditadament discordant o postís respecte de la realitat. Finalment, els darrers procediments modalitzadors són les digressions i els relats intercalats que també introdueixen, respectivament, els comentaris del narrador (les seves valoracions, idees i inquietuds) i un correctiu humorístic en el capítol previ al retorn de Sherston al front. Les desviacions del curs narratiu, les interrupcions, les intrusions del narrador configuren una narració alternativa que, en el cas de les digressions, s'inicia des del començament del primer volum, augmenta en el segon i culmina en el tercer, juntament amb els relats intercalats.

Com va explicar magistralment Bakhtin, el joc humorístic dels llenguatges (el discurs de l'autor, del narrador i dels personatges), els gèneres intercalats, la sàtira o la comèdia esdevenen unitats compositives fonamentals mitjançant les quals penetra el plurilingüisme i la crítica dialògica<sup>255</sup>, dues de les influències més significatives en el desenvolupament de la novel·la europea. Es contraposen així dos llenguatges, dues postures axiològiques i dues maneres de concebre el món diferents. És en aquest antagonisme que es destapa la mentida, la hipocresia o la limitació d'un llenguatge i d'un horitzó socioideològic en relació amb la realitat: per exemple, el discurs demagògic de la premsa conservadora en contraposició amb l'experiència real del front del protagonista; o la predisposició a l'idealització del protagonista, la seva ignorància, enfront de l'autocrítica irònica d'aquest protagonista-narrador. El discurs patriòtic de la premsa conservadora i el discurs simple del protagonista amb aspiracions heroiques es contraposen com a llenguatges aliens i falsos quan es confronten a una realitat, que el mateix relat ha introduït i descrit prèviament, en especial en els capítols dedicats a les escenes de combat. Per això, aquest mecanisme dialògic es desenvolupa sobretot en els capítols posteriors a les batalles del Somme (capítol quart, "Battle") i d'Arras

(capítol vuitè, "The Second Battalion"), és a dir, els capítols cinquè ("Escape"), sisè ("At the Depot"), setè ("Rouen in February"), novè ("Hospital and Convalescence") i desè ("Independent Action"), que coincideixen amb l'allunyament del protagonista del front. Quant al darrer volum autobiogràfic, *Sherton's Progress*, els relats intercalats s'insereixen en els dos primers capítols ("Rivers" i "Liverpool and Limerick"), previs a la reincorporació al batalló, mentre que les digressions — presents en tota la trilogia— augmenten notòriament a partir del segon llibre i, especialment, del tercer.

---

<sup>255</sup> Ibidem, pp. 77-236.



## 2. L'AUTOPARÒDIA I LA NEGACIÓ DE L'HEROÏCITAT: CRISI, EPIFANIA I CONVERSIÓ DE GEORGE SHERSTON

La caracterització del personatge de Sherston explota des del començament de les memòries tots els recursos irònics de l'heroi accidental. En el partit de criquet del Flower Show Match (capítol segon, I volum), el mèrit de la victòria s'atribueix a la sort i no pas a la destresa del protagonista, mentre que, en les carreres de Potford (capítol quart, I volum), aconsegueix guanyar la carrera d'obstacles gràcies al seu cavall, Harkaway. No obstant això, els dos exemples constitueixen un esbós dels petits èxits del protagonista en la seva formació esportiva abans de guanyar el reconeixement com a caçador qualificat i l'amistat de Milden. El narrador deixa en segon terme la descripció d'aquestes accions, sigui en l'àmbit del criquet o en el de la cacera, per atenuar les pretensions heroiques de George amb la seva intervenció irònica. Dorrit Cohn argumenta que l'autonarració dissonant, en la qual un narrador lúcid recorda el seu passat marcat per la ignorància, la confusió o la decepció, desenvolupa la distància temporal que separa el jo que experimenta del jo que narra per mitjà de les antinòmies mentals entre l'ideal imaginat i la realitat confrontada, entre el sentiment i l'elucidació posterior<sup>256</sup>. Si bé aquesta dissonància entre el protagonista i el narrador es manté en el nivell de l'evocació nostàlgica o la reprovació condescendent, a *Memoirs of an Infantry Officer*, la narració dels episodis de més importància biogràfica, com són les batalles del Somme i d'Arras o la redacció de la declaració pacifista, entre altres, utilitzen un procediment molt més paròdic.

Gérard Genette defineix la paròdia com un tipus de relació transtextual, ja que posa el text en relació, manifesta o secreta, amb altres textos. Entre els cinc tipus de relacions transtextuals que proposa, la paròdia s'insereix en la categoria de la hipertextualitat que, com hem vist en la narració esportiva de Sherston, consisteix a unir un text B (hipertext) amb un text anterior A (hipotext) en el qual s'insereix d'una manera que no és la del comentari<sup>257</sup>. George i el seu amic Stephen Colwood imiten lúdicament les aventures de les novel·les esportives de Surtees, l'hipotext que influeix decisivament en el seu aprenentatge esportiu. L'efecte còmic deriva, en aquest cas, de les discrepàncies que es produeixen entre la realitat, remarcada pel narrador i compresa pel lector, i l'ideal projectat pels somnis juvenils del protagonista. No obstant això, en la narració bèl·lica aquest

---

<sup>256</sup> Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, op. cit, pp. 145-152.

<sup>257</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, op. cit, p. 14.

hipotext no s'explicita de manera tan evident, sinó que l'articulació paròdica és molt més intricada.

La figura de l'heroi accidental a *Memoirs of a Fox-Hunting Man*, i la de l'oficial temerari i igualment immadur a *Memoirs of an Infantry-Officer*, entronquen amb dues figures fonamentals en la tradició novel·lesca occidental: el ximple i el boig<sup>258</sup>. Es tracta de dues categories que promouen una pràctica hipertextual complexa que, com adverteix Genette, s'emparenta per alguns dels seus trets amb la paròdia, però que, a diferència d'aquesta, conté una referència textual sempre múltiple i genèrica que fa difícil que es concebi com una transformació textual<sup>259</sup>. Efectivament, si la paròdia s'apodera d'un text i el transforma d'acord amb una determinada coerció formal o intenció semàntica<sup>260</sup>, el cas d'un personatge com el Quixot, Madame Bovary o el mateix Sherston (en el segon volum autobiogràfic), el referent literari que s'erigeix en el seu model de comportament no pertany a un sol text, sinó a molts textos i a gèneres diferents (la novel·la de cavalleries, la novel·leta romàntica, la novel·la d'aventures imperial o els poemes patriòtics victorians, respectivament). En els exemples que analitzarem, la caracterització del personatge de Sherston adopta alguns aspectes de la figura del ximple, però també del boig, per mitjà de la complexitat discursiva que caracteritza la focalització variable.

En l'escena de combat corresponent a la batalla del Somme, en la qual George decideix venjar la mort del seu company, Kendle, la seva acció irracional conclou amb un triomf: arriba a la trinxera enemiga, fa fugir els tiradors alemanys que l'ocupaven, i, finalment, aconsegueix avançar en la captura de les posicions alemanyes en el bosc de Mametz. Ara bé, la narració que es manté en la focalització del protagonista —les accions se succeeixen segons la seva percepció mentre avança impulsivament— conté un llenguatge discordant, el del narrador, que inverteix la valentia de George en la victòria sortosa d'un ximple imprudent:

[...] quite unexpectedly, I found myself looking down into a well-conducted trench with a great many Germans in it. Fortunately for me, they were already retreating. It had not occurred to them that they were being attacked by a single **fool**; and Fernby, with presence of mind which probably **saved me**, had covered my advance [...] **Idiotically elated**, I stood there with my finger in my right ear and emitted a series of "view-holloas" (**a gesture which ought to win the approval of the people who still regard war as a form of outdoor sport**). **Having thus**

---

<sup>258</sup> Vegeu Mijail Bajtin, *op. cit.*, pp. 216-227 i Gérard Genette, *Ibid.*, pp. 187-195.

<sup>259</sup> Gérard Genette, p. 189.

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 99.

**failed to commit suicide**, I proceeded to occupy the trench —**that is to say, I sat down on the fire-step, very much out of breath, and hoped to God the Germans wouldn't come back again.** [Sherston, p. 344]

Aquesta escena incorpora el que Bakhtin va denominar “híbrid novel·lesc” i que consisteix a barrejar dos llenguatges en un mateix enunciat<sup>261</sup>. La intenció directa del protagonista de l'enunciat i la refractada en la intrusió del narrador es combinen per crear dues imatges del llenguatge i dos sentits antagònics. Per una banda, la paraula que descriu l'ocupació de la trinxera (protagonista) i per l'altra la paraula humorística que suggereixen les expressions —que hem marcat en negreta— del narrador. L'heroi es converteix en un “fool” i és el narrador qui descobreix la imprudència i la inutilitat de les seves accions per mitjà del comentari satíric que condemna la seva fatuitat. Així, en lloc d'assenyalar la situació als seus superiors a fi de consolidar la captura, George es comporta com si fos un adolescent fanfarró que ha guanyat una carrera d'obstacles o un partit de criquet. Però la vanitat pletòrica d'aquest “fool” no constitueix l'únic blanc de desaprovació, sinó que s'estén també als admiradors potencials de les seves “aventures” en el comentari sarcàstic en temps present entre parèntesi (“a gesture which ought to win the approval of the people who still regard war as a form of outdoor sport”). I, en concret, a la dicció patriòtica reaccionària que trivialitzava la guerra com si es tractés d'un esport recomanable als joves mentre obliterated els vincles entre la violència i el combat. Per a un militar d'alta graduació com John French, el model dels nous oficials que s'havien d'incorporar a la *New Army* era el *country man*, l'home avesat a la caça, al polo i, en general, als esports a l'aire lliure<sup>262</sup> perquè estaven més predisposats a concebre la guerra com un joc en què prevalia la destresa esportiva.

La segona intervenció del narrador consisteix a introduir dos mecanismes d'autocrítica a fi de desacreditar l'acció potencialment audaç del protagonista. En primer lloc, es col·loca com a comentarista de l'acció i la qualifica sarcàsticament com a irracional i suïcida (“Having thus failed to commit suicide”). En segon lloc, interpreta les paraules del protagonista per mitjà del que Roman Jakobson va denominar “*intra-lingual translation*” o “*rewording*”<sup>263</sup>, és a dir, l'expressió amb

---

<sup>261</sup> Mijail Bajtin, p. 177.

<sup>262</sup> Cfr. Niall Ferguson, *The Pity of War*, op. cit, p. 202; i Joanna Bourke, *An intimate history of killing*, op. cit, p. 107.

<sup>263</sup> Vegeu l'interessant article de Walter Moser sobre el terme de Jakobson, la presència de la veu narrativa i els usos irònics a *L'home sense qualitats*, de Robert Musil, a « The factual in Fiction. The Case of Robert Musil », a *Poetics Today*, volum 5, núm. 2, 1984, pp. 411-428.

diferents paraules, la traducció o la glossa, d'un mateix text. La proposició principal pertany al llenguatge tècnic de l'acció militar ("I proceeded to occupy the trench") amb la funció objectiva d'assenyalar únicament els resultats, d'acord amb la focalització en el protagonista, que omet qualsevol referència a l'anàlisi de les motivacions secundàries (la influència de l'atzar o el seu impuls arrauxat). Mentre que la proposició següent ofereix una segona versió, amb funció explicativa i refractària, més prosaica del mateixos fets ("that is to say, I sat down on the fire-step, very much out of breath, and hoped to God the Germans wouldn't come back again), sobre els quals el narrador aporta la seva interpretació per descobrir l'aspecte més humà, però també menys virtuós, del protagonista.

L'altra acció bèl·lica important es correspon a la segona acció individual del protagonista durant la batalla d'Arras (capítol vuitè, "The Second Battalion"). Sherston rep l'ordre de dirigir un grup de bombarders per secundar els *Cameronians*, que es troben bloquejats sense bombes i rodejats per l'enemic. A partir d'aquí, la narració adopta una relació polèmica i dialògica que combina els aspectes actualitzats de la figura del ximple en la diversitat de situacions que proven la seva destresa però també evidencien el seu desconcert. Així quan arriba a la trinxera principal, no aconsegueix veure l'enemic enlloc:

Feeling myself to be, for the moment, an epitome of Flintshire infallibility, I assumed an air of jaunty unconcern; tossing my bomb carelessly from left hand to right and back again, I inquired, "But where *are* the Germans?" —adding "I can't see any of them". [*Sherston*, p. 443]

En aquest fragment, ens trobem novament davant de la formulació mixta de l'híbrid novel·lesc. L'estat d'excitació, i aparent despreocupació, de George davant la proximitat de l'enemic és interpretat irònicament pel narrador ("an epitome of Flintshire infallibility") que, alhora, reproduïx les seves paraules, en estil directe regit, que revelen no tan sols la confusió del que succeeix en el camp de batalla sinó que també emfasitzen el seu atordiment més absolut ("But where *are* the Germans?" —adding "I can't see any of them"). En aquest sentit, aquesta expressió directa de perplexitat recorda l'escena de *La cartoixa de Parma* en què Fabrici del Dongo, en la batalla de Waterloo, no aconsegueix veure els cosacs que s'atansen perillosament o la de Pierre Bezúkhov, superat també per la situació caòtica durant la batalla de Borodino a *Guerra i Pau*. La incomprensió absoluta del que succeeix al seu voltant confereix un aire entre ridícul i patètic a tots aquests personatges, però també una comprensió més versemblant que invalida les convencions cavalleresques sobre la glòria de les batalles, exemptes del caos i la confusió de la

realitat. És mitjançant la convenció ficcional, la construcció d'una escena dramatitzada per mitjà de la focalització interna en el personatge, manipulada en tot moment pel narrador, que es poden reproduir les seves percepcions i reaccions immediates, i presentar els esdeveniments històrics com si es produïssin en el mateix moment que es relaten. Però també es tracta d'una tècnica que permet, com hem vist en el text de Sassoon, transformar el discurs o el pensament original del protagonista i desvirtuar qualsevol connotació heroica per mitjà de la presentació comicoparòdica.

Tot seguit, després de superar el primer estadi d'atordiment i animat per l'aparent seguretat de la situació, George decideix ordenar l'avanç als seus homes. Com en l'escena de la mort de Kendle, la visió espantosa d'un jove soldat britànic envoltat en un bassal amb la seva pròpia sang esperona la seva agressivitat venjativa: "The wounded Cameronian made me feel angry, and I slung a couple of bombs at our invisible enemies" (*Sherston*, p. 444). De nou, la irracionalitat l'empeny a moure's ràpidament i a llançar bombes a l'enemic fins que assoleix l'objectiu, juntament amb un caporal dels *Cameronians*: "I had no idea where our objective was, but the corporal informed me that we had reached it, and he seemed to know his business" (*Sherston*, p. 444). El fet que es posin en evidència el desconcert, la temeritat i la incomprensió que sent amb relació a les experiències que viu comporta una devaluació de la seva audàcia, per bé que, a diferència de l'episodi del Somme, aquesta vegada la seva contribució és efectiva. No obstant això, en el moment que Sherston pot assaborir la seva proesa, un dispar inesperat estronca el seu instant de glòria:

[...] and then decided to take a peep at the surrounding country. This was a mistake which ought to have put an end to my terrestrial adventures, for no sooner had I popped my silly head out of the sap than I felt a stupendous blow in the back between my shoulders. [...] After a short spell of being deflated and sorry for myself, I began to feel rabidly heroic again, but in a slightly different style, since I was now a wounded hero, with my arm in a superfluous sling. [*Sherston*, pp. 444-445]

Ni tan sols quan és ferit adquireix una certa entitat heroica: es tracta d'una ferida absurda, causada per la distracció i la vanitat, i per l'excés de confiança en la seva sort i el seu enginy. Com en l'exemple del Somme, l'acció bèl·lica d'Arras narrada des de la perspectiva del protagonista està sempre controlada pel llenguatge irònic del narrador (híbrid novel·lesc) que palesa el comportament immadur de l'oficial que "juga a ser heroi". En aquest sentit, la majoria d'exemples que hem vist es corresponen a l'estil indirecte, regit o lliure (el discurs transposat de Genette) que,

com indica Antonio Garrido, s'utilitza en la narració en primera persona bàsicament per a la reproducció dels continguts de consciència<sup>264</sup>. Aparentment, el pensament pertany al protagonista, a la verbalització de les seves impressions, però és el narrador qui modifica l'entonació, la forma i el sentit d'aquest discurs i el transforma seguint les seves exigències o intencions paròdiques. La consciència del protagonista gairebé sempre està mediatitzada pel narrador que no abandona mai la seva potestat d'abolir la intangibilitat del que realment va pensar o dir en el passat, per reconduir-ho en el pla de la ironia, encara que tràgica. En conseqüència, convergeixen en un únic enunciat dues perspectives discordants, el jo-personatge i el jo-narrador, les pretensions heroiques del protagonista i la correcció satírica d'aquesta actitud per part del narrador<sup>265</sup>.

Si la figura del ximple torna a reeixir en les situacions desconcertants en què la confusió i la irracionalitat guien les actuacions del protagonista, també emergeix la figura del boig. Una bogeria que respon, tanmateix, a una actitud premeditada. Genette distingeix diversos operadors d'hipertextualitat entre els quals destaca sobretot el deliri<sup>266</sup>: l'heroi fràgil que és incapaç de distingir la realitat de la ficció i que tracta de viure segons els models literaris de l'univers ficcional. És un personatge que apareix en totes les grans novel·les (Cervantes, Flaubert, Balzac, Dostoievski, etc.) en les quals només s'altera el pes específic que s'atorga al deliri en el conjunt de la novel·la. Entre el boig i el lúcid que es fa passar per boig o embogeix en el seu intent per fugir de la realitat que l'envolta, hi ha un altre operador d'hipertextualitat que comparteix algunes de les característiques del deliri com és la imitació conscient i lúcida<sup>267</sup>. Sherston imita conscientment l'arquetip de l'heroi tradicional victòria: les virtuts del guerrer feliç (*happy warrior*) de Wordsworth, l'esperit esportiu del "Vitaï Lampada" de Newbolt, o l'autosacrifici del "The Charge of the Light Brigade" de Tennyson. Si bé al començament del conflicte, aquests poemes, com tants d'altres, nodreixen el seu patriotisme ingenu, després de la batalla del Somme, la idealització es converteix en un mitjà per sobreviure.

---

<sup>264</sup> Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, op. cit, p. 278.

<sup>265</sup> Dorrit Cohn assenyala que aquesta confluència de paraules i perspectives que es produeix en el monòleg autonarrat dona compte de la identificació momentània del narrador, que renuncia al seu privilegi cognitiu sobre els esdeveniments futurs, amb el seu jo passat. Vegeu *Transparent Minds*, op. cit, p. 167. Tanmateix, hem preferit el concepte de Bakhtin d'"híbrid novel·lesc" perquè permet ampliar els tipus de relacions, sobretot, quan hi intervenen els mecanismes irònics que assenyalen una relació polèmica, i no pas harmònica, entre narrador i protagonista.

<sup>266</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 187.

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 189.

En el trajecte cap a la trinxera de Hindenburg, previ a l'escena de l'atac amb els bombarders, George reflexiona sobre la guerra, sobre la fascinació de la batalla, l'experiència intensa, gairebé religiosa, davant la perspectiva d'entrar en combat, l'esperit profund de camaraderia entre els companys del batalló, però amb la consciència de la seva precarietat i insuficiència:

That was the bleak truth, and there was only one method of evading it; to make a little drama out my own experience —that was the way out. I must play at being a hero in shining armour, as I'd done last year; if I didn't, I might crumple up altogether. (Self-inflicted wounds weren't uncommon on the Western Front, and brave men had put bullets through their own heads before now, especially when winter made trench warfare unendurable). Having thus decided on death or glory, I knocked my pipe out and got up from the tree stump with a sense of having solved my problems. [*Sherston*, p. 421]

En aquest exemple de monòleg autonarrat, les funcions del narrador divergeixen notòriament. La reproducció dels pensaments de Sherston sembla oferir-se al lector sense intermediaris, ja que el narrador renuncia temporalment a imposar la distància irònica o el seu privilegi cognitiu sobre els fets per tal de vincular-se amb els pensaments del protagonista i reproduir-los sense alteracions a fi de preservar la seva retòrica exacta. L'estil indirecte lliure ("That was the bleak truth [...] —that was the way out. I must play at being a hero in shining armour...") reproduïx la inquietud nerviosa del protagonista que decideix interpretar la mascarada de l'heroi d'armadura lluent com un propòsit de salvació personal i d'autopreservació psicològica<sup>268</sup>. Sherston és conscient que, després de la revelació desoladora d'Harmagedon que setencia la crua futilitat de dos anys de guerra, la seva supervivència depèn necessàriament de mantenir l'ideal patriòtic, la promesa d'un propòsit superior que guïi les seves accions, per tal d'evitar el pànic o la desesperació dels homes que han perdut la fe o que s'han abandonat a l'aflicció i a la passivitat. Tanmateix, el narrador reapareix en la seva funció de comentarista irònic —i també distanciat respecte del seu jo passat— quan destaca la simplicitat o la peremptòritat de la meditació intel·lectual de Sherston ("Having thus decided on death or glory...").

La imitació lúcida sovint conté un component de deliri quan la interpretació del paper heroic es converteix en una addicció excitant com, per exemple, la dèria de Sherston per les patrulles nocturnes arriscades o les exposicions perilloses i innecessàries. Les fronteres entre la bogeria i la raó, entre el deliri i la simulació,

entre la neurastènia i la predisposició combativa, no són mai diàfanen en el narració bèl·lica de Sassoon. El procés de conversió de l'idealisme patriòtic al pacifisme arrossega el protagonista al límit de l'exasperació i del desequilibri psicològic en l'assaig desesperat per "dramatitzar" la seva experiència. D'alguna manera, l'última interpretació de Sherston serà la del màrtir pacifista quan decideix escriure la seva declaració antibel·licista.

En els dos últims capítols del segon volum ("Hospital and Convalescence" i "Independent Action"), el període de convalescència a Londres, a causa de la ferida a l'espatlla durant la batalla d'Arras, constitueix el punt àlgid de la crisi de tot aquest procés d'inversió patriòtica. Els malsons amb les visions esgarrioses i espectrals dels soldats que reclamen justícia formen part d'una patologia psicològica més greu que oscil·la entre el messianisme (l'amor a la tropa, el sentiment de culpabilitat, la disponibilitat suïcida per tornar al front, etc.) i la urgència per comprendre les paradoxes de la guerra:

[...] after my first few days in hospital I 'began to think', [although] I cannot claim that my thoughts were clear or consistent. I did, however, become definitely critical and inquiring about the War" [*Sherston*, p. 454].

George assumeix la seva manca de coneixements quan compara la pèrdua de la seva fe patriòtica amb una crisi de la fe religiosa. Tots dos credos es fonamenten en la intensificació de l'emotivitat, el dogmatisme, el convencionalisme i l'absència d'anàlisi crítica.

Entre els detonants que desencadenen l'adopció del seu nou paper de soldat pacifista, la lectura del setmanari *Unconservative Weekly* constitueix un dels principals estímuls en la seva recerca d'una resposta sobre la guerra i la formulació adequada de les seves inquietuds: "an article in the *Unconservative Weekly* was for me a sort of divine revelation. It told me what I'd never known but now needed to believe" (*Sherston*, p. 455). El paral·lelisme entre aquesta crisi espiritual que provoca la conversió pacifista i la il·luminació divina és evident, però, en aquest cas, l'article del diari liberal substitueix les escriptures sagrades o el missatge diví. En la revelació hi influeixen altres factors: l'animadversió cada vegada més pronunciada envers els civils i l'església, l'estada a la mansió campestre per a oficials convalescents de Nutwood Manor (que analitzarem en els següents capítols) o les cartes de Joe Dottrell sobre els desastres al front.

---

<sup>268</sup> Cfr. Thomas Mallon "The Great War and Sassoon's Memory", pp. 88-89 i John Hildebidle "Neither Worthy nor Capable", pp. 117-118, a *Modernism Reconsidered*, op. cit.



En el capítol desè ("Independent Action"), mentre esclata la batalla de Messines, el set de juny de 1917, George s'entrevista amb Markington, l'editor del *Unconservative Weekly*, amb qui ha contactat mitjançant una carta escrita impulsivament des de Nutwood Manor. Durant la seva conversa, Markington, que s'interessa per l'experiència de Sherston al front, li proporciona la perspectiva històrica d'altres campanyes bèl·liques anteriors (com la batalla del Bòer) i la informació política sobre els principals motius que impedeixen la negociació de la pau (la negativa dels britànics a fer públics els veritables objectius imperialistes de la guerra i els tractats secrets signats amb Anglaterra i Rússia, o també amb França per al repartiment territorial, sobretot d'Orient Mitjà). Així mateix, també li proveeix indirectament la idea de la protesta moral<sup>269</sup> quan comenta que Tolstoi ja havia descrit els efectes degradants de la guerra: "He told me that I should find the same sort of things described in Tolstoy's *War and Peace*, adding that if once the common soldier became articulate the War couldn't last a month" (*Sherston*, p. 475). Davant la possibilitat que el testimoniatge directe d'un soldat pugui aturar la guerra, Sherston torna a l'editorial i li comunica a Markington la seva decisió d'emprendre algun tipus d'acció contra la guerra.

A partir d'aquí, George comença un *via crucis* cap la conversió pacifista amb tres estadis diferenciats. Primer, l'entrevista amb dos dels màxims exponents del moviment antibèl·licista que esmenen superficialment les deficiències intel·lectuals del protagonista: Markington, com a editor del diari *Unconservative Weekly*, i Tyrrell, com a filòsof i intel·lectual del cercle de Bloomsbury. En segon lloc, la redacció de la declaració. I, finalment, la prova de fe enfront dels dubtes que assetgen el protagonista abans de fer públic el seu manifest. Tant en la trobada amb Markington, com sobretot en l'entrevista amb Tyrrell i en el procés de redacció i publicació de la declaració, les tècniques narratives exploten l'ambivalència entre la figura del ximple i la de l'imitador lúcid, de manera que s'alternen la condició irònica del narrador amb la crisi espiritual del protagonista. Però alhora, com veurem en els següents capítols, la sàtira, en tant que modalitat literària que incorpora pràctiques afins com la ironia, el pastitx o la paròdia, constitueix un operador de transformació genèrica perquè contribueix a desvetllar i transgredir els processos retòrics d'altres gèneres. Així, la narració de la conversió adopta els tòpics centrals de tradició confessional cristiana (crisi, epifania i conversió) als quals se superposa la veu del narrador irònic i escèptic que dissol les connotacions metafísiques per aportar una aproximació més mundana de la revelació espiritual.

---

<sup>269</sup> Cfr. Avrom Fleishman, *Figures of Autobiography*, op. cit, p. 347.

## CRISI

En el capítol novè ("Hospital and Convalescence") es concentren els episodis en els quals l'agudització de les paradoxes i l'anatemització dels civils o dels xarlatans de la guerra, artífexs de la dicció patriòtica elevada, provocaran la crisi de George que culminarà en l'acció individual del següent capítol ("Independent Action"). Després de la trobada amb Markington, la decisió del protagonista de dur a terme alguna acció de protesta respon més a la desorientació i a l'angoixa que a una reflexió meditada. Quan Markington l'adverteix de les repercussions que pot tenir la seva oposició pública a la conflagració, es veu a sí mateix envoltat per: "a glowing sense of martyrdom. I saw myself 'attired with sudden brightness, like a man inspired', and while Markington continued his counsels of prudence my resolve strengthened toward its ultimate obstinacy" (*Sherston*, p. 477). En aquesta autonarració la veu del narrador i la del protagonista (l'autocita marcada entre cometes) comparteixen la mateixa resolució sublimada sobre la crisi patriòtica. George suprimeix obstinadament la realitat en el seu imaginari delirant, primer com a guerrer amb una armadura brillant i després com a màrtir amb l'aura resplendent de la il·luminació divina, malgrat els consells de prudència de Markington.

En canvi, l'escena de la conversa amb Tyrrell recorre novament a la contraposició dialògica entre el filòsof i el ximple. El discurs pragmàtic i didàctic de Tyrrell sobre la complexitat dels afers polítics i militars contrasta amb el pensament anèmic de Sherston que, tanmateix, s'adona de les seves limitacions. Tyrrell reconduïx la crisi patriòtica de Sherston en una acció política fulminant quan li suggereix que escrigui una breu declaració personal (unes dues-centes paraules a tot estirar) sobre la seva oposició a la perllongació de la guerra:

"It amounts to this, doesn't it —that you have ceased to believe what you are told about the objects for which you supposed yourself to be fighting? [...] Now that you have lost your faith in what you enlisted for, I am certain that you should go on and let the consequences take over themselves. Of course your action would be welcomed by people like myself who are violently opposed to the War. We should print and circulate as many copies of your statement as possible... But I hadn't intended to speak as definitely as this. You must decide by your own feeling and not by what anyone else says". [*Sherston*, pp. 478-479]

La redacció de la declaració esdevé una tasca llarga i àrdua en dos sentits. Per una banda, perquè no pot resoldre la cruel paradoxa que percep entre el front, els soldats que, com Ormand, lluiten amb coratge i pateixen les privacions més terribles, i la rereguarda, estigmatitzada per la manca d'escrúpols o de consciència

dels que no lluiten (la premsa, els polítics i els mercaders de la guerra). Per l'altra, perquè aquesta paradoxa li dificulta la recerca d'un llenguatge adequat que transmeti la convicció i la sinceritat de la seva declaració. L'estructuració de les reflexions de Sherston durant el procés de formulació i escriptura del manifest constitueix un exemple clàssic del que Dorrit Cohn denomina psiconarració, l'anàlisi dels pensaments del personatge assumits directament pel narrador<sup>270</sup>, i de monòleg autocitat, ja que l'anàlisi del procés d'escriptura oscil·la entre el discurs del narrador, que descriu les vacil·lacions interiors que assetgen el protagonista, i la cita literal i directa dels seus pensaments, deutora encara del verb introductor que delata la presència del narrador ("I internally exclaimed"):

At first I felt that I had so much to say that I didn't know where to begin. But after several verbose failures it seemed as though the essence of my manifesto could be stated in a single sentence: "*I say this War ought to stop*" [...] Now, sitting late at night in an expensive but dismal bedroom in Jermyn Street, I internally exclaimed, "*I'll never be able to write out a decent statement and the whole blasted protest will be a washout! Tyrrell thinks I'm quite brainy, but when he reads this stuff he'll realize what a dud I am*" [Sherston, p. 480]<sup>271</sup>

Però a mesura que la reflexió aprofundeix més en l'explicitació de les paradoxes, els dubtes o la incomprensió, el monòleg autocitat abandona la tutela del narrador, en tant que intermediari, i adopta la formulació, en estil indirecte lliure, del monòleg autonarrat:

What could I do if Tyrrell decide to discourage my candidature for a court martial? Chuck up the whole idea and go out again and get myself killed as quick as possible? [Sherston, p. 480]

Aquestes preguntes retòriques no descriuen una interpretació present dels esdeveniments passats, com en el cas de l'autoparòdia de les escenes bèl·liques en què el narrador "manipula" el discurs original per tal d'aportar la seva perspectiva irònica, sinó l'expressió —la textura verbal i el to— de la seva confusió passada, patrimoni exclusiu de l'estat anímic del protagonista en el procés de redacció. La combinació de l'autocita i l'autonarració també incorpora altres discursos:

So I got back to thinking about 'all the good chaps who'd been killed with the First and Second Battalions since I left them'... Ormand, dying miserably out in a shell-hole... I remembered [...] how he used to sing

---

<sup>270</sup> Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, pp. 24 ss.

<sup>271</sup> Hem marcat en cursiva els monòlegs autocitats.

*"Rock of ages cleft for me, let me hide myself in thee", when we were badly shelled. [...] How could one connect him with the gross profiteer whom I'd overheard in a railway carriage remarking to an equally repulsive companion that if the War lasted another eighteen months he'd be able to retire from business?... How could I co-ordinate such diversion of human behaviour, or believe that heroism was its own reward? [Sherston, p. 481]*

A banda del monòleg autonarrat ("So I got back to thinking"; "I remembered how he used to sign"; "How could one connect him..."; "How could I co-ordinate such diversion...") i l'autocitat ('all good chaps who'd been killed'), les dues expressions que hem marcat en cursiva pertanyen, respectivament, a Ormand en estil directe regit, mentre que la segona, en estil indirecte regit es correspon al comentari paradigmàtic que exemplifica l'actitud dels mercaders de la guerra. El final d'aquesta llarga reflexió es compon gairebé per complet d'un monòleg autonarrat en estil indirecte lliure en el qual tant el protagonista com el narrador es reuneixen de nou per conferir a la redacció del manifest un to humorístic i restar-li transcendència:

*Sitting there with my elbows on the table I stared at the dingy red wallpaper in an unseeing effort at mental concentration. If I stared hard enough and straight enough, it seemed, I should see through the wall. Truth would be revealed, and my brain would become articulate. I am making this statement as an act of wilful defiance of military authority [...] That would be all right as a kick-off, anyhow. So I continued my superhuman cogitations. Around me was London with its darkened streets [...] The air-raids were becoming serious, too. Looking out of the window at the searchlights, I thought how ridiculous it would be if a bomb dropped on me while I was writing out my statement. [Sherston, p. 482]*

Les úniques expressions que no es corresponen a l'autonarració són la frase que apareix, ja en l'original, en cursiva, (*I am making this statement...*) que pertany a la modalitat del monòleg autònom, ja que l'esforç del protagonista per concentrar-se origina la construcció de la primera sentència de la declaració, la transcripció fidel de l'activitat mental de Sherston en el mateix moment que la seva consciència comença a vertebrar la redacció definitiva del manifest pacifista. Pel que fa a la segona, consisteix en la represa de l'actitud irònica del narrador ("So I continued my superhuman cogitations..."). Finalment, George escriu el seu manifest, la culminació del seu acte de protesta que, com indica Avrom Fleishman, pren la forma del *protestum* religiós tradicional, és a dir, l'acte de professió de la fe<sup>272</sup>:

---

<sup>272</sup> Ibidem, p. 348.

I am making this statement as an act of wilful defiance of military authority, because I believe that the War is being deliberately prolonged by those who have the power to end it. I am a soldier, convinced that I am acting on behalf of soldiers. I believe that this War, upon which I entered as a war of defence and liberation, has now become a war of aggression and conquest. [...] I have seen and endured the sufferings 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. I am not protesting against the conduct of the War, but against the political errors and insincerities for which the fighting men are being sacrificed. [...] also I believe that I may help to destroy the callous complacency with which the majority of those at home regard the continuance of agonies which they do not share, and which they have not sufficient imagination to realize. [*Sherston*, p. 496]

Certament, a pesar de les dificultats, el text sorprèn no tan sols per la seva vigència, sinó també per la seva humanitat i senzillesa. Sherston supera el primer estadi de la renúncia patriòtica, és a dir, el reconeixement de la crisi i dels dubtes (experiència bèl·lica, hostilitat envers els civils, censura implacable de la propaganda, entrevista amb Markington i amb Tyrrell), i l'acte de professió de fe (redacció de la declaració). Però queda encara una última prova que ha de posar fi a tots els seus dubtes i que consisteix a fer pública la seva declaració.

## EPIFANIA I CONVERSIÓ

La segona intervenció satírica es correspon amb el tòpic de l'epifania cristiana. Després d'haver escrit la declaració, les inquietuds comencen a debilitar la seva confiança i convicció respecte del manifest que ha escrit. Per tal de recobrar la seguretat sobre la noblesa de la seva acció i mitigar les seves aprensions (*Sherston*, p. 488), decideix viatjar a Cambridge a la recerca de l'empara espiritual de Tyrrell —la universitat de Cambridge havia acomiadat Tyrrell per haver manifestat obertament la seva postura antibel·licista. De retorn a Butley, George aprofita el seu temps per aprofundir més en la seva educació com a intel·lectual pacifista per tal de preparar convenientment l'entrevista imminent amb el coronel de la base de Clitherland on ha estat destinat. Però quan intenta llegir el llibre que li ha regalat i dedicat Tyrrell, s'adona que el llenguatge de filosofia política és molt més complicat que l'argot esportiu dels Surtees:

From the first I realized that this was a book whose meanings could only be mastered by dint of copious underlining. *What integrates an individual life is a consistent creative purpose or unconscious direction.* I underlined that, and then looked up "integrate" in the dictionary. [...] Soon afterwards I came to the conclusion that much time would be saved if I underlined the sentences which *didn't* need underlining. The truth was that there were too many ideas in the book. [*Sherston*, pp. 489-490]

Sherston pot imitar les accions heroiques dels personatges de ficció, però, en canvi, se'l priva sempre d'excel·lir en els assumptes intel·lectuals. El boig cedeix davant del simple que no pot assimilar les frases del llibre de Tyrrell però que, tanmateix, ha estat capaç d'escriure una declaració intel·ligible i contundent. En realitat, George comprèn que en pocs dies no pot aprendre uns coneixements que va desatendre quan pertocava i que ha d'afermar el seu rol d'activista pacifista en el mateix espai on va adquirir la seva primera educació, abans que la guerra ho transformés tot: el paisatge idíl·lic de l'entorn familiar. En el cementiri de Butley es configura una de les escenes clàssiques de l'escriptura autobiogràfica. L'ascens a una muntanya i l'epifania que revela la visió del seu paper individual en la història que marca definitivament l'esmicolament del sentiment patriòtic<sup>273</sup>:

While I was resting on a flat-topped old tombstone I recovered something approximate to peace of mind. Gazing at my immediate surroundings, I felt that "joining the great majority" was a homely —almost comforting— idea. Here death differed from extinction in modern warfare. I ascertained from the nearest headstone that *Thomas Welfare, of this Parish, had died on October 20<sup>th</sup>, 1843, aged 72. "Respected by all who knew him". Also Sarah, wife of the above. "Not changed but glorified."* Such facts were resignedly acceptable. They were in harmony with the simple annals of this quiet corner of Kent. [...] And Butley Church, with its big-buttressed square tower, was protectively permanent. One could visualize it there for the last 599 years, measuring out the unambitious local chronology with its bells, while English history unrolled itself along the horizon with coronations and rebellions and stubbornly disputed charters and covenants. Beyond all that, the "foreign parts" of the world widened incredibly toward regions reported by travellers' tales. And so outward to the windy universe of astronomers and theologians. [...] Meanwhile my meditations had dispelled my heavy-heartedness, and as I went home I recovered something of the exultation I'd felt when first forming my resolution. I knew that no right-minded Butley man could take it upon himself to affirm that a European war was being needlessly prolonged by those who had the power to end it. They would tap their foreheads and sympathetically assume that I'd seen more of the fighting that was good for me. But I felt the desire to suffer, and once again I had a glimpse of something beyond and above my present troubles —as though I could, by cutting myself off from my previous existence, gain some new spiritual freedom and live as I had never lived before. [*Sherston*, pp. 492-494]

La modesta història local registrada en els anals de Butley, privilegiada per una pau idíl·lica i un paisatge intacte (amb l'excepció de l'incendi del vell *Bull Inn*), no és comparable a l'infern del primer dia del Somme. George assumeix que cap dels seus veïns no podrà ni entendre ni acceptar la seva oposició a la perllongació del conflicte. Aquesta és una reflexió que, tanmateix, torna a evocar els principis de

l'Arcàdia, com si la comunitat de Butley només estigués formada per capitans retirats, caçadors fanàtics i excèntrics, dones panteistes dedicades a l'experimentació artística del jardí i rectors bonhomiosos afeccionats a l'esport. La resta de la població no existeix perquè, simplement, no ha format part del mateix entorn benestant que el protagonista. Per això, la seva determinació és encara més conscientment commovedora perquè, finalment, el record d'Harmagedon ha prevalgut sobre l'Arcàdia que simbolitza Butley. L'epifania és la resolució dolorosa d'un comiat i d'un futur incert: "as though I could, by cutting myself off from my previous existence, gain some new spiritual freedom and live as I had never lived before".

No obstant això, els dubtes existencials no s'han dissipat completament i, després de l'epifania efímera a la muntanya de Butley, George torna al purgatori de la seves contradiccions agreujades pel sofriment i la desestabilització psicològica (*Sherston*, p. 499). Així, quan torna a la base de Liverpool s'ensorren totes les prediccions funestes que havia imaginat, el consell de guerra o la presó. Sherston se sent mortificat davant la comprensió i la tolerància del comandant Macartney i d'altres oficials de Clitherland que l'intenten ajudar. En el seu viatge a Formby, l'última performança melodramàtica de la seva rebel·lia contra els artífexs de la guerra consisteix a llençar el galó de la seva creu militar al riu Mersey:

I wanted something to smash and trample on, and in a paroxysm of exasperation I performed the time-honoured gesture of shaking my clenched fists at the sky. Feeling no better for that, I ripped the M.C. ribbon off my tunic and threw it into the mouth of the Mersey. [...] One of my point-to-point cups would have served my purpose more satisfyingly, and they'd meant much the same to me as my Military Cross. Watching a big boat which was steaming along the horizon, I realized that protesting against the prolongation of the War was about as much use as shouting at the people on board that ship. [*Sherston*, pp. 508-509]

El llarg i exasperant procés de conversió és inútil perquè ni els civils, ni tampoc els seus companys que es troben al front comprendran la seva protesta personal. L'última acció individual del segon volum de memòries conclou amb una nova mascarada que invoca irònicament el paradigma secularitzat del pelegrinatge cristià. George només pot interpretar convincentment el paper del guerrer, encara que sigui amb la consciència que es tracta d'una identitat inventada i simulada. Aquesta màscara de l'heroi eduardià no està gaire allunyada del *Doppelgänger* del segle XIX. María Ángeles Toda explica que el motiu de les identitats equivocades

---

<sup>273</sup> Cfr. Avrom Fleishman, p. 349.

serveix de pretext per mostrar la contradicció interna, la indecisió i l'angoixa dels personatges de les novel·les d'aventures (*Prisoner of Zenda*, d'Anthony Hope) o d'espionatge (*The Thirty-Nine Steps*, de John Buchan)<sup>274</sup>. Tots aquests personatges, però també el mateix Sherston, es veuen arrossegats per les circumstàncies a representar el paper de l'heroi popular i a satisfer les virtuts que, socialment i convencionalment, se li atribueixen: capacitat de resolució, intel·ligència i astúcia, coratge, humilitat, fortalesa de caràcter, noblesa, honestetat, etc.

Malgrat això, la mascarada és un mecanisme hipòcrita i solvent que escamoteja la veritat i impedeix al personatge la reflexió profunda dels motius que l'han empès a construir la disfressa d'una falsa identitat. Quan George intenta alliberar-se de la seva impostura i enfrontar-se a la complexitat del substrat polític i econòmic que la propaganda governamental ha assimilat en consignes a la justícia i a la unitat de la nació enfront de l'enemic, un consell mèdic militar li dictamina neurosi de guerra i l'envia a un hospital psiquiàtric. Al final, el boig, per bé que conscient del seu deliri, és aïllat de la societat. Però no deixa de ser una ironia que en el moment que renuncia a prosseguir la mascarada de l'heroi d'armadura lluent, denuncia públicament la seva rebel·lia antibel·licista i, en definitiva, es proposa a dir la veritat, l'aparell militar resolgui el seu internament. Si l'experiència bèl·lica ha destruït el passat idíl·lic però també la identitat de Sherston, la seva conversió pacifista està marcada per l'histrionisme, per la necessitat de reinventar-se contínuament i suplir la identitat perduda. George només està preparat per a l'acció, pel deliri o per a la imitació conscient del soldat exemplar, però no encara per assumir el paper d'intel·lectual pacifista, per això segueix el consell de David Cromlech i accepta la resolució de la junta mèdica.

Al final, l'última acció individual d'aquest segon volum conclou d'una manera certament antiheroica, com si la veritat que descobreix Sherston fos un símptoma o una conseqüència del seu desequilibri psíquic. D'altra banda, el recorregut autobiogràfic d'aquest segon volum planteja un interrogant problemàtic: la conversió pacifista del protagonista comporta realment algun tipus de maduresa després de la seva experiència bèl·lica? El fet que l'últim volum evoqui el títol de Bunyan, *Sherston's Progress*, demostra que Sherston assoleix finalment un coneixement transcendent, entre altres motius, gràcies a l'ajuda de Rivers. Però

---

<sup>274</sup> María Ángeles Toda Iglesia, "Deadly marriages: masculinity and the pleasures of violence in H.R. Haggard's romances of adventure", a *Dressing up for War. Transformations of Gender and Genre in the Discourse and Literature of War*, editat per Aránzazu Usandizaga i Andrew Monnickendam, Amsterdam: Rodopi, 2001, p. 68.



es tracta, tanmateix, d'una maduresa o d'una comprensió no verbalitzades, instaurades en el silenci de la impotència i la desesperació de qui ha resistit en el front durant quatre anys, i que el protagonista només podrà comunicar en el distanciament i en l'acte posterior d'escriure la seva autobiografia. El lector percep la seva evolució per mitjà del discurs del protagonista convertit en narrador (els seus comentaris i digressions en temps present), però no per la narració dels avatars i les vivències que, de fet, constitueixen el motiu de l'autobiografia.

### 3. EL COMENTARI SARCÀSTIC COM A ANTÍDOT DE LA MISTIFICACIÓ GUERRERA: MILITARS, CLERGUES I PERIODISTES

La sàtira contra determinats sectors de la societat anglesa s'articula durant els períodes que el protagonista es troba allunyat de la línia de foc. Per una banda, la crítica als valors militars, l'església i els periodistes com a principals instigadors de la propaganda bel·ligerant i la demagògia informativa. Per l'altra, la condemna de la indiferència, la crueltat o la ignorància d'alguns sectors de la societat civil, sobretot de la classe conservadora i aristocràtica. Com hem vist en relació amb els episodis de la infantesa, però també en l'autoparòdia de les escenes bèl·liques, la sàtira, l'humor o la comicitat són procediments que, habitualment, requereixen la presència del narrador. En tots els casos la reproducció dels discursos o pensaments del protagonista i d'altres personatges es veu alterada per la manipulació del narrador que transforma així el contingut de l'enunciat per mitjà del comentari o l'aclariment de les opinions dels personatges, o bé modifica la textura de l'enunciat, de manera que el discurs original, malgrat es preserva (fins i tot marcant-lo entre cometes), sona de forma diferent en inserir-se en el context del discurs del narrador<sup>275</sup>.

Un dels procediments satírics contra la *doxa* militar, eclesiàstica o periodística consisteix a reproduir literalment un document (un fragment d'un manual militar, d'un sermó o d'un article periodístic) i a contraposar-lo dialògicament amb el comentari sarcàstic del narrador. Per tant, a diferència de l'estilització o del pastitx satíric, en principi, no s'imita un estil (pràctica hipertextual), sinó que s'incorpora un altre text (pràctica intertextual), que suscita el comentari sarcàstic del narrador. Tot i que l'efecte satíric en ambdós casos consisteix a instrumentalitzar un llenguatge per tal de desviar-lo de la seva intenció semàntica inicial i revelar la seva absoluta discordança (el llenguatge aliè, fals i hipòcrita) respecte de la realitat, la inclusió documental del primer constitueix la diferència bàsica.

---

<sup>275</sup> Cfr. la triple actitud del narrador envers el discurs del personatge que distingeix Voloshinov, a Antonio Garrido, *op. cit.*, p. 270.

## MILITARS

En el capítol primer del segon volum ("At the Army School"), el tractament satíric de l'escena en què un oficial major dels *Highlander* imparteix una xerrada sobre "L'esperit de la baioneta" combina els dos mecanismes. Primer, es reproduïx un fragment del *Manual d'entrenament amb baioneta*, que és el text que utilitza el major per il·lustrar els seus arguments (*Sherston*, p. 289). Tot seguit la descripció, amb efectes còmics, de la conferència combina diferents tipus de discursos:

He spoke with homicidal eloquence, keeping the game alive with genial and well-judged jokes. He had a Sergeant to assist him. The Sergeant, a tall sinewy machine, had been trained to such a pitch of frightfulness that at a moment's warning he could divers himself of all semblance of humanity. With rifle and bayonet he illustrated the Major's ferocious aphorisms, including facial expression. When told to "put on a killing face", he did so, combining it with an ultra-vindicative attitude. "To instil fear into the opponent" was one of the Major's main maxims. Man, it seemed, had been created to jab the life out of Germans. To hear the Major talk, one might have thought that he did it himself every day before breakfast. His final words were: "Remember that every Boche you fellows kill is a point scored to our side; every Boche you kill brings victory one minute nearer and shortens the war by one minute. Kill them! Kill them! There's only one good Boche, and that's a dead one!" [*Sherston*, pp. 290-291]

En primer lloc, la descripció de l'escena mitjançant el discurs transposat en estil indirecte, en el qual el narrador s'apropia de l'escena focalitzada en el protagonista (els seus pensaments) i del discurs pronunciat del major amb una finalitat paròdica. Es tracta novament d'un exemple d'híbrid novel·lesc en què la primera impressió d'inquietud davant l'agressivitat bel·licosa del conferenciant es refracta en les paraules del narrador que es burla de l'eloqüència homicida del major ("homicidal eloquence") i del sergent autòmata entrenat per matar ("a tall sinewy machine") que segueix les indicacions del seu superior. Unes indicacions que, per altra banda, se citen entre cometes i que, per tant, tant poden pertànyer al discurs directe del major, com als aforismes que aquest extreu del manual citat ("the Major's ferocious aphorisms"). En segon lloc, el discurs directe regit en el qual se cedeix aparentment la paraula al personatge del major. Malgrat la clàusula introductòria ("His final words were:"), el lector no té la certesa, tenint en compte la tendència satírica del narrador, que aquestes paraules siguin realment les del major. O si, al contrari, en aquest discurs restituït, s'imita la violència expressiva de la invectiva del major que enllesteix la seva conferència amb una crida, gairebé dement, a la matança de l'enemic i, per tant, es tracti d'un exercici de pastitx satíric. Les tres modalitats discursives, el fragment citat del manual (inserció intertextual), el discurs

transposat en estil indirecte (narrador i protagonista) i el discurs quasi directe del major (pastitx) es fusionen en una escena que, malgrat la seva comicitat evident, planteja una crítica tant als manuals com el tipus d'instrucció inservibles i estèrils enfront de la guerra de desgast:

For instance, although I was closely acquainted with the mine-craters in the Fricourt sector, I would have welcomed a few practical hints on how to patrol those God-forsaken cavities. But the Army School instructors were all in favour of Open Warfare, which was sure to come soon, they said. They had learnt all about it in peace-time; it was essential that we should be taught to "think in terms of mobility". [*Sherston*, p. 286]

Tal com es desprèn d'aquest fragment, les lliçons tàctiques que s'impartien als oficials eren sovint incongruents amb el tipus de combat que s'estava lliurant. La guerra de trinxeres constituïa l'antítesi de l'esperit ofensiu, de la guerra oberta, de la mobilitat absoluta que preconitzaven els instructors a Flixécourt. Tanmateix, la instrucció amb baioneta tenia una altra funció: la de promoure l'odi a l'enemic. Joanna Bourke argumenta que es tractava d'un exercici molt comú tant en les dues guerres mundials, com en la guerra de Vietnam, per tal d'estimular l'agressivitat del soldat<sup>276</sup>. L'atac amb baioneta encoratjava l'esperit ofensiu de l'atacant, la lluita cos a cos, que no el subordinava a la resistència passiva a la trinxera o a la dependència de la màquina. Al final de les memòries ("Sherston's Diary: Four Months"), Sherston torna a escoltar de nou la mateixa conferència sobre l'esperit de la baioneta, tot i que, en relació amb la primera, s'han produït alguns canvis. El major és ara coronel i Sherston, un capità que ja no se sent impressionat per la ferocitat del conferenciant ni atret pels plaers de lluita cos a cos:

In the afternoon we listened to the famous lecture on "The Spirit of the Bayonet". The brawny Scotchman, now a Colonel, addressed two Battalions from a farm-wagon in a bright green field. His lecture is the same as it was two years ago, but for me it felt rather flat. His bloodthirsty jokes went down well with the men, but his too-frequent references to the achievements with the bayonet of the Colonial troops were a mistake. Anyhow his preaching of the offensive spirit will have to be repeated *ad nauseam* by me in my company training perorations. Such is life! [*Sherston*, p. 612]

## CLERGUES

El segon blanc d'atac se centra en l'església, però sobretot en la figura del l'arquebisbe o del bisbe. En el capítol novè ("Hospital and Convalescence"), mentre

George es troba a l'hospital de Londres recuperant-se de la ferida a l'espatlla no tan sols llegeix el setmanari *Unconservative Weekly* sinó també el missatge que l'arquebisbe de Canterbury va adreçar al país ("*Message to the Nation about the War and the Gospel*"). Aquí, el procediment, similar al de la conferència sobre la baioneta, es limita a copiar literalment fragments del missatge marcats convenientment entre cometes i a contrastar-los al final amb la interpretació del narrador:

"Occasions may arise", he wrote, "when exceptional obligations are laid upon us. Such an emergency having now arisen, the security of the nation's food supply may largely depend upon the labour which can be devoted to the land. This being so, we are, I think, following the guidance given in the Gospel if in such a case we make a temporary departure from our rule. I have no hesitation in saying that in the need which these weeks present, men and women may with a clear conscience do field-work on Sundays". Remembering the intense bombardment in the front of Arras on Easter Sunday, I wondered whether the Archbishop had given the sanction of the Gospel for that little bit of Sabbath field-work. Unconscious that he was, presumably, pained by the War and its barbarities, I glared morosely in the direction of Lambeth Palace and muttered, "Silly old fossil!". [*Sherston*, p. 455]

La cita literal del "Missatge a la Nació", el text solemne de l'arquebisbe, es contraposa amb la reproducció dels pensaments de Sherston mentre llegeix i recorda un bombardeig a la batalla d'Arras. La formulació del monòleg autonarrat mostra aquesta coincidència de les perspectives entre el narrador i el protagonista que, a diferència del distanciament irònic característic de l'autoparòdia en les escenes de combat, respon a una confluència ideològica i emocional en oposició amb el missatge patriòtic de l'arquebisbe. La presència del narrador és encara molt conspícua sobretot si tenim en compte que la reflexió conclou amb el discurs directe regit de Sherston ("I glared morosely in the direction of Lambeth Place and muttered, 'Silly old fossil!'"), incapaç de conciliar la permissivitat religiosa i el deure patriòtic amb el sofriment del front.

D'aquesta manera, el missatge de l'arquebisbe queda reduït a un sermó hipòcrita moralitzant en el qual justifica amb l'Evangeli una causa profundament anticristiana com és la guerra. La contraposició dels pensaments de Sherston durant la lectura posa en evidència no tan sols el fariseisme sinó també el conservadorisme impietós d'un representant de la casta religiosa, més preocupat a incitar l'exaltació patriòtica i dispensar els agricultors de la festa dominical obligada que a solidaritzar-se amb el sofriment i les privacions dels soldats. En la primera

---

<sup>276</sup> Joanna Bourke, *op. cit.*, p. 153.

part d'aquesta investigació ja hem comentat que l'església va tenir un paper crucial en la difusió de la propaganda governamental a favor de la guerra. En els sermons bel·licosos del clergat anglicà es legitimava el conflicte armat amb un recital sobre la necessitat de la lluita per preservar la pau, la promoció de l'idealisme i dels valors civilitzats per combatre el caos, la crida a la unitat nacional i espiritual en moments de crisi, a la purificació moral i a les virtuts com el coratge o l'autosacrifici, etc. Aquest tipus de missatges intimidadors i altisonants, però també les metàfores del cristianisme militant que assimilaven la guerra a una croada o a una guerra santa, no es diferenciaven gaire dels que circulaven en altres contextos seculars. Sens dubte, el sermó escrit que reproduïx Sherston reflecteix aquesta confluència del llenguatge militar o patrioter i del bíblic, en especial l'exaltació del sentiment apocalíptic de la fi dels dies, que apel·la a la consciència civil i al treball comunitari que justifica la dispensa de la festa dominical en casos excepcionals ("when exceptional obligations are laid upon us"), d'emergència ("Such an emergency having now arisen") i necessitat ("in the need which these weeks present").

A banda del missatge de l'arquebisbe, hi ha un altre exemple que val la pena mencionar perquè il·lustra a la perfecció aquesta osmosi entre "L'esperit de la baioneta" i "L'esperit de la creu". En l'últim capítol del darrer volum ("Final experiences"), un bisbe, vestit en uniforme ("a fact which speaks for itself", *Sherston*, p. 631), s'adreça a la companyia de Sherston que s'ha de dirigir a primera línia del front:

In a spare notebook I wrote down the main points of his sermon, so I am able to transcribe what might otherwise appear to be inaccurately remembered.

"The bishop began by saying how very proud and very pleased he was to have the privilege of welcoming us to the Western Front on behalf of his branch of the service. [...] He then gave us the following information, speaking with stimulating heartiness, as one having authority from a Higher Quarter.

"(1) Owing to the Russian Revolution the Germans have got the initiative and are hammering us hard.

"(2) The troops are more enthusiastic about winning the War than they were last year. Our lads feel that they'd rather die than see their own land treated like Belgium.

[...]

"Great was the sacrifice, but it was supremely glorious. He compared us to the early Christians who were burnt alive and thrown to the lions. 'You must not forget' he added, 'that Christ is not the effete figure in stained-glass windows but the Warrior Son of God who moves among the troops and urges them to yet further efforts of sacrifice'. [...] [*Sherston*, pp. 631-632]

Aquesta vegada, les paraules del bisbe no provenen del text transcrit literalment d'un document o una publicació, sinó de les notes que Sherston escriu poc després de la prèdica. En conseqüència, tot i que el procediment intertextual és el mateix (incorporar un document aliè al discurs narratiu del protagonista), el lector pot sospitar que les paraules transcrites han patit un procés de transformació hipertextual i que, per tant, es tracti d'una imitació satírica del llenguatge solemne i conservador del bisbe. Com en l'exemple anterior, la manipulació textual del narrador és evident, ja que no tan sols esmenta la font escrita del sermó que justifica la citació del que podria semblar "inaccurately remembered", sinó que també es permet d'interpretar sarcàsticament el discurs de l'eclésiàstic. La finalitat tant d'aquestes notes com de la majoria de transcripcions documentals que comentarem és la de reproduir l'expressivitat original del discurs insolidari, obreptic i ampul·lós de l'estament militar, del clergat i de la premsa, condicionat pel context en el qual s'insereix, és a dir, el marc discursiu de l'experiència bèl·lica real del protagonista.

No obstant això, com observa Niall Ferguson, en *Els últims dies de la humanitat* de Karl Kraus també es condemnen els sermons bel·licosos dels pastors anglicans tot i que el procediment, com el cas de Sherston, no és estrictament satíric. L'escriptor vienès ja havia advertit en aquest llibre que la majoria de les referències infamament reaccionàries eren cites textuais i que, per tant, les proclames que legitimaven l'assassinat en temps de guerra com una missió cristiana havien estat realment pronunciades per determinats sectors de l'església<sup>277</sup>. Joanna Bourke exposa un cas gairebé idèntic al de Sherston pel que fa a les argumentacions seculares que molts representants de l'església esgrimien per avivar l'agressivitat combativa dels soldats. L'any 1917, un predicador fanàtic, Billy Sunday, va afirmar que el cristianisme i el patriotisme eren sinònims, com també ho eren l'infern i els traïdors<sup>278</sup>. Tant Sunday, que considerava que Jesús no era un pacifista, com el bisbe del relat de Sherston, que exclama que Jesús és el fill guerrer de Déu, la posició de l'església s'esforçava a reconciliar l'esperit de la baioneta amb l'esperit de la creu. George percep aquesta equivalència bel·ligerant entre la missió patriòtica i la cristiana quan comenta al seu company Velmore: "I remarked that it was the spiritual equivalent of Campbell's bayonet fighting lecture, and I still think that I was somewhere near the truth" (*Sherston*, p. 632). Però, a més, el seu comentari crític va més enllà de l'evidència del zel bel·licós del bisbe:

---

<sup>277</sup> Niall Ferguson, p. 208.

<sup>278</sup> Joanna Bourke, p. 271.

What he should have said was, "We are going on with this War because we ruddy well don't intend to be beaten by the Germans. And I am here because I believe in keeping religion in touch with the iniquitous methods by which nations settle their disputes. And you are here today to try and prevent it happening again". [*Sherston*, p. 632]

El narrador es permet fins i tot de proporcionar el correctiu ètic al discurs aberrant de l'eclesiàstic i incloure un sermó alternatiu i ideal. El llenguatge de la proximitat, de la solidaritat, de la comprensió i del consol formalitza la prèdica de l'autèntica misericòrdia i esperança cristianes que hauria d'haver proclamat el bisbe.

## PERIODISTES

En el capítol novè, durant el període de convalescència a la mansió campestre de Nutwood Manor, que conté el "Missatge a la Nació" de l'arquebisbe de Canterbury i el descobriment del setmanari liberal *Unconservative Weekly*, Sherston llegeix en un diari matinal un despatx dels corresponsals de guerra des del Quarter General:

"I have sat with some of our lads, fighting battles over again, and discussing battles to be", wrote some amiable man who had apparently mistaken the War for a football match between England and Germany. "One officer—a mere boy— told me how he'd run up against eleven Huns in an advanced post. He killed two with a Mills' bomb ('Grand weapon, the Mills!') he laughed, his clear eyes gleaming with excitement) wounded another with his revolver, and marched the remainder back to our own lines." [...] I wondered why it was necessary for the Western Front to be "attractively advertised" by such intolerable twaddle. What *was* this camouflage War which was manufactured by the press to aid the imaginations of people who had never seen the real thing? Many of them probably said that the papers gave them a sane and vigorous view of the overwhelming tragedy. [*Sherston*, pp. 463-464]

La fórmula de l'híbrid novel·lesc i l'adjacència entre la cita literal i l'autonarració desenvolupen aquí dos tipus clarament diferenciats de discursos en pugna dialògica. Primer, la cita literal del llenguatge cínic de la premsa groga conservadora que adopta el to, entre confidencial i ocasional, de la conversa grandiloqüent sobre l'efectivitat de les bombes *Mills* o el to romàntic de les aventures juvenils per relatar les accions exemplars d'un jove soldat. En segon lloc, el monòleg autonarrat, en el qual es produeix la convergència o l'ambivalència en la resposta indignada que tant pot pertànyer als pensaments del jo-narrador com del jo-protagonista, que es contraposa a les cites textuais de la premsa. El monòleg autonarrat comença, de fet, amb el discurs indirecte regit (marcat per la clàusula



introdutòria "I wondered why...") i, per tant, tutelat pel narrador que, tanmateix, conserva expressions de la reacció immediata del discurs original del protagonista ("attractively advertised"; "What *was* this camouflage War which was manufactured [...]?). En conseqüència, el mecanisme del contrast dialògic que confronta dos llenguatges (el del periodista i el de Sherston), dues construccions ideològiques i semàntiques antagoniques, s'articula com un diàleg en potència que es resol a favor del darrer (les perspectives del narrador i del protagonista coincideixen). Com a lectors que hem assistit a les batalles del Somme i d'Arras, "the real thing", sabem que la història edulcorada del periodista s'assembla més a un report esportiu que intenta imitar el ritme trepidant de la novel·la d'aventures, que a un despatx de guerra.

Tanmateix, el comentari crític del narrador es refereix aquí a un dels aspectes centrals del que considera "such intolerable twaddle", és a dir, la publicació o la mercantilització de la guerra per mitjà de l'ocultació dels fets reals i la sublimació de la mentida sistemàtica sobre el front. Aquesta era la fórmula periodística que va impulsar un dels màxims abanderats de la propaganda mediàtica, Alfred Harmsworth, qui l'any 1905 va rebre el títol nobiliari de Lord Northcliffe. El fundador del *Daily Mail* i del *Daily Mirror*, també propietari del *The Times*, juntament amb altres exponents il·lustres de la l'empresa periodística com Lord Beaverbrook, propietari del *Daily Express*, representaven els corrents més conservadors i reaccionaris de la premsa escrita<sup>279</sup>. Northcliffe va ser un dels promotors eminents de la transformació de la premsa en un negoci lucratiu que va revolucionar els principis de l'ètica periodística. El control directe sobre l'equip editorial, l'atenció constant del que el públic demanava, la inclusió de les dones i d'altres classes socials com un objectiu primordial per al creixement de les vendes, van prescriure els mètodes de la premsa groga a Anglaterra. Les notícies periodístiques es van dividir entre les seccions d'actualitat (reports d'esdeveniments, assumptes polítics, vagues, crims, defuncions de personatges famosos, catàstrofes naturals, accidents, resultats esportius, etc.) i les seccions d'interès en les quals es discutien i desenvolupaven tòpics populars (l'augment dels preus, la vida nocturna, la moda femenina, l'espiritualisme, etc.). Segons Tom Clarke, a *My Northcliffe Diary*, Northcliffe va definir no tan sols la funció de la

---

<sup>279</sup> Sobre el paper de la premsa durant la Gran Guerra, vegeu: Robert Graves i Alan Hodges (1940), *The Long Weekend. A Social History of Great Britain, 1918-1939*, London: Abacus, 1995, pp. 50-63; Niall Ferguson, *The Pity of War*, pp. 212-247; Nicholas Rance, "British Newspapers in the Early Twentieth Century", a *Literature and Culture in Modern Britain, 1900-1929*, op. cit, pp. 120-143.

premsa sinó també el tractament de les notícies: “News is surprise —an unexpected happening; if a dog bites a man it is not news, but if a man bites a dog it is news...”<sup>280</sup>.

Durant la Primera Guerra Mundial, la premsa conservadora va tenir un paper decisiu en la difusió de la propaganda a favor de la guerra. Tant Northcliffe com el seu germà, Harold Harmsworth, van ocupar càrrecs governamentals importants, el primer com a director de propaganda i el segon com a Ministre de l’Aire. Després de la guerra, gairebé tots els magnats de la premsa que havien prestat un servei fidel a la Nació van ser recompensats amb títols nobiliaris: Lord Northcliffe va rebre el títol de vescomte l’any 1917, el seu germà el de baró l’any 1914 i el de vescomte de Rothermere el 1919<sup>281</sup>.

La denigració de l’enemic va constituir un dels objectius de la propaganda periodística a fi de mobilitzar l’opinió pública en la lluita comuna contra els alemanys per mitjà de diversos procediments. La caracterització de l’alemany amb trets inhumans (harpies, minotaures, dimonis, rèptils, etc.) i l’estandardització del terme *Hun* (com en l’exemple anterior “One officer —a mere boy— told me how he’d run up against eleven Huns...”<sup>282</sup>) en la premsa popular *Tory* eren freqüents<sup>282</sup>. Altres vegades s’escollia la cultura nacional, la rigidesa de l’educació teutònica o del militarisme prussià, com a equivalents a la barbàrie, al caos o al despotisme, que suposaven una amenaça imminent a la democràcia<sup>283</sup>. L’altre procediment efectiu eren els reports sobre les terribles atrocitats que cometien els alemanys sobre la població belga. Molts civils realment creien que la informació que llegien d’aquests diaris era certa. En el capítol cinquè (“Escape”), durant el permís de Sherston a Butley, les converses sobre la guerra amb la tia Evelyn recullen alguns dels tòpics de la propaganda de guerra (el paper de l’església i la informació demagògica de la premsa):

She was, of course, a bit intolerant about the Germans, having swallowed all the stories about atrocities in Belgium. It was her duty, as a patriotic Englishwoman, to agree with a certain prelate when he preached the axiom that “every man who killed a German was performing a Christian act. [...] In the meantime we avoided controversial topics (such as that all Germans were fiends in human form) [...]. [Sherston, p. 374]

---

<sup>280</sup> Citat per Robert Graves i Alan Hodges, p. 58.

<sup>281</sup> Niall Ferguson, p. 214.

<sup>282</sup> Cfr. Nincholas Rance, p. 139.

<sup>283</sup> Ibidem, pp. 139-140, Niall Ferguson, pp. 233-234.

És un altre exemple de transformació satírica a partir de la confrontació dialògica de llenguatges diferents per mitjà del discurs transposat en estil indirecte mitjançant el qual el narrador assumeix temporalment el discurs patriòtic que la tia Evelyn ha après de la premsa ("It was her duty, as a patriotic Englishwoman..."; "such as that all Germans were fiends in human form") i el discurs fariseu citat entre cometes de les proclames patriòtiques de l'església ("every man who killed a German was performing a Christian act") per mostrar la seva intransigència i niciesa.

Quant a la informació sobre els esdeveniments bèl·lics o les actuacions de les tropes britàniques, la premsa es mostrava molt cauta a l'hora de publicar notícies que poguessin desmoralitzar els ciutadans o els mateixos soldats. Per això, s'optava o bé per banalitzar les penúries dels soldats al front, com en l'exemple del despatx de guerra que hem vist abans, o bé a satanitzar el conflicte com una lluita apocalíptica contra el mal. En els reports que el mateix Northcliffe escrivia des del front, la guerra es comparava a unes estimulants vacances d'estiu per a nois: l'aire lliure, l'exercici diari, el menjar abundant i sa, l'absència de preocupacions o responsabilitats, etc. En el capítol dedicat al mes d'entrenament de Sherston l'abril de 1916 a l'escola de l'exèrcit a Flixécourt (capítol primer, "The Army School"), s'utilitzen gairebé els mateixos arguments:

Never before had I been so intensely aware of what it meant to be young and healthy in fine weather at the outset of summer. [*Sherston*, p. 288]

There was nothing wrong with life on those fine mornings when the air smelt so fresh and my body was young and vigorous, and I hurried down the white road. [...] I was like a boy going to early school, except that no bell was ringing, and instead of Thucydides or Virgil, I carried a gun. [*Sherston*, pp. 290-291]

La visió romàntica i ingènua dels dies feliços abans de la batalla del Somme adopta la mateixa retòrica d'exaltació idealista que el report de Northcliffe. Però, aquest monòleg autonarrat, a diferència dels altres en què el narrador intervenia en la manipulació satírica del discurs, constitueix una forma directa de mantenir-se estrictament dins dels límits de la focalització interna. El narrador no es permet aquí revelar el coneixement del que vindrà després i prefereix silenciar-se momentàniament per presentar intacta aquesta imatge de l'inexpert que encara desconeix l'horror de la violència i la destrucció.

Els soldats que havien passat prou temps en el front experimentaven un altre tipus de sensacions, no sempre exemptes de contradiccions pel que fa a l'odi però també la fascinació de la guerra, que la premsa groga era incapaç de reflectir.

Per això, molts soldats preferien publicar i llegir els seus propis diaris de trinxera<sup>284</sup>, o escriure les seves impressions en diaris. Si bé els estaments militar, religiós i mediàtic van contribuir a dirigir l'opinió pública i a presentar el conflicte com un deure nacional o cristià ocultant els detalls més truculents o escabrosos de la realitat del combat, els combatents tampoc no van col·laborar a dissipar contundentment la versió bel·ligerant i romàntica de la conflagració. La incomunicació entre soldats i familiars respecte de la duresa extrema de les condicions de la guerra, ja fos per estalviar-los el patiment de l'angoixa, ja fos perquè van incorporar el silenci com a dispositiu de preservació psicològica, va contribuir, en alguns casos, al conreu d'una distància irreconciliable.

En aquest sentit, la censura de la premsa i l'autocensura dels combatents van fer cada vegada més profunda l'enorme fractura social entre els civils i els soldats. En tots els exemples que hem analitzat en aquest capítol l'estratègia narrativa de l'híbrid novel·lesc que evidencia aquesta clivella consisteix a inserir literalment el llenguatge de la *doxa* militar, eclesiàstica o periodística a fi de desvirtuar-la i soscar-la amb el comentari crític i, sovint, satíric del narrador. Una tècnica que, com hem indicat al començament, constitueix una pràctica intertextual, de citació textual i de refutació emocional. En efecte, el comentari crític no articula aquí una argumentació que intenti aprofundir la naturalesa política i històrica de les complicitats entre els tres estaments implicats en la instigació bel·ligerant i la fabricació de la mentida. En el seu lloc, s'imposa la sàtira o el sarcasme com a mediadors fidedignes i testamentaris entre l'experiència del protagonista —la focalització interna— i la memòria salvífica del supervivent —la focalització externa del narrador. En el següent capítol, veurem com a aquesta denúncia d'altres representants de la societat civil, còmplices també de l'anestèsia compassiva envers els soldats, opta per la transformació discursiva, per mitjà del pastitx satíric del llenguatge frívol del cercle de Nutwood Manor, entre altres.

---

<sup>284</sup> Niall Ferguson, p. 238.

#### 4. SOLDATS CONTRA CIVILS: L'EXERCICI DEL PASTITX SATÍRIC

El pastitx satíric, a diferència de la transformació textual que proposa la paròdia, imita un estil, un gènere mitjançant un procediment d'exageracions i saturacions estilístiques<sup>285</sup>. En el primer volum de les memòries, la revelació del fariseisme i el conservadorisme, però també de la ingenuïtat i la bondat, dels personatges que integren el cosmos idíl·lic del protagonista es mostra en la imitació del seu idiolecte. El llenguatge ensucrat de la tia Evelyn, el discurs patriòtic i imperialista, tot i que inofensiu, del capità Huxtable; l'argot esportiu dels jocs juvenils d'Stephen Colwood i de George, la crueltat despòtica de Lord Dumborough, etc. La narració de la infantesa i la joventut del protagonista està sempre mediatitzada per aquesta doble focalització que consisteix a alternar i fusionar dues percepcions, dos discursos, el del protagonista i el del narrador. Paral·lelament, els tres volums de memòries no tan sols introdueixen aquestes dues veus, sinó també altres discursos que no sempre pertanyen al domini enunciatiu d'un personatge, sinó que representen diferents estrats del llenguatge literari, parlat i escrit (la parla dels gèneres professionals, l'estil èpic elevat dels reports periodístic, el discurs solemne, però també obreptic, dels sermons moralitzants de l'Església, etc.). Per consegüent, el llenguatge de l'autobiografia de Sherston no constitueix un únic llenguatge, sinó una barreja d'estils i de veus en què, sovint, la reproducció humorística de tots aquests estrats del llenguatge aliè es combina amb el discurs del narrador (monòleg autonarrat), seriós, didàctic i, en especial, profundament crític.

En el segon volum, *Memoirs of an Infantry Officer*, els capítols posteriors a les dues escenes bèl·liques més significatives concentren gairebé totes les imitacions satíriques contra determinats grups socials. És durant els permisos o baixes que la idealització idíl·lica envers el món entranyable de Butley, símbol dels valors nacionals victorians, es transforma en un odi indiscriminat cap als civils, però, en especial, dels que defensen fanàticament els arguments patriòtics de la propaganda governamental (sobretot la societat més conservadora a la qual ell mateix pertany) o dels cíncics que fan negoci amb la guerra (*Sherston*, p. 387). Tanmateix, l'esfondrament de l'univers idíl·lic de Sherston és progressiu. Així, en el segon permís abans de la batalla del Somme (capítol tercer, "Before de Push"), mentre el capità Huxtable es mostra favorable al reclutament obligatori, George continua fingint una actitud optimista sobre la guerra: "I gave him to understand that it was a jolly fine life out at the Front, and, for the moment, I probably

believed what I was saying" (*Sherston*, p. 314). Fixem-nos que la frase "it was a jolly fine life out at the Front" constitueix un nou exemple d'estil indirecte lliure, ja que el narrador reproduïx l'expressió fanfarrona de George.

La tercera vegada que torna a Anglaterra a causa d'una infecció pulmonar (capítol cinquè, "Escape"), George, que ha sobreviscut a la inclemència de la batalla del Somme, se sent estrany a casa seva. El camp de criquet de Butley està gairebé abandonat, la gent gran treballa a l'hospital local o als tribunals i centres de reclutament, i la guerra sembla haver absorbit no tan sols la placidesa de Butley sinó també la tolerància i el sentit comú dels seus veïns. George té dificultats per conversar amb la seva tia perquè no la vol inquietar fent-li saber els aspectes més brutals del front, però també perquè ella, com hem vist en l'exemple del capítol anterior, ha assimilat cegament el discurs intransigent i demagògic de la premsa i de l'església (*Sherston*, p. 374). El patriotisme exacerbada també ha afectat el coronel Hesmon que es dedica a practicar el tir amb el seu revòlver i a imaginar escenes en què els arbres del seu jardí es converteixen en l'enemic contra el qual pot desfogar el seu odi (*Sherston*, p. 379). Malgrat tot, però, el protagonista intenta mantenir la mateixa actitud de sempre. Visita els amics amb els quals es vanagloria d'estar al front i se sent afalagat per les atencions que rep durant la cacera de Ringwell: "I am afraid I wasn't worrying overmuch about 'the dear old Corps' myself, while out with the Ringwell Hounds on Colonel Hesmon's horses" (*Sherston*, p. 378). Com el mateix títol indica ("Escape"), George s'escapa temporalment del front, però l'experiència primer del Somme i sobretot d'Arras, i la percepció inquietant de com la conflagració ha transformat els habitants de Butley i, per extensió, d'Anglaterra es comença a perfilar en la pràctica satírica que sentència la destrucció de l'idil·li.

Si bé el comentari sarcàstic contra el patriotisme dogmàtic consisteix a copiar literalment fragments dels sermons, d'articles periodístics o de manuals militars, també podem trobar altres procediments, com el pastitx satíric, en què el narrador imita l'estil propagandístic amb la voluntat de subvertir-lo. Cal tenir en compte que en l'autonarració que aglutina aquestes condemnes contra alguns sectors de la població civil, la distància temporal entre el jo que experimenta i el jo que narra es dilueix per donar pas a una perspectiva crítica comuna i coincident. La convergència de les dues veus indica que, malgrat el pas dels anys, el narrador continua compartint la mateixa hostilitat i postura crítica que el protagonista de la

---

<sup>285</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 37.

història<sup>286</sup>. Al començament del capítol cinquè ("Escape"), l'observació de la desfilarada d'una columna de soldats que canten i xiulen suscita la següent reflexió:

A London editor driving along the road in a Staff car would have remarked that the spirit of the troops was amazing. And so it was. But somehow the newspaper men always kept the horrifying realities of the War out of their articles, for it was unpatriotic to be bitter, and the dead were assumed to be gloriously happy. [*Sherston*, p. 364]

En aquest cas no se cita cap article periodístic sinó que, al final del fragment, s'imita en estil indirecte lliure el discurs optimista de la premsa conservadora per crear un efecte satíric epigramàtic en la divergència entre el to grandiloqüent de l'estil periodístic i el tema, certament pertorbador, de la mort inevitable que acuita els soldats que desfilen despreocupadament. Aquest és un exemple de pastitx satíric que, en la tipologia del discurs ficcional que proposa Bakhtin, forma part del "discurs d'orientació doble" perquè el llenguatge descriu simultàniament una acció i imita un estil concret de parla o d'escriptura<sup>287</sup>. Es crea així un efecte de paròdia perquè l'estil imitat no s'adiu amb el tema, de manera que el llenguatge aliè apareix com un llenguatge postís. Tanmateix la frontera entre paròdia i pastitx no és sempre tan senzilla. Així, segons la distinció que proposa Genette, els episodis que hem analitzat en relació amb la crítica als militars, l'església o la premsa serien un clar exemple d'intertextualitat (inserció del fragment del manual militar, del sermó o de l'article periodístic) i de metatextualitat (el comentari sarcàstic del narrador sobre el text citat)<sup>288</sup> amb un efecte de paròdia, tot i que no ens trobem davant d'una paròdia estricta (transformació textual) ni tampoc d'un pastitx (imitació d'un estil).

No obstant això, el text de Sassoon es caracteritza precisament pel mestratge a l'hora d'imitar i incorporar estils que no pertanyen al seu discurs. Es tracta d'un tipus pastitx en què el narrador absorbeix o reproduïx les característiques de la parla, però també del pensament, dels personatges. Una tècnica que es manté en la resta de volums. En l'últim capítol de *Memoirs of an Infantry Officer* ("Independent Action"), George ja ha escrit la seva declaració pacifista i descansa a Butley on comença a tenir dubtes sobre la seva intransigència amb els civils. L'hora del te amb la tia Evelyn i el capità Huxtable és un compendi d'estilitzacions i de discursos entremesclats en diferents règims:

---

<sup>286</sup> Cfr. Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, p. 164.

<sup>287</sup> Mijail Bajtin, pp. 178ss.

<sup>288</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos*, pp. 10-13.

Naturally, he was enthusiastic about anything connected with the fine record of the Flintshire in this particular war, and when Aunt Evelyn said, "Do show Captain Huxtable the card you got from your General", he screwed his monocle into his eye and inspected the gilt-edged trophy with intense and deliberate satisfaction. I asked him to keep it as a souvenir of his having got me into the Regiment —(bitterly aware that I should soon be getting myself out of it pretty effectively!). [...] But no doubt I was glad to be going to the Depot for a few days, so as to have a good crack with some of my old comrades, and when I got to Cambridge I must make myself known to a promising young chap (a grandson of his cousin, Archdeacon Crocket) who was training with the Cadet Battalion. [Sherston, pp. 497-498]

El discurs directe regit, reportat entre cometes, reproduïx el llenguatge afectuós i maternal de la tia Evelyn que se sent orgullosa, sobretot davant del capità Huxtable, que el seu nebot excel·leixi en les seves virtuts com a oficial. Tot seguit, el discurs indirecte regit del protagonista que vol regalar al capità la targeta del General com a agraïment per haver influït en el seu ingrés al Regiment. Tanmateix, el discurs pronunciat ("I asked him to keep it as a souvenir of his having got me into the Regiment") es contraposa amb el monòleg autonarrat del pensament real del protagonista que sap que la declaració pacifista que ha escrit pot suposar la seva expulsió del regiment que tant lloa i enyora el capità ("bitterly aware that I should soon be getting myself out of it pretty effectively!"). La conversa conclou amb un exemple de discurs indirecte lliure i d'estilització lingüística ja que el narrador assumeix directament el llenguatge del capità Huxtable, el seu to optimista i despreocupat, i elimina les fórmules del *verbum dicendi* (com, per exemple, "va dir"). Les expressions arcaïtzants "a good crack", "old comrades", "promising young chap" imiten l'ídiolècte d'un militar retirat que encara concep la guerra com una aventura juvenil, com un esport a l'aire lliure que els homes gaudeixen amb relativa tranquil·litat.

Els diferents mecanismes de pastitx que s'articulen en el report d'aquesta conversa no constitueixen exemples purs de pastitx satíric perquè la distància entre tema i estil és menys evident. Tot i que tant la tia Evelyn com el capità Huxtable simbolitzen la visió anacrònica i romàntica de la guerra que la premsa ha difós, en cap moment se'ls mostra com a personatges cruels, insensibles o cínic. El llenguatge imitat pertany al discurs conservador, però afable, de la bona gent i, en especial, de la gent gran, de la noblesa d'esperit —malgrat la seva ceguesa— que encarnen tant la tia Evelyn com el capità Huxtable. L'elaboració de la sàtira es reserva a altres personatges.



És en el capítol novè ("Hospital and Convalescence"), després de la ferida a la batalla d'Arras, que l'experiència adquirida articula un pensament crític, tot i que incipient, contra la guerra, en el qual el pastitx adopta un caire satíric. Durant la seva convalescència a l'hospital de Londres, trobem un dels exemples més complexos de pastitx satíric, pastitx imaginari i d'autopastitx en la imitació de Sherston de la seva pròpia actitud davant els diferents tipus de visites que rep a l'hospital. Pastitx imaginari perquè la imitació procedeix a deformar i contaminar estils imaginaris:

But as might have been expected my behaviour varied with my various visitors; or rather it would have done so had my visitors been more various. My inconsistencies might become tedious if tabulated collectively, so I will confine myself to the following imaginary instances. [*Sherston*, pp. 450-451]

Pastitx satíric perquè el narrador escarneix els hàbits lingüístics de cada visitant amb la finalitat de pertorbar-los: l'idiolècte de l'oficial superior, del civil de mitjana edat, de la germana d'un amic oficial, i de l'amic caçador. I, finalment, autopastitx perquè en aquests quatre casos el que s'imita és, de fet, el llenguatge del mateix protagonista que s'adapta histriònicament al paper que li pertoca de representar d'acord amb una tipologia de caràcters socials. Segons Genette, en l'autopastitx el narrador accentua el seu idiolècte multiplicant o exagerant els seus trets característics<sup>289</sup> que, en l'exemple que veurem a continuació, conformen una caricatura *pirandelliana*, una autosàtira, en el joc camaleònic d'assumir identitats falses segons el visitant:

*Some Senior Officer under whom I'd served:* Modest, politely subordinate, strongly imbued with the "spirit of the Regiment" and quite ready to go out again. "Awfully nice of you to come and see me, sir". Feeling that I ought to jump out of bed and salute, and that it would be appropriate and pleasant to introduce him to "some of my people" (preferably of impeccable social status). [...]

*Middle-aged or elderly Male Civilian:* Tendency (in response to sympathetic gratitude for services rendered to King and Country) to assume haggard facial aspect of one who had "been through hell". Inclination to wish that my wound was a bit worse than it actually was [...] Inability to reveal anything crudely horrifying to civilian sensibilities. "Oh yes, I'll be out there again by autumn". [...]

*Charming Sister of Brother Officer:* Jocular, talkative, debonair, and diffidently heroic. Wishful to be wearing all possible medal-ribbons on pyjama jacket. [...] "Jolly decent of you to blow in and see me". [...]

*Hunting Friend (a few years above Military Service Age):* Deprecatory about sufferings endured at the front. Tersely desirous of hearing all about last season's sport. "By Jingo, that must have been a

---

<sup>289</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 151.

nailling good gallop!". Jokes about the Germans, as if throwing bombs at them was a tolerable substitute for fox-hunting. A good deal of guffawing (mitigated by remembrance that I'd got a bullet hole through my lung). [...] [*Sherston*, p. 451]

En el capítol anterior hem comentat que l'autoparòdia de Sherston desenvolupa les figures del boig i del ximple per tal de minimitzar els èxits o les decisions transcendents del protagonista. En aquest sentit, l'autopastitx constitueix la formalització lingüística d'aquest procediment d'inversió heroica: el monòleg autonarrat que descriu l'actitud fanfarrona del protagonista davant l'atac de la batalla d'Arras; els discursos citats (discurs indirecte) de les converses entre Markington o Tyrrell i Sherston, o el monòleg autonarrat i autocitat dels pensaments de Sherston mentre redacta la seva declaració pacifista, que posen de manifest la seva inferioritat intel·lectual i la motivació improvisada i desesperada de la seva conversió antibel·licista.

L'autosàtira en aquest fragment de transvestisme psicològic descobreix aquesta tendència de Sherston a dramatitzar la seva existència i, com indica Thomas Mallon, "they are part of Sherston's (and were of Sassoon's) instinct, in the face of an unusual absence of fixed character, to improvise selves as they are needed"<sup>290</sup>. Però, contràriament al que planteja Mallon, aquest instint d'adaptabilitat no únicament respon a la improvisació ni tampoc a l'adaptabilitat purament psicològica. Cadascuna de les tipologies de visitants conté una apreciació molt aguda de la postura ideològica envers la guerra de les diferents classes socials que integren el cercle del protagonista. Així, la seva reacció es concreta mitjançant l'estilització lingüística, l'adopció del llenguatge que, des del punt de vista de les convencions socials, es correspon amb cadascun dels visitants imaginaris. Sherston imita en les cites literals entre cometes (autocites), però també en la descripció de les seves actituds (autonarració) el llenguatge de l'oficial subordinat resolt i animós; l'actitud impertorbable de falsa modèstia del ferit que ja ha demostrat la seva lleialtat patriòtica davant del civil de mitjana edat; la conversa desenfadada i exhibicionista amb la germana d'un amic oficial; o l'argot esportiu i anacrònic de les bromes nècies i insípides amb l'amic caçador. En tots els casos, la figuració idiolectal apareix com un discurs artificial que no es correspon amb la veritable condició anímica del protagonista. Com en l'exemple de la conversa amb el capità Huxtable, l'experiència bèl·lica que ha adquirit determina la distància esquizofrènica existent entre la paraula pronunciada i el pensament real, entre la disponibilitat,

---

<sup>290</sup> Thomas Mallon "The Great War and Sassoon's Memory", *op. cit.*, p. 89.

cada vegada més feixuga i insuportable, a complaure uns interlocutors que són el paradigma de la indiferència i el desconeixement de la rereguarda, i la seva solitud lacerant. La reproducció dels llenguatges dels diferents visitants adquireix un efecte paròdic a causa d'aquesta desproporció que aprofundeix la nafra de la incomprensió i, sobretot, de la incomunicabilitat entre civils i soldats que, finalment, impulsarà al protagonista a representar el paper del màrtir pacifista.

El segon exemple d'estilització és el pastitx satíric del discurs teosòfic de Lady Asterisk durant la convalescència a la mansió campestre de Nutwood Manor en el mateix capítol novè. Lady i Lord Asterisk són dos aristòcrates que ofereixen la seva mansió de Sussex com a lloc d'acollida i de descans per a oficials convalescents: "[it] was everything that a wounded officer could wish for" (*Sherston*, p. 460). Lord Asterisk és un escèptic il·lustrat que, malgrat haver estat governador de les colònies, no creu que es produeixi una resolució militar contundent i immediata del conflicte. Vell i amb una salut molt delicada, Lord Asterisk simbolitza una aristocràcia culta, educada i intel·ligent en vies d'extinció: "a dear old chap who had done his level best to leave the world in better order than he'd found it" (*Sherston*, p. 468). En canvi, Lady Asterisk apareix com l'antítesi del seu marit però no per això menys meritòria de pertànyer a una aristocràcia decadent. En efecte, George s'adona que és una fervent espiritualista que creu en el món ocult i que li agrada ajudar emocionalment els seus oficials convidant-los a petites xerrades sobre l'existència del més enllà.

En els seus orígens, el moviment espiritualista va reeixir a Gran Bretanya, sobretot en l'aristocràcia o l'alta burgesia més dissident, com un fenomen de ruptura social i política en relació amb les pràctiques religioses i el materialisme científic de l'època Victoriana. L'espiritualisme constituïa, doncs, un projecte utòpic que pretenia conciliar el deisme, la ciència i el socialisme, i en el qual convergien diverses pràctiques eclèctiques: la crítica social subversiva (el socialisme, la defensa de la teoria darwinista o el feminisme, per exemple, van constituir punts de reivindicació política contra la intolerància victoriana), l'interès per l'esoterisme (els fenòmens paranormals, l'hipnotisme, la meditació sobre el més enllà o les sessions d'espiritisme) o pels avenços en recerca psicològica, entre altres. Si bé la Societat Teosòfica havia comptat abans de l'any 1914 amb defensors o simpatitzants de renom internacional com Ruskin, Tennyson, Stravinski, Schoenberg o Mondrian, per exemple, durant i després de la guerra es va produir un auge espectacular de l'espiritualisme a Europa. Figures públiques com Sir Arthur Conan Doyle, que havia perdut el seu fill, el seu germà i el seu cunyat a la guerra, van promoure activament l'ecumenisme i el culte teosòfic en la creença que el significat de la

guerra era profundament religiós, un cataclisme que havia de reformar els valors caducs del cristianisme i impulsar una autèntica comunió espiritual. Com ha explicat Jay Winter, la conflagració va suposar un aprofundiment en sentiments i conjectures sobre la naturalesa del món espiritual que ja havien estat establertes durant l'època Victoriana. L'esperança de la vida després de la mort o la possibilitat de recordar i contactar amb els éssers estimats desapareguts que prometia l'espiritualisme van esdevenir per a moltes persones afligides un mitjà de salvació personal i de consol comunitari<sup>291</sup>.

En l'episodi que narra les converses amb Lady Asterisk a Nutwood Manor, la creença teosòfica ofereix un altre dels objectius satírics al narrador:

When I had blurted out my opinion that life was preferable to the Roll of Honour she put aside her reticence like a rich cloak. "But death is nothing", she said. "Life, after all, is only the beginning. And those who are killed in the War —they help us from up there. They are helping us to win". [*Sherston*, p. 465]

Lady Asterisk happened to be in the room when I opened the letter. With a sense of self-pitying indignation I blurted out my unpleasant information. Her tired eyes showed that the shock had brought the War close to her, but while I was adding a few details her face became self-defensively serene. "But they are safe and happy now", she said. [...] All the same I was incapable of accepting the deaths of Ormand and Dunning and the others in that spirit. I wasn't a theosophist. [*Sherston*, p. 470]

En els dos exemples, la demarcació discursiva es distingeix clarament: la paràfrasi indirecta del discurs del protagonista i el discurs directe regit de Lady Asterisk que s'introdueix entre cometes i mitjançant el verb declaratiu ("she said"). Però els dos discursos contenen dos nivells d'estilització diferents. Per una banda, el llenguatge místic de la metafísica teosòfica de Lady Asterisk que en el context de la narració, sobretot quan Sherston llegeix la carta de Dottrell sobre els desastres del front, esdevé absolutament irrellevant i gairebé frívol. Per l'altra, el pragmatisme del supervivent en el primer fragment i l'aflicció i la indignació per les males notícies de Dottrell, en el segon, configuren el llenguatge de l'experiència i del sofriment reals.

Paral·lelament, en l'univers panecumènic de Nutwood Manor la breu descripció d'una altra dona, en aquest cas una dona jove i atractiva el marit de la qual lluita en el regiment dels *Cameronians*, torna a ser del tot negativa:

---

<sup>291</sup> Vegeu sobretot el capítol tercer "Spiritualism and the 'Lost Generation'" i el setè, "The apocalyptic imagination in war literature" a Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning*, op. cit, pp. 54-77 i 178-203, respectivament.

[...] she informed me that she was taking lessons in Italian. She was "dying to read Dante", and had started the Canto about Paolo and Francesca; adored D'Annunzio, too, and had been reading *his* Paolo and Francesca (in French). "Life is so wonderful—so great— and yet we waste it all in this dreadful War!" Rather incongruously, she then regaled me with some typical gossip from high quarters in the Army. Lunching at the Ritz recently, she had talked to Colonel Repington, who had told her—I really forget what, but it was excessively significant, politically, and showed that there was no need for people to worry about Allenby's failure to advance very far at Arras. [*Sherston*, p. 466]

El pastitx satíric s'elabora aquí a partir de l'estil indirecte (primer regit i després lliure) del narrador que reproduïx el discurs superficial de la jove ("She was 'dying to read Dante', and had started the Canto about Paolo and Francesca; adored D'Annunzio, too...." o "Lunching at the Ritz recently, she had talked to Colonel Repington, who had told her [...] but it was excessively significant, politically, and showed that there was no need for people to worry about Allenby's failure [...]"), el discurs directe regit de la noia ("Life is so wonderful...") i el discurs directe del narrador que s'introdueix bruscament en el report de la conversa ("I really forget what"). La lleugeresa i la superficialitat política de la jove queden ben paleses en aquest exercici de pastitx satíric. Com observa Paul Fussell<sup>292</sup>, en les memòries de Sherston no hi ha gairebé dones. Si exceptuem les dues velletes que fins ara han aparegut, la tia Evelyn i Lady Asterisk (a banda de l'anècdota de Miss Maskall al començament del primer volum), les dues dones joves que es mencionen en els dos volums següents són descrites amb un clar menyspreu: l'apassionada de Dante i de les tafaneries dels alts nivells de l'exèrcit en el capítol de Nutwood Manor i Miss O'Halloran, una jove irlandesa benestant, altiva i sense cap mena d'encant, que apareix en una de les divertides històries intercalades del tercer volum. De la mateixa manera que alguns personatges masculins suggereixen el que hem denominat "homoerotisme"<sup>293</sup>, la descripció dels personatges de dones joves connoten, sens dubte, una misogínia evident. Evelyn Cobley sosté que en les narracions bèl·liques, com per exemple *Death of a Hero* de Richard Aldington o *The Spanish Farm Trilogy* de R.H. Mottram, les dones assumeixen un rol purament passiu i se les priva de noblesa o dignitat (Cobley, pp. 146-181).

Independentment que es tracti d'una misogínia selectiva centrada especialment en les dones acomodades i, per tant, susceptibles de repetir o d'acceptar les convencions patriòtiques de la premsa, en el relat de Sassoon no

---

<sup>292</sup> Paul Fussell, p. 102.

<sup>293</sup> Vegeu l'epígraf 5.1. "Els símbols convencionals" del capítol 1 "El món abans de la guerra. La peculiaritat enunciativa de l'idil·li victorià".

s'articula cap mena d'aportació que repari justament aquest perjudici envers les dones en general. Per exemple, no veiem en cap moment un signe d'agraïment envers les infermeres, moltes de les quals segurament no eren agents del patriotisme bel·licós o de la causa nacional, o de reconeixement del sofriment de moltes dones que patien mentre els seus marits, fills, germans, amics o amants lluitaven al front. Aquesta misogínia aparentment selectiva no únicament va afectar Sassoon. En el capítol vint-i-u de *Goodbye to All That*, Robert Graves reproduïx la carta, especialment dogmàtica i gairebé indecent des del punt de vista moral, d'una mare que manifesta la seva abnegació incondicional a la lluita i que, fins i tot, és capaç d'acceptar la pèrdua del seu fill com a sacrifici i contribució personals. Aquesta carta, adreçada a l'editor del *The Morning Post* que, més tard, es va reimprimir, segons Graves, en setanta-cinc mil fulletons<sup>294</sup>.

Evidentment, l'exaltació de patriotisme fanàtic que es desprèn del to de la carta no representa l'actitud de totes les mares angleses. Els estudis actuals sobre la Primera Guerra Mundial matisen i relativitzen la idea que els civils no sabien res dels horrors de la guerra. Molts pares o familiars de soldats caiguts, després de llegir el llenguatge eufemístic o elevat de les cartes formals de condol que enviava l'exèrcit, volien conèixer la veritat sobre com van morir els seus homes. Tant els companys dels caiguts com les organitzacions humanitàries com la Creu Roja oferien una imatge del combat i de la mort molt més franca i angoixant. Així mateix, no totes les dones eren còmplices del negoci de la guerra pel sol fet de treballar en fàbriques de municions o d'explosius, o es dedicaven a repartir plomes blanques entre els homes joves que no vestien d'uniforme. El cas de Vera Deakin i la seva dedicació enèrgica i encomiable a la Creu Roja Australiana en la recerca de presoners i desapareguts pot contribuir, com demostra Jay Winter, a una comprensió més profunda i menys reduccionista de les actituds de les dones davant la guerra<sup>295</sup>. Paral·lelament, la Creu Roja Suïssa, com explica Stefan Zweig en les seves memòries, va assumir la tasca descomunal d'informar sobre el destí de les persones estimades als seus familiars, fent-los arribar la correspondència dels presoners des dels països enemics. Un organisme que, a la darreria del desembre de 1914, comptava amb més de dos-cents voluntaris que organitzaven i contestaven el correu diari<sup>296</sup>.

---

<sup>294</sup> Robert Graves, *Goodbye To All That*, op. cit, pp. 188-190.

<sup>295</sup> Jay Winter, pp. 35-39.

<sup>296</sup> Stefan Zweig (1943), *El món d'ahir*, traducció de Joan Fontcuberta, Barcelona: Quaderns Crema, 2001, p. 297.

Així mateix, en el capítol de Nutwood Manor el pastitx satíric contra les dues dones que coneix Sherston forma part d'una condemna molt més àmplia i radical contra la societat anglesa durant el conflicte. El discurs patrioter engloba militars, clergues, periodistes i tots els representants dels estaments més conservadors de la societat, inclòs el mateix protagonista. Per això, el pastitx satíric es concentra sovint en la seva posició ambivalent. Per exemple, quan s'intenta convèncer que la millor solució al seu conflicte personal és sol·licitar un destacament d'instrucció a Anglaterra i evitar el front; tot i que, per contra, no pot oblidar els seus companys i sent l'impuls poderós de tornar amb ells. En aquest sentit, el capítol novè aglutina gairebé totes les percepcions crítiques i els dubtes del protagonista que constitueixen l'inici de la seva desestabilització emocional i de la seva conversió pacifista que, alhora, es transposen estilísticament en la manipulació discursiva: l'episodi de transvestisme psicològic del compendi de visites imaginàries a l'hospital de Londres; els malsons amb fantasmes incriminatoris; la lectura de l'editorial pacifista del *Unconservative Weekly*; la lectura del "Missatge a la Nació" de l'arquebisbe de Canterbury; les conferències obsoletes i inútils per a oficials convalescents sobre la guerra de trinxeres al Great Central Hotel; i, finalment, l'estada a Nutwood Manor que inclou les converses amb Lady Asterisk i amb la jove frívola, així com les cartes inquietants de Joe Dottrell, Birdie Mansfield i el seu servent.

En definitiva, la crítica al sistema es vertebrava mitjançant una crítica al llenguatge obreptic i grandiloqüent de la propaganda patriòtica, a les convencions socials hipòcrites i intolerants, a les sublimacions teosòfiques i, en general, a la banalització de la guerra. Les diferents terminologies que s'apliquen a aquesta presència explícita del narrador en el discurs transposat o indirecte (regit o lliure) o en el monòleg autonarrat coincideixen en el fet que el discurs original reproduït adquireix un caire oblic, paròdic o satíric que delata una manipulació o una mediació que atempta contra la intangibilitat del llenguatge original. El narrador manlleva trets discursius específics que pertanyen a més d'un tipus de discurs per tal de reutilitzar-los satíricament. Aquesta contigüitat dels dos discursos enceta una relació conflictiva i dialògica que destapa la falsedat i el convencionalisme d'una ideologia conservadora per la qual Sherston s'adona que no està disposat ni a oferir-se com a blanc d'un franc tirador (*Sherston*, p. 465), ni tampoc a autosacrificar-se (*Sherston*, p. 467).

## 5. ELS RELATS INTERCALATS I LES DIGRESSIONS

Des del punt de vista narratiu i discursiu, el tercer volum de memòries, *Sherston's Progress*, és el més complex de la trilogia autobiogràfica. Tot i que es reprèn la història de Sherston des de la seva estada a Slatford on coneix el neuròleg W.H. Rivers, el retorn als *Flintshire Fusiliers* (primer al quarter general de Clitherland i Limerick, i després a Palestina i al front de França) fins que una nova ferida al cap l'allunya definitivament de la guerra, l'estructura narrativa dels dos volums anteriors es trenca deliberadament. A mesura que el relat s'acosta a la seva fi, la instància narrativa es col·loca en un primer pla en detriment de l'esdeveniment narrat, com si la història de Sherston des del juliol de 1917 fins al juliol de 1918 ja no interessés al narrador o fos secundària. En el seu lloc s'introdueixen o bé altres històries que apareixen gairebé descontextualitzades i que no semblen mantenir cap continuïtat ni estructural ni temàtica amb els episodis anteriors; o bé digressions, intromissions extradiegetiques del narrador que es desvia de l'argument central, la història focalitzada en el protagonista, per pronunciar-se sobre la seva experiència en relació amb la seva condició d'escriptor.

El narrador autobiogràfic, més que cap altre, es pot desdoblar, com hem vist, entre la focalització interna en el protagonista, que regeix el relat, i els comentaris, conjectures o aclariments que aporta aquest mateix protagonista convertit, posteriorment, en narrador de la seva història. Tanmateix, segons Genette, la intervenció del "jo-narrador", que no pertany a l'univers diegètic del relat malgrat ens expliqui la seva pròpia història, constitueix una transgressió dels nivells narratius, una metalepsi<sup>297</sup>. Paul Ricoeur matisa que, en la nomenclatura que proposa el narratòleg francès, tant l'univers diegètic com l'enunciació no designen res exterior al text i, en conseqüència, les traces de l'enunciació constitueixen empremtes de la narració en el text, de manera que s'exclou la vivència temporal del narrador (*Zeiterlebnis*) o el que Günther Müller denominava el "temps de la vida"<sup>298</sup>. Sens dubte, les distorsions modals de la focalització i els anacronismes, les alteracions en la duració del relat com són els relats descontextualitzats o la inclusió del dietari en brut del quatre mesos a Palestina, que caracteritzen *Sherston's Progress*, ¿no són també indicis que la implicació de la instància narrativa en el relat adquireix també un significat temporal i no únicament una presència que marca els punts d'acord i desacord envers el protagonista?.

---

<sup>297</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, p. 290 i *Nuevo discurso del relato*, p. 60.



Segons Genette, el present del narrador, que conflueix amb el passat del protagonista, "es un momento único y sin progresión"<sup>299</sup>. Per tant, es priva al narrador-protagonista que les seves aparicions textuais tinguin cap mena de transcendència narrativa pel que fa a la seva experiència de ficció, és a dir, l'experiència que el narrador adquireix progressivament en relació amb el món que l'obra projecta. Si concebem les intromissions del narrador a *Memoirs of a Fox-Hunting Man* i *Memoirs of an Infantry Officer* com a parèntesis que mostren textualment els estats de felicitat o d'aflicció de la memòria recobrada o com a mecanismes de la convenció realista que pretenen esmenar o il·luminar les deficiències del protagonista (la seva immaduresa, les seves contradiccions i els seus errors de joventut), aleshores, rarament podrem comprendre el significat de *Sherston's Progress*, que multiplica i accentua aquesta presència, i que apareix, segons alguns crítics, com una obra inferior si es compara amb els volums precedents. Aquesta és, per exemple, l'opinió, tot i que condescendent, de Paul Fussell que atribueix les insuficiències artístiques del text al fet que Sassoon va escriure precipitadament i angoixadament l'últim volum durant els últims mesos de l'any 1935, sota el teló de fons de la Depressió i de les turbulències polítiques a Europa que vaticinaven una nova conflagració mundial:

A severe critic would find the texture of *Sherston's Progress* the least artistic among the three volumes: there are signs of impatience and fatigue. One such sign is the frequent and sometimes embarrassingly self-conscious auctorial intrusions which shatter the verisimilitude [...] Another index of fatigue is Sassoon's leaving seventy-three pages in something close to their original form as diary, without troubling to transmute them into something closer to fiction<sup>300</sup>.

Una crítica similar és la que formula Bernard Bergonzi que també considera *Sherston's Progress* "the least satisfactory of the three; it attempts to compress too large and varied a range of experiences in a small compass, and lacks unity of feeling"<sup>301</sup>. Tot i que Fussell és més explícit a l'hora de determinar les incoherències narratives del llibre (intrusions autorials que desmantellen la versemblança o la inclusió del dietari sense narrativitzar), Bergonzi sembla apuntar les mateixes mancances: la complexitat i l'excés d'experiències reben, en canvi, poca atenció narrativa. Tanmateix, les memòries de Sherston configuren una trilogia i, per tant,

---

<sup>298</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II*, op. cit, p. 155.

<sup>299</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, p 279.

<sup>300</sup> Paul Fussell, p. 100.

<sup>301</sup> Bernard Bergonzi, *Heroe's Twilight*, p. 163.

cal analitzar-les globalment. És per això que l'observació de Ricoeur sobre la necessitat de recuperar la dimensió del *Zeiterlebnis* o vivència temporal és determinant per a la interpretació de l'obra de Sassoon, en la qual l'autobiografia es planteja com la recuperació de la memòria, però també com un acte de comprensió d'aquesta memòria que inclou, inevitablement, l'experiència de ficció del temps per part del narrador-protagonista<sup>302</sup>. Així, la segona part de *Memoirs of an Infantry Officer* desenvolupa la pràctica satírica en dos nivells diferents. Per una banda, la destrucció de la falsa retòrica de la propaganda bèl·lica i de la complaença o indolència dels civils. De l'altra, l'autoparòdia de Sherston que desvirtua la lectura heroica del relat. Els dos procediments tenen com a objectiu la desarticulació de l'ídi·li i la desmitificació del passat del protagonista. En el tercer volum, la destrucció de l'ídi·li es desplaça a la mateixa narració o, millor, a la renúncia de la narració a favor del discurs. Efectivament, els exemples de digressions que analitzarem constitueixen, de fet, relats secundaris o en segon grau<sup>303</sup> que es caracteritzen per obstruir el relat primari que és la narració de la vida o de les experiències del protagonista i per explicitar la presència del narrador —en especial la distància cronològica que el separa del protagonista— que indica el canvi del nivell narratiu. Tot seguit comentarem els tres relats intercalats que es desenvolupen en els dos primers capítols de *Sherston's Progress*: la trobada amb el Dr. Macamble i la visita a l'observatori amb el pare Rosary, en el primer capítol ("Rivers"); i el relat sobre la cacera a Irlanda amb Mr. Blarnett, en el segon ("Liverpool and Limerick").

#### LA TROBADA AMB EL DR. MACAMBLE

El primer capítol comença amb una descripció de l'hospital militar d'Slateford, un antic centre d'hidroteràpia emplaçat a les afores d'Edinburgh, i de la primera trobada amb W.H. Rivers en un esbós que anuncia la seva amistat i la importància d'aquest personatge en la vida de Sherston. Així mateix, també es fa referència a les cartes de crítica o d'adhesió que rep arran del debat parlamentari sobre la seva declaració (juliol de 1917). Durant l'estiu a l'hospital d'Slateford, George ocupa el seu temps amb la lectura (descobreix Barbusse), el golf, els passejos en bicicleta o les converses amb Rivers i, sobretot, a recuperar lentament la tranquil·litat i la passivitat psicològica (*Sherston*, p. 520). Tanmateix, els malsons i el record de la

---

<sup>302</sup> Cfr. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II*, p. 155.

<sup>303</sup> Cfr. Gérard Genette, *Figuras III*, p. 287.

tropa, autèntic protagonista d'aquest tercer volum, monopolitzen els seus pensaments:

It meant that the reality of the War had still got its grip on me. Those men, so strangely isolated from ordinary comforts in the dark desolation of murderously-disputed trench-sectors, were more to me than all the despairing and war-weary civilians. [*Sherston*, p. 527]

El relat de la trobada amb el Dr. Macamble, que s'inicia justament després d'aquesta menció a la tropa, es caracteritza principalment per les contínues interrupcions i per la diversitat i fragmentarietat discursiva. En primer lloc, la incursió del narrador que especula sobre la manca de matèria narrativa durant la seva estada a l'hospital que justifica el relat intercalat:

While composing these apparently interminable memoirs there have been moments when my main problem was what to select from the "long littleness" —or large untidiness— of life. Although a shell-shock hospital might be described as an epitome of the after-effects of the "battle of life" in its most unmitigated form, nevertheless while writing about Slateford I suffer from a shortage of anything to say. The most memorable events must have occurred in my cranium. While Rivers was away on leave only one event occurred which now seems worth recording. [*Sherston*, p. 528]

Evidentment, el temps verbal de l'oració que enceta el capítol pertany al discurs del narrador que renuncia a prosseguir la narració sobre Slateford com si, d'alguna manera, els esdeveniments biogràfics i els pensaments més importants haguessin quedat reclosos en la ment del protagonista ("The most memorable events must have occurred in my cranium") i, per tant, en un passat inescrutable. Tot seguit, l'aparició d'un personatge excèntric, el Dr. Macamble, un pacifista doctor en filosofia, que es presenta davant Sherston com un admirador de la seva declaració antibel·licista, enceta la història intercalada. La narració d'aquesta trobada explota tots els recursos còmics del pastitx satíric, en especial en els diàlegs que mantenen, i el monòleg autocitat en estil directe del pensament del protagonista (la cursiva és nostra) que es transforma després en indirecte i, per tant, denota la intervenció irònica del narrador (autonarració):

"Second-Lieutenant Sherston?" He grasped my hand retentively.

*Now to be addressed as "Second-Lieutenant" when one happens to be drawing army pay for refusing to go on* being one was not altogether appropriate; and the —for him— undiffuse greeting struck me as striking an unreal note. Had he said, "Dr. Livingstone, I presume", I should have accepted his hand with a fuller conviction that he was a kindred spirit. But he went from bad to worse and did it again. "Second-Lieutenant Sherston", he continued in a voice which more than "filled the hall"; "I am

here to offer you my profoundest sympathy and admiration for the heroic gesture which has made your name such a..." (here he hesitated, and I wondered if he was going to say "byword")... "such a bugle-call to your brother pacifists". [*Sherston*, pp. 528-529]

El Dr. Macamble i George acorden de prendre el te plegats l'endemà a l'hotel Caledonian. La descripció del passeig pels carrers d'Edinburgh en una preciosa tarda d'octubre s'elabora a partir de materials verbals molt diferents:

[...] my preference for Edinburgh was beyond question. The town-dweller goes out into the country to be refreshed by the stillness, and whatever else he may find there in the way of wild flowers, woods, fields, far-off hills, and the nobly-clouded skies which had somehow escaped his notice while he walked to and fro with his eyes on the ground. [...] It always pleases me to watch simple country people loitering about the London pavements, staring at everything around them and being bumped into by persons pressed for time who are part of that incessant procession which is loosely referred to as "the hive of human activity". All this merely indicates that although I arrived in Edinburgh with a couple of hours to spare and had nothing definite to do except to have a hair-cut, nevertheless I found no difficulty in filling up the time by gazing at shop-windows, faces, and architectural vistas, while feeling that I was very lucky to be alive on that serenely sunlit afternoon. [*Sherston*, p. 530]

La primera persona del singular passa bruscament a la tercera com si, de sobte, la focalització interna desapareixés i el narrador absorbís el pensament del protagonista i el transposés verbalment per mitjà del pastitx satíric que reproduïx el llenguatge del "*walking tour*" de la guia de viatges ("The town-dweller goes out into the country ...."). Tot seguit, es produeix el retorn, de nou, a la primera persona, tot i que en temps present ("It always pleases me to watch..."), exemple de monòleg autònom en què s'elimina la tutela del narrador i les percepcions del protagonista flueixen directament. Segons G. Prince, aquesta seria una modalitat de monòleg interior perquè: "el personaje no llega a pronunciar ninguna palabra, se limita a organizar lo que pasa por su mente o conciencia sin llegar a la elocución"<sup>304</sup>. Efectivament, es tracta de les impressions aleatòries de George, mentre guanya temps abans de la cita amb el Dr. Macamble, que apareixen com una contrapartida sincrònica a l'ordre diacrònic de la narració autobiogràfica. El tercer canvi substancial de règim narratiu és la utilització de la tècnica de "*rewording*" de Jakobson que hem comentat en el capítol sobre l'autoparòdia, en què el narrador torna a assumir el control narratiu i discursiu, i glossa els pensaments del protagonista en un llenguatge més convencional i planer ("All this

---

<sup>304</sup> Citat per Antonio Garrido, *El texto narrativo*, p. 284.

merely indicates that although..."). Aquest procediment de la paràfrasi explicativa es pot entendre des de dues perspectives diferents. La inseguretats de Sassoon a l'hora d'integrar lliurement el monòleg autònom en la seva narració bé pot ajudar-nos a comprendre la seva correcció explicativa immediata a fi d'aclarir aquesta desviació de la narració. Però també pot evidenciar tant la voluntat d'exhibir el dispositiu retòric de la mateixa construcció narrativa, com la percepció del narrador pel que fa a la inadequació de la focalització interna per reflectir l'emoció intensa i original que va experimentar en aquella tarda d'octubre, allunyat del front. L'accés a la consciència de George per mitjà del monòleg autònom consisteix a representar sense mediacions la seva experiència immediata, per tal de consignar-la després al discurs pràctic i funcional del llenguatge didàctic del narrador.

Abans d'entrar pròpiament en la narració de la trobada, encara es produeixen tres interrupcions més. La primera, mentre George espera el Dr. Macamble a l'hotel:

Waiting for Doctor Macamble in the lounge of the Caledonian Hotel wasn't quite such good value. Life was there, of course, offering itself ungrudgingly as material to be observed and ultimately transmuted into memoirs; but it was lounge life, and the collop of it which I indiscriminately absorbed was —well, I will record it without labouring the metaphor any further. (The word collop, by the way, is inserted for the sake of its Caledonian associations). [*Sherston*, p. 530]

Qui parla o qui pensa aquí? En principi sembla que tant la veu del narrador com la del protagonista es fusionen en aquest monòleg autonarrat dels pensaments de Sherston mentre espera el Dr. Macamble. No obstant això, el narrador no està gaire lluny com podem observar en els comentaris parentètics irònics en temps present. Per tant, és el narrador qui intervé aquí i, d'alguna manera, suggereix la primera idea d'escriure unes memòries que el protagonista possiblement va tenir. Un esbós de la interiorització de l'experiència que aquest comença a articular inconscientment, per després narrar-la en aquesta autobiografia, durant la seva curació a Slateford. Però l'ambivalència entre el pensament real del protagonista i la manipulació d'aquest pensament per part del narrador és, de fet, un dels *divertimentos* que proliferen en aquest tercer volum: la intervenció insidiosa de la instància narrativa que obstrueix no tan sols el relat primari sobre els fets biogràfics importants de les memòries, sinó també el relat en segon grau d'aquesta cita amb el Dr. Macamble llargament diferida. La segona interrupció constitueix un exercici còmic del pastitx satíric que s'elabora a partir dels comentaris despectius d'una dona (Mabel) de classe alta ("a well-dressed yellow-haired woman with white

eyelashes”), que pren el te amb el seu cosí, sobre el socialisme, el pacifisme, i els parlamentaris laboristes com Snowden:

“Well, Mabel, I suppose you’re old enough to know your own mind”,  
replied the stalwart and sleepy-eyed major.  
“And what will *you* do, Archie, if there’s ever a revolution?”, she enquired.  
“Oh, hide, I suppose,” he answered.  
“Really, Archie, I sometimes wonder how you came to be my cousin!” She  
handed him his automatic cigarette-lighter, which he closed with a click,  
looking as if he’d prefer to be competing for the scratch medal at  
Prestwick or Muirfield instead of hearing pacifists consigned to perdition.  
The hotel musicians then struck up with Mendelssohn’s (German) Spring  
Song, to which she was supplying a self-possessed and insouciant tra-la-la  
when Doctor Macamble trotted in with profuse apologies for being late.  
[*Sherston*, p. 531]

Dos tipus de discurs es combinen en aquest pastitx satíric. Per una banda, el discurs directe regit dels personatges, la posició antipacifista bel·ligerant de la dona i l’actitud flegmàtica i cínica del major. L’estil directe regit es caracteritza per la restitució fidel del discurs original dels personatges i és, en aquest sentit, una de les formes més mimètiques. Tanmateix, la reproducció dels discursos d’altres personatges en l’obra de Sassoon, per bé que habitualment apareixen marcats entre cometes o guions, no garanteix la seva intangibilitat discursiva. Al contrari, en aquest exemple del diàleg podem detectar la presència del narrador des del començament, així com el procés d’estilització satírica del llenguatge dels personatges: l’utilització constant del *verbum dicendi* en cadascuna de les intervencions; les referències al comportament i la situació espaciotemporal dels participants en l’acte comunicatiu (“replied the stalwart and sleepy-eyed major”; “as if he’d prefer to be competing for [...] instead of hearing pacifist consigned to perdition”; “The hotel musicians the struck up with Mendelssohn’s...”); la imitació de les particularitats del llenguatge cínica de la classe conservadora (“And what will *you* do, Archie, if there’s ever a revolution?” [...] “Oh, hide, I suppose”); el discurs narrat en el qual conflueixen la percepció del protagonista i la del narrador que confereix a aquesta percepció un to comicoirònic (“then struck up with Mendelssohn’s (German) Spring Song, to which she was supplying a self-possessed and insouciant tra-la-la...”).

La tercera interrupció constitueix una última digressió en la qual el narrador torna a cometre una transgressió deliberada del nivell narratiu. Després de la segona hora de conversa, George s’adona que el pacifisme del Dr. Macamble s’extralimita quan desacredita Rivers i l’intenta advertir que desconfii del seu tractament (“but when ‘about the second hour’ he became disposed to speak

disparangingly of Rivers, I realized that he was exceeding the limit. How much he knew about Rivers I didn't enquire", *Sherston*, p. 532). Però, a més, Macamble li recomana que abandoni l'hospital i es deixi examinar per un altre metge a fi que li certifiqui que es troba en plenes facultats psíquiques i que, per tant, és responsable i conscient de la seva protesta antibel·licista. Sherston, finalment, s'acomiada de Macamble sense prendre seriosament cap de les seves recomanacions forassenyades.

Tot seguit, els comentaris de narrador, en temps present, que s'insereixen a la narració tenen diverses funcions. La constatació de la distància cronològica entre el moment dels fets i el moment de l'acte narratiu, un tret que es repetirà en altres històries intercalades: "Urbanely regarding him across an interval of eighteen years I find him quite unobnoxious; but I must candidly confess that I obtained no edification while bearing the brunt of his fussy and somewhat muddled enthusiasm" (*Sherston*, p. 532); o bé la pregunta retòrica del destí d'aquest personatge: "Did I ever see him again, I wonder? And have I been too hard on him?" (*Sherston*, p. 533). I, finalment, el tractament còmic de la situació com, per exemple, l'elaboració dels vuit versos epigramàtics a l'estil del *music-hall* en què es satiritza la figura excèntrica del Dr. Macamble per mitjà de l'estilització del seu llenguatge d'activista pacifista:

Transmogrified into a music-hall ditty, Macamble's attitude to army officers would have worked out something like this:

*I couldn't shake hands with a Colonel  
And Majors I muchly detest:  
All Captains to regions infernal  
I consign with both gusto and zest:  
To Subalterns blankly uncivil,  
I pronounce as my final belief  
That the man most akin to the "divvle"  
Is that fiend —the Commander-in-Chief.  
[*Sherston*, p. 532]*

## LA VISITA A L'OBSERVATORI D'EDINBURGH I EL PARE ROSARY

El segon relat intercalat és la visita a l'observatori d'Edinburgh i la presentació d'una altra figura excèntrica, el pare Rosary, l'astrònom reial d'Escòcia. L'estructura d'aquesta història és gairebé idèntica a la del Dr. Macamble, tot i que l'expansió de les metalepsis o incursions del narrador és superior. Si en el pròleg del relat del Dr. Macamble el narrador constata la insuficiència de material narratiu sobre Slateford a l'hora de prosseguir la narració autobiogràfica, la intervenció del

narrador prèvia a la història sobre el pare Rosary és encara més agosarada en el seu menyspreu per la versemblança i l'objectivitat narratives:

My previous chapter began with a little exordium of the needfulness for exactitude when one is remembering and writing down what occurred a decade or two ago. At the present moment I am—to be exact— exactly 936 weeks away from my material; but that sort of accuracy is, of course, merely a matter of chronological arithmetic. Since what I am about to relate is only an interlude, I propose to allow my fantasies more freedom that is my conscientious habit. Don't assume, though, that I am about to describe something which never happened at all. Were I to do that I should be extending the art of reminiscence beyond its prescribed purpose, which is, in my case, to show myself as I am now in relation to what I was during the War. [*Sherston*, p. 543]

No cal dir que l'exhibicionisme irreverent del jo narrador és insòlit si tenim en compte que en els volums precedents la continuïtat entre el jo del passat i el jo del present constitueix el principi estructurador de la narració autobiogràfica dels fets. Insistir en la distància cronològica constitueix un indicatiu de la percepció del narrador sobre la seva evolució, sobre el re-coneixement que adquireix gràcies al rescat de la memòria, però també de la dificultat de recuperar aquest passat de la manera més objectiva o fidel possible. No obstant això, en aquest fragment el narrador no tan sols es mostra escèptic sobre l'exactitud de la memòria, ja que la concisió cronològica no garanteix la fidelitat autobiogràfica, sinó que constata la necessitat de la ficció literària en l'art de la reminiscència (“but that sort of accuracy is, of course, merely a matter of chronological arithmetic. [...] I propose my fantasies more freedom that is my conscientious habit”). En aquest sentit, la creació imaginativa i l'estructuració narrativa del record possibiliten la restauració coherent del passat i la reduplicació del jo en dos plans temporals, en dues consciències, que revelen l'objectiu autobiogràfic: la superació de l'abisme que separa el seu jo passat del seu jo present i, sobretot, la verificació d'una maduresa assolida en la recerca identitària, en l'aprehensió del passat, que són alhora els nuclis de l'enriquiment de la memòria autobiogràfica. És per això que el narrador es permet interpel·lar el lector i demanar-li la seva implicació imaginativa en la reconstrucció d'un esdeveniment pretèrit en un dia de tardor de l'any 1917:

Allow yourself to imagine that the before-mentioned 936 weeks have not yet intervened between “now” and the autumn of 1917. You will at once observe what I can only call “one George Sherston” going full speed up a hill on the outskirts of Edinburgh. The reason for his leg-locomotive velocity is that he is keeping pace with that quick walker, W.H.R. Rivers. The clocks of Edinburgh are announcing the hour of “One” (which we shall, I fear, some day be obliged by law to call “Thirteen”, though I myself intend, for an obvious reason, to compromise by referring to it as



"12A"). Up that hill we go, talking (and walking) as hard as we can. For we, a couple of khaki-clad figures in (do you doubt my veracity?) "the mellow rays of an October sun", are on our way to have luncheon with an astronomer; and not an ordinary astronomer either, since this one was — to put it plainly— none other than the Astronomer Royal of Scotland. [Sherston, p. 543]

En aquest monòleg autobiogràfic —molt semblant, per altra banda, al monòleg autònom, tot i que reté el significat de la comunicació en la interpel·lació al lector<sup>305</sup>—, el narrador du a terme aquesta reduplicació d'ell mateix, sempre implícita en tot el relat però que aquí es projecta textualment en la divergència dels pronoms personals ("one George Sherston" going full speed up a hill [...] he is keeping with that quick walker") en el pla sincrònic del present de l'enunciació mitjançant el qual el narrador evoca el passat com si fos el present. L'abolició d'aquesta distància permet al narrador, en aquest parèntesi lúdic, observar-se a sí mateix i procedir a la reconstrucció ficcional, alliberada finalment de les restriccions que imposa la marca diferencial del temps biogràfic, de la seva identitat perduda. Si els relats intercalats suposen una ruptura de la macroestructura temporal del relat autobiogràfic, aquest monòleg autobiogràfic en temps present comporta la ruptura de la microestructura temporal del text.

En aquest sentit, la narració d'aquesta història sobre la visita a l'observatori del pare Rosary sorgeix com un pretext per al qüestionament de les formes tradicionals de l'autobiografia. Per una banda, es trenca abruptament la continuïtat entre el jo del passat i el jo del present en la proposta de suprimir les nou-centes trenta-sis setmanes que els separen i, per tant, el narrador procedeix a relatar la història amb plena llibertat, sense tenir en compte les restriccions modals que imposa l'autobiografia, com si George Sherston fos aquí un desconegut, el protagonista d'una ficció que és alhora un interludi de les memòries. La veu del narrador s'immirceix constantment en el procés de narració, com en l'anterior història del Dr. Macamble, de manera que atempta irònicament contra les idees convencionals de l'objectivitat o de la coherència:

The clocks of Edinburgh are announcing the hour of "One" (which we shall, I fear, some day be obliged by law to call "Thirteen", though I myself intend, for an obvious reason, to compromise by referring to it as "12A"). [...] For we, a couple of khaki-clad figures in (do you doubt my veracity?)

Anybody who desires to verify my observations on the observatory is —or ought to be— at liberty to go there and see it for himself. But it will be

---

<sup>305</sup> Cfr. Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, pp. 175-183.

one-sided verification, since I am unable to visualize, even vaguely, the actual observatory. Let us therefore assume it to be a building in all respects worthy of the lofty investigations which were why it was there — or, if you prefer it, 'to which it was dedicated'". [*Sherston*, p. 544]

[Father Rosary] He told us amusing stories; witty stories, well worth remembering; but I have forgotten them. He spoke of entrancing places in foreign countries; but I had never seen them and they were only names which made me wish I'd been less unenterprising, instead of waiting for a European war to transport me abroad. He talked, without ostentation, about famous people whom he'd know. Who were they, I wonder? I rather think he mentioned Walter Pater [...] and if he didn't, he ought to have done. [*Sherston*, pp. 544-545]

En aquests fragments podem comprovar com, fins i tot, es convida obertament al lector perquè verifiqui les dades de la narració. Una invitació que reclama la seva cooperació perquè emprengui l'acte imaginatiu del conte infantil que, en lloc de començar amb la clàusula tradicional "Hi havia una vegada", utilitza una fórmula explícitament perlocutiva: "Allow yourself to imagine that..." o "Let us therefore assume it to be...". Les nocions tradicionals del mètode històric que adopta l'autobiografia com a narració que es proposa l'ordenació o la reproducció dels esdeveniments "reals" del passat es veuen trasbalsades aquí per les contradiccions del narrador, pels seus dubtes o llacunes de la memòria ("but I have forgotten them"), per la duplicitat conscient que oscil·la entre l'afirmació ("Anybody who desires to verify my observations..." ) i el menyspreu irònic ("and if he didn't he ought to have done") dels codis mimètics de la veracitat del relat. D'altra banda, aquesta discontinuïtat comporta la recerca d'un nou mètode d'indagació del record, ontològicament inseparable de la construcció ficcional, en el qual l'autorepresentació literària mina sistemàticament el progrés teleològic de la història i els mecanismes del discurs objectiu (l'acumulació de dades objectives verificables, la discreció del narrador, l'homogeneïtat discursiva en detriment de l'experimentació textual o metafòrica, etc.).

Per això, l'èmfasi de *Sherston's Progress* recau en la forma fragmentària, en la dimensió temporal de la subjectivitat que provoca la discontinuïtat i la intromissió persistent del narrador, i en la inclusió d'històries intercalades, gairebé irrellevants al curs narratiu que fins aleshores havia regit l'autobiografia, en els dos capítols previs al retorn de Sherston al front.

## MR. BLARNETT I LES CACERES DE LIMERICK

Durant l'estada a l'hospital d'Slateford, la narració del procés de recuperació de Sherston es redueix a un breu sumari sobre la transcendència de Rivers en l'adquisició de la seva maduresa mental, mentre que les històries del Dr. Macamble i del pare Rosary, juntament amb el monopoli discursiu del narrador, centralitzen gairebé tot el primer capítol ("Rivers"). En el segon capítol ("Liverpool and Limerick"), una junta mèdica dictamina el retorn del protagonista a l'exèrcit, al qual se l'ha restituit de la seva condició d'"officer and gentleman" (*Sherston*, p. 554). Sherston primer és destinat com a instructor de soldats a la base de Clitherland (Liverpool) i després a Limerick (Irlanda) on té l'oportunitat de participar en algunes trobades de cacera. Si bé en el primer capítol el narrador justifica la digressió de les històries intercalades a causa, presumptament, de l'absència d'esdeveniments significatius o per la impossibilitat de no disposar de les converses enregistrades amb Rivers, la memòria dels dies de permís a Butley i també de les setmanes prèvies al seu viatge a Palestina és igualment confusa:

My memories of that bit of leave are distinctly hazy. It goes without saying that the object of going on leave was to enjoy oneself. This I determined to do. I also made up my mind to be as brainless as I could, which may account for my not being able to remember much of it now, since it is only natural that the less you think about what you are doing the less there is to remember. [*Sherston*, p. 560]

By the time I had been at Limerick a week I knew that I had found something closely resembling peace of mind. My body stood about for hours on parade, watching young soldiers drill and do physical training, and this made it easy for me to spend my spare time refusing to think. [*Sherston*, p. 564]

Per tant, la història dels dies de caça amb Mr. Blarnett que ocupa més de la meitat del segon capítol és doblement desconcertant. En primer lloc perquè la història del Mr. Blarnett, una figura que sorgeix d'una manera tan inesperada i excèntrica com la del Dr. Macamble, reincideix novament en la descontextualització, de manera que es tracta d'un episodi que no sembla mantenir cap mena de vinculació ni estructural ni temàtica amb el volum precedent. En segon lloc, perquè la cacera, a diferència de la rememoració dels anys indolents previs al 1914, constitueix aquí el pretext per al desenvolupament còmic de situacions extravagants i hilarants, però també un comiat definitiu d'aquest passat. Efectivament, l'anècdota de les caceres amb Mr. Blarnett, altrament conegut com *The Mister*, és una de les històries més divertides de tota la trilogia que culmina les dues grans digressions narratives

d'aquest últim volum. A diferència de les dues històries anteriors, aquest és un relat més elaborat que compta amb una construcció escènica amb molts personatges i, per tant, amb diàlegs estilitzats. La visita de Mr. Blarnett és tan imprevista com la del Dr. Macamble, però amb un sentit de l'humor més accentuat:

On my way across the barrack square I saw someone coming through the gateway. He approached me. He was elderly, stoutish, with a pink face and a small white moustache; he wore a bowler hat and a smart blue overcoat. [...] We stood there, and after a moment or two he said "Blarnett". Not knowing what he meant, I remained silent. It sounded like some sort of Irish interjection. Observing my mystification, he amplified it slightly: "I'm Blarnett", he remarked serenely. So I knew that much about him. His name was Blarnett. But how did he know who I was? But perhaps he didn't. [*Sherston*, p. 568]

Després d'aquesta presentació tan inusual, Blarnett li proposa que, després d'haver-lo vist en alguna de les caceres de Limerick i comprovar la seva destresa, munti un dels seus cavalls en la propera trobada. George accepta i demana al seu company Kegworthy, un gran afeccionat a la beguda compulsiva però absolutament inexpert pel que fa a la cacera, que l'acompanyi. Les dues escenes que concentren la narració esportiva de Limerick exploten la presència de Kegworthy i del Mister i la seva afinitat a la beguda. En la primera, la narració de la cacera resta subordinada a la caracterització còmica d'aquests dos personatges que, després d'aturar-se en una taverna a beure, s'integren al grup de participants a la cacera. L'habilitat de Kegworthy amb els cavalls és, evidentment, desastrosa:

But before I had time to offer any advice or assistance, he had mounted heavily, caught the horse by the head, and was bumping full-trot down the road after the rest of the field. His only comment had been: "Tell Mother I died bravely". [*Sherston*, p. 571]

La segona i última escena es caracteritza novament per la dilació, per l'obstrucció irònica del narrador i per l'estilització còmica dels personatges i dels diàlegs. Així, després d'arribar a la propietat d'un amic de Mr. Blarnett, Tom Philipson, la cacera, que s'ha suspès a causa del mal temps, és substituïda per un dinar en la mansió de Philipson ("in a spacious and remote old Irish mansion", *Sherston*, p. 577) que evoca les impressions del narrador:

What charm it all had, ruminates my imagined self, remembering that evocative portrait of Tom Philipson's grandmother by Sir Thomas Lawrence, and the stories he'd told me about the conquests she made in Dublin and afterwards in London. Yes, I imagine myself soaking it all up and taking it all home with me to digest, rejoicing in my good fortune at

having acquired such a pleasant period-exemplified of an Irish country mansion [...] —and there would be— an unravished eighteenth and early nineteenth-century library, where obsolete Sermons and Travels in mellow leather bindings might be neighboured by uncut copies of the first issues of Swift and Goldsmith, and Jane Austen [...] [*Sherston*, pp. 577-578]

Unes impressions que s'expressen en el temps present de l'enunciació però que, a diferència d'altres evocacions nostàlgiques en les quals el narrador s'implica en la restauració feliç del record oblidat, es refereixen al fantasieg il·lusori del protagonista davant de l'encant i l'antiguitat de la casa i dels seus objectes. Tanmateix, ¿ens trobem en aquest cas davant d'un monòleg autocitat que reproduïx fil per randa els pensaments que va tenir el protagonista en el moment de veure la mansió o, al contrari, davant del monòleg autònom del narrador que expressa la seves imaginacions mentre recorda i relata aquesta escena? El següent paràgraf ens treu de dubtes, ja que aquesta elucubració imaginativa és aviat interrompuda, ara sí, pel discurs directe del mateix narrador:

But this is all such stuff as dreams are made of. What authentically happened was that we had a hell of a good lunch and Tom Philipson told some devilish good stories, and The Mister was enchanted, and Kegworthy enjoyed every minute of it, and both of them imbibed large quantities of Madeire, Moselle, port wine and brandy and became very red in the face in consequence. [*Sherston*, p. 578]

Ara bé, aquesta nova intromissió planteja un segon interrogant. Quina de les dues versions del mateix esdeveniment és la que més s'acosta a la realitat? Ja hem vist que en el fragment del passeig per Edinburgh abans de la cita amb el Dr. Macamble, en el qual s'entremesclen la imitació de l'estil del "*walking tour*" i el monòleg interior del protagonista, la glossa o "*rewording*" del narrador consisteix a substituir la narració prèvia —i, en especial, l'experimentació discursiva— a fi d'aportar una interpretació més planera dels mateixos fets. En aquest cas, però, el qüestionament irònic és encara més profund, ja que la crítica que imposa el sumari prosaic del que va succeir durant el dinar amb Philipson constitueix, de fet un soccavament de l'activitat memorialística. En la mesura que les evocacions que es produeixen en els relats anteriors són reminiscències fulgurants que registren la intensitat del record i la seva coincidència amb l'escriptura (una coincidència que és la del narrador i la del protagonista units en l'instant del recobriment visionari), aquesta paròdia de l'articulació poètica de la memòria comporta una renúncia a la nostàlgia o al transcendentalisme que, fins ara, havien dominat els anteriors episodis de joventut. L'explicitació paradoxal de l'estatus ficcional de la narració o l'ambivalència entre la ficció i la veritat, no tenen com a finalitat interrogar la

validesa empírica dels fets, sinó el procediment discursiu per descriure'ls i la possibilitat d'assolir-ne una comprensió profunda.

La tornada a casa de Mr. Blarnett, on els espera un sopar amb dues dames de l'alta burgesia terratinent irlandesa, és igualment accidentada i etílica. El Mister primer fa aturar el cotxe a casa d'un altre amic, O'Grady, on ell i Kegworthy beuen dues rondes més de whisky, i després al pub d'un altre amic, Finnigan:

They welcomed The Mister like one of themselves, and his vague wave of a fur-gloved hand sufficed to signify "whiskies all round" and a subsequent drinking of The Mister's health. "Long life to ye, Mister Blarnett", they chorused, and The Mister's reply was majestic. "Long life to ye all, and may I never in me grandeur forget hat I was born no better than any one of you and me money made in America". [*Sherston*, p. 580]

Un exercici de pastitx o d'estilització en la imitació del dialecte irlandès en el discurs directe regit de Mr. Blarnett —i, per extensió, dels irlandesos presents a l'escena— i de la seva propensió a la celebració i a la beguda. En tan sols un dels comentaris ebris de Mr. Blarnett, un personatge que sembla extret d'una novel·la de Dickens, tot el seu passat es revela en la simplicitat, emotivitat i generositat d'un home que de la penúria econòmica va tornar immensament —i misteriosament— ric d'Amèrica. Finalment, arriben a casa de Mr. Blarnett on els espera impacient la senyora O'Donnell, la governanta, que, amb l'ajuda de George, intenta rebaixar l'embriac del Mr. Blarnett i Kegworthy. El sopar amb la senyora O'Halloran i la seva filla esdevé un ritual de silencis incòmodes, causats encara per la intoxicació alcohòlica del Mister i Kegworthy, i agreujats per la gelidesa patrícia de les senyores O'Halloran:

Mrs. O'Donnell and I did all the work. Kegworthy being a non-starter, she talked across him to Mrs. O'Halloran, while I made heavy weather with Miss O'Halloran, who relied mainly on a nervous titter, while her mamma relied entirely on monosyllabic decorum. As the meal went on I became seriously handicapped by the fact that I got what is known as "the giggles". Every time I looked across at Mrs. O'Halloran her heavily powdered face set me off again, and I rather think that Mrs. O'Donnell became similarly affected. [...] Mrs. O'Halloran was distracted by Kegworthy, who, in attacking a slab of stiff claret jelly, shot a large piece off his plate, chased it with his spoon, and finally put it in his mouth with his fingers. This gave me an excuse to laugh aloud, but Mrs. O'Halloran didn't even smile. [*Sherston*, p. 583]

L'única dona jove que apareix en aquest capítol és descrita també desfavorablement, com l'altra jove a la mansió de Nutwood Manor. L'escena conclou amb l'única contribució verbal de Kegworthy en tot el sopar, quan Mr. Blarnett, que tampoc no s'ha mostrat gaire comunicatiu, proposa un brindis pel

marit de la Sra. O'Halloran: "'Who the hell's O'Halloran?' he enquired. His intonation implied hostility. There was, naturally enough, a ghastly pause in the proceedings. Then Mrs. O'Donnell arose and ushered her guests out of the room in good order" (*Sherston*, p. 583).

Els tres relats que hem vist fins ara, la trobada amb el Dr. Macamble, la visita a l'observatori del pare Rosary i les caceres a Limerick amb Mr. Blarnett, combinen la narració cronològica d'una història en segon grau amb la presentació monològica d'un narrador que alteren deliberadament els principis formals que regien les memòries. En els dos primers capítols de *Sherston's Progress* es renuncia a prosseguir amb la narració lineal, la biografia o la forma narrativa de la història durant un període en què tant la guerra com els dubtes —i la seva resolució— del protagonista sobre si tornar al front o sostenir fermament la seva postura antibel·licista determinen la curació de la neurosi de guerra. El narrador evita l'articulació textual d'aquest procés de reflexió, malgrat els comentaris sobre la influència de Rivers en la presa de la seva decisió final. L'omissió d'aquesta informació es correspondria, segons la terminologia de Genette, a la paralipsi però, alhora, a una limitació que imposa la focalització interna en el protagonista. És evident que les impressions més importants, com diu el protagonista, "must have occurred in my cranium" (*Sherston*, p. 528), i, per tant, la seva resolució no pertany al temps de la història, sinó al temps del narrador, és a dir, al territori del discurs i l'autoreflexió. En aquest sentit, Sassoon va demorar l'última visió del protagonista, el moment de clarividència que constitueix l'inici del projecte autobiogràfic, i, en el seu lloc, va incloure aquestes tres històries secundàries a la trama autobiogràfica que es podien haver resolt fàcilment per mitjà d'un relat sumari.

Tanmateix, el que aparentment sembla una evasió de la reponsabilitat del narrador a continuar el relat revela, de fet, la superació de la neurosi de guerra i la materialització d'una experiència no tan sols vivencial sinó també literària. En efecte, en aquests tres relats la guerra s'oblitera gairebé per complet per deixar pas, com hem vist, a la llibertat creativa i, fins i tot, l'experimentació discursiva. El desplaçament de la història pel discurs no és ni fortuït ni tampoc un signe d'esgotament de l'escriptor, sinó el desenvolupament de la capacitat literària del narrador que, apressat per la consciència del final del relat, intenta compensar el silenci del protagonista i suggerir els indicis de la seva evolució posterior. Un progrés que s'evidencia en la ratificació de la distància entre el protagonista i el narrador, en el desdibuixament del primer, i en les contínues intromissions i dilacions del segon o en les seves propostes perlocutives a imaginar la supressió

d'aquesta distància a través de la ficcionalització del jo. Com indica Dorrit Cohn, la digressió apareix com una desviació il·lícita en la qual s'encavalca el llenguatge del monòleg autònom amb el llenguatge de l'autobiografia ficcional<sup>306</sup>. En aquest sentit, l'augment de digressions d'aquest últim volum confereix a l'autobiografia de Sherston una qualitat de monòleg, però també una evidència de la seva articulació ficcional.

Pel que fa als dos últims capítols que inclouen el dietari sobre el viatge a Palestina i les experiències finals a França, a banda de les digressions, el narrador es torna a fer càrrec de la seva posició i desenvolupa alguns dels temes esbossats a *Memoirs of an Infantry Officer*. Així, com hem vist en les visions de la tropa, el soldat comú s'erigeix com l'heroi i protagonista d'aquest darrer volum, mentre que, paral·lelament, George assumeix la seva condició de capità: "I tell myself that I simply must become an efficient company commander. It is the only way I can do the men any good" (*Sherston*, p. 612). D'altra banda, la seva relació d'amistat, però també mèdica, amb Rivers tampoc no modifica substancialment la seva postura de la mascarada heroica davant la guerra: "For my soul had rebelled against the War, and not even Rivers could cure it of that. To feel in some sort of way heroic—that was the only means I could devise for 'carrying on'" (*Sherston*, p. 559). La influència de Rivers, que analitzarem més endavant, es correspon al temps del narrador i, per tant, a les intermitències gnòmiques que interrompen el decurs del relat.

No obstant això, és en l'últim relat intercalat (la cacera amb Mr. Blarnett) que s'expressa el significat transcendent d'aquestes històries en segon grau i, en especial, l'última, que és també la més ficcional des del punt de vista de l'estructuració narrativa:

We had a scrambling hunt over a rough country, and I had all the fun I could find, but every stone wall I jumped felt like good-bye for ever to "**this happy breed of men, this little world**", in other words the Limerick Hunt, which had restored my faith in my capacity to be heedlessly happy. How kind they were, those friendly fox-hunters, and how I hated leaving them. [*Sherston*, p. 584]

En aquest relat sumari sobre l'últim dia de cacera a Limerick, abans del viatge a Palestina i de la seva tornada al front, Sherston s'acomiada definitivament no tan sols dels paratges de cacera irlandesos, sinó també del món elisi del seu passat. L'expressió marcada entre cometes "this happy breed of men, this little world" es

---

<sup>306</sup> Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 187.



refereix a la cita que acompanya el títol del primer volum autobiogràfic, *Memoirs of a Fox-Hunting Man*, i que pertany al discurs patriòtic de Gant, al segon acte, escena primera de *Ricard II*, de William Shakespeare:

This happy breed of men, this little world,  
This precious stone set in the silver sea,  
Which serves it in the office of a wall,  
Or as a moat defensive to a house,  
Against the envy of less happier lands...  
This blessed plot, this earth, this realm, this England

Com veurem en la tercera part d'aquesta investigació, en el tercer volum conflueixen diferents tendències antinarratives, entre les digressions i els relats intercalats, que, des del punt de vista temàtic i formal, plantegen una ruptura epistèmica no tan sols en relació amb els volums precedents sinó també amb l'autobiografia com a forma narrativa.

**III. EL DISCURS  
AUTOBIOGRÀFIC: LA FICCIÓ AL  
SERVEI DE LA MEMÒRIA**

---

## 1. LA VIVÈNCIA TEMPORAL DEL NARRADOR: DE LA NARRACIÓ AL MONÒLEG

There are moments when the technique of artfully-contrived autobiography becomes difficult to sustain —when the task of keeping the sprawled untidiness of the past inside the frame of a discreet literary method makes one long to launch out into loquacity with an easy assumption that one is addressing somebody who doesn't need quite so much explanatory assistance<sup>1</sup>.

Aquest fragment del segon volum autobiogràfic de Siegfried Sassoon, *The Weald of Youth* (1942), planteja dues qüestions que ens serviran per introduir una reflexió sobre la freqüència del temps present en les memòries de George Sherston que delaten una presència més accentuada del subjecte productor del discurs i, alhora, desvien la narració cap al territori del monòleg. Per una banda, la limitació del relat autobiogràfic tradicional perquè ha de mantenir un equilibri entre la història, la narració dels fets en temps passat, i el discurs, caracteritzat pel temps present i la discreció del narrador (“the task of keeping the sprawled untidiness of the past inside the frame of a discreet literary method”). Per l'altra, la necessitat de contenir la “loquacitat” d'aquest narrador que assumeix que el lector ja coneix la història i que, per tant, ha oblidat la seva funció narrativa.

Jean Starobinski argumentava que en l'autobiografia es produïa la confluència de trets gramaticals de la història i del discurs, i que l'aspecte discursiu conferia a la narració una funció comunicativa, ja que pressuposava un parlant i un oïent. Ara bé, quan en una autobiografia la història s'esvaeix per donar pas al discurs, als pensaments del narrador en temps present, aleshores adquireix una qualitat monològica<sup>2</sup>. Aquest és un dels aspectes als quals la narratologia dedica menys atenció, ja que o bé es conclou, seguint les tesis de Käte Hamburger, que només el temps pretèrit té una propietat ficcional per la qual perd la seva funció gramatical de designar el passat<sup>3</sup>; o bé es resol la intervenció del narrador amb la coneguda “metalepsi” genettiana com un joc de transgressió dels límits narratius en què, per exemple, es produeix la intrusió d'un narrador extradiegètic en l'univers diegètic<sup>4</sup>. Dorrit Cohn, que ha dedicat nombroses pàgines a l'anàlisi tant del temps present en la ficció narrativa com de l'extensió dels usos del monòleg interior, assenyala que l'autobiografia va començar a adoptar estratègies fictionals a partir

---

<sup>1</sup> Siegfried Sassoon, *The Weald of Youth*, London: Faber & Faber, 1942, p. 140.

<sup>2</sup> Jean Starobinski, “The Style of Autobiography”, a *Autobiography: Essays Theoretical & Critical*, edició de James Olney, *op. cit.*, pp. 75-80.

<sup>3</sup> Käte Hamburger, *La lògica de la literatura*, *op. cit.*, p. 54.

de l'estandardització de les tècniques de la presentació psicològica versemblant de la novel·la realista en tercera persona. L'accés a la visió interior de la consciència de personatges ficticials, mitjançant el discurs indirecte lliure i el monòleg interior, va proporcionar a la narració ficticial en primera persona el mateix grau de llibertat discursiva que els relats en tercera persona<sup>5</sup>. En conseqüència, l'equilibri entre història i discurs, així com el lapse temporal que distingia la narració com a posterior a l'experiència viscuda, es va començar a fracturar a causa d'aquests efectes específicament ficticials. Les tendències antinarratives que van motivar aquesta erosió de la narració autobiogràfica tradicional, subjectes a la variabilitat de cada obra, coincideixen en la seva afinitat amb la presentació monològica: record acronològic del passat, coincidència entre verbalització i percepció o experiència, expressió en llenguatge emotiu, o evolució contínua del discurs en temps present<sup>6</sup>.

En les narracions autobiogràfiques és habitual que el narrador interrompi el seu relat retrospectiu per aportar comentaris o opinions en temps present sobre els esdeveniments passats, però, aleshores, s'aproxima més a la gramàtica del monòleg i al seu ritme fragmentari i digressiu:

As I remember and write, I grin, but not unkindly, at my distant and callow self and the absurdities which constitute his chronicle. To my mind the only thing that matters is the resolve to do something. [*Sherston*, p. 152]

In this connection I should like to mention an odd fact, which is that when I dream about horses, as I often do, they usually talk like human beings, although the things they say, as in most dreams, are only confused fantasias on ordinary speech. [*Sherston*, p. 160]

Aquestes desviacions, que semblen allunyar-se il·lícitament de l'itinerari narratiu i que són tan freqüents en aquestes memòries, constitueixen la coartada perquè el narrador introdueixi tota mena d'informacions personals (el sentiment d'afecte i reprovació mentre recorda la seva joventut) o, a vegades, irrellevants en relació amb la seva història (el fet que en els seus somnis els cavalls parlin com éssers humans). La digressió com a mitjà per expandir i exhibir un "jo", d'altra banda tan recurrent en la novel·la del segle XVIII en escriptors com Sterne o Fielding, per exemple, comprèn la majoria d'índexs ficticials que no es poden bandejar unilateralment com l'expressió irònica del narrador que confirma la

---

<sup>4</sup> Vegeu Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, op. cit, pp. 96-108. Sobre el concepte de metalepsi que ja hem avançat en el capítol anterior vegeu Gérard Genette, *Figuras III*, op. cit, pp. 289-292.

<sup>5</sup> Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, op. cit, p. 189; *The Distinction of Fiction*, p. 104.

versemblança del relat mitjançant un contacte permanent amb el lector<sup>7</sup>. En efecte, no totes les interrupcions s'ajusten al concepte de present històric entès com la dissolució intermitent de la distància temporal que aporta intensitat, immediata o vividesa a l'escena narrada<sup>8</sup>. Com tampoc no es poden incloure totes a la modalitat del monòleg interior en què la interioritat del discurs, reservat a l'esfera mental íntima i intransferible del mateix subjecte, prescindeix de la presència de cap oient. Per contra, l'autobiografia de Sherston manté el vincle comunicatiu, la interpel·lació al lector, a mig camí entre la comunicació pública de l'experiència i el soliloqui de l'autoescrutini, i entre el llenguatge oral i l'escrit<sup>9</sup>. Vegem-ne alguns exemples extrets dels tres volums:

On some such afternoon, (for we always went out in the afternoon, though before breakfast would have been more correct, but it would have made the day so long and empty), on some such afternoon, I repeat, I was reminded of the old days when I was... [Sherston, p. 150]

I mention this because I was obliged to extract the second safety-pin with my teeth, and... [Sherston, pp. 343-344]

What I mean is this —that being alone with oneself is not the same thing as succeeding in being a good-natured and unpretentious person while talking to one's friends. [Sherston, p. 559]

Els tres fragments escollits es caracteritzen per aquest to col·loquial de la comunicació oral que es presenta com si no hi hagués la mediació del relat escrit entre el locutor i el receptor potencial ("I repeat", "I mention this because...", "What I mean is..."). Tanmateix, en els següents exemples podem comprovar com es confirma l'altra esfera comunicativa en el pla de l'escriptura:

Readers of my pedestrian tale are perhaps wondering how soon I shall be returning to the temperate influence of Aunt Evelyn... [Sherston, p. 475]

Readers of my previous volumes will be aware that I am no exception to the rule that most people enjoy talking about themselves to a sympathetic listener. [Sherston, p. 517]

Writing about it so long afterwards, one is liable to forget that while the War was going on nobody really knew when it would stop. [Sherston, p. 537]

La menció al "lector" en els dos primers fragments i al mateix acte de composició narrativa en el darrer confirmen que la funció comunicativa es delega a l'escriptura

---

<sup>6</sup> Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, p. 215.

<sup>7</sup> Cfr. Käthe Hamburger, *La lógica de la literatura*, pp. 109-110.

<sup>8</sup> Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, p. 99.

que, ahora, crea una confusió de nivells entre el narrador i l'autor real que publica llibres (hi ha nombrosos exemples que incideixen en l'estatus editorial i públic de les memòries). Això fa que el lector s'adoni que el narrador és d'entrada un autor, algú que no tan sols explica la seva història, sinó que també publica llibres.

El tercer aspecte que reflecteix la funció fàtica del narrador és l'ambigüitat entre la comunicació pública i l'autoreflexió que plantegen alguns casos d'apòstrofe:

It was now six o'clock in the morning, and a weary business it is, to be remembering and writing it down. There was nothing likeable about the Quadrangle.... [Sherston, p. 345]

While composing these apparently interminable memoirs there have been moments when my main problem was what to select from the "long littleness" —or large untidiness— of life. (...) nevertheless while writing about Slateford I suffer from a shortage of anything to say... [Sherston, p. 528]

Looking back from to-day, however, I am interested, not in what way my own feelings were, but in what Rivers had been thinking about the decision which he had left me so entirely free to make. [Sherston, p. 542]

L'angoixa que sent el narrador a l'hora d'enfrontar-se als episodis del Somme, la seva inquietud pel que fa a l'absència d'esdeveniments significatius per relatar durant l'estada a Slateford, i l'interès conspicu per intentar esbrinar els pensaments del seu amic i psiquiatre, W.H. Rivers, són expressions d'un estat anímic que tant es pot referir a la cita literal dels pensaments del narrador com a la seva comunicació adreçada al lector potencial.

Si bé en l'apartat anterior hem estudiat els diferents recursos de modalització pels quals es manifesta l'actitud d'adhesió, rebuig o incertesa del subjecte de l'enunciació en relació amb el seu enunciat<sup>10</sup>, les intromissions del narrador mereixen una anàlisi més global, sobretot perquè reflecteixen els punts de desviació de la narració autobiogràfica tradicional. Les tendències antinarratives comporten la contaminació monològica de la funció narrativa i constaten que l'adjacència del temps present, que es refereix directament al "jo narrador" i indica la suspensió transitòria de la narració, possibilita la concreció de l'experiència vivencial del narrador en i pel mateix relat. El primer procediment antinarratiu que provoca el record acronològic del passat està molt vinculat amb el que Dorrit Cohn denomina relats de la memòria, una variant del monòleg autobiogràfic en què el text ficcional manté una presentació narrativa convencional però segueix un ordre

---

<sup>9</sup> Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, p. 176.

<sup>10</sup> Vegeu "Discurs modalitzat i plurilingüisme dialògic: del comentari crític a la sàtira antibel·licista" corresponent al tercer capítol, "La destrucció de l'idil·li. L'articulació de les estratègies satíriques" de la segona part d'aquest treball d'investigació.

determinat no per la cronologia biogràfica, sinó per la memòria associativa<sup>11</sup>. En aquest tipus d'insercions, el narrador descriu el seu entorn, s'expressa en el present concret durant el qual escriu i, fins i tot, temporalment respecte del lector:

And now, as I look up from writing, these memories also seem like reflections in a glass, reflections which are becoming more and more easy to distinguish. Sitting here, alone with my slowly moving thoughts, I rediscover many little details, known only to myself, details otherwise dead and forgotten with all who shared that time; and I am inclined to loiter (idle) among them as long as possible. [*Sherston*, p. 11]

At the present moment I am—to be exact—exactly 936 weeks away from my material; but that sort of accuracy is, of course, merely a matter of chronological arithmetic. [*Sherston*, p. 543]

L'escenificació del gest físic de l'escriptura o la corroboració de la distància temporal que separa el passat del present no són les úniques demostracions de la presència real del narrador com a autor. Malgrat la narració dels esdeveniments biogràfics segueix una estricta cronologia, són els processos de la reconstrucció memorialística els que semblen dirigir els seus comentaris a fi d'instruir el lector sobre el funcionament de la narració, o manifestar-li la dificultat de recordar la sensació genuïna de les vivències o els efectes devastadors de l'oblit:

Memory eliminates the realities of bodily discomfort which made the texture of trench-life what it was. Mental activity was clogged and hindered by gross physical actualities. It was these details of discomfort which constituted the humanity of an infantryman's existence. [...] I can see myself sitting in the sun in a nook among the sandbags and chalky débris behind the support line. There is a strong smell of chloride of lime. I am scraping the caked mud off my wire-torn puttees with a rusty entrenching tool. Last night I was out patrolling with Private O'Brien [...] Somewhere on the slope behind me a partridge makes its unmilitary noise—down there where Dick was buried a few weeks ago. Dick's father was a very good man with a gun, so Dick used to say [*Sherston*, pp. 276-277]

Moments like those are unreproducible when I look back and try to recover their living texture. One's mind eliminates boredom and physical discomfort, retaining an incomplete impression of a strange, intense, and unique experience. If there be such a thing as ghostly revisitation of this earth, and if ghosts can traverse time and choose their ground, I would return to the Bois Français sector as it was then. But since I always assume that spectral presences have lost their sense of smell (and I am equally uncertain about their auditory equipment) such hauntings might be as inadequate as those which now absorb my mental energy. For trench life was an existence saturated by the external sense; and although our actions were domineered over by military discipline, our animal instincts were always uppermost. [*Sherston*, p. 302]

---

<sup>11</sup> Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, p. 182.

Fixem-nos en la implicació emocional del narrador en cadascuna de les reflexions a l'entorn de la inadequació de la memòria per captar la impressió exacta del record o imposar la distància necessària a fi d'evitar la sublimació de l'experiència del front. Paral·lelament, l'inici d'aquesta reflexió, molt similar en els dos exemples, constitueix el pretext per procedir a la restauració del record per una via que no segueix la cronologia biogràfica, sinó l'associació mnemònica. En ambdós casos, la deficiència de la memòria autobiogràfica per representar la rutina diària, incòmode i avorrida, o l'opressió mental a les trinxeres es compensa amb el discurs del narrador. En el primer fragment, la referència als elements desagradables que envolten la vida del soldat s'il·lustra amb la re-visió d'una escena en què conflueixen el discurs del narrador ("I am scraping the caked mud off...", "Somewhere on the slope behind me a partidge makes its...") i el del protagonista ("Last night I was out patrolling with", "down there where Dick was buried a few weeks ago..."). Aquest mecanisme d'evocació, tan recurrent en les escenes de la infantesa, provoca altres efectes antinarratius com són la simultaneïtat entre la percepció immediata del narrador, que torna a reviuir una escena del passat, i la verbalització dels pensaments del protagonista que mantenen la seva marca temporal diferencial. En el segon exemple, l'esment a la dificultat de reproduir "the living texture" dels records dona lloc a la invocació d'un desig impossible i fantàstic de tornar al sector del "Bois Français" on els espectres han oblidat la sensació d'animalitat física de la vida al front. L'extinció definitiva d'aquesta sensació situa el narrador en el mateix nivell que els espectres, ja que cap d'ells pot fer retrocedir el temps per tornar-la a experimentar. Si el primer exemple constitueix una transposició estilística en temps present d'un fet pretèrit, en el segon es tracta només de la confessió d'una fantasia, forjada en la impotència present del narrador, com és la de tornar a experimentar el que ja no existeix.

Un altre dels punts de confluència entre la narració autobiogràfica i el monòleg és la inserció documental, en especial del dietari. En aquest sentit, les dues fórmules comparteixen la privacitat de l'escriptura (dietari) o del pensament (monòleg); el fet que no s'adrecen, en principi, a futurs lectors o oients; i la seva forma discontinua i fragmentària<sup>12</sup>. El dietari ha estat també un dels gèneres més fèrtils de la imitació i renovació literàries perquè, com l'autobiografia, el pronom personal de primera persona tendeix a conferir més credibilitat i autenticitat a la narració. No obstant això, el dietari es concentra, de manera natural, en el moment present tot i que no pot reportar els esdeveniments en el mateix instant en què succeeixen. La sincronització entre narració i experiència indica un dels processos



de ficcionalització del dietari. En cadascun dels llibres que componen la trilogia autobiogràfica de Sherston, el dietari hi té una funció destacada. A *Memoirs of a Fox-Hunting Man* i a *Memoirs an Infantry Officer*, les insercions documentals, a banda d'avaluar el testimoniatge vivencial, mostren el contrast entre la parquedat de la cita literal del dietari i la reelaboració que efectua el narrador a partir de la informació obtinguda. En principi, no es modifica el contingut del dietari, sinó que s'exhibeix la manipulació ficcional a partir de la dada factual del dietari:

I remember nothing of that day's hunting; but the usual terse entry in my diari perpetuates the fact the the meet was at "The Barley Mow". "Found in Pilton Shaw and Crumpton Osiers, but did little with either as scent was rotten. Weather very wet in afternoon; had quite a good hunt [...]". The concluding words, "Stayed at the Kennels", now seem a very bleak condensation of the event. But it did not occur to me that my sporting experiences would ever be called upon to provide material for a book, and I should have been much astonished if I could have forseen my present efforts to put the clock back (or rather the calendar) from 1928 to 1911. [Sherston, p. 188]

Tot seguit, la condensació informativa continguda en el dietari s'expandeix en una escena dramatitzada en què la descripció cromàtica del cel i del paisatge hivernals, i la focalització de les accions de la cacera en el protagonista aporten les sensacions d'immediatesa i de vividesa absents en el dietari:

Yet I find it easy enough to recover a few minutes of that grey south-westerly morning, with its horsemen hustling on in scattered groups, the December air alive with the excitement of the chase, and the dull green landscape seeming to respond to the rousing cheer of the huntsman's voice when the hounds hit off the line again after a brief check. Away they stream, throwing up little splashes of water as they race across a half-flooded meadow. Cockbird flies a fence with a watery ditch on the take-off side. "How topping", I think, "to be alive and well up in the hunt" [...]. [Sherston, p. 188]

Pel que fa als exemples anteriors sobre la utilització del dietari en el report de les accions bèl·liques a *Memoirs of an Infantry Officer* hem comentat que la informació factual proporciona la precisió documental i cronològica de les rutines "laborals" de la infanteria. El dietari incorporat a la narració perd aquí la seva singularitat cronològica a fi d'acollir-se a la silepsi narrativa que integra les accions de la vida diària (les marxes, les patrulles de reparació, el treball de sapa, etc.). El dietari a *Sherston's Progress* ocupa tot el capítol tercer, "Sherston's Diary: Four Months" (des del tretze de febrer al catorze de juny de 1918): la narració gairebé diària dels tres mesos a Palestina i el retorn al front de França. Una anàlisi comparativa del

---

<sup>12</sup> Ibídem, p. 208.

dietari de Sassoon de la mateixa època i el que s'atribueix a Sherston ens revela que les diferències són gairebé insignificants, llevat de l'episodi del "Concert Party" que s'ha analitzat anteriorment<sup>13</sup>. Els noms dels personatges es refereixen a persones reals. Per exemple, els companys de trajecte en el viatge a Taranto, Hooper, Howell i Marshall (*Sherston*, p. 585), es corresponen, respectivament, a Harper, Howell-Jones i Robinson<sup>14</sup>. Així mateix, les descripcions geogràfiques de les diferents poblacions del seu viatge coincideixen amb lleugeres modificacions.

La inserció del dietari té una funció bàsica de síntesi narrativa que, alhora, mostra l'evolució del protagonista en la seva identificació amb la tropa que culmina amb un dels fragments més monològics i emotius del dietari:

*Note. Sensations of a private on the march. Left, left; left-right, left. 110 paces to the minute. Monotonous rhythm of marching beats in his brain. The column moves heavily on; dust hangs over it; dust and the glaring discomfort of the sky. Going up a hill the round steel helmets sway from side to side with the lurch of heavily-laden shoulders. (...) his shoulders are a dull ache; his feet burn hot and clumsy with fatigue; his eyes are tormented by the white glare of the airless road. Men in front, men behind; no escape. "Fall out on the right of the road"... He collapses into a dry ditch until the whistle blows again. [*Sherston*, p. 602]*

Òbviament, la vulneració de la funció documental es delata en la manipulació ficcional per part del cronista, és a dir, en l'articulació del monòleg interior i el ritme sincopat de les frases que capta els pensaments, l'esgotament físic i psíquic dels soldats, és a dir, la seva interioritat mental<sup>15</sup>. L'observació compassiva de l'escriptor assoleix així una compenetració emocional que difícilment hagués aconseguit si s'hagués limitat a especificar els quatre dies de marxa del batalló cap a la primera línia de foc. L'interès del dietari rau no tant en la seva exactitud factual sinó en el fet que el lector pot apreciar la pràctica sistemàtica de les tècniques de ficcionalització de l'autor que, després, desenvoluparà en la narració autobiogràfica de Sherston.

El tercer aspecte que acosta el discurs de Sherston al monòleg és, sens dubte, el més complex i, alhora, un dels més productius en les memòries: els passatges que concerneixen la mateixa escriptura. Dorrit Cohn sosté que, en aquests casos, el temps present adquireix un significat puntual i únic en relació

---

<sup>13</sup> Veg. "Les visions de Sherston: la visió pastoral de Hardy, la visió desoladora d'Harmagedon i la visió elegíaca de la tropa", dins del capítol "La descoberta d'Harmagedon. La retòrica del realisme" d'aquesta investigació.

<sup>14</sup> Quant als fragments del dietari de Sassoon de 1915-1918 hem utilitzat la biografia de Jean Moorcroft Wilson (1998), *Siegfried Sassoon. The Making of a War Poet 1886-1918*, op. cit., pp. 444 ss.

amb l'exposició de la condició d'autoria, és a dir, de les qüestions que aborden l'ofici d'escriure<sup>16</sup>. Així mateix, es tracta d'un discurs en què es produeix una coincidència entre el que diu o pensa el narrador i el que escriu:

To give a detailed account of my doings during that winter would be to deviate from my design. It may be inferred, however, that I enjoyed myself wholeheartedly and lived in total immunity from all intellectual effort (a fact which may seem rather remarkable to those who recognize a modicum of mental ability in the writing of these memoris). [*Sherston*, pp. 213-214]

But at the end of my first week at Slateford my career as a public character was temporarily resuscitated by my "statement" being read out in the House of Commons. [...] There, I think, it may safely be allowed to remain at rest, unless I decide to reprint the proceedings as an appendix to this volume, which is improbable. [*Sherston*, p. 519]

En tots dos casos, les indicacions del narrador sobre com dirigirà el seu relat es materialitzen en el mateix text narratiu. La renúncia a narrar les seves activitats esportives durant l'hivern es resol, en el primer exemple, amb una inferència i un comentari irònic que provoquen una acceleració substancial del relat ("It may be inferred, however, that I enjoyed myself wholeheartedly and lived in total immunity..."). En el segon cas, la menció a la impressió improvable del debat parlamentari sobre la seva declaració es confirma en el fet que, en les memòries, efectivament, no hi ha cap apèndix ("unless I decide to reprint the proceedings as an appendix to his volume, which is improbable").

Altres mecanismes que enterboleixen la distinció entre autor i narrador són els comentaris sobre la naturalesa narrativa del seu relat. Manifestacions, sovint iròniques, que autèntiquen les dades i, paral·lelament, insisteixen en la veracitat del testimoniatge personal:

But this is not the last meet that I shall describe, so I will not invent details which I cannot remember, since I was too awed and excited and self-conscious to be capable of observing anything clearly. [*Sherston*, p. 28]

With an apology for my persistent specifying of chronology, I must relate that on May 9th I was moved on to a Railway Terminus Hotel which had been commandeered for the accommodation of convalescent officers. [*Sherston*, p. 458]

In the September number, of which I have preserved a copy, the editorial begins as follows... [*Sherston*, p. 522]

---

<sup>15</sup> Vegeu el fragment idèntic sobre la marxa de quatre dies del batalló cap a Ludd en el dietari de Sassoon reproduït per Jean Moorcroft Wilson, p. 455.

<sup>16</sup> Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, pp. 189-190.

Sobre aquestes ingerències del narrador en l'acte de composició, Robert Graves va escriure a Sassoon, en relació amb *Memoirs of an Fox-Hunting Man*: "But I can only read with pleasure books written to be read not written to show how they were written"<sup>17</sup>. Una observació que assenyala que aquestes desviacions eren percebudes com a transgressions de la convenció autobiogràfica. Però és a partir del tercer volum, *Sherston's Progress*, que la omnipresència del narrador, juntament amb els relats intercalats, comencen a desestabilitzar la versemblança del relat autobiogràfic. Són interrupcions que no es refereixen als problemes habituals sobre la complexitat de recordar i transcriure fidelment els esdeveniments del passat, sinó sobre la naturalesa ambigua de les seves memòries. L'esclatxa del discurs fragmentari, per on s'entreveu l'autor com a màxim orquestrador de les interferències, esdevé també la cruïlla on conflueixen les diferents operacions de ficcionalització. La suspensió intermitent de la cronologia del relat, les desviacions o la competència que s'estableix entre la instància narrativa i l'esdeveniment relatat s'accentuen perillosament en la tercera autobiografia. A mesura que s'aproxima a la seva fi, amb la promesa d'una comprensió final que epitomitzi l'experiència passada, el narrador s'aparta del curs narratiu per ensenyar els mecanismes de la composició narrativa. En aquest sentit, des del primer capítol, "Rivers", Sherston explica que la dificultat de narrar la seva estada a l'hospital d'Slateford es deu a que no recorda els esdeveniments més importants, perquè no disposa de cap enregistrament de les converses que permetrien mostrar el procés de teràpia que va seguir amb Rivers (*Sherston*, p. 528). Per tant, tota la narració prèvia a la seva reincorporació a l'exèrcit es proposa reparar aquesta deficiència informativa amb la resolució ficcional de les històries amb el Dr. Macamble, el pare Rosary o l'última aventura esportiva amb Mr. Blarnett<sup>18</sup>, i amb la superposició de la veu del narrador en detriment de la del protagonista.

Paral·lelament, en aquest primer capítol, Sherston menciona algunes de les reaccions, per part de novel·listes de renom, que ha suscitat la publicació de la seva declaració pacifista. Les cites es refereixen a dos escriptors els noms dels quals es revelen en el darrer llibre de la trilogia autobiogràfica de Sassoon, *Siegfried's Journey*: Arnold Bennett i H.G. Wells<sup>19</sup>. Tanmateix, a *Sherston's Progress* l'ocultació d'aquests noms provoca una de les primeres confusions deliberades que

---

<sup>17</sup> Carta de Robert Graves, 20/2/1930, Paul O'Prey (ed), *In Broken Images. Selected Letters of Robert Graves. 1914-1946*, op. cit, p. 202.

<sup>18</sup> Sobre el "Limerick Hunt" i el personatge de Harnett (Blarnett), vegeu Jean Moorcroft Wilson, pp. 435-436.

<sup>19</sup> Siegfried Sassoon (1945), *Siegfried's Journey. 1916-1920*, London: Faber & Faber, 1945, p. 56.

caracteritzen aquest últim llibre: "(How tantalizing of me to omit their names! But somehow I feel that if I were to put them on the page my neatly contrived little narrative would come sprawling out of its frame)" [*Sherston*, p. 519]. Per què no pot aclarir quins són aquests noms? Què significa aquesta al·lusió explícita a la naturalesa genèrica de la seva autobiografia ("its frame")?. Segons Paul Fussell, Sassoon va preferir mantenir l'anonimat d'aquests novel·listes perquè, aleshores, hagués hagut de justificar les connexions de Sherston amb el món literari, cosa improbable si es té en compte que aquest no és, com Sassoon, un poeta conegut<sup>20</sup>. Descobrir la identitat dels novel·listes, sense camuflar-la amb un altre nom, significava qüestionar la veracitat autobiogràfica de tot el relat. Gairebé tots els noms, inclòs el del mateix protagonista, són inventats, malgrat es refereixen a personatges que van existir realment. Philippe Lejeune defineix aquest procediment com a noms substituïts<sup>21</sup>. Sherston és Sassoon; Dixon és Tom Richardson; Stephen Colwood és Stephen Gordon Harbord; Denis Milden és Norman Loder; David Cromlech és Robert Graves; Dick Tiltwood és David Thomas; Thornton Tyrrell és Bertrand Russell; i així podríem seguir amb la llarga nòmina de persones reals transfigurades en personatges alguns dels quals se'ls desproveeix d'algunes de les dades biogràfiques dels anteriors. Sherston i Cromlech, a diferència de Sassoon i Graves, no són escriptors; la tia Evelyn no és la mare de Sassoon que va tenir tres fills (Sherston no té cap germà); Stephen Gordon Harbord va morir, de fet, el 14 d'agost de 1917 i no l'any 1915 com Stephen Colwood (va ser el germà petit de Sassoon, Hamo, qui va morir a Gal·lípoli aquest any). Ara bé, de tots els noms, el de Rivers és l'únic que no pateix cap modificació<sup>22</sup>. L'admiració i respecte que sent Sherston per Rivers condicionen en tot moment la narració de la seva amistat incipient a Slateford:

[...] at the moment of writing I feel very much afraid of reporting our confabulations incorrectly. [...] I can only suggest that my definite approach to mental maturity began with my contact with the mind of Rivers. If he were alive I could not be writing so freely about him. I might even be obliged to call him by some made-up name, which would seem absurd. But he has been dead nearly fourteen years now and he exists

---

<sup>20</sup> Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, p. 103.

<sup>21</sup> Philippe Lejeune, *El pacto autobiogràfic y otros estudios*, traducció Anna Torrent, Madrid: Megazul-Endymion, 1994, p. 188.

<sup>22</sup> Podríem afegir el del capità Duclos que s'esmenta en el dietari reproduït dels mesos a Palestina, al capítol tercer, i que possiblement Sassoon va oblidar de modificar tal com va fer amb la resta de personatges del dietari. Per un aclariment de la relació de noms substituïts vegeu l'apèndix de la biografia de John Stuart Roberts, *Siegfried Sassoon, op. cit.*, pp. 348-349. Veg. també Helen McPhail i Philip Guest, *Robert Graves and Siegfried Sassoon. On the Trail of the Poets of the Great War*, Barnsley, South Yorkshire: Pen & Sword Books Ltd., 2001.

only in vigilant and undiminished memories, continuously surviving in integrity which has made me pause perplexed. Can I hope to pass the test of that invisible presence, that mind which was devoted to the service of exact and organized research?.

El record de Rivers, que sorgeix en tot moment com el pare-confessor que guia la seva evolució cap a la maduresa, és invocat en aquesta verbalització dels pensaments del narrador com un senyal que adverteix el lector que la resta de personatges que han aparegut són, de fet, projeccions imaginàries de vides reals. L'estranya confluència de dos universos irreconciliables en l'autobiografia pot ocasionar el que Woolf advertia: "If he invents facts as an artist invents them — facts that no one else can verify— and tries to combine them with facts of the other sort, they destroy each other". Però, per altra banda, les memories de Sherston no són també la demostració d'aquesta capacitat imaginativa que transforma la literalitat empírica del fet en creació literària, "the fact that suggests and engenders" que encoratjava l'escriptora anglesa en la nova auto/biografia? <sup>23</sup>. Més endavant, el narrador torna a plantejar la mateixa qüestió, de nou, sota l'esguard imaginari de Rivers:

Sitting myself down at the table to resume this laborious task after twenty-four hours' rest, I told myself that I was "really feeling fairly fresh again". And I could have sworn that I heard the voice of Rivers say "Good!" I mention this just to show the way my mind works, though I suppose one ought not to put that sort of "aside" into a book, especially as I am always reminding myself to be ultra-careful to keep my story "well inside the frame". But I begin to feel as if I were inside the frame myself, and that being so, I don't see why Rivers shouldn't be inside it too— in more ways than one. [*Sherston*, p. 546]

En aquest fragment, el lector assisteix al que els formalistes russos denominaven "frontalització" i que consisteix a atreure l'atenció sobre el mateix enunciat, sobre el text com a tal. L'exhibició del dispositiu narratiu —o metaficció—, que emfasitza la seva qualitat ficcional, i el fet que es col·loquin en un mateix pla l'autor ("Sitting myself down at the table to resume this laborious task after twenty-four hours' rest, I told myself that I was "really feeling fairly fresh again") i els personatges reals (com W.H. Rivers) amb el narrador i els personatges ficticials o ficcionalitzats (George Sherston i W.H. Rivers) sembla suggerir al lector que entre ell i la història narrativa, entre el món real i el text, han desaparegut els límits convencionals. La instància narrativa es perd així en aquest joc de miralls en què el que és òbviament factual es fusiona amb el que és aparentment ficcional. Però com ha advertit el

---

<sup>23</sup> Virginia Woolf, "The Art of Biography", *The Death of the Moth and Other Essays*, op. cit, pp. 192 i 197.

narrador en les pàgines anteriors a aquesta transgressió narrativa, els interludis que alenteixen l'evolució autobiogràfica constitueixen exercicis creatius que, tanmateix, no atempten contra la veracitat dels fets. El límit de la configuració literària és sempre moral. No s'inventa res que pugui desacreditar la veritat de l'experiència:

Since what I am about to relate is only an interlude, I propose to allow my fantasies more freedom than is my conscientious habit. Don't assume, though, that I am about to describe something which never happened at all. Were I to do that I should be extending the art of reminiscence beyond its prescribed purpose, which is, in my case, to show myself as I am now in relation to what I was during the War. [*Sherston*, p. 534]

L'última frase que sintetitza l'objectiu de l'autobiografia és molt reveladora: "to show myself as I am now in relation to what I was during the War". Es produeix un canvi d'èmfasi notable, perquè, al capdavall, és el present del narrador, i no el passat del protagonista, el que impulsa la reflexió autobiogràfica. *Sherston's Progress* esdevé així el punt d'arribada d'un trajecte en què la trobada amb Rivers és crucial. La revolta del protagonista contra la perllongació de la guerra i del sofriment dels soldats que es materialitza amb la declaració pacifista i l'internament posterior a Slatford constitueixen l'inici d'una recuperació gradual i dolorosa. El narrador no pot recuperar els moments d'incertesa i d'angoixa durant aquest allunyament provisional de la guerra, els mesos de descans i recuperació psíquica amb l'ajuda de Rivers. En conseqüència, es trenca deliberadament la continuïtat i l'estructura del relat al qual se superposen les històries secundàries, la transcripció gairebé íntegra del dietari i les digressions narratorials, que expressen la inestabilitat mental i el dessassossec del protagonista, i que, alhora, es presenten com una contrapartida sincrònica a l'ordre diacrònic de la narració autobiogràfica. La neurosi de guerra que pateix Sherston desencadena l'emancipació del narrador que, en lloc de proposar una el·lipsi del període que no recorda, es dedica a alentir el retorn al front a través de l'escenificació del "jo narrador" que exposa les seves angoixes i crisis existencials:

In these days of incalculable dictators, by the way, (and in my humble opinion the proper place for a dictator is a parenthesis) one cannot help wondering whether an acute Continental crisis could not quite conceivably be caused by an oncoming chill. May I therefore be allowed to suggest that before hurling explosive ultimatums, all dictators should be persuaded to have their temperatures taken. One pictures the totalitarian tyrant with fountain-pen poised above some imperious edict, when the human touch intervenes in the form of a trained nurse-secretary (also a dead shot with a revolver) who slips a thermometer into that ever-open mouth. [...] With a bright smile she hands the tiny talisman to a gravely-expectant medicine man, who, it may be, shakes his head and murmurs,

“Nine-nine point nine. Your Supremacy should sign no documents till tomorrow morning”. Poof! What a relief for Europe! [*Sherston*, pp. 551-552]

Si tenim en compte que *Sherston's Progress* es va publicar l'any 1936 podem deduir que aquest nou parèntesi no es refereix al passat del protagonista sinó al present d'un narrador aclaparat per l'ascens del feixisme a Europa. Òbviament, els trets monològics que hem comentat fins ara afirmen la preeminència del narrador, en detriment del protagonista. Un argument que es contradiu amb la inferència d'Evelyn Copley sobre els relats de la Gran Guerra i les seves complicitats amb la història positivista del segle XIX, sobretot pel que fa a l'objectivitat, l'acumulació de dades o la discreció del narrador. L'autora canadenca sosté que la majoria d'aquestes autobiografies es caracteritzen per la posició distant i objectiva del narrador respecte de la seva història i pel que fet que tendeixen a destacar el “jo protagonista” —que experimenta els esdeveniments, autentica la història i esdevé un cas representatiu— i a mitigar la intromissió el “jo narrador” perquè no distorsioni l'efecte documental (Copley, pp. 76-97).

Hem vist en el decurs d'aquest estudi com les memòries de Sherston traspassen, més enllà de la simple transmissió memorialística, les fronteres estanques entre relat i diàleg, o descripció i narració, per acollir-se a un mode narratiu en què conflueixen diverses modalitats discursives com poden ser la descripció, les estilitzacions lingüístiques o les digressions metaficcional. A mesura que la narració autobiogràfica s'aproxima al final, el desplaçament de la història pel discurs reflecteix l'esgotament emocional i el desdibuixament del protagonista en el relat, el descentrament i la distància, deliberada, entre aquest i el narrador. En les últimes pàgines de *Sherston's Progress*, el protagonista és referit en tercera persona, “a sort of intermediate version of myself who afterwards developed into what I am now”, en el moment que escriu la confessió dels seus sentiments abans de tornar a Anglaterra a causa d'una nova ferida (*Sherston*, p. 650). Per tant, el desenvolupament d'aquesta versió intermèdia de Sherston, que permetria la unificació terapèutica del narrador amb el protagonista, es deixa en suspens. El procés de conversió del protagonista en narrador autobiogràfic no es localitza en els moments del passat ficcionalitzat, sinó en els moments de la composició narrativa. I aquests es corresponen, com hem vist, a un temps present que, lluny d'afirmar el caràcter puntual del present històric, s'aferma a subratllar la seva evolució contínua.



## 2. EL QÜESTIONAMENT EPISTEMOLÒGIC DE LA HISTÒRIA I L'AUTOBIOGRAFIA

I am a firm believer in the Memoirs; and am inclined to think that the war poems (the significant and successful ones) will end up as mere appendices to the matured humanity of the Memoirs. It always astonishes me, that I succeeded at all as a war poet. I was immature, impulsive, irrational, and bewildered by the whole affair, hastily improvising my responses, and only saved by being true to the experiences which I drew upon<sup>24</sup>.

Si bé la poesia de guerra havia establert el substrat simbòlic de l'horror i les privacions terribles del soldat, el fet que es publicués durant el conflicte dificultava l'articulació d'un sentit històric més general que transcendís la immediatesa dels esdeveniments bèl·lics. Durant vuit anys, el retorn a la vida civil va confrontar Sassoon amb la necessitat d'expiar aquests records. Com la resta de supervivents que esperaven l'acompliment de les promeses de benestar i comprensió pels seus sacrificis, es va trobar amb un panorama marcat per les turbulències socials. Les crisis econòmica i política que es van succeir a Europa, en especial a finals dels anys vint, així com l'apatia generalitzada de la societat respecte del C.E. Montague denominava els "public wrongs and horrors"<sup>25</sup>, van infondre un sentiment de decepció i futilitat entre els excombatents. La literatura de guerra escrita pels participants durant i després de la conflagració reflecteix aquesta necessitat imperiosa per explicar la veritat, per assolir una significació profunda d'una catàstrofe que adquireix una visió profètica i admonitòria del que va succeir pocs anys més tard<sup>26</sup>.

L'autobiografia era, possiblement, el gènere que millor s'ajustava a l'expressió narrativa del testimoniatge que, amb tot, s'havia d'atenir al rigor i veracitat dels fets, perquè podien ser escrutats minuciosament per altres excombatents. En una carta dirigida a Robert Graves el set de febrer de 1930, Sassoon li recriminava la seva negligència pel que fa als detalls d'alguns episodis sobre el front a *Goodbye To All That* (1929):

This may remind you that you neglected to verify many details —such as "300 casualties in the last month", on p. 247, and your "three out of five

---

<sup>24</sup> Carta dirigida a Michael Thorpe, 12/8/1966, a Siegfried Sassoon, *Letters to a Critic*, op. cit, p. 14.

<sup>25</sup> C.E. Montague (1922), *Disenchantment*, citat per M.S. Greicus, *Prose Writers of World War I*, Essex: Longman House, 1973, p. 14.

<sup>26</sup> Cfr. George Andrew Panichas (ed.), *Promise of Greatness. The 1914-1918 War. A Memorial volume for the fiftieth anniversary of the Armistice*, p. xxxi.

officers killed in the Somme fighting" – p. 252 ("300" should be, at the most, 100; if I were at home I could give you the exact figures of officer casualties in July-September 1916, but I know that of those with the 1<sup>st</sup> Battalion in March not more than six, if as many, were afterwards killed at all, though all except five had faded away somehow by August). Such inaccuracies (I could send you a long list of them) are not noticeable to the "general public". I am testing your book as a private matter between you and me, which is perhaps more important than the momentary curiosity of 50.000 strangers. If such chapters are any good as evidence about the war, they should be valid against the criticisms of your "former comrades"<sup>27</sup>.

Aquests comentaris severs mostren fins a quin punt li preocupaven el rigor factual de les dades que utilitzava i la consciència que altres companys, a diferència del públic en general, es podien adonar dels seus errors o imprecisions. El compromís amb la veritat s'havia de regir per la correcció dels detalls, l'exactitud de les dades, la selecció proporcionada i un seguit de trets que equiparaven la tasca de l'autobiògraf amb la de l'historiador<sup>28</sup>. Aquests escriptors tenien molt present la seva implicació política quan oferien una història alternativa per tal de combatre l'oblit, la indiferència o les mistificacions sobre el conflicte que apareixien en les memòries d'alts comandaments de l'exèrcit, de polítics o d'historiadors. La història vivencial dels soldats anava adreçada a una audiència molt àmplia que desconeixia els aspectes més indignes de la guerra, però també a aquells que ho havien viscut i que, per tant, s'hi podien reconèixer. El procés catàrtic de recuperar aquesta vivència, el que Sassoon descrivia com "a process of getting the war out of my system, (which I finally did through the Memoirs)"<sup>29</sup>, es convertia així, en cada lector identificat amb la història, en un acte simbòlic de commemoració col·lectiva:

The history of English art and thought in the Twenties is a record of attempts to reconstruct history and values, and so build a new culture out of the broken images left by the war<sup>30</sup>.

Ara bé, és evident que, malgrat aquestes autobiografies es refereixen a esdeveniments històrics, difícilment es poden assimilar al mètode històric, ja que, com hem vist en l'obra de Sassoon, hi interven altres factors d'ordre literari que indiquen la transformació poètica de la narració autobiogràfica. En canvi, Evelyn Cobley sosté que aquests escriptors van adoptar les tècniques descriptives del mètode realista, els mitjans per legitimar una reproducció objectiva del real, i qüestiona la seva postura antibel·licista ja que, sota la màscara del discurs

---

<sup>27</sup> Paul O'Prey (ed.), *In Broken Images*, op. cit, pp. 199-200.

<sup>28</sup> Cfr. Holger Klein, *The First World War in Fiction*, London: the Macmillan Press, 1976, p. 4.

<sup>29</sup> Siegfried Sassoon, carta a Michael Thorpe 12/8/1966, *Letters to a Critic*, op. cit, p. 13.

historicocientífic, intentaven compensar la naturalesa caòtica dels esdeveniments bèl·lics amb el desenvolupament positivista de les dades, així com un ordre cronològic i narratiu lineals:

Once the facts have been authenticated by the experiencing self, the narrating self is expected to render these in a neutral language that is meant to act as a transparent screen onto the world. This transparency is aspired to by avoiding metaphorical exuberance, syntactical experimentation, lexical ostentation, and any other strategy drawing attention to words as words. [...] Beyond the illusions of acting as transparent window, the middle style produces the reassuring sense that even the most horrifying experiences can be mastered and integrated into a scientifically ordered world. [Cobley, pp. 95-96]

Poca justícia literària es pot concedir a les narracions bèl·liques si la prioritat de la investigació s'entesta a descobrir els mecanismes de racionalització de l'horror en la simple imitació del discurs històric (un altre aspecte que s'hauria de debatre). No obstant això, les observacions de Cobley són interessants perquè recullen i desenvolupen algunes de les tesis més influents del postestructuralisme i la desconstrucció sobretot pel que fa la problematització del concepte de referència, la complicitat entre les estratègies de la ficció realista amb el positivisme i, per extensió, amb els supòsits de la filosofia humanista des de la Il·lustració. Tot seguit, revisarem els orígens d'aquesta crítica postmoderna i la seva inadequació en el relat de Sassoon.

Cobley relaciona els relats de guerra amb el paradigma tradicional de la història rankeana i la seva injunció cèlebre de "mostrar les coses tal i com van passar realment" (Cobley, p. 80). La insistència de Leopold von Ranke en l'objectivitat de l'historiador s'apuntalava en la necessitat de basar el seu treball en la documentació oficial que es conservava en els arxius, a fi de descartar altres fonts menys fiables com les cròniques o els testimonis oculars. És evident que la limitació dels documents a les fonts arxivístiques va negligir altres tipus de proves, visuals, orals o estadístiques, per exemple<sup>30</sup>. Però també és cert que les afirmacions de Ranke s'han de contextualitzar en l'època de la professionalització de la història (en departaments universitaris i publicacions) durant la qual es van introduir o consolidar alguns dels procediments metodològics del discurs històric modern. La desconfiança davant l'aparent neutralitat i objectivitat de l'historiador

---

<sup>30</sup> Samuel Hynes, *A War Imagined*, p. 459.

<sup>31</sup> Vegeu Peter Burke (1991), "La nueva historia, su pasado y su futuro", *Formas de hacer historia*, traducció de José Luis Gil Arista, Madrid: Alianza Editorial, 1996, pp. 13-16. Sobre el desenvolupament de la *Quellenkritick* (l'examinació crítica de les fonts documentals a partir de la confluència hermenèutica de la filologia clàssica, l'erudició legal i l'exegesi bíblica) a

ha reformulat, per diferents vies, les tesis de Nietzsche i Heidegger sobre els errors constitutius de la metafísica occidental que van culminar amb la Il·lustració. La pèrdua de la posició central i l'autonomia del subjecte individual, el soscavament de la racionalitat científica moderna i dels seus mitjans per conèixer el món extern, o la voluntat de poder com a forma de domini i control que opera en la història humana, són algunes de les idees heretades de la crisi epistemològica i metodològica que es va produir a finals del segle XIX. Nietzsche considerava, a la "Segona Consideració Intempestiva" (1874), que l'objectivitat de l'historiador era un mite perquè la transmissió empírica del passat constituïa un propòsit impossible que l'historiador podia transcendir únicament per mitjà de la dramatització de la història en la configuració artística<sup>32</sup>. Durant els següents anys, va elaborar una crítica profunda de la filosofia occidental en la qual va descartar la idea d'objectivitat en la ciència (*Genealogia de la moral*, 1887) i va proclamar la impossibilitat de conèixer el món vertader, perquè el mètode científic imperant havia reduït la realitat a un procés de racionalització matemàtica (*L'ocàs dels ídols*, 1889). La inferència que la naturalesa factual i objectiva de la història ocultava els processos de construcció ficcional va inaugurar un corrent d'escepticisme sobre la validesa del coneixement històric.

Dos dels estudis més influents que actualitzen i reflecteixen aquest recel envers l'objectivitat de l'historiador i la recerca de les fonts documentals, així com la irrupció del relativisme en els conceptes de veritat i coneixement, van ser, entre molts altres, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (1973) de Hayden White i l'obra de Foucault, en especial *Surveiller et punir* (1975). Hayden White combina en el seu llibre la filosofia de la història i la teoria literària per formular una teoria tropològica de la narració històrica com un acte essencialment poètic. White nega a la història el seu lloc en les ciències humanes perquè està determinada, no pel descobriment d'evidències o la pràctica heurística, sinó pel que denomina "prefiguració", és a dir, les estratègies verbals que utilitza l'historiador per escriure i interpretar les fonts amb els seus mots i no en els termes que apareixen els documents. En conseqüència, no tan sols posa en dubte la possibilitat de la neutralitat i objectivitat de l'historiador, sinó que inclou la història

---

Alex Callinicos, "History as Narrative", *Theories and Narratives. Reflections on the Philosophy of History*, Cambridge: Polity Press, 1995, pp. 57-60.

<sup>32</sup> Friedrich Nietzsche, *Sobre la utilitat y los perjuicios de la historia para la vida*, traducció de Dionisio Garzón, Madrid: ed. EDAF, 2000; Cfr. Paul Jay (1984), «La historia como narración dramática», *El ser y el texto*, op. cit, p. 133.

en el mateix gènere discursiu que la ficció perquè ambdós utilitzen l'estructura narrativa i els trops<sup>33</sup>.

La contracrítica a les tesis de White ha discutit la preeminència que atorga als recursos retòrics en la construcció històrica i el seu relativisme implícit pel que fa a la possibilitat d'atènyer un saber científic sobre el passat a causa de les tries epistemològiques de l'historiador i de les seves implicacions ideològiques o polítiques. Keith Windschuttle argumenta que els trops són, efectivament, mecanismes estilístics que poden ajudar l'historiador a acolorir el seu llenguatge o dramatitzar el seu contingut, però que no constitueixen els fonaments profunds que determinen tota l'estructura<sup>34</sup>. Així mateix, la narració és la forma més adequada per tractar el material amb què treballa per tal de proporcionar al lector una explicació coherent i consistent. Però això no implica que totes les formes de narrar siguin legítimes, ja que, per exemple, un historiador no pot entrar en la ment dels personatges i inventar-se el seu discurs interior, com tampoc no pot explicar un mateix relat mitjançant el recurs de les veus o punts de vista múltiples. En tot cas, ha d'utilitzar altres suports documentals o orals, com poden ser cartes, els diaris o les entrevistes, per confirmar la seva conjectura i evitar la contaminació ficcional<sup>35</sup>.

De manera anàloga, Carlo Ginzburg assenyala, seguint les tesis de Lucien Febvre i Marc Bloc, que el rigor de l'historiador no l'obliga a escriure amb fredor, sinó que pot captar millor l'interès del lector mitjançant els processos retòrics. L'aspiració a la veracitat, que Ginzburg articula al voltant del paradigma de la inferència abductiva, és el que separa l'investigador de l'autor de relats de ficció, la qual cosa no vol dir que no sigui conscient que es tracta d'un procés selectiu, interpretatiu i subjectiu en què no es pot obviar la presència de l'historiador:

Si el historiador sabe escribir con eficacia, tanto mejor, puesto que quien le lea evitará el aburrimiento. Pero las implicaciones cognitivas de la narración histórica son otra cosa. Sólo un ingenuo, o un falso ingenuo, creería que la eficacia estilística (entendida como mero ornamento) pueda llegar hoy a sustituir en un libro de historia la solidez de los argumentos<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> Hayden White (1973), *Metahistoria, la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, traducció d' Stella Mastrangelo, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992. Cfr. Sonia Corcuera, *Voces y silencios en la historia. Siglos XIX y XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 358-387; Josep Fontana, *La història dels homes, op. cit.*, pp. 290-294.

<sup>34</sup> Keith Windschuttle (1996), *The Killing of History. How Literary Critics and Social Theorists are murdering our past*, San Francisco: Encounter Books, 2000, pp. 257-268.

<sup>35</sup> Peter Burke, "Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración", *Formas de hacer historia*, pp. 287-305.

<sup>36</sup> Carlo Ginzburg, "Los viajes de Carlo Ginzburg", entrevista de Julio Serna & Analet Pons (desembre de 2000), *Archipiélago*, núm. 47, Madrid, juny-agost de 2001, pp. 97-98. Vegeu

Des del punt de vista literari, aquesta equació entre la història i la ficció resulta també controvertida. El procés que transforma les fonts arxivístiques en una història narrativa és qualitativament diferent del procés que transforma les fonts novel·lesques en una ficció literària. El primer és més controlat i limitat, subjecte a la justificació de l'autor i a l'escrutini del lector, mentre que el segon és més lliure. En definitiva, la distinció rau en l'asimetria dels seus modes referencials<sup>37</sup>. D'altra banda, l'aparell perigràfic que envolta la narració històrica, amb les seves notes a peu de pàgina, les cites d'altres fonts o llibres, o els comentaris del mateix investigador, constitueix un altre punt indiscutible de divergència.

No obstant això, l'impacte de l'escomesa desconstruccionista contra la neutralitat de la narració i la invasió discursiva, amb el seu replanteig del subjecte fenomenològic i la dimensió referencial convertits en un efecte retòric del llenguatge, han afectat també l'estudi autobiogràfic. En efecte, el mateix èmfasi en la naturalesa topològica de la història es trasllada a la narració i el subjecte autobiogràfic, de manera que també es suspensen les seves capacitats cognitiva i epistemològica. Copley segueix aquesta línia de pensament quan assenyala que les autobiografies de la Primera Guerra Mundial van supeditar la narració dels fets al "jo protagonista" i van mitigar el "jo narrador", en la creació d'un "*middle style*", més proper al discurs de l'historiador:

The First World War writers denied that understanding is always retrospective and is therefore displaced or distorted. They pretended to guarantee immediate access to reality through a self-effacing narrator who either claimed to have perfect recall or based his account on extensive note-taking. [Copley, p. 214]

La narració de Sassoon no es caracteritza precisament per aquesta confiança absoluta en l'accés immediat al passat o per la discreció del narrador. Hem vist nombrosos exemples en què el narrador no tan sols qüestiona l'aridesa informativa dels seus dietaris o la possibilitat de restaurar els records d'una manera fidel i acurada, sinó que també es permet el joc il·lusionista d'incloure les històries descontextualitzades i les intromissions reiterades de la instància narrativa, sobretot a *Sherston's Progress*. La peculiaritat d'aquestes memòries és l'afirmació constant, per part del narrador, de la complexitat que envolta la recuperació i la comprensió del seu passat i no pas la seva vocació d'historiador rankeà:

---

Julio Serna & Analet Pons, "El ojo de la aguja", *La historiografía*, ed. Pedro Ruiz Torres, *Ayer*, núm. 12, Madrid: Asociación de Historia Contemporánea, Marcial Pons, 1993, pp. 100-101.

<sup>37</sup> Cfr. Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, p. 113; Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, p. 159.

Remembering myself at that particular moment, I realize the difficulty of recapturing war-time atmosphere as it was in England then. A war historian would inform us that "the earlier excitement and suspense had now abated, and the nation had settled down to its organization of manpower and munition making". I want to recover something more intimate than that [...]. [Sherston, p. 374]

The effects of the War had been the reverse of ennobling, it seemed. Social historians can decide whether I am wrong about it. [Sherston, p. 646]

D'altra banda, l'advertència que Nietzsche plantejava a *La voluntat de poder* sobre el perills de la distorsió en l'autoindagació directa del subjecte sobre sí mateix<sup>38</sup> i que Copley atribueix als escriptors de la Gran Guerra sembla topar també amb un contraexemple en el cas de Sassoon:

But our inconsistencies are often what make us most interesting, and it is possible that, in my zeal to construct these memoirs carefully, I have eliminated too many of my own self-contradictions. [Sherston, p. 636]

Un altre tret que defineix el "*middle style*" d'aquest tipus de narracions és que el protagonista hi és presentat com un cas representatiu del soldat a primera línia. Per tant, els elements confessionals de l'experiència individual queden reduïts a la restricció emocional i l'exemplaritat d'un "jo" que esdevé "a statistical illustration" (Copley, p. 97). Certament, la qüestió de fins a quin punt les experiències de Sherston són comparables a les d'altres soldats planteja diverses dificultats, però, en cap cas, el "jo" autobiogràfic es subordina a la il·lustració estadística. En primer lloc, perquè no tots els soldats tenien la capacitat literària o la disposició artística per escriure un relat del front. I, en segon lloc, perquè la majoria dels que sí van escriure les seves memòries o novel·les gaudien d'una educació sòlida o provenien d'un entorn social privilegiat. Holger Klein suggereix que aquest dilema, des del punt de vista literari, és irresoluble pel fet que, malgrat la disparitat d'experiències de soldats de diferent condició, els relats escrits per homes sense una gran preparació literària com Frank Richards o Hans Zöberlein semblen, si es comparen amb els de Barbusse o Pierre Bouvier, "flat and 'unreal' by comparison, not even two-dimensional but one-dimensional"<sup>39</sup>.

El cas de Sassoon és doblement problemàtic pel que fa a la projecció universal de Sherston perquè, a diferència de l'autor, no és ni poeta ni escriptor. El

---

<sup>38</sup> Cfr. Michael Sprinker, "Ficciones del 'yo': el final de la autobiografía", a *La autobiografía y sus problemas teóricos*, op. cit., pp. 123-124.

<sup>39</sup> Holger Klein, *The First World War in Fiction*, p. 6.

lector no arriba a descobrir en les memòries el moment que els records lacerants del front transformen l'angoixa existencial del protagonista en un revulsiu artístic. Sassoon el va desproveir no tan sols de l'aptitud literària sinó també de qualsevol preparació emocional, amb la qual cosa el contrast entre la vulnerabilitat i la ingenuïtat del període prebèl·lic i la perplexitat i l'acritud del seu pas pel front és encara més pronunciat. Així mateix, el nom de George Sherston tampoc no és fortuït. George és un nom arquetípic, molt comú a Anglaterra, mentre que el cognom, Sherston, prové d'un petit poble del sud d'Anglaterra, el territori de les caceres i curses de cavalls. En una carta escrita el vint-i-u de desembre de 1929, Julian Dadd (Julian Durley a *Memoirs of an Infantry Officer*) comenta tant les seves impressions com les imprecisions del llibre de Robert Graves, *Goodbye To All That*, i intenta respondre les inquietuds de Sassoon, que es trobava aleshores en el procés d'escriptura del segon volum de memòries:

[...] but S.S. [Siegfried Sassoon] was always consistent with S.S., and at all times wholly admirable. If you seek further explanation of yourself in war time than this —and I think your way of stating is one perfectly correct one— you seem to me to be up against something rather difficult. [...] You must agree that S.S. is on rather different lines from the average man: just think, for example, of your poems as compared with the ordinary man's poems, of expressing himself. Would you —you detached— expect yourself to react —as our friends say— to war conditions in the same way as the ordinary more stolid individual? [...] On the whole, being a homely person, I rather incline to the very simple way of saying it, that the experience of war confirmed the experience of everyday life, that the nicest people are the most formidable, when finally known<sup>40</sup>.

Com suggeria Julian Dadd, el talent artístic de Sassoon, llargament treballat des de la seva incipient vocació en la infantesa, no es podia comparar amb la d'altres soldats. Però per això va voler mantenir al marge de la trilogia de Sherston la seva participació en la vida pública i literària del moment, i esbossar només el temperament sensible del protagonista com a lector, però no com a escriptor. Per tant, la supressió d'algunes dades biogràfiques de Sassoon a l'hora de crear el personatge de Sherston denoten una voluntat de presentar-lo com un jove corrent, més aviat ingenu i immadur. No obstant això, en tant que cas representatiu Sherston/Sassoon difícilment es pot adequar al perfil del soldat comú. Quants oficials van fer pública una declaració pacifista que els podia costar un consell de guerra? Joe Cottrill (Joe Dottrell a *Memoirs of an Infantry Officer*) havia escrit a Sassoon, després de llegir la seva declaració: "One dare not think of this war —If

---

<sup>40</sup> Carta de Julian Dadd adreçada a Siegfried Sassoon, 21/12/1929. Correspondència no publicada. Fons arxivístic "Sassoon papers" de l'Imperial War Museum de Londres. Veg. Annex 2, p. 12.



so, we should go mad"<sup>41</sup>. Però des de l'estiu de 1917 aquest no va poder extirpar de la seva memòria les visions de les atrocitats a primera línia del front que, finalment, van determinar la seva denúncia pública contra la perllongació de les hostilitats. En l'informe mèdic que W.H. Rivers va escriure sobre el seu estat físic i mental quan va ingressar a l'hospital militar de Craiglockart (Slateford a les memòries de Sherston) es pot comprovar com els efectes de la neurosi de guerra (lassitud extrema, enervació o desordres en el son) s'originaven en el record permanent dels companys i amics caiguts en combat:

During his second visit to France, his doubts came perhaps even more doubtful about the way in which the War was being conducted from a military point of view. When he became fit to return to duty in July of this year, he felt that he was unable to do so, and it was his duty to make some kind of protest. He drew up a statement which he himself regarded as an act of wilful defiance of military authority: (See *Times*, July 31<sup>st</sup>., 1917). [...] He recognises that his views of warfare is tinged by his feelings about the death of friends and of the men who were under his command in France<sup>42</sup>.

La declaració esdevé així un dels molts símptomes que singularitzen la personalitat de Sherston, la seva renúncia a la resignació i la seva fidelitat, gairebé messiànica, envers la tropa. Però mentre que l'acció individual de la declaració subratlla una intenció pública de representativitat ("On behalf of those who are suffering now I make this protest against the deception which is being practised on them", *Sherston*, p. 496), les memòries emfasitzen el caràcter individual de la seva experiència:

Those who expect a universalization of the Great War must look for it elsewhere. Here they will only find an attempt to show its effect on a somewhat solitary-minded young man. [*Sherston*, p. 261]

L'autobiografia, a diferència de la investigació històrica, es concep com el testimoniatge d'una experiència que és sempre personal. El "jo" és el nucli central a partir del qual es reconstrueix la memòria i la narració amb totes les seves restriccions, errors o distorsions. Però és la representació de la guerra el que, en definitiva, transforma l'experiència individual en un acte simbòlic de commemoració col·lectiva que possibilita la identificació d'altres vivències similars.

---

<sup>41</sup> Carta de Joe Cottrill a Sassoon, 11/7/ 1917. Correspondència no publicada. Fons arxivístic "Sassoon papers" de l'Imperial War Museum de Londres.

<sup>42</sup> W.H. Rivers, "Medical Case Sheet on Siegfried Sassoon", 23/7/17, Craiglockhart War Hospital. Fons arxivístic "Sassoon papers" de l'Imperial War Museum de Londres. Veg. Annex 1.

El segon aspecte que cal valorar de l'estudi de Cobley es refereix a la seva interpretació foucaultiana dels relats de guerra. La profusió de metàfores òptiques sobre la neutralitat del llenguatge i la il·lusió de l'accés immediat a la realitat adquireix, en la seva anàlisi, una connotació negativa des del punt de vista ideològic:

[...] the facts are left to reveal themselves through the more or less **transparent** eyes of someone present at the time. [Cobley, p. 91]

[...] a neutral language that is meant to act as a **transparent** screen onto the world. This **transparency** is aspired to by avoiding metaphorical exuberance [...]. [Cobley, p. 95]

Beyond the illusions of acting as **transparent window**, the middle style produces the reassuring sense that even the most horrifying experiences can be mastered and integrated into a scientifically ordered world [Cobley, p. 96]

[...] grounding their narratives in the **transparency** of words or literal meaning, they deny the metaphorical instability of language. [Cobley, 203]

Whether a text claims to hold up a **mirror** to reality or to acknowledge its illusory nature, it can no more escape making ideological statements than it can be fully conscious of them. [Cobley, p. 233]

El concepte de transparència que suggereixen aquests exemples s'associa al discurs racionalista i científic i, per tant, a una voluntat de control i repressió dels traumes registrats en l'inconscient del combatent que, alhora, evidencia una postura ideològica equívoca respecte dels horrors de la guerra. L'origen d'aquesta apreciació pejorativa de la "transparència" es pot traçar en l'obra de Michel Foucault, *Surveiller et punir*, en la qual desenvolupa algunes de les idees de Nietzsche sobre les fal·làcies de la metafísica occidental, sobretot pel que fa a la legitimitació de la raó científica i els seus instruments de poder i de domini. Foucault elabora una crítica del mètode racional i científic de la Il·lustració en l'origen de les institucions modernes, sobretot, en la institució disciplinària que va convertir el poder de castigar en la funció més essencial de la societat moderna<sup>43</sup>. El símbol d'aquesta "societat disciplinària" és el model panòptic d'arquitectura carcerària inventat pel pensador britànic Jeremy Bentham l'any 1791:

---

<sup>43</sup> Keith Windschuttle rebutja, juntament amb altres historiadors, la connexió que estableix Foucault entre la tecnologia del poder, simbolitzat per les institucions de caire disciplinari (hospitals, presons, manicomis o escoles) i la Il·lustració. És en el segle XIX, i no el segle XVIII, amb el sorgiment de la democràcia i les societats igualitàries, que es desenvolupen la justícia penal, la investigació mèdica i psiquiàtrica, o les reformes dels sistemes prevalents de càstig. Vegeu *The Killing of History*, op. cit, pp. 152-171.

[...] en la periferia, una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre, ésta, con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. La construcción periférica está dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa toda la anchura de la construcción. Tienen dos ventanas, una que da al interior, correspondiente a las ventanas de la torre, y la otra, que da al exterior, permite que la luz atraviese la celda de una parte a otra. Basta entonces situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda a un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar. Por el efecto de la contraluz, se pueden percibir desde la torre, recortándose perfectamente sobre la luz, las pequeñas siluetas cautivas en las celdas de la periferia<sup>44</sup>.

El Panòptic esdevé per a Foucault el paradigma de funcionament de les estructures de poder en la vida quotidiana dels homes. Una arquitectura amb aplicacions polivalents que serveix per reformar els presos, però també per curar els malalts, instruir els escolars, segregat els dementats, vigilar els obrers, etc<sup>45</sup>. La disciplina del control es materialitza així en la visibilitat i la vigilància permanents. La influència de la tesi del panoptisme en la literatura, en especial en la crítica de la ficció realista, ha estat molt controvertida. Durant els anys vuitanta, l'analogia entre la visió panòptica i la tècnica narrativa de la novel·la realista — paral·lela a la de la història com a ficció—, va constituir un dels eixos centrals de la crítica per part dels epígons de Barthes i Foucault<sup>46</sup>. En aquest sentit, l'herència filosòfica d'aquests pensadors francesos, en especial en l'àmbit acadèmic nord-americà, va desplaçar en alguns casos l'estudi narratiu de la novel·la a qüestions purament ideològiques. Dorrit Cohn explica, a partir del comentari de diversos autors com Mark Seltzer (*Henry James and the Art of Power*, 1984), John Bender (*Imagining the Penitentiary*, 1987), o D.A. Miller (*The Novel and the Police*, 1988), com la visió panòptica del control absolut s'ha aplicat de manera categòrica i acrítica a la novel·la realista. Des d'aquest punt de vista, les tècniques tradicionals de la novel·la, com la narració omniscient o el discurs indirecte lliure, es conceben com els instruments d'una autoritat il·limitada que exerceix l'autor d'aquest tipus de relats<sup>47</sup>.

Cobley recull aquesta línia de recepció foucaultiana en relació amb les autobiografies de guerra —formalment més pròximes al discurs realista—, ja que redueix la seva complexitat discursiva i els atribueix gairebé tots els trets pejoratius

---

<sup>44</sup> Michel Foucault (1975), *Vigilar y castigar*, traducció d'Aurelio Garzón del Camino, Madrid: siglo XXI, 1994, p. 203.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>46</sup> Veg. John Holloway, "Language, Realism, Subjectivity, Objectivity", *Reconstructing Literature*, ed. Laurence Lerner, Oxford: Basil Blackwell, 1983, pp. 60-72; Laurence Lerner (1988), "History and Fiction", *Literature in the Modern World*, *op. cit.*, pp. 334-340.

<sup>47</sup> Dorrit Cohn, "Optics and Power in the Novel", *The Distinction of Fiction*, *op. cit.*, pp. 163-180.

de la ficció “panòptica” realista. És a dir, són narracions que pretenen ser neutrals (“that is meant to act as a transparent screen onto the world”) i, per tant, intenten ocultar la mediació inevitable entre la realitat i el text narratiu (“They pretended to guarantee immediate access to reality”). Així mateix, també estan condicionades per l’austeritat estilística (“avoiding metaphorical exuberance”; “the facts are left to reveal themselves”) i, sobretot, per una voluntat de censura de les experiències més espantoses en l’estructura racional i científica del subjecte il·lustrat (“the most horrifying experiences can be mastered and integrated into a scientifically ordered world”). Tot plegat revela la complicitat d’aquests escriptors, per bé que sovint inconscient, amb el que denunciaven, ja que van reproduir “the assumptions of scientific positivism and liberal humanism in spite of the technological mass destruction” (Cobley, p. 99).

Aquestes anàlisis sobre les implicacions ideològiques dels relats de guerra que no s’acullen a la formalització del *Modernism* contenen dues generalitzacions, excessivament taxatives, que ens serviran per resumir la seva perspectiva crítica. En primer lloc, s’assumeix que la narració autobiogràfica —com la ficció realista— mimetitza una determinada narració històrica que es correspon, alhora, amb un positivisme desproporcionat (absència o discreció del narrador comentarista, acumulació de dades o inclusió de proves documentals com els dietaris o notes, supressió o moderació de l’experimentació metafòrica o sintàctica, etc.). En segon lloc, que aquesta “transparència discursiva” amaga, en realitat, un subjecte que evita explorar les contradiccions o els aspectes desconcertants de la guerra i legitima els mecanismes de control que Cobley atribueix, com Foucault, a l’humanisme i als valors racionals de la Il·lustració.

En el relat de Sassoon el mode, que regeix la distància entre el discurs del protagonista i el del narrador, no es manté mai estable. El narrador té una presència massa conspícua com per deixar que la història, com deia Benveniste, s’expliqui per ella mateixa, com si ningú no parlés. En conseqüència, aquesta inestabilitat no permetria incloure Sassoon entre els condicionals de la repressió panòptica. La simplicitat de l’equació entre discurs autobiogràfic realista o històric i ideologia autoritària i liberal únicament empobreix el potencial de la focalització i la veu. Això no exclou, és clar, que Sassoon, com altres companys, no estinguessin imbuits per determinats principis polítics que, d’alguna manera, es reflecteixen també en els seus relats (la visió panteista i idealitzada de l’Anglaterra arcàdica n’és un exemple). Però el que la seva narració s’esforça a subratllar és una presa de consciència crítica, no exempta de les contradiccions pròpies de seva classe

social, en relació amb els valors polítics i socials pels quals s'havia allistat a l'exèrcit:

I was nearly thirty-two and nothing that I'd done seemed to have been any good [...]. The "good old days" had been pleasant enough in their way, but what could a repetition of them possibly lead to?. How could I being my life all over again when I had no conviction about anything except that the War was a dirty trick which had been played on me and my generation? [*Sherston*, p. 655]

Els quatre anys de conflicte tracen el recorregut del distanciament de Sherston, cada vegada més profund i irreparable, d'un passat idíl·lic que, tanmateix, ja no té sentit. La inquietud i la incertesa assetgen les seves reflexions, llargament diferides, sobre un futur que no conté cap promesa "cap un món millor" (Cobley, p. 97), sinó la constatació d'un engany.

La transcendència moral d'aquesta inferència, simple i amarga, sobre la guerra, així com el compromís amb la veritat del testimoniatge, condicionen tota la configuració modal de les memòries mitjançant la transgressió de les convencions autobiogràfiques. La història s'amalgama amb el discurs, la descripció amb la narració, o el relat amb diàleg. Un conjunt de procediments que accentuen la dimensió autoreflexiva i aboquen el relat a la tematització del mateix procés d'escriptura i a la problematització de la identitat. Una confluència que permet emancipar la narració autobiogràfica de les constriccions del mètode històric i la focalització estable cap al territori de la ficció creativa. Com va observar Stephen Spender, l'experimentació autobiogràfica durant el període d'entreguerres va constituir una de les fórmules literàries més explorades:

Instead we get books like Siegfried Sassoon's memoirs where a self-portrait verges on fiction, and novels where fiction is really autobiography. Why is this? I think it is because the inner life is regarded by most people as so dangerous that it cannot be revealed openly and directly<sup>48</sup>.

En conseqüència, el narrador no és un subjecte transparent que certifica, de manera impàvida, els successos del passat històric. El passat personal pertany a la memòria autobiogràfica mitjançant la qual el narrador pot assolir alguna resolució moral de les seves contradiccions, febleses o errors passats i constatar com l'empremta de la guerra transforma per sempre un home, independentment de la seva ideologia.

---

<sup>48</sup> Stephen Spender, "Confessions and Autobiography", a James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, op. cit., p. 122.

### 3. EL PELEGRINATGE DE GEORGE SHERSTON I LA TRANSFORMACIÓ DEL *BILDUNGSROMAN*

I told him that I was a Pilgrim going to the Celestial City. [Epígraf que acompanya el títol de *Sherston's Progress*].

Sassoon va manllevar de l'obra de John Bunyan, *Pilgrim's Progress*, tant el títol com la cita per cloure el tercer volum de les seves memòries. El concepte de pelegrinatge, que esdevé el nucli catalitzador de tot el conjunt autobiogràfic previ, circumscriu la trilogia de Sherston en la simbologia cristiana del viatge com a trànsit cap a la comprensió després de superar els diferents obstacles i proves de fe:

Sassoon portrays the journey of George Sherston from ignorance to knowledge and thence to understanding. It is a journey towards a comprehension of heroic suffering<sup>49</sup>.

Aquest viatge iniciàtic adopta, en la seva versió secular, el paradigma del *Bildungsroman* o novel·la d'aprenentatge que descriu l'evolució d'una vida des de la infantesa fins a la maduresa<sup>50</sup>. El món com a escola de la vida determina el doble component d'aquest "progrés" de Sherston, és a dir, el trajecte individual d'autoconeixement esdevé una recerca espiritual en què el final de la història és la solució i superació dels conflictes. Aquest arquetip teleològic que domina el viatge tant religiós com secular perfila, en principi, el marc interpretatiu de tota la seva narració. Però, a diferència d'altres relats de guerra, Sassoon va utilitzar diferents trames narratives i modalitats literàries per compondre la seva autobiografia. Ja hem vist com la narració dels anys de la infantesa i joventut s'adeqüen millor al Bakhtin defineix com a novel·la de proves que al *Bildungsroman* perquè en el primer tipus l'argument narratiu s'organitza al voltant d'un seguit de proves —de valor, de coratge, de noblesa, etc.— que l'heroi principal ha de superar i que no alteren la seva personalitat sinó que proven i confirmen les qualitats que li són conferides de bon principi. Els anys d'instrucció esportiva preparen Sherston per la consecució d'un doble guardó: la Copa del Coronel, el màxim trofeu de les trobades de Ringwell, i l'amistat, llargament cobejada, de Denis Milden. Tanmateix, es tracta d'un procés en què el protagonista es manté immutable. Els guardons constaten, de

---

<sup>49</sup> John Onions, "Sassoon: the Hero Half-Redeemed", *English Fiction and Drama of the Great War. 1918-1938*, op. cit, p. 136.

<sup>50</sup> Antonio García Berrio & Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: ed. Cátedra, 1999, p. 189.

fet, les aptituds innates de Sherston que supera les proves i les incerteses inicials per guanyar-se un lloc en la societat privilegiada dels caçadors.

En el *Bildungsroman*, els canvis que transformen l'heroi adquireixen una significació argumental<sup>51</sup>. En aquest sentit, la guerra marca la línia divisòria que separa el passat arcàdic de Sherston, amb tota la seva trivialitat i ignorància, de tot el que s'esdevindrà després. Com adverteix Evelyn Cobley: "The *Bildungsroman* paradigm was ideally suited to express this notion of an initiatory passage through the night which would ultimately be redeemed by a gain in knowledge and maturity" (Cobley, p. 122). Ara bé, aquest trànsit iniciàtic al submón de les trinxeres és, en el cas de Sherston, progressiu. Durant els primers dos anys, entre el període d'instrucció i la seva destinació allunyada de primera línia com a oficial de transport, encara imagina el combat real com una aventura excitant que sembla perllongar els dies feliços de cacera. No és fins la mort de Dick Tiltwood, que culmina les morts successives d'Stephen Colwood i Dixon, que la conflagració comença a revelar la significació tràgica dels símbols que han aparegut durant tot el relat. El filat espinós, els personatges simbòlics com Miriam i John Homeward, però sobretot la presència constant del quadre *Love & Death*, constitueixen anuncis premonitoris del desastre.

En el segon volum, *Memoirs of an Infantry Officer*, es materialitza la conversió pacifista de Sherston a mesura que, ja com a oficial d'infanteria, s'introdueix en les lliçons amargues del Somme i d'Arras que confirmen la seva transformació en tots els nivells. En el front, les escenes apocalíptiques d'Harmagedon, que representen la devastació absoluta tant dels homes com del paisatge, desplacen els paradisos emotius de les visions idíl·liques de la nostàlgia familiar i dels oasis bucòlics de França per un sentiment d'alienació cada vegada més dolorós. Mentre que, en els retorns esporàdics a Anglaterra, el record lacerant dels seus homes i dels companys morts condicionen un sentiment d'intolerància i ressentiment contra els civils. El desenvolupament del protagonista sembla antitètic al que es planteja en el *Bildungsroman*, ja que la guerra només condueix a la brutalització i al deteriorament físic i psíquic de l'home. La rutina de les trinxeres segueix altres paràmetres que ja no mantenen cap relació amb la vida anterior dels soldats. Així la lluita per la supervivència esdevé l'únic principi moral de l'acció en combat, i no la consecució de medalles o l'esperança de millorar el món.

Evelyn Cobley relaciona aquesta resistència al paradigma del *Bildungsroman* amb la picaresca, ja que el coneixement que adquireix el protagonista del relat de guerra no comporta cap evolució, sinó que confirma el seu caràcter estàtic i el seu

enginy en l'instint d'autopreservació (Cobley, p. 126). Certament, el personatge de Sherston sembla, a vegades, més pròxim al picaresc. Les contínues mascarades de George en el seu paper d'heroi o màrtir pacifista constitueixen estratègies de supervivència per tal d'evitar el pànic o l'apatia de l'ensorrament psíquic. Ara bé, el protagonista de *Memoirs of an Infantry Officer* ja no és el mateix que el de *Memoirs of a Fox-Hunting Man*. Tot i que el seu creixement humà depèn sovint de la inevitabilitat dels esdeveniments externs que inciten la seva vehemència i irreflexivitat, el jove arrogant i despreocupat de les caceres de Ringwell o Pucklestone reconeix, finalment, en el cos sense vida de tots els soldats morts en combat, el sofriment universal de l'ésser humà, però, sobretot, dels desposseïts:

[...] although people with sound common sense can always refute me by saying that life is full of gruesome sights and violent catastrophes. But I am no believer in wild denunciations of the War; I am merely describing my own experiences of it; and in 1917 I was only beginning to learn that life, for the majority of the population, is an unlovely struggle against unfair odds, culminating in a cheap funeral. [Sherston, p. 425]

L'adquisició de la maduresa s'intueix en la capacitat de Sherston per transcendir la seva indignació davant els efectes de la catàstrofe en una comprensió més solidària del patiment dels altres. No sembla, per tant, que la picaresca defineixi de manera absoluta el seu comportament —tan contradictori i complex— davant els avatars bèl·lics. L'instint de preservació al front no és comparable al del *pícaro* que pretén l'ascensió social o econòmica. Davant de les escomeses brutals i vertiginoses del combat, Sherston intenta, endebades, contenir l'avanç de la mort, com el personatge de Cupido en el quadre de Watts, *Love and Death*. L'amor i la mort, el desig de glòria per satisfer la vanitat però també com a mascarada per mantenir l'equilibri psicològic, la rebel·lia i la indignació contra els ultrapatriotes que defensen dogmàticament la conflagració, però també la compassió paternalista envers la tropa mostren que la complexitat de reaccions del combatent no permet una síntesi anàloga a la de la picaresca.

El segon aspecte que relaciona Cobley amb la picaresca és el caràcter episòdic de l'argument. Tot i que el relat s'organitza cronològicament, d'acord amb el desplaçament del protagonista per les diferents localitats geogràfiques, l'arranjament argumental es desplega en una estructura episòdica previsible i un conjunt de tòpics i imatges convencionals (instrucció militar, amistats, marxes, patrulles, tasques habituals del batalló, atacs, ferides, convallescències, permisos,

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, pp. 19-25.



etc.). En conseqüència, es neutralitza el sentit de progressió històrica, típica del *Bildungsroman*, i es construeix un tipus de narració més propera a la crònica:

The experience of trench warfare resists more sophisticated narrative treatment because human agency was no more capable of influencing events than it was of explaining their larger significance. [...] Their discourse, like that of the chronicle, is characterized by remaining 'too rigidly limited to the simple naming of objects that occupy the historical field and merely arranges them on a time line in the order of those objects' appearance in the field' [Cobley, p. 131]

La crònica, com a discurs protonarratiu, conté els esdeveniments dispersos que, mitjançant la trama, es transformen en una narració històrica. Però, realment, ¿podem concebre l'estructura del relat de Sassoon com una successió episòdica d'esdeveniments? ¿No es nega així la coherència i intel·ligibilitat del relat? La descripció de la guerra de trinxeres sembla determinar aquesta estructuració previsible dels esdeveniments narrats. Gairebé totes les accions es redueixen o bé a la rutina de les tasques ordinàries i feixugues, i a la resistència passiva rere els parapets, o bé a les escenes de combat fulminants i caòtiques, en què l'habilitat o el coratge del soldat resulten inútils davant de la violència i la mort indiscriminades. En un article molt interessant sobre la narració i el significat biogràfic de les experiències bèl·liques, Gabriele Rosenthal observa més similituds entre les experiències dels veterans de la Gran Guerra i les dels civils en els refugis durant els bombardeigs de la Segona Guerra Mundial, que entre els excombatents de les dues guerres mundials. La dificultat d'expressar algun tipus d'ordre seqüencial de les impressions difuses i caòtiques de la guerra de trinxeres és anàloga a l'experiència passiva dels civils que es refugiaven del bombardeig aeri durant la Segona Guerra Mundial. En tots dos casos, la repetició constant de situacions similars (la immobilitat, l'intent de controlar el pànic o la indefensió frustrant) substitueix la rutina quotidiana per un altre tipus de monotonia més angoixant. En conseqüència, es trenca l'estructura iterativa del temps quotidià que permet articular l'experiència d'una forma lineal<sup>52</sup>.

Semblaria, doncs, que les conclusions de Rosenthal confirmen les de Cobley sobre les divergències entre el *Bildungsroman* i el relat de guerra: un argument episòdic convencional proper a la crònica, la impossibilitat de traduir l'experiència en significació, o l'avortament de la progressió del protagonista en l'adquisició d'un coneixement. No obstant això, cal tenir en compte que Rosenthal examina entrevistes i testimonis orals, i no narracions. La diferència torna a ser primordial,

---

<sup>52</sup> Gabriele Rosenthal, "Narración y significado biográfico de las experiencias de la guerra", *Historia y fuente oral*, Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1996, pp. 135-142.

ja que la veracitat de la memòria autobiogràfica que reivindiquen els escriptors d'aquests relats bèl·lics s'assoleix per mitjà de l'estructuració narrativa amb tot el que això comporta de selecció, supressió i recreació de les dades factuais i biogràfiques.

En efecte, tant la disposició dels fets, com la seva actualització posterior per part del lector, es regeixen encara per la noció aristotèlica de "tot" (*holos*), és a dir, pel que té un principi, un nus i un final<sup>53</sup>. Aquesta ordenació dels fets és el que, al cap i a la fi, permet al lector la percepció d'una certa racionalitat temporal que aporta credibilitat al relat. Altrament, la configuració narrativa es veuria segellada definitivament a l'atzar o a la seqüencialitat episòdica sense possibilitat d'una redempció del sentit. La memòria autobiogràfica assumeix una estructura ficcional des del moment que adopta una trama, a partir de la qual es seleccionen els records susceptibles de convertir-se en accions de la cadena argumental, que conserva encara una confiança en el paradigma teleològic clàssic. A grans trets, el fil argumental de l'obra de Sassoon es pot resumir en dos grans nuclis. Primer, la descripció d'una condició ideal, el passat arcàdic de Sherston que s'estronca pel canvi de fortuna en sentit contrari o *peripeteia* que dóna pas al segon gran argument narratiu que és l'esclat i l'experiència de la guerra. Aquesta interpretació argumental s'integra en el marc d'una tradició dels modes de ficció que, segons Bonati, constitueixen estils d'imaginació que s'han consolidat com a formes canonitzades de la tradició literària<sup>54</sup> i que Northrop Frye va analitzar en el seu influent llibre *Anatomy of Criticism* (1977).

Frye distingeix cinc modes fictionals que defineixen l'estil de la tradició europea i occidental segons el poder d'acció de l'heroi que pot ser més gran, menor o comparable al nostre: el mite, el *romance*, el mimètic elevat, el mimètic inferior i la ironia. La tesi de Frye és que la interacció del pla tràgic i del còmic en aquests modes provoca el desplaçament de la ficció contemporània a Occident cap al mode mimètic, una vegada el que era sagrat i meravellós van quedar relegats per un increment dels valors de la versemblança, l'irònic, el ridícul o l'absurd<sup>55</sup>. En aquest sentit, el protagonista dels relats de guerra s'identificaria amb l'heroi el poder d'acció del qual és igual a nosaltres, però que acaba desposseït d'aquest poder fins a transformar-se en l'heroi inferior, en la víctima que Frye adscriu al mode irònic. El trànsit de la llibertat abans de la guerra a la impotència o la frustració de l'acció a les trinxeres és comparable, com argumenta Paul Fussell, a l'experiència irònica

---

<sup>53</sup> Cfr. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 94.

<sup>54</sup> Félix Martínez Bonati, *La ficción narrativa, op. cit.*, p. 123.

<sup>55</sup> Northrop Frye, *Anatomía de la crítica, op. cit.*, pp. 249ss.

dels herois com Prufrock de T.S. Eliot, Bloom de James Joyce o Malone de Beckett, però també de George Sherston, Robert Graves o Edmund Blunden<sup>56</sup>.

Paral·lelament, Frye va complementar aquesta taxonomia amb una teoria dels símbols literaris a fi de proporcionar una base hermenèutica per a la interpretació dels modes de ficció. El mode irònic, que es correspon a la fase de l'inevitable o del grotesc, està dominat pel revers demoníac de la imatgeria apocalíptica que, alhora, constitueix un retorn al mite. El món del malson, de la víctima propiciatòria, de la condemna i el dolor, de la confusió en oposició dialèctica amb un cel religiós i omnipotent determina la visió de l'infern existencial del qual l'home no pot escapar en el decurs de la història. Fussell il·lustra la proposta de Frye en referència amb alguns símbols recurrents dels relats de guerra. Així, el símbol demoníac del món vegetal, en oposició de l'arbre de la vida, es correspon amb l'arbre de la mort, les creus i el bosc sinistre; el món mineral, amb la maquinària bèl·lica i el sistema laberíntic de les trinxeres; el monstre s'identifica amb els animals de presa, les rates i els paràsits; el desert amb la terra eixorca i desolada per l'acció bèl·lica, etc<sup>57</sup>. La imatgeria apocalíptica va suposar un complement molt fèrtil en la configuració de la trama literària d'aquestes narracions personals però, sobretot, en la descripció de l'experiència bèl·lica identificada com a Harmagedon, el lloc on segons l'Apocalipsi s'havia de lliurar la batalla final entre Déu i els esperits diabòlics:

I vaig veure sortir de les boques del drac, de la bèstia i del fals profeta tres esperits impurs com granotes: eren tres esperits diabòlics capaços de fer miracles i anaven a trobar els reis de tota la terra per convocar-los a la batalla del gran dia del Déu de l'univers. Els van convocar al lloc que en hebreu es diu Harmagedon<sup>58</sup>

Els vuit primers capítols de *Memoirs of a Fox-Hunting Man* disposen la funció profètica i de contrast respecte dels dos capítols restants d'aquest volum i de *Memoirs of an Infantry Officer* i *Sherston's Progress*. Paral·lelament, en aquests últims volums es manté un equilibri entre la narració de la guerra i els episodis d'allunyament del front. Dels deu capítols de *Memoirs of an Infantry Officer*, tres es corresponen a accions bèl·liques (capítols 2 "The Raid", 4 "Battle" i 8 "The Second Battalion"), tres a períodes d'inactivitat per instrucció o malaltia (capítols 1 "At the Army School", 6 "At the Depot" i 7 "Rouen in February") i tres més als permisos o

---

<sup>56</sup> Paul Fussell, p. 313.

<sup>57</sup> Ibídem, pp. 312-313. Vegeu també el capítol "Love and Death: la formació simbòlica" de la segona part d'aquesta investigació.

<sup>58</sup> Associació Bíblica de Catalunya (ed), Apocalipsi 16:16, *op. cit.*, p. 479.

convalescències a Anglaterra (capítols 5 "Escape", 9 "Hospital and Convalescence" i 10 "Independent Action"), mentre que en el capítol tercer ("Before de Push") s'alternen el permís i la preparació de la tropa per a la batalla del Somme. D'altra banda, *Sherston's Progress* reprèn una estructuració similar. Del total de quatre capítols, dos es refereixen a l'estada a l'hospital militar d'Slateford i la incorporació al servei actiu del protagonista a Liverpool i Limerick (capítols 1 "Rivers" i 2 "Liverpool and Limerick", respectivament). Mentre que els capítols tres ("Sherston's Diary: Four Months") i quatre ("Final Experiences") es refereixen als mesos de destacament a Palestina i al retorn al front occidental.

A *Memoirs of an Infantry Officer*, en cadascuna de les agrupacions que situen el protagonista entre el front i la rereguarda, es desenvolupen totes les modalitats literàries com l'autoparòdia, la sàtira i la modulació elegíaca que neutralitzen la formalització del cronotop idíl·lic de *Memoirs of a Fox-Hunting Man*. En els capítols sobre les accions bèl·liques, les evocacions pastorals cedeixen davant la visió desoladora d'Harmagedon i la tropa esdevé l'epítom elegíac del sofriment i la dignitat humanes que contrasten amb l'actitud temerària i gairebé dement de George. Pel que fa als períodes d'inactivitat, la imaginació de la guerra romàntica i els tòpics heroics es debiliten a mesura que els combatents es converteixen en víctimes i es revelen els prejudicis i l'altivesa dels alts comandaments militars. I, finalment, els episodis de convalescència desenvolupen tota la càrrega satírica contra el dogmatisme i la incomprensió de la societat civil (la premsa, els clergues, els militars d'alta graduació o els fanàtics del patriotisme).

S'estableix així una correspondència amb la tipologia bíblica en el sentit que s'interpreta l'Antic Testament com un signe, un presagi del que es revela al Nou Testament: la separació final d'un món idealitzat i feliç i un altre de terrible i infeliç<sup>59</sup>. El paradigma apocalíptic estableix un marc interpretatiu que transcendeix la recuperació del passat merament positivista o personal per atorgar a la memòria de la guerra un sentit escatològic indiscutible. Malgrat el títol del tercer volum, *Sherston's Progress*, l'evolució de Sherston no es proposa com una resolució de tipus dramàtic de les estructures i temes traçats en les dues memòries anteriors. En efecte, el seu "progrés", els canvis en la seva personalitat durant els anys de combat, es reflecteixen en el reconeixement irònic del seu caràcter emocional i impulsiu:

---

It is not impossible that on my way back to Clitherland I compared my contemporary self with previous Sherstons who had reported themselves

---

<sup>59</sup> Northrop Frye (1981), *El Gran Còdigo*, traducció Elizabeth Casals, Barcelona: ed. Gedisa, 1988, p. 104.

for duty there. First the newly-gazetted young officer, who had yet to utter his first word of command —anxious only to become passably efficient for service at the front. (How young I had been then—not much more than two and a half years ago!). Next came the survivor of nine months in France (the trenches had taught him a thing or two anyhow) less diffident, and inclined, in a confused way, to ask the reason why everyone was doing and dying under such soul-destroying conditions. Thirdly arrived that somewhat incredible mutineer who had made up his mind that if a single human being could help to stop the War by making a fuss, he was that man.  
There they were, those three Sherstons; and here was I—the inheritor of their dim renown. [*Sherston*, p. 558]

Amb tot, el debilitament d'aquests models de predicció en el tercer volum a favor del mode irònic es tradueix en la carència d'una síntesi que resolgui el cisma establert entre aquests dos móns. Les memòries simplement s'acaben en el punt de màxima confusió del protagonista a l'hospital de Londres fins que irromp, com un *deus ex machina*, Rivers, que encarna la figura que propicia l'*anagnorisi* psiquiàtrica, més que no pas cristiana, del protagonista:

He did not tell me that I had done my best to justify his belief in me. He merely made me feel that he took all that for granted, and now we must go on to something better still. And this was the beginning of the new life toward which he had shown me the way...  
It has been a long journey from that moment to this, when I write the last words of my book. And my last words shall be these —that it is only from the inmost silences of the heart that we know the world for what it is, and ourselves for what the world has made us. [*Sherston*, p. 656]

Al final de les memòries es defineix el viatge espiritual de Sherston en el seu pelegrinatge cap a la comprensió. És en aquest sentit que Sassoon es desvia del *Bildungsroman* per aproximar-se a algunes formes de la literatura religiosa. El narrador que conclou el relat no tan sols sap més que el protagonista en el moment que rep la visita de Rivers, sinó que coneix la veritat. Com adverteix Paul Fussell, la trilogia autobiogràfica estructura així la redempció irònica del protagonista: "It is to reveal George's new capacity for understanding this —and the cost of that understanding— that the trilogy is written. The trilogy, that is, enforces a "moral" point"<sup>60</sup>.

Els silencis profunds de l'ànima es corresponen als anys necessaris perquè la introspecció interior assoleixi una comprensió de l'experiència viscuda a fi que aquesta pugui ser comunicada i, per tant, narrada. El final inconclòs adquireix així una significació retrospectiva en la mesura que totes les referències a la maduració del protagonista han estat disseminades prèviament en tot el relat. El joc constant

---

<sup>60</sup> Paul Fussell, p. 103.

de la polimodalitat, amb la fluctuació de la focalització variable, però també les convencions antinarratives, les estratègies satíriques o la formació simbòlica, denoten la presència constant del narrador que atempta contra la progressió lineal i cronològica de la narració. Per tant, l'argument no assimila la formalització de la crònica, sinó que es dissol en diferents plans, el de la narració i el del discurs, que, alhora, pertanyen a dues experiències divergents: la del protagonista i la del narrador. Aquesta "deformació regulada"<sup>61</sup> del paradigma del *Bildungsroman* és el que permet al lector reconèixer el significat simbòlic del seu pelegrinatge, malgrat la distància que encara separa el protagonista del narrador madur.

---

<sup>61</sup> Cfr. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II*, p. 51.

#### 4. AUTOBIOGRAFIA O AUTOFICCIO. EL PACTE AUTOBIOGRÀFIC I EL JOC DE LA IDENTITAT

I resembled the character in a Pirandello play who was told, "Your reality is a mere transitory and fleeting illusion, taking this form to-day and that to-morrow, according to the conditions, according to your will, your sentiments, which in turn are controlled by an intellect that shows them to you to-day in one manner and to-morrow... who knows how?"<sup>62</sup>

En aquest fragment de *Siegfried's Journey*, Sassoon reflexiona sobre la seva capacitat camaleònica per adaptar-se a les circumstàncies segons l'entorn social i que comprenia figures rellevants del món cultural britànic com Thomas Hardy, E.M. Forster, els germans Sitwell, Walter de la Mare, John Galsworthy, Arnold Bennett, John Mansfield, el matrimoni Woolf, o T.E. Lawrence, entre altres. Aquesta capacitat d'adaptació, que en la maduresa jutjava com un defecte de la seva personalitat histriònica i la seva ineptitud intel·lectual<sup>63</sup>, va condicionar la hipòstasi del subjecte en tant que principi rector de la seva obra autobiogràfica. Si bé durant el conflicte, Sassoon va aprofitar la seva experiència al front per descriure i denunciar públicament en els seus poemes la naturalesa abjecta del conflicte, després l'Armistici, el món de la postguerra va ensorrar definitivament totes les expectatives forjades durant els quatre anys de sofriment interminable. Les injustícies socials, l'atur, la crisi econòmica, el feixisme incipient o la fragilitat d'una pau cada vegada més difícil de mantenir no van contribuir a fer més suportable el procés d'expiació dels records de la guerra. El poeta iracund va cedir davant el sentiment de frustració i futilitat cap a la introspecció interior i la reconstrucció del passat a la recerca d'un sentit i d'uns valors que el temps present semblaven negar-li<sup>64</sup>. Amb la publicació d'un volum de poesia l'any 1928, *The Heart's Journey*, començava així un llarg periple retrospectiu cap a les ruïnes del passat que continuaria durant gairebé divuit anys:

I have often wondered, how much I might have done had more material for writing about come my way, for I needed the stimulus of experience. But I have seldom *sought* experience, and most of it has been imposed on me by circumstance<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Siegfried Sassoon, *Siegfried's Journey, 1916-1920*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>63</sup> Cfr. Thomas Mallon, "The Great War and Sassoon's Memory", *op. cit.*, p. 86.

<sup>64</sup> Cfr. Michael Thorpe, Siegfried Sassoon. *A Critical Study*, p. 255; Patrick J. Quinn, *The Great War and the Missing Muse*, pp. 270-273; "Siegfried Sassoon: the Legacy of the Great War", *The Literature of the Great War Considered Beyond Modern Memory*, P.J. Quinn & S. Trout (ed), New York: Palgrave, 2001, pp. 233-235.

L'exili interior i l'exploració de l'experiència imposada pels avatars històrics es van materialitzar en sis volums d'autobiografia que va publicar entre 1928 i 1945, en els quals la construcció identitària a través del relat de vida es va configurar mitjançant una operació configuradora "poiètica", més que no mimètica<sup>65</sup>. La predisposició "pirandelliana" de Sassoon pel desdoblament de la personalitat es va concretar en una manipulació deliberada de les convencions de l'autorepresentació en què el joc irònic de les màscares va soscavar el principi autobiogràfic per endinsar-se cap a les formalitzacions experimentals del "jo". En aquest sentit, la duplicitat entre Sassoon i Sherston comporta un seguit de problemes a l'hora d'efectuar una catalogació genèrica dels tres llibres que integren les memòries de Sherston. ¿Es tracta d'una autobiografia ficcionalitzada de Sassoon o d'una novel·la en primera persona en què un personatge imaginari, George Sherston, n'és el narrador i el protagonista? ¿Com es complementen en relació amb la resta d'autobiografies que mantenen la identitat onomàstica de Sassoon com a autor, narrador i protagonista?

L'autobiografia, com a relat fidel de fets que han succeït en realitat, sembla plantejar una lectura incondicional d'acceptació referencial. La presència del pronom personal de primera persona intensifica l'efecte de sinceritat i, alhora, crea una aparença d'immediatesa i singularitat en comparació dels relats en tercera persona. Aquesta pretensió de sinceritat constitueix una de les garanties de l'ús social del discurs. L'individu assumeix la tasca de narrar la seva experiència i autenticar la veritat dels seus enuncisats mitjançant, si és precís, la seva comprovació extratextual. Però el passat no és un testament existencial el contingut i comprensió del qual se'ns desvetllin finalment per integrar-se automàticament a l'acte autobiogràfic, signe omnipresent d'una memòria inapel·lable. La prodigalitat en la descripció, la competència històrica o, en definitiva, la capacitat de narrar l'experiència del front constitueixen els elements que apuntalen el relat autobiogràfic que requereix, a fi de completar-se, una relació convincent entre la veu narradora i la configuració narrativa. La intrusió de l'element ficcional és gairebé inevitable, perquè el subjecte, com a font de l'acte testimonial, es converteix en referent i referit. Reconstruir els esdeveniments i la personalitat d'un temps pretèrit, sovint condicionat per la incompetència del record, exigeix un esforç de creació mitjançant el qual podem objectivar la nostra relació amb el passat i la nostra identitat personal. En conseqüència, l'ambigüitat constitutiva de l'autobiografia s'origina en el seu propòsit documental, que afecta

---

<sup>65</sup> Siegfried Sassoon, carta a Michael Thorpe, 12/08/1966, *Letters to a Critic*, op. cit., p. 16.

<sup>66</sup> Darío Villanueva, *El polen de las ideas*, op. cit., p. 108



l'àmbit de la pragmàtica, i la virtualitat creativa que es desenvolupa en el nivell de la construcció textual. Philippe Lejeune va proposar l'any 1975 una de les definicions que més ha circulat en l'anàlisi d'aquest gènere que, ens els darrers vint anys, s'ha desplaçat de la perifèria al centre del debat literari:

Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad<sup>67</sup>.

Aquesta definició intenta delimitar els principis fonamentals del gènere autobiogràfic, encara que es relacionin elements de diferents categories com el subjecte (vida individual, història de la personalitat), la formalització lingüística del relat (prosa), la identificació entre autor-narrador (l'autor com a persona real que coincideix amb el narrador) i narrador-protagonista. Per tant, la resta de gèneres propers a l'autobiografia que no compleixen cap dels components prescrits, com, per exemple, la biografia, el dietari o els llibres de viatge, queden relegats als llimbs de la narració no ficcional, com eslabons perduts d'aquesta llarga cadena de tipologies genèriques de la institució literària. La biografia no s'inclouria en aquesta definició perquè es tracta d'un relat en tercera persona que implica la dissociació del narrador respecte del protagonista; el dietari no es correspon amb el caràcter retrospectiu del relat; mentre que els llibres de viatge no expliquen l'existència d'un individu o la història de la seva personalitat, sinó un segment d'aquesta personalitat. Òbviament, Lejeune és conscient que les diferents categories proposades no poden ser restrictives i que, generalment, es produeixen encreuaments, ja que, per exemple, el concepte de retrospectió no exclou el temps present del narrador, com tampoc no s'ha de suprimir forçosament la història política o social d'una narració personal<sup>68</sup>. Això és evident en les memòries de Sherston. Els títols dels dos primers volums (*Memoirs of a Fox-Hunting Man*, *Memoirs of an Infantry Officer*) destaquen el substantiu genèric de la professió o del rang militar del protagonista com si es produís una certa reticència a la individuació. Títols que, en la seva accepció de "memòries", emfasitzen el paper del narrador com a testimoni directe i actor dels esdeveniments històrics, més que no pas l'anàlisi de la seva personalitat quan, en realitat, es produeix l'operació contrària tal com s'adverteix en el títol de l'últim volum, *Sherston's Progress*, i en la majoria de comentaris narratorials que indiquen la intenció autobiogràfica: "Were I to do that I should be extending the art of reminiscence beyond its prescribed

---

<sup>67</sup> Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, op. cit, p. 50.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 51.

purpose, which is, in my case, to show myself as I am now in relation to what I was during the War" (*Sherston*, p. 543). Els esdeveniments externs, en especial la guerra, són els que orienten l'estructura narrativa que, tanmateix, es concentra també en la individualitat psicològica de l'autor, de manera que resulta difícil precisar els límits que separen l'autobiografia de les memòries<sup>69</sup>.

Ara bé, com indica Nora Catelli, la intenció del teòric francès és consolidar l'autobiografia com a gènere i, per tant, diferenciar-la de la resta de fórmules afins, malgrat les concomitàncies i influències<sup>70</sup>. Cada gènere literari posseeix el seu propi decàleg que no tan sols constitueix un instrument d'interpretació, sinó també un model normatiu de representació, és a dir, designa una funció històrica i alhora estètica. Segons Lejeune, l'especificitat del gènere autobiogràfic es decideix en l'àmbit de la pragmàtica i se sustenta en la identificació nominal entre l'autor, el narrador i el protagonista que sancionen el pacte autobiogràfic. Un pacte que institueix un contracte de lectura perquè el lector pugui discriminar la naturalesa de la narració a partir de la seva consignació referencial, o bé la seva adhesió a l'esfera ficcional. En el primer cas, l'autobiografia s'assimila a la dimensió referencial dels discursos científics, històrics o jurídics, en què s'admet tàcitament la condició irrevocable de sinceritat en el subjecte d'enunciació i, alhora, el dret a la verificació per part dels seus destinataris. Mentre que en el segon, la pràctica patent de la no-identitat entre l'autor i el personatge, així com els signes de ficcionalitat que es desprenen del paratext (la menció de "ficció" o "novel·la" en la portada d'un llibre, per exemple), desvien el relat al regne de la ficció o del pacte novel·lesc<sup>71</sup>, en què, en principi, el lector s'abandona al que Coleridge descrivia com "la suspensió voluntària de la incredulitat".

Aquesta divisió categòrica a partir de la identitat autorial s'ha d'entendre en el context que Lejeune va publicar *Le pacte autobiographique* l'any 1975<sup>72</sup>. Durant els anys setanta i vuitanta, grups com *Tel Quel*, juntament amb les tesis de Barthes i Foucault sobre la mort de l'autor<sup>73</sup>, van qüestionar seriosament la noció humanista del subjecte cartesià. La recepció d'aquesta crítica en l'àmbit de l'anàlisi literària va encetar el desmantellament dels criteris d'autenticitat i autoria en la interpretació textual. La fal·làcia intencional que dirigia la pràctica hermenèutica tradicional

---

<sup>69</sup> Cfr. George May (1979), *La autobiografía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 150.

<sup>70</sup> Nora Catelli, *El espacio autobiográfico*, Barcelona: ed. Lumen, 1991, pp. 59-60.

<sup>71</sup> Philippe Lejeune, p. 66.

<sup>72</sup> Cfr. Laura Marcus, *Auto/biographical discourses*, *op. cit.*, pp. 37-42.

consistia a atorgar una primàcia il·limitada a l'autor, que permetia dilucidar no tans sols la lectura del text sinó també el seu funcionament. Tanmateix, aquest replanteig d'un model epistemològic excessivament confiat en les dades biogràfiques o en les intencions manifestes de l'autor també va atacar de mort l'autobiografia. La fal·làcia intencional va donar lloc a la fal·làcia de l'autor abolit<sup>74</sup> amb la qual cosa es condemnava l'autobiografia a la figuració del subjecte i del referent, i a la seva dissolució amb la resta de formes fictionals. S'obviava així qualsevol reflexió a l'entorn de temes complexos com el seu estatus referencial o cognitiu. Paradoxalment, aquest qüestionament crític o deconstructiu dels principis bàsics de l'autobiografia va esperonar una revitalització de les formes autobiogràfiques per mitjà de diferents procediments. La combinació del pacte autobiogràfic amb l'impuls ficcional va donar lloc a propostes narratives caracteritzades per la indeterminació genèrica en què l'autobiografia es presentava alhora com una novel·la, o bé, textos autobiogràfics que problematitzaven les fronteres entre la ficció i la història amb al finalitat de mostrar la provisionalitat referencial d'ambdós tipus discursius. Possiblement, la teoria crítica s'havia fusionat al final amb la pràctica literària en un moment que la sospita contra qualsevol centralitat, ja fos la del subjecte, el referent en la representació literària o el coneixement empíric de la història, s'erigia com l'estendard de l'experimentació artística i la voluntat transgressora de les disciplines humanistes, inclosa la dels gèneres literaris.

No resulta estrany, doncs, que davant de la progressiva fagocitació de l'autobiografia per part de la novel·la, Lejeune optés per l'afirmació de l'autor i del context pragmàtic de la recepció autobiogràfica<sup>75</sup>. Però si tornem a la definició enciclopèdica d'autobiografia i l'apliquem al text narratiu de Sassoon sorgeixen alguns problemes. En principi, la dissociació entre el nom de l'autor (Siegfried Sassoon) i el nom del narrador-protagonista (George Sherston) exclou la seva adscripció al gènere autobiogràfic. Per tant, es tractaria d'una novel·la que imita la forma autobiogràfica<sup>76</sup>. El lector pot avaluar la distància entre l'autor i el narrador, a fi d'establir els graus de semblança en funció del contingut narratiu i extranarratiu, però no pot sostenir la identificació plena i la validació històrica a causa de l'estatut imaginari del narrador-protagonista. No obstant això, la

---

<sup>73</sup> Roland Barthes "The death of the author", Michel Foucault "What is an author?", a *Criticism and Theory*, edició de David Lodge, London: Longman, 1993, pp. 167-172, 197-211.

<sup>74</sup> Cfr. Cedric Watts "Bottom's Children", *Reconstructing Literature*, op. cit., pp. 26-29.

<sup>75</sup> Cfr. Philippe Lejeune, p. 135.

determinació genèrica d'aquestes memòries suscita una situació anòmala, a mig camí entre la novel·la i l'autobiografia. En efecte, les similituds evidents entre les experiències del narrador autodiegètic i els indicis biogràfics de Sassoon fan difícil concebre la trilogia de Sherston únicament com una ficció autobiogràfica a la qual no s'exigeix, en principi, les mateixes condicions que un relat autobiogràfic real. Aquesta ambivalència genèrica és notòria quan es revisen les diferents propostes taxonòmiques que intenten classificar el text de Sassoon. Per exemple, Paul Fussell, M.S. Greicus, Patrick J. Quinn i Thomas Mallon coincideixen a definir-lo com a novel·la autobiogràfica o ficció en primera persona. Mentre que Bernard Bergonzi, George A. Panichas o Michael Thorpe es posicionen a favor de la híbrida genèrica que el situen en el terreny incert de la ficció i l'autobiografia real. Però en ambdues postures crítiques tampoc no es posa en dubte que les experiències de Sherston no es corresponguin, al capdavant, amb les de Sassoon<sup>77</sup>.

Certament, pel lector que no aprofundeixi en la seva biografia aquesta qüestió pot ser irrellevant perquè no disposa, inicialment, d'altres eines d'avaluació que les que exhibeix el text. Però també és igualment factible que es prescindi del contracte de lectura instaurat i que la distància ontològica entre l'autor i el narrador es redueixi i, en definitiva, es confongui la novel·la per una autobiografia real. Així ho intuïa Georges Duhamel en la seva reflexió sobre les memòries:

Quan un home escriu les seves memòries, els comentaristes s'obstinen a demostrar que aquelles memòries no són verídiques i que l'autor dona de sí mateix una idea trucada. Escriviu, però, una novel·la, tothom us reconeixerà a través de la figura del protagonista<sup>78</sup>.

L'observació de l'escriptor francès resulta significativa sobretot si es disposa d'indicis que confirmen aquesta hipòtesi. La recepció de *Memoirs of an Infantry Officer*, en què es concentren la majoria d'episodis relacionats amb la conflagració, va suscitar diverses reaccions d'altres excombatents, entre les quals en citarem dues que ens semblen interessants:

I hope you will forgive a perfect stranger writing to you, but you have described with remarkable modesty our previous meeting on page 233 of

---

<sup>76</sup> Cfr. Käte Hamburger, *La lògica de la literatura*, p. 210. Sobre el concepte de "mimesi formal" de Glowinski, vegeu Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, p. 30.

<sup>77</sup> Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, pp. 102-104; John Onions, "Sassoon: the Hero Half-Redeemed", p. 135; M.S. Greicus, *Prose Writers of World War I*, p. 20; Bernard Bergonzi, *Heroes' Twilight*, p. 159; George A. Panichas, *Promise of Greatness*, p. 507; Patrick J. Quinn, *The Great War and the Missing Muse*, p. 261; Michael Thorpe, *Siegfried Sassoon. A Critical Study*, p. 255; Thomas Mallon "The Great War and Sassoon's Memory", *Modernism Reconsidered*, p. 82.

<sup>78</sup> Georges Duhamel, *Consideracions sobre les memories imaginàries* (1937), *op. cit.*, p. 36.

*Memoirs of an Infantry Officer*. There were only two officers in A. Company of The Cameronians on that occasion [...] I certainly sent the message back to Batt. H.Q. and I very distinctly remember standing beside you when you stopped that one in your shoulder. As a matter of fact I have often referred to this incident as an example of shall I say "cold blooded guts". [...] It is some relief to learn that you weren't feeling so internally courageous as you appeared to be.

In an anthology of true war adventures published recently by Arco Publishers Ltd. there is an extract from your *Memoirs of an Infantry Officer* which relates to two abortive attacks on Mametz Wood on 2-3 and 3-4 July, 1916 in which your regiment and mine, the Royal Irish, played a part. [...] Although I did not see them myself I remember hearing from some of our bombing company at the time of the row of packs in the trench that you occupied alone, which they said belonged to Prussian Guards. I also remember vividly the row of dead Jocks collected from the battlefield on the evening of the 1<sup>st</sup>. July to which you refer in your book.<sup>79</sup>

Aquestes dues cartes pertanyen, respectivament, a L.H. Mackay, oficial del *Cameronians*, escrita l'any 1930, i A.R. Brennan, soldat ras dels *Royal Irish*, escrita l'any 1957. Es tracta d'opinions d'origen ben diferent tant pel que fa al rang militar d'aquests homes durant el conflicte, com per la data en què van enviar les seves cartes, però que coincideixen en dos aspectes bàsics. En primer lloc, el fet que participessin en els esdeveniments bèl·lics que es narren a *Memoirs of an Infantry Officer* constitueix el pretext perquè aportin la seva reflexió personal dels fets — Brennan adjunta a la carta un fragment mecanografiat del seu dietari sobre el mateix esdeveniment— i, sobretot, confirmin la versió de Sassoon. En segon lloc, cap dels dos testimonis s'interroga sobre la identitat de Sassoon com a protagonista de les memòries. Mackay fins i tot confessa que es va sentir alleugerit en comprovar que el coratge de Sassoon quan va ser ferit a l'espatlla no delatava, de fet, la seva condició anímica real. Aleshores, ¿per què malgrat Sherston és el narrador i protagonista de la història el que li succeeix s'atribueix directament a l'autor? ¿Ens trobem davant d'un cas d'interpretació ingènua en què el lector no ha sabut reconèixer el contracte de lectura establert per l'autor? Segurament, la resposta hauria de ser afirmativa i negativa. Sassoon va ser un personatge públic molt conegut durant i després de la guerra i, en conseqüència, resultava

---

<sup>79</sup> Primer fragment: carta de L.H. Mackay, 15/2/1930. Segon fragment: carta d'A.R. Brennan, 16/1/1957. Correspondència no publicada. Fons arxivístic "Sassoon papers" de l'Imperial War Museum de Londres. Veg. Annex 2, pp. 24-26 i 30, respectivament. D'altra banda, Frank Richards descriu en el seu llibre *Old Soldiers Never Die* (1933) el coratge de Sassoon en ser ferit a l'espatlla de manera similar a Mackay: "God strike me pink, Dick, it would have done your eyes good to have seen young Sassoon in that bombing stunt. [...] It was a bloody treat to see the way he took the lead'. This was the universal opinion of everyone who had taken part in the stunt, but the only decoration Mr. Sassoon received was a decorated shoulder where the bullet went through. He hadn't been long in the Battalion, but long enough to win the respect of every man that knew him", *op. cit.*, pp. 227-228.

relativament fàcil obtenir informació sobre la seva biografia i deduir les coincidències entre Sherston i Sassoon. Sobretot perquè el mateix relat, com a producte editorial, és còmplice de les analogies que estableix a fi d'estimular les vendes que, en la dècada dels anys vint, es regien fonamentalment per la gran demanda de literatura sobre la Primera Guerra Mundial. Tot i que Sassoon va publicar anònimament *Memoirs of a Fox Hunting Man*, per inseguretat o per prudència ja que es tractava del seu primer llibre en prosa<sup>80</sup>, el gran èxit de vendes i de crítica (l'any 1928 va guanyar el Premi *Hawthornden* i el *James Tait Black Memorial*) el va encoratjar a exposar obertament l'autoria dels dos volums següents. D'altra banda, el recurs de la substitució dels noms dels personatges, inclòs el del protagonista, no sempre va impedir que alguns dels afectats s'hi reconeguessin. Vivian de Sola Pinto, en llegir *Sherston's Progress*, per exemple, va escriure a Sassoon: "I am tremendously honoured by "Velmore". It is an absolutely flattering portrait due rather to the kindness of your heart than accurate memory, I fear"<sup>81</sup>. En canvi, el Sr. Edgar Newgass, un conegut de la família Sassoon, es va sentir humiliat davant del retrat del personatge de Tony Lewinson que, a *Memoirs of a Fox-Hunting Man*, fa un mal negoci amb la venda del seu cavall "Cockbird" a Sherston. En assabentar-se de la decepció de Newgass, Sassoon el va intentar convèncer que el personatge de Lewinson no estava en absolut inspirat en ell:

[...] I am horrified that you should have identified yourself with "young Lewinson" who was a mere dummy put in to contrast with the livelier character of "S. Colwood". If I thought there was any chance of your making such a mistake I would have changed the name of "Cockbird". Of course the book is half-fiction and half-fact, and one is liable to be misunderstood by those who knew the material on which the narrative is base. So for heaven's sake get this idea out of your head<sup>82</sup>.

Si realment es va basar o no en el Sr. Newgass és un assumpte que únicament podia aclarir ell mateix, però en el cas de "Velmore" no hi ha dubte possible. Sassoon va enviar, com havia fet amb altres amics i companys, l'esborrany del text abans de la seva publicació perquè Sola de Pinto el pogués revisar. És evident, doncs, que, independentment dels processos de ficcionalització, va prioritzar l'adequació referencial de la narració que va contrastar amb altres testimonis que havien participat en els mateixos esdeveniments. Però, tal com indica Umberto Eco, la validesa del testimoniatge de l'autor empíric ens hauria de servir per comprendre

---

<sup>80</sup> John Stuart Roberts, *Siegfried Sassoon, op. cit.*, 224.

<sup>81</sup> Carta de Vivian Sola de Pinto, 6/8/1936. Correspondència no publicada. Fons arxivístic "Sassoon papers" de l'Imperial War Museum de Londres. Veg. Annex 2, p. 22.

<sup>82</sup> Citat per John Stuart Roberts, p. 230.

el procés creatiu i il·luminar les discrepàncies entre la intenció de l'autor i la intenció del text<sup>83</sup>. En aquest sentit, si retornem als casos anteriors, entre la visió dels cadàvers alineats en el primer dia del Somme per part de Brennan i les percepcions de la ferida per part de Mackay, i les de Sassoon hi ha una diferència no de precisió factual, sinó de configuració ficcional:

After going a very short distance we made the first of many halts, and I saw, arranged by the roadside, about fifty of the British dead. Many of them were Gordon Highlanders. [...] their fingers mingled in blood-stained bunches, as though acknowledging the companionship of death. [Sherston, p. 336]

This was a mistake which ought to have put an end to my terrestrial adventures, for no sooner had I popped my silly head out of the sap than I felt a stupendous blow in the back between my shoulders. [...]. After a short spell of being deflated and sorry for myself, I began to feel rabidly heroic again, but in a slightly different style, since I was now a wounded hero, with my arm in a superfluous sling [...]. [Sherston, p. 445]

En el primer fragment, l'esguard dels cadàvers agermanats pel ritual de la sang forma part d'un dels primers estadis del deteriorament progressiu del patriotisme de Sherston, que encara pot concebre la noblesa de la causa en la visió de la mort. A mesura que avança en el seu coneixement de la guerra de trinxeres, la presència constant de la mort transforma les seves il·lusions guerreres en indignació i acritud. Pel que fa a l'escena de la ferida a l'espatlla, la intervenció irònica del narrador consisteix a moderar qualsevol índex d'heroïtat del protagonista i a presentar-lo com un personatge còmic i impulsiu. En tots dos plantejaments, la percepció dels esdeveniments procedeix de la mirada del protagonista que és, tanmateix, mediatitzada pel llenguatge del narrador que modifica el to originari per assignar-li qualitats específicament fictionals. En conseqüència, el poder poètic del llenguatge, l'escriptura i el text apareixen com el lloc de l'elaboració i la transformació del sentit, sense que això signifiqui, tanmateix, l'anul·lació empírica dels fets viscuts.

En aquest sentit, com assenyala Lejeune, el problema de l'autobiografia no rau en la relació entre el text i allò extratextual, o en l'anàlisi interna del funcionament del text: "sino en un análisis, a nivel global de la *publicación*, del contrato implícito o explícito, propuesto por el *autor* al *lector*, contrato que determina el modo de lectura del texto [...] es un modo de lectura tanto como un tipo de escritura, es un efecto contractual que varía históricamente"<sup>84</sup>. Com a mode de lectura, l'efecte contractual de les memòries es va traduir, com hem comprovat

<sup>83</sup> Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, op. cit., p. 86.

<sup>84</sup> Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, pp. 86-87.

amb les cartes de Mackay i Brennan, entre altres, en una fusió automàtica entre Sherston i Sassoon que encara perdura en l'actualitat. En la traducció espanyola de *Memoirs of an Infantry Officer* (2002), els comentaris editorials a la contracoberta sintetitzen l'argument del llibre de la següent manera: "Su protagonista, George Sherston (álter ego de Sassoon) [...] el David Cromlech de estas páginas es en realidad Robert Graves; el editor pacifista Markington es John Middleton Murry, y el filósofo Tyrrell es Bertrand Russell". De fet, Markington no és John Middleton Murry sinó H. W. Massingham (editor del diari *The Nation*), mentre que en el breu resum biogràfic de Sassoon, a la solapa de la portada, podem detectar un altre lapsus editorial, quan es comenta que Sassoon es va allistar al regiment de fusellers de Flintshire<sup>85</sup>. És Sherston qui s'allista als *Flintshire Fusiliers*, i no Sassoon que, com Robert Graves, va servir en el regiment dels *Royal Welch Fusiliers*. Però el que ens interessa destacar aquí és que els aclariments editorials que descobreixen les identitats reals ocultades en els noms substituïts<sup>86</sup> tenen una funció fonamental en l'establiment de l'espai autobiogràfic a fi d'orientar el lector. En conseqüència, com observa Thomas Mallon, "any clear separation of Sassoon and Sherston will remain forever impossible to achieve"<sup>87</sup>.

Amb tot, com a mode d'escriptura, Sassoon va ser molt conscient del seu allunyament respecte de les formes autobiogràfiques tradicionals en la construcció del personatge de George Sherston. En una de les nombroses cartes que va intercanviar amb Robert Graves durant la polèmica controvèrsia que va suscitar la publicació de *Goodbye To All That*, i que va suposar el trencament definitiu de la seva amistat, Sassoon li comentava el següent:

No one is more aware than I am that the *Fox-Hunting Man* is mere make-believe compared with the reality of my experience. But it isn't (as you review implied) a piece of facile autobiographic writing. Sherston is only 1/5 of myself, but his narrative is carefully thought out and constructed. I don't see how it could have been done differently. If I'd been trying to write my own "serious" autobiography the whole thing would have been different in tone and texture<sup>88</sup>.

Efectivament, el to i la textura, com hem vist en la breu comparació dels episodis de Mackay i Brennan i els que es narren en les memòries de Sherston, són diferents. L'autobiografia "seriosa", segons Sassoon, demana un altre tipus de

---

<sup>85</sup> Siegfried Sassoon, *Memorias de un oficial de infantería*, traducció de Mirta Rosenberg, Madrid: Turner, 2002.

<sup>86</sup> Cfr. Philippe Lejeune, p. 188.

<sup>87</sup> Thomas Mallon "The Great War and Sassoon's Memory", *op. cit.*, p. 87.

<sup>88</sup> Carta a Robert Graves, 2/3/1930, *In Broken Images*, *op. cit.*, p. 208.



convenció narrativa, però, sobretot, que el narrador no es correspongui només amb una cinquena part de l'autor. En aquest sentit, va reservar la focalització per allò que considerava essencial i, per tant, no va incloure en el relat molts dels aspectes relacionats amb la vocació literària i la seva vida ociosa a Londres, la sexualitat, les relacions conflictives dels seus pares, les morts prematures del seu pare (a causa de la tuberculosi) i del seu germà (a Gal·lípoli) o la trobada a Craiglockhart amb Wilfred Owen. Vivian de Sola Pinto, en una carta del cinc d'octubre de 1930, comentava que *Memoirs of a Fox-Hunting Man* li havia semblat, en molts aspectes, superior des del punt de vista literari que *Memoirs of an Infantry Officer*. Entre altres motius, perquè no es descobria com Sherston es convertia en poeta:

I was disappointed that you did not tell how Sherston became a poet. That would have interested me much more than his adventures in the line. It would have also explained the otherwise almost incredible conversion of a fox-hunting blood to pacifism<sup>89</sup>.

Si únicament haguéssim d'inscriure la trilogia de Sherston en alguna categoria genèrica, aquesta oscil·laria entre el registre de la narració autobiogràfica i el de la ficció novel·lesca. Aquesta modalitat peculiar d'escriptura, que tempteja els límits de la referencialitat i la ficcionalitat, ha rebut molta atenció per part dels estudis literaris en el seu intent per sistematitzar les modalitats de la literatura del "jo". Un dels neologismes d'incorporació recent ha estat el concepte d'autoficció, una forma narrativa que absorbeix gèneres narratius preexistents com són les autobiografies i les novel·les en primera persona. Aquest terme va ser utilitzat per primera vegada per Serge Doubrovsky en la contraportada del seu llibre, *Fils* (1977), una novel·la en què el triangle autor-narrador-personatge satisfà la identitat nominal del pacte autobiogràfic: "Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *auto-ficción*..."<sup>90</sup>. Tanmateix, com va argumentar Jacques Lecarme en diferents publicacions, el concepte d'autoficció de Doubrovsky no designava un tipus nou d'escriptura, sinó que existien nombrosos exemples en la història de la literatura en què la identitat entre autor i narrador produïa un relat de ficció: Cervantes, Chateaubriand, Malraux, Celine, Pessoa, Borges, Barthes, etc. Anys més tard, Vincent Colonna va ampliar aquesta definició en la seva tesi doctoral inèdita (1990):

---

<sup>89</sup> Carta de Vivian Sola de Pinto, 5/10/1930. Correspondència no publicada. Fons arxivístic "Sassoon papers" de l'Imperial War Museum de Londres. Veg. Annex 2, pp. 20-21.

<sup>90</sup> Philippe Lejeune, p. 179.

Relato en el que el acento está puesto en la invención literaria de una personalidad o de una existencia, es decir una especie de ficcionalización de la sustancia misma de la experiencia vivida<sup>91</sup>.

Adoptar la pròpia existència com a matèria literària és una constant en la creació ficcional. El que resulta contradictori de l'autoficció és la identificació entre autor i narrador en un relat que es presenta explícitament com una novel·la. Segons Genette, aquest tipus de ficcions atempta contra l'estabilitat i coherència dels gèneres literaris, perquè, al capdavall, ¿com pot un text ficcional reclamar la identitat i la dissociació entre l'autor i el narrador en la formulació: "Soy yo y no soy yo"<sup>92</sup>? Una argumentació molt similar és la de Philippe Lejeune: "pienso en la posibilidad de *ni uno ni otro*, ¡pero olvido la de *a la vez uno y otro!* Acepto la indeterminación, pero rechazo la ambigüedad... Sin embargo se trata de una práctica corriente"<sup>93</sup>. Manuel Alberca considera que és precisament aquesta alternança de la identitat, que provoca la incertesa ontològica de l'autor, el que distingeix l'autoficció com a gènere literari específic i especial<sup>94</sup>. L'alteració de la regulació normativa tant de la novel·la com de l'autobiografia situa l'autoficció en el terreny de la hibridesa genèrica i a les antípodes de qualsevol pacte, deixant el lector en una situació de perplexitat.

Malgrat Sassoon va reconèixer en diferents ocasions que els esdeveniments de la seva vida van compensar la seva manca d'aptitud inventiva, les memòries de Sherston tampoc no semblen adequar-se a la definició d'autoficció perquè, de fet, en cap moment s'utilitza el nom propi de Sassoon. Tot i que, en general, la no-identitat entre l'autor i el narrador-protagonista decreta la impossibilitat de l'autoficció, el conjunt d'informacions que es difonen paral·lelament o posteriorment a la publicació poden contribuir a modificar substancialment aquesta apreciació. Manuel Alberca menciona un cas extraordinari d'autoficció:

[...] cuando una novela de decidida intención autobiográfica, cuyo protagonista tiene un nombre propio diferente al del autor, dispone de un paratexto en el que el autor se responsabiliza o acepta lo que hay de sí mismo en el personaje novelesco<sup>95</sup>.

---

<sup>91</sup> Citat per Manuel Alberca, "En las fronteras de la autobiografía", *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, II Seminario Escritura Autobiográfica, Manuela Ledesma Pedraz (ed.), Jaén: Universidad de Jaén, 1999, pp. 56-57.

<sup>92</sup> Gérard Genette, *Ficción y dicción*, p. 71.

<sup>93</sup> Philippe Lejeune, p. 135.

<sup>94</sup> Manuel Alberca, p. 58.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 68.

Aquesta és l'excepció que es produeix en la trilogia autobiogràfica que Sassoon va escriure conservant la identitat nominal entre l'autor, narrador i protagonista amb el seu nom propi. Quan la narració es refereix als episodis que ja han estat relatats a les memòries de Sherston, sobretot l'etapa de caçador o d'oficial d'infanteria, Sassoon sorteja la redundància autobiogràfica per complementar aspectes addicionals o per aportar informació inèdita. Aquest és el cas, per exemple, de la seva pràctica poètica, la descripció de les seves relacions familiars, la seva vida independent a Londres, la seva amistat amb Wilfred Owen o Robert Ross, entre altres, o la influència que van exercir personatges del cercle de *Bloomsbury* com Ottoline Morrell o Bertrand Russell en la seva formació pacifista. Els tres volums autobiogràfics segueixen una estructuració especular respecte de les memòries. *The Old Century and Seven More Years* (1938) i *The Weald of Youth* (1942) s'ocupen de la infantesa, adolescència i joventut de Sassoon de 1886 a 1914. Mentre que *Siegfried's Journey* (1945), amb un títol que gairebé coincideix amb el de *Sherston's Progress*, comenta superficialment la seva darrera acció al front per passar al relat dels anys posteriors a l'Armistici i la seva activitat literària de 1918 a 1920. En conseqüència, resulta inevitable que es produeixi un xoc paradoxal entre la ficció autobiogràfica de Sherston i l'autobiografia de Sassoon. Això succeeix, per exemple, a *The Weald of Youth* quan la narració es concentra sobretot en els primers contactes literaris de Sassoon a Londres des de 1909 fins 1914, mentre que es relega a un segon terme la seva carrera esportiva:

In this "real autobiography" of mine I have hitherto done what I could to avoid the subject of fox-hunting, for the excellent reason that it has already been monopolized by a young man named George Sherston. To tell the truth, I am a little shy of trespassing on Sherston's territory. I should not like to feel that I had in any way impaired his reality in the minds of his appreciative friends, for many of whom he is, perhaps, more alive than the present writer. And to assert that he was "only me with a lot left out" sounds off-hand and uncivil. There is also the problem of his Aunt Evelyn, a lady whom I couldn't possibly run the risk of offending, although she was never on the complain about being asked to take a back seat<sup>96</sup>.

Després d'aquesta renúncia explícita a narrar alguns esdeveniments esportius de la seva joventut perquè coincideixen amb els que apareixen a *Memoirs of a Fox-Hunting Man*, el més sorprenent és que el narrador comença una llarga evocació en què els personatges de George i la tia Evelyn són imaginats com a reals, és a dir, com si haguessin viscut realment en el mateix àmbit geogràfic que Sassoon. Tot seguit, es produeix una transsubstantació impossible entre Sassoon i Sherston:

---

<sup>96</sup> Siegfried Sassoon, *The Weald of Youth*, op. cit, p. 70.

[...] let me suppose that Miss Sherston has been asked to stay with us for as long as she chooses, and that George has been somehow mysteriously embodied in his author. For I must say I like to think of grey-haired Aunt Evelyn coming out into the garden with my mother to remind me that it is almost time to dress for dinner; and after all she is just the sort of lady who might quite well be staying with my mother —in fact I could swear that I've seen them sitting with their sunshades up while I was batting in one of our village matches [...]. Having this ushered out my dilemma (which was a collision between fictionalized reality and essayized autobiography) I can now proceed with equanimity to an account of my first two appearances as a race rider<sup>97</sup>.

Sens dubte, la descripció de com George sofreix una transmigració temporal en l'autor es percep com un exercici d'egotisme excèntric en què Sassoon ret un sentit homenatge al seu personatge. Davant d'aquesta "col·lisió" entre les dues esferes ontològiques incompatibles, no s'ofereix cap instrument perquè el lector pugui aclarir la paradoxa. Des del començament, la clàusula "let me suppose" introdueix l'autobiografia en el territori de l'autoconsciència irònica amb la finalitat de reduir les distàncies que separen la ficció de l'autobiografia. Tanmateix, la connexió entre Sherston i Sassoon, entre la tia Evelyn i la seva mare, es planteja com una fantasia que, en lloc de confirmar la identificació, projecta una confrontació entre la restauració del record i la seva invenció imaginativa. Aquest tipus de digressions metaficcional, tot i que no tan extenses, es reproduïxen en diverses ocasions:

I must explain that the race which, like Sherston, I was hoping to win [...]

But all that has already been told in detail by my prototype George Sherston [...]

The way all this came about has been narrated in the memoirs of George Sherston, to which I must refer the reader, who can therefore regard this chapter as an unavoidable supplement that does its best to avoid repetition [...]<sup>98</sup>

Encara es pot detectar en aquests fragments un to d'ironia per part del narrador que sembla neutralitzar la veritat de les seves afirmacions en la interpel·lació condescendent al lector perquè revisi el text de Sherston com si es tractés d'un document empíric. Però és en l'últim volum autobiogràfic, *Siegfried's Journey*, que aquest tipus d'intrusions autorials adquireixen una ressonància diferent de les anteriors. Aquesta autobiografia comprèn l'activitat literària de Sassoon durant la guerra i els dos anys següents després de l'Armistici des de la perspectiva de la Segona Guerra Mundial, ja que es va publicar l'any 1945. En el capítol VII, torna a sortir en escena el personatge de Sherston:

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, pp. 71-73.

That inveterate memoirizer George Sherston has already narrated a sequence of infantry experiences —from the end of 1917— which were terminated, on July 13<sup>th</sup>, by a bullet wound in the head. His experiences were mine, so I am spared the effort of describing them. We —or, to be strictly accurate, I— left him, on the last of his numerous pages, in a luxurious hospital overlooking Hyde Park. [...] When we parted from Sherston he had been lying in bed feeling disillusioned about the war — and indeed about his whole previous career— until an unexpected visit from Rivers caused him to take a more hopeful view of the future and the better use he might make of it. But Sherston was a simplified version of my “outdoor self”. He was denied the complex advantage of being a soldier poet. So my own mental condition, though similar, was alleviated by the reception which was then being accorded my new book of poems<sup>99</sup>.

Les claus interpretatives dels sis volums autobiogràfics són revelades en aquesta última al·lusió a George Sherston com una versió simplificada del seu jo exterior. Les seves experiències són les de Sassoon. Malgrat no es fa cap referència a la seva condició de poeta, això no impedeix que, finalment, es produeixi la compenetració final d'una identitat inherentment paradoxal. L'afirmació de Sassoon, “We —or, to be strictly accurate, I [...]”, simbolitza la comunió, l'largament diferida, entre les memòries de Sherston i l'autobiografia de Sassoon en un únic viatge introspectiu cap l'exili voluntari d'un període concret que abraça només els anys compresos entre 1895 i 1920. Per a Sassoon, el passat que la guerra va transformar per sempre va constituir l'epicentre de la seva producció literària i del seu pelegrinatge espiritual fins que, finalment, es va convertir al catolicisme l'any 1957. El final de *Siegfried's Journey*, com el de *Sherston's Progress*, s'acaba amb una suspensió del retrobament final entre el narrador i l'autor:

In a moment of clairvoyance he realized that he had come to the end of the journey on which he had sent out when he enlisted in the army six years before. And, though he wasn't clearly conscious of it, time has since proved that there was nothing for him to do but begin all over again. To that occupation let us leave him. Picturing him in the clear afternoon light, in his New York straw hat, with the National Gallery in the background, I can almost believe that I have been looking at a faded photograph<sup>100</sup>.

La reconstrucció del “jo” esdevé així una recerca identitària interminable en què el final de cada trajecte autobiogràfic, sigui l'any 1918 o l'any 1920, constitueix l'inici d'una nova retrospectiva iniciàtica. Com succeeix a *Sherston's Progress*, el moment de l'autorevelació és diferit novament amb l'objectivació del “jo” passat com si es tractés d'una altra persona (narració en tercera persona). La redempció del reconeixement final únicament és possible per mitjà de la narració, i no de

---

<sup>98</sup> Ibidem, pp. 77, 86 i 152 respectivament.

<sup>99</sup> Siegfried Sassoon, *Siegfried's Journey, 1916-1920*, op. cit, p. 69.

<sup>100</sup> Ibidem, p. 224.

l'afirmació de la identitat psicològica. En conseqüència, tant l'autoficció de la primera trilogia com l'autobiografia de la segona aborden la reconstrucció del passat des de perspectives diferents però complementàries. L'autoficció es proposa com un tipus d'escriptura en què el jo fictici permet a l'autor salvaguardar part de la seva intimitat i alliberar-se de les constriccions del gènere autobiogràfic convencional. Però, alhora, per adoptar les tècniques fictionals com la construcció del personatge —des del registre del seu discurs idiolectal fins als pensaments immediats en el moment precís en què ocorren—, la dramatització de les escenes mitjançant els diàlegs o els comentaris del narrador, l'articulació dels símbols, l'estructuració de la trama argumental en diferents formats (des de la novel·la de proves fins a la subversió del *Bildungsroman*), el desplegament de les estratègies paròdiques i satíriques, o les interrupcions metaficcionalment sistemàtiques del progrés argumental.

No obstant això, la guerra, però sobretot els seus efectes en la transformació del subjecte, apareixen com el centre afectiu que condiciona i garanteix la veritat autobiogràfica de tota l'obra. La dimensió pragmàtica i apel·lativa de l'autobiografia no s'abandona en cap moment. Sassoon tenia molt present el tipus de narratori que llegiria les seves memòries, no tan sols el públic en general sinó, especialment, aquells que, com ell, havien lluitat al front. Per tant, no volia inscriure el seu relat únicament com una ficció completament segellada respecte del món real, sinó que pretenia proposar-lo com un discurs de veritat perquè fos llegit com a tal. Per això, *Siegfried's Journey*, que clou el períple autobiogràfic, conté les indicacions del contracte de lectura de tot el conjunt memorialístic de Sassoon. Sis volums d'autobiografia que, tot i les manipulacions fictionals i els problemes epistemològics que plantegen, complementen les deficiències biogràfiques de Sherston i formalitzen un espai autobiogràfic en què el lector pot copsar la comptabilitat entre les dues formalitzacions literàries i restituir el pacte autobiogràfic que regeix la recepció global d'aquestes memòries<sup>101</sup>.

D'altra banda, cal tenir en compte que la narració de Sassoon, elaborada entre 1928 i 1945, sorgeix en un període en què molts escriptors van explorar els recursos de les formes autobiogràfiques. Si el segle XX havia començat l'any 1914, tal com suggereix Eric Hobsbawm<sup>102</sup>, la sensació que la novel·la decimonònica havia exhaurit les seves possibilitats amb la ficció realista del segle XIX formava part de la regeneració social i literària d'una societat que es debatia en les ruïnes traumàtiques de la postguerra. L'experimentació autobiogràfica va esdevenir, en

---

<sup>101</sup> Cfr. Philippe Lejeune, p. 181.

<sup>102</sup> Eric Hobsbawm, *El Siglo XX. 1914-1991, op. cit.*, p. 43.

molts sentits, l'art literari per excel·lència que intentava conciliar, sobretot a finals dels anys trenta, l'ètica amb l'estètica, és a dir, l'atenció referencial dels fets amb la imaginació creativa. El que resulta més significatiu és que molts dels escriptors de l'època —i no tan sols els que havien combatut l'any 1914—, que compartien aquestes inquietuds, van respondre de manera similar, és a dir, amb el testimoni o la biografia com a principis estructuradors d'una composició narrativa més flexible i personal. En un article sobre Anais Nin escrit a la revista d'Eliot, *The Criterion*, Henry Miller va desenvolupar l'any 1938 una definició molt pròxima al concepte d'autoficció:

More and more, as our era draws to a close, are we made aware of the tremendous significance of the human document. Our literature, unable any longer to express itself through dying forms, has become almost exclusively biographical. The artist is retreating behind the dead forms to rediscover in himself the eternal source of creation. Our age, intensely productive, yet thoroughly unvital, uncreative, is obsessed with a lust for investigating the mysteries of the personality. We turn instinctively to those documents —fragments, notes, autobiographies, diaries— which appease our hunger for life because, avoiding the circuitous expression of art, they seem to put us directly in contact with that which we are seeking<sup>103</sup>.

La vida com a matèria prima per a la creació artística va esdevenir el document humà que podia impulsar la regeneració de la literatura i la superació transcendent de les apories del realisme precedent. Així, l'autobiografia resolva la interrogació sobre els graus de mimesi mitjançant la remissió a un passat intel·ligible i real, alhora que es vulnerava la distància estètica entre el narrador i el lector, a qui es confiava, entre els bastidors de la confessió personal, els secrets i les inquietuds de la mateixa exploració literària. Més enllà de la comprensió històrica, l'imperatiu estètic en la terra gastada que havia descrit T.S. Eliot va consistir a redescobrir en les porositats inherents entre la realitat i la ficció una nova estratègia per transformar el testimoni de vida en l'art de la memòria. En una conferència a la Universitat de Glasglow l'any 1944, E.M. Forster reflexionava sobre la prosa anglesa de 1918-1939 en una època que comparava amb la de Sant Agustí: "These writers look outside them and find their material lying about in the world. But they arrange it and re-create it within, temporarily sheltered from the pitiless blasts and the fog"<sup>104</sup>. Per a Sassoon, aquest refugi temporal d'un món que queia ens els mateixos

---

<sup>103</sup> Henry Miller, "Un Etre Etoilique", *Max and the White Phagocytes* (1938), citat per Robert Scholes, *The Monstrous Personal Chronicles of the Thirties*, Brown University, "Modern Culture and Media", a [www.modcult.brown.edu/people/scholes/](http://www.modcult.brown.edu/people/scholes/).

<sup>104</sup> E.M. Forster (1951), "English Prose Between 1918 and 1939", *Two Cheers for Democracy*, Harmondsworth: Penguin Books, 1970, p. 284.

paranys de la barbàrie es va allargar fins l'any 1945, quan tenia cinquanta-nou anys, trenta-un anys després d'haver-se allistat com a voluntari al front.



## **CONCLUSIONS**

---

## CONCLUSIONS

I was thinking this evening that my inward grumblings and discontents about the Eliot literary autocracy are entirely personal. If I weren't a poet, I shouldn't bother about it at all. I respect Eliot as a literary expert (though his early poems are the only ones I've ever been able to enjoy). What I resent and take to heart is having his immense importance perpetually rubbed in to me by the professors that I am of no importance at all. Is the penalty of not being an intellectual poet. Lyrical poetry is now virtually forbidden —(though 'the general public' still prefer it).

At one time I regarded it as certain (and so did T.E. Lawrence) that I should be made into one of the Great Old Men of English Letters. And even now, on what I have achieved, and the success of my prose books, I am quite adequately qualified for such a pedestal. It now seems probable that my concluding years will be what they are now —established reputation— not talked about in literary circles —out of sight, out of mind— [...] <sup>1</sup>.

Tant la poesia com l'obra autobiogràfica de Sassoon no semblen encaixar, com ell constata en aquesta amarga reflexió del seu dietari de l'any 1950, en el moviment consagrat del *Modernism*. El seu amic, T.E. Lawrence, havia expressat trenta anys abans una idea similar quan Ezra Pound li va proposar d'escriure un article per la nova revista literària *The Dial*:

[...] each day I read a new name of a contributor to *The Dial*: but there is surely no place for me in that galaxy? Of course Joyce can write (and does, just occasionally): you can write (and do): T.S. Eliot... perhaps: but the people I like are so different, Hodgson; Sassoon; D.H. Lawrence; Manning; Conrad: [...] but do you see the point? I'm academic idyllic, romantic: you breathe commas and exclamation marks. We ought not to exist together on one earth, but the earth is so broad-minded that she doesn't care <sup>2</sup>.

Sassoon també se sentia atret per una generació anterior d'escriptors com Thomas Hardy, H.G. Wells, Arnold Bennett, Meredith, A.E. Housman, Ralph Hodgson o Walter de la Mare, que havien estat bandejats per un altre tipus de literatura. El *Modernism*, com a moviment cultural que es va consagrar a partir de la dècada dels anys cinquanta, va consolidar en el panteó literari escriptors com James Joyce, T.S. Eliot, Ezra Pound, Virginia Woolf o James Joyce, entre altres. Una vegada tancades les seves portes, la literatura de guerra —així com altres formes literàries com les que evocuen Sassoon o T.E. Lawrence— apareixia com un efecte residual i anacrònic del testimoniatge d'una època, quan, en realitat, va gaudir d'un èxit

---

<sup>1</sup> Siegfried Sassoon, anotació al seu dietari en data 20/01/1950, citat per John Stuart Roberts, *Siegfried Sassoon, op. cit.*, p. 302.

<sup>2</sup> T.E. Lawrence, carta a Ezra Pound, "20/8/20", a *T.E. Lawrence. The Selected Letters*, edició de Malcolm Brown, New York: Paragon House, 1992, p. 181.

popular enorme. Cyril Connolly assenyala en el seu llibre *Enemies of Promise* (1938) que la publicació l'any 1928 de *Point Counter Point* (A. Huxley), *Elizabeth and Essex* (L. Strachey) i *Orlando* (V. Woolf), tres dels representants del que ell denomina l'estil mandarí, "were disappointing; they were not, except in America, popular successes and met also with considerable highbrow opposition"<sup>3</sup>. Una nova embranzida de la prosa "vernacular", amb Ernest Hemingway al capdavant, es dirigia a destronar el moviment modernista. Segons Connolly, la història de la prosa anglesa del segle XX es pot sintetitzar a partir d'una relació dialèctica perpètua entre l'estil mandarí (inflació del llenguatge o de la imaginació, exuberància metafòrica, complexitat sintàctica i dicció obscura) i el vernacular (intel·ligibilitat, claredat expositiva o llenguatge col·loquial)<sup>4</sup>. Una dialèctica que, de fet, s'adscriu a una llarga nomenclatura binària (realisme-*Modernism*, modernitat-postmodernitat, novel·la realista-novel·la experimental) que circula en la tradició de la crítica i la teoria literàries. Aquest intent de sistematitzar l'enorme varietat de formalitzacions literàries en convencions comunes ha suposat, en el pitjor dels casos, una simplificació excessiva en tres grans fases: el realisme clàssic, el modernisme i el postmodernisme, malgrat s'encavalquen en cronologia i forma<sup>5</sup>. Tanmateix, a partir de la segona meitat del segle XX, la institució acadèmica va tendir a la classificació canònica, amb la qual cosa, els trets formals i ideològics que s'assignen al modernisme van esdevenir els principis avaluadors mitjançant els quals es seleccionaven les obres literàries que acomplien els requisits d'innovació i modernitat.

A principis dels anys vuitanta, David Lodge va esbossar una història literària del període modern que seguia gairebé la mateixa classificació que Connolly, però que intentava il·lustrar la seva naturalesa dialèctica en fases alternants de domini. A partir de les tesis del formalisme rus, sobretot de Jakobson i Schklovsky, Lodge diferencia el modernisme, que es caracteritza per una estructuració metafòrica, basada en la selecció i la substitució, de l'antimodernisme o el realisme, que es defineixen per l'aplicació retòrica de la metonímia, la combinació i el context. La literatura des de finals del segle XIX fins als anys cinquanta del segle XX segueix un moviment de fluctuació entre aquests dos pols oposats en un intent, segons el concepte de desautomatització d'Schklovsky, d'estimular i protegir la capacitat creativa de l'hàbit o la monotonia. Aquesta lògica de superposicions s'estructura, segons l'escriptor i crític britànic, en sis fases d'alternança entre el modernisme i

---

<sup>3</sup> Cyril Connolly (1938); *Enemies of Promise*, Harmondsworth: Penguin Books, 1979, p. 70.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 85 ss.

<sup>5</sup> Cfr. David Lodge, *After Bakhtin*, op. cit., p. 25.

l'antimodernisme. A finals del segle XIX, una primera fase del modernisme, amb escriptors com Wilde, Conrad o el primer Henry James. Durant la primera dècada del segle XX, la reacció contra l'avantguarda cosmopolita suposa un retorn a modes literaris més tradicionals en les formulacions literàries de Kipling, Hardy, Bridges o els poetes georgians. A partir de 1914 i durant els anys vint, el domini modernista, amb escriptors com Joyce o Eliot, torna a presidir l'escena cultural del moment. El nou realisme *engagé* dels anys trenta, encapçalada per autors com Isherwood, Orwell, Spender o Day Lewis, reemplaça l'esteticisme i l'elitisme modernista dels seus predecessors. I, finalment, després de la Segona Guerra Mundial, es repeteix el mateix funcionament altern: en els anys quaranta, un retorn al modernisme (Charles Morgan o Dylan Thomas), mentre que a la segona dècada dels anys cinquanta s'observa la represa antimodernista en escriptors com Kingsley Amis, Philip Larking, C.P. Snow o Angus Wilson<sup>6</sup>. La proposta de Lodge vol compensar la divisió estanca del sistema triàdic "realisme-modernisme-postmodernisme" amb l'afirmació dels encavalcaments que impugnen la uniformitat del modernisme com a moviment estel·lar de la primera meitat del segle XX: "Literary innovation is achieved by reacting against and contrasting with the received orthodoxy"<sup>7</sup>.

En aquest sentit, les memòries de Sherston es trobarien en el punt d'intersecció entre el modernisme dels anys vint i l'antimodernisme dels anys trenta. No obstant això, Sassoon no es va sentir mai vinculat a cap dels dos moviments<sup>8</sup>, sinó que, sobretot a finals dels anys vint, s'identificava més amb la tradició romàntica anglesa. En una conferència a la universitat de Bristol l'any 1939, va defensar un retorn a la tradició wordsworthiana de la simplicitat per contrarestar la complexitat i obscuritat de la poesia modernista. Com explica Michael Thorpe:

It is a plea for the primacy of a poetry which will arouse "immediate pleasure" in dealing with the undying themes of love, friendship, mortality and all that can "touch the heart". Concomitant with these themes should be the passionate observation of natural scenes and objects. Nature is *the* source of imagery since it is with what Wordsworth calls "the beautiful and permanent forms of nature" that man has his most vital relationship outside those of the human world<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> David Lodge (1981), *Working with Structuralism. Essays and reviews on nineteenth and twentieth-century literature*, London and New York: Routledge, 1991, pp. 7-12.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>8</sup> Cfr. Patrick J. Quinn, *The Great War and the Missing Muse*, *op. cit.*, p. 273.

<sup>9</sup> Michael Thorpe, *Siegfried Sassoon. A Critical Study*, *op. cit.*, p. 182.

La formació i pràctica literàries de Sassoon podien semblar, ja en el seu moment, anacròniques si es comparaven amb les novel·les de Joyce, Woolf o D.H. Lawrence, i la poesia d'Eliot. I, tanmateix, en les memòries de Sherston s'enterboleixen les prescripcions absolutes entre el realisme clàssic i el modernisme experimental, a fi de proposar un nou realisme que no renuncia ni a l'autoreflexivitat ni a la representació de la realitat, però tampoc a la seva configuració ficcional. En aquesta investigació, hem prestat una atenció especial a l'anàlisi de les estratègies narratives no tan sols per evidenciar la seva composició ficcional elaborada, sinó també per situar-les en el moviment de renovació literària que es va produir durant el període d'entreguerres i que va acompanyar l'evolució de la ficció novel·lesca cap a les formes autobiogràfiques. Alguns dels recursos narratius que Sassoon utilitza són també comuns a l'escriptura modernista, com poden ser l'experimentació formal, la pertorbació de l'ordre cronològic i espacial, la desestabilització de l'argument tradicional, la ironia, l'al·lusió intertextual, les el·lipsis o els parèntesis que pertorben la distinció entre el pensament i l'enunciació, l'alternança del punt de vista i de la veu narrativa, etc<sup>10</sup>. Però n'hi ha d'altres que, simplement, reescriuen modalitats literàries anteriors, més enllà de les bipolaritats que estableixen un contrast homogeni entre modernisme i antimodernisme. Tot seguit resumiren els trets característics del relat de Sassoon i la seva relació amb el modernisme.

En primer lloc, són unes memòries que temptegen les convencions genèriques tant de la novel·la en primera persona, com de l'autobiografia, ja que, malgrat la dissociació entre autor (Sassoon) i narrador-protagonista (Sherston), es narren esdeveniments i vivències reals de Sassoon. La invenció del personatge de Sherston constitueix una transgressió deliberada del pacte autobiogràfic en la mesura que va permetre a l'autor de recrear, per mitjà de la ficció, el seu passat amb més llibertat. No es tracta únicament d'una llicència per obliterar determinats fets biogràfics que l'autor no volia compartir. La llibertat concerneix la mateixa composició literària que comprèn tots els aspectes narratius que s'han analitzat anteriorment. L'articulació minuciosa dels símbols, l'estructuració narrativa, la configuració poètica o lírica de determinats passatges o descripcions, les estratègies intertextuals o hipertextuals, la construcció escènica —en detriment del relat sumari— que, sobretot en el primer volum de memòries, culmina en la construcció preciosista dels personatges a partir del seu idiolecte discursiu —un altre dels mecanismes fictionals habituals. El domini de Sassoon per descriure cada personatge, fins i tot les diferents edats del protagonista, segons les seves

---

<sup>10</sup> Cfr. David Lodge, *Consciousness and the Novel*, pp. 61- 63.

peculiaritats lingüístiques que mostren el seu comportament social, constitueix un dels elements més fèrtils i experimentals de tot el conjunt autobiogràfic. Però, a diferència del diàleg tradicional, les estilitzacions del discurs dels personatges s'insereixen en el mateix pla discursiu del narrador, sense que perdin la seva singularitat, de manera que conflueixen diferents modalitats discursives, des de l'estil directe fins a l'indirecte (regit o lliure) o, fins i tot, el monòleg interior. Un altre tret distintiu de la posada en escena de l'enunciació és la focalització variable que oscil·la entre el narrador i el protagonista. Això provoca una pertorbació deliberada tant dels nivells narratius (les fronteres entre descripció i narració, entre discurs i història, o entre realitat i ficció) com de la progressió lineal del relat.

En segon lloc, algunes d'aquestes tècniques evidencien la transformació modal de l'autobiografia tradicional. Segons Alastair Fowler, el mode és una selecció o abstracció del repertori intern d'un gènere que aporta flexibilitat al sistema genèric i incideix en la seva evolució<sup>11</sup>. En el text de Sassoon s'estructuren diferents modes des del pastoral del cronotop idíl·lic o la novel·la de proves fins a la novel·la de formació o *Bildungsroman*. En tots els casos, però, la forma novel·lesca invocada perd els seus trets distintius a causa de la fusió amb altres modalitats literàries i repertoris antitètics. Així podem distingir el que Fowler denomina novel·la "*poioumenon*" o "*work-in-progress*" com aquella en què un personatge o narrador està compromès en l'escriptura d'una obra literària o una autobiografia (per exemple, *Tristram Shandy*)<sup>12</sup> i que en el relat de Sassoon podem identificar en totes les estratègies metaficcional del narrador mitjançant les quals afirma la paternitat del seu text i, alhora, s'adreça al lector per descobrir-li la seva condició artística. Aquest tipus de digressions atempten constantment contra la continuïtat del relat, de manera que es fragmenta la linealitat argumental del *Bildungsroman*, en especial, en el tercer volum quan s'insereixen les històries descontextualitzades i s'intensifica la presència del narrador. D'altra banda, la sàtira i les modalitats literàries afins com la ironia, l'humor o la paròdia constitueixen el segon aspecte de la barreja genèrica. Un dels procediments satírics, per exemple, consisteix a devaluar els triomfs esportius o les accions coratjoses al front, mitjançant la caracterització còmica del ximple o el temerari. La modalitat paròdica s'associa també a la sàtira menipea o anatomia que, segons la definició de Northrop Frye, tracta menys de les persones que de les seves actituds mentals:

---

<sup>11</sup> Alastair Fowler (1982), *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, op. cit, pp. 167-168.

<sup>12</sup> Ibidem, pp. 123-124.

Los pedantes, los fanáticos, los maniáticos, los advenedizos, los virtuosos en algún arte, los entusiastas, los profesionales ávidos e incompetentes de todo género, se manejan en términos dictados por el modo que tienen de enfocar la vida con respecto a sus ocupaciones a diferencia de su comportamiento social<sup>13</sup>.

El personatge de Sherston es caracteritza sovint pel desdoblament de la personalitat, per la seva tendència a la mascarada en la imitació de l'heroi victorià, que no està gaire allunyada del *Doppelgänger* del segle XIX. El motiu de les identitats equivocades serveix de pretext per descobrir la contradicció interna, la vanitat o l'angoixa del protagonista que es veu arrossegat a representar el paper de l'heroi popular en un intent desesperat per mantenir algun tipus d'enardiment patriòtic a fi de sobreviure no tan sols físicament sinó també psicològicament. Els components de l'anatomia s'expliciten sobretot en el debat intel·lectual que Sherston manté amb Thornton Tyrrell en la preparació del manifest pacifista, però també en totes les actituds suïcides i delirants, en les transicions anímiques brusques de l'excitació a la desolació, i en els malsons persistents que indiquen el desequilibri psíquic (la neurosi de guerra) del protagonista durant el seu trànsit per les trinxeres.

El segon procediment satíric opera en l'estilització dels discursos aliens, com són el comentari sarcàstic o el pastitx satíric. Sassoon basteix en l'autobiografia de Sherston una crítica punyent contra els emblemes de l'autobiografia i literatura victorianes per excel·lència, és a dir, el desenvolupament de l'individu mitjançant la construcció de la trama teleològica i el culte a l'heroi. Ni els actes de valor del protagonista, ni tampoc les al·lusions al paper de l'Església, de l'estat major de l'exèrcit, de la premsa conservadora o dels civils insensibles al sofriment dels soldats s'escapen de la paròdia i de la condemna reprobatorià de Sassoon.

Aquests procediments ficticials componen el que Malcolm Bradbury definia com la manifestació de l'antièpica. Tant la construcció discontinua com la resolució irònica del relat componen un realisme literari que, tanmateix "seemed dislocated, and various forms of experimental structure appeared in this later period, the period of considered war novels rather than war reporting or war impressions"<sup>14</sup>. Ara bé, hi ha dos elements que, aparentment, no es correspondrien amb aquesta definició d'escriptura experimental. El primer, és la modulació elegíaca que tant lloava Sassoon de la tradició romàntica i que Fowler defineix de la següent manera: "An elegist will be concerned with feelings, not with finely considered ideas [...], or

---

<sup>13</sup> Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, op. cit, p. 409.

<sup>14</sup> Malcolm Bradbury, "The Denuded Place: War and Form in *Parade's End* and *U.S.A.*", a *The First World War in Fiction*, Holger Klein (ed), op. cit, p. 194

wit, or sententiousness, or song, so that he will express himself in a manner that goes straight forward"<sup>15</sup>. Sens dubte, el to dominant de la narració és elegíac. La commemoració del passat arcàdic, la meditació dels sentiments associats a un paisatge local i a una manera de viure, però també la visió elegíaca de la tropa, conflueixen en una *anagnorisis* autobiogràfica que revela la banalitat de la joventut i el sofriment heroic del soldat.

No s'ha d'oblidar que Sassoon, com ell mateix afirma en la correspondència amb Michael Thorpe, va escriure aquestes memòries amb la finalitat d'expiar el record de la guerra. Aquest procés catàrtic condiciona en tot moment la configuració discursiva del relat, que reforça la seva estructura apel·lativa i la seva dimensió retòrica d'autojustificació. El testimoni personal del sofriment i de l'absurditat de la devastació bèl·lica constitueix un acte simbòlic en què la reconciliació del supervivent amb la vida s'expressa sobretot en la memòria del dolor aliè i no en la interpretació històrica:

*Have you forgotten yet?...*  
For the world's events have rumbled on since those  
gagged days, [...]  
*But the past is just the same — and War's a bloody game...*  
*Have you forgotten yet?*  
*Look down, and swear by the slain of the War that you'll never*  
*forget. [...]*<sup>16</sup>

Les injuncions al record i a la preservació de la memòria que es desprenen del poema de Sassoon, juntament amb la sentència oweniana, *the pity of war*, que van dominar l'impuls commemoratiu de la postguerra suggereixen les claus interpretatives d'aquesta modulació elegíaca en el sentit que l'explicitació de la naturalesa abjecta de la guerra resulta indissociable de la compassió però també del deure moral a no oblidar. La modulació elegíaca que domina la creació literària dels relats de guerra és diametralment oposada a la sensibilitat artística que propugnaven alguns sectors del modernisme, en especial, T.S. Eliot que advocava per la supressió del "the pernicious effect of emotion"<sup>17</sup>. El *Modernism* va assentar les seves bases teòriques en l'experimentació com a consigna artística, la creença en l'obra d'art autònoma i el que Eliot denominava "the continual extinction of personality"<sup>18</sup>, alliberada de l'excentricitat emotiva i les afirmacions místiques.

---

<sup>15</sup> Alastair Fowler, p. 207.

<sup>16</sup> Siegfried Sassoon, "Aftermath" (escrit el març de 1919), *The War Poems*, p. 132.

<sup>17</sup> T.S. Eliot (1920), "The perfect critic", *The Sacred Wood*, London: Methuen & Co Ltd, 1976, p. 13.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 53.



Aquesta insistència en l'autonomia de l'art forma part d'una tradició literària selectiva que intenta definir i sistematitzar els límits entre l'art elevat i la cultura de masses. En aquest sentit, el relat de Sassoon es desvincula plenament del concepte modernista de l'art elevat. La reconstrucció de la memòria és incompatible amb l'extinció de la personalitat o dels efectes emotius en relació amb la recuperació del passat. La remissió constant a l'espai exterior, que afirma la validesa de la representació literària com a mediatadora entre el text i el món, evidencia una voluntat molt conscient de comunicació amb una audiència molt àmplia i diversa, i no la clausura estètica de l'obra literària. Així mateix, si l'autosacrifici de la personalitat s'eleva a categoria de dogma en l'escriptura modernista, el narrador de les memòries de Sherston esdevé una presència constant i distorsionadora que posa de manifest la inestabilitat de les fronteres ontològiques entre ficció i realitat.

El que resulta més sorprenent quan es tracta de situar l'obra de Sassoon en el sistema literari és que, paradoxalment, presenta algunes similituds amb l'art postmodern que irromp en l'escena cultural a partir de la dècada dels anys seixanta. Segons Brian McHale, si bé la novel·la de principis del segle XX s'interessa sobretot pels problemes epistemològics (els límits i possibilitats de la consciència individual i del coneixement i interpretació de la realitat), la ficció postmoderna s'origina sobre la base de preocupacions de caràcter ontològic. Ens enfrontem, doncs, no tant a una ruptura amb el modernisme com d'un canvi d'èmfasi o "dominant" en el sentit que els postmodernistes tenen una consciència més aguda de la problematització de la construcció literària i la seva relació amb la realitat. Aquesta diferència se sosté, bàsicament, en la intensificació del caràcter autoconscient de la novel·la postmodernista, mitjançant les formes obertament metaficcional, i del seu valor polifònic i carnavalesc<sup>19</sup>.

En aquest sentit, McHale justifica l'adaptació postmoderna de la teoria bakhtiana de la polifonia discursiva en la recuperació que fa la novel·la postmoderna dels gèneres populars associats a la tradició carnavalesca com són la sàtira menipea o la picaresca<sup>20</sup>. Ja hem analitzat abans com s'articulen els repertoris antitètics i satírics en la narració de Sassoon que demostren que, en definitiva, no constitueixen una innovació postmoderna. El problema de la

---

<sup>19</sup> Cfr. Steven Connor (1989), *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, traducció d'Amaya Bozal, Madrid: ed. Akal, 1996, p. 93; Santiago Juan-Navarro, *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*, Eutopías, vol. 196/197, Valencia: Episteme, s.l., 1998, pp. 5-6. Vegeu també les observacions de Gérard Genette sobre els préstecs entre els relats factuais i ficticials a *Ficción y dicción*, op. cit, p. 74, que hem comentat al capítol 1 de la segona part d'aquesta investigació ("El món abans de la Gran Guerra. La peculiaritat enunciativa de l'idi·li victorià", p. 83).

<sup>20</sup> Santiago Juan-Navarro, p. 8.

interpretació carnavalesca rau en el fet que es fonamenta en modalitats literàries estables o, si es vol, sincròniques que no constitueixen un patrimoni exclusiu de la pràctica postmoderna i que reapareixen constantment en la història de la literatura. Com argumenta Claudio Guillén, la ficció contemporània rescata i renova modalitats i gèneres precedents, des de les reformulacions bucòliques dels poetes simbolistes fins a les empremtes de la picaresca reconvertida per Thomas Mann o Günter Grass<sup>21</sup>.

Els conceptes de metaficció i paròdia són els que, sens dubte, han suscitat més controvèrsia entre els crítics de la postmodernitat. Linda Hutcheon argumenta que la forma més simptomàtica de la literatura postmoderna és la "metaficció historiogràfica". Es refereix a les obres de ficció en què l'exhibició de la seva condició artística contribueix a descobrir, d'una manera més sistemàtica que el text modernista, la relació problemàtica entre la ficció i la realitat. Però, a diferència d'altres formalitzacions literàries en què la metaficció condueix a la paràlisi del sentit i a l'endogàmia autoreferencial (el *nouveau roman* o la *surfiction*, per exemple), la metaficció historiogràfica combat la noció modernista de l'autonomia de l'art i restitueix el llaç entre el text i el món. Els escriptors que s'adscriuen a aquest tipus de mode ficcional, com Salman Rushdie (*Shame*), Ismael Reed (*Mumbo Jumbo*) o E.L. Doctorow (*The Book of Daniel*), combinen les formes autoreflexives del modernisme amb un interès per subjectar la ficció al context històric a fi de qüestionar-lo:

Novels like *the Public Burning* or *Ragtime* do not trivialize the historical and the factual in their "game-playing" [...], but rather politicize them through their metafictional rethinking of the epistemological and ontological relations between history and fiction. Both are acknowledged as part of larger social and cultural discourses which various kinds of formalist literary criticism have relegated to the extrinsic and irrelevant<sup>22</sup>.

Els antecedents immediats de la metaficció historiogràfica es poden detectar, segons Hutcheon, en el Nou Periodisme i la novel·la no ficcional dels anys seixanta i setanta. El Nou Periodisme com a fenomen nord-americà que va qüestionar les versions oficials dels fets —la creació i difusió de la "veritat" institucionalitzada— sobretot en relació amb la guerra del Vietnam, es va caracteritzar per una narració documental que va manllevar les tècniques de la ficció per aportar una dimensió estètica al reportatge:

---

<sup>21</sup> Claudio Guillén, *Teorías de la historia literaria*, Madrid: Escasa-Calpe, 1989, p. 290.

<sup>22</sup> Linda Hutcheon (1988), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London & New York: Routledge, 1999, p. 121.

The result is a form that is not merely *like a novel*. It consumes devices that happen to have originated with the novel and mixes them with every other device known to prose. [...] it enjoys an advantage so obvious, so built-in, one almost forgets what a power it has: the simple fact that the reader knows *all this actually happened*. The disclaimers have been erased. The screen is gone<sup>23</sup>.

Paral·lelament a aquesta estructuració de l'experiència autorial com a nova garantia referencial, van aparèixer altres fórmules narratives que combinaven l'impuls periodístic o autobiogràfic amb els procediments ficcionals i que, per tant, compartien amb el Nou Periodisme aquesta relativització dels límits entre la història i la ficció. L'any 1966, arran de la publicació de l'obra de Truman Capote, *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*, en què es narra el cas de l'assassinat de la família Clutter (Kansas) ocorregut realment l'any 1959, van sorgir altres exercicis similars en què els fets històricament reals constitueixen el pretext per a la reelaboració ficcional. Segons Hutcheon, el Nou Periodisme o la novel·la no ficcional avancen alguns dels trets característics de la metaficció historiogràfica com són la discussió sobre l'acció del poder en la construcció dels fets o la vindicació de la ficció en l'escriptura dels discursos factuais. Però, en canvi, considera que són creacions tardanes del modernisme:

In many ways, the non-fiction novel is another late modernist creation, in the sense that both its self-consciousness about its writing process and its stress on subjectivity (or psychological realism) recall Woolf and Joyce's experiments with limited, depth vision in narrative, though in the New Journalism, it is specifically the author whose historical presence as participant authorizes subjective response.

L'observació de Hutcheon ens serveix com a punt de partida no tant per debatre si realment la ficció postmoderna o la metaficció historiogràfica suposen una inflexió concloent en la intensificació dels mecanismes ficcionals que havien assajat anteriorment els escriptors modernistes, sinó per assenyalar la pertinència de la literatura de guerra en aquest debat. Habitualment, se citen els escriptors consagrats del *Modernism*, però, en canvi es tendeix a deixar de banda aquest tipus de narracions que, tanmateix, van utilitzar alguns dels recursos que també són característics de la ficció postmodernista. En seu últim treball, *Consciousness and the Novel*, David Lodge relaciona aquesta exacerbació del gest metaficcional amb la popularitat creixent de la narració en primera persona en la ficció del període postmodern:

---

<sup>23</sup> Tom Wolfe (1973), *The New Journalism*, London: Picador, 1975, pp. 48-49.

Both the classic novel and the modernist novel took on the challenge of telling a story from several points of view, representing the consciousness of more than one character, and doing so in what was basically a third-person narrative discourse, even if it might contain some elements in the form of interior monologue. If you jot down a list of classic fiction of the nineteenth and early twentieth centuries, first-person novels modelled formally on the confession or autobiography are in distinct minority. But in the second half of the twentieth century it seems to become an increasingly favoured narrative method<sup>24</sup>.

Aleshores, ¿en quin lloc s'han d'incloure alguns dels relats de guerra que van adoptar clarament la narració en primera persona, tant en novel·les com en autobiografies, durant la primera meitat del segle XX? ¿Per què no s'esmenten en aquesta reflexió sobre l'auge dels relats en primera persona, paral·lel a la profusió dels mecanismes metaficcionalis o ficcionalis en relats que integren esdeveniments històrics reals? L'autoconsciència en el procés d'escriptura, l'èmfasi en la narració d'esdeveniments històrics des de la perspectiva de la implicació personal o el qüestionament de la veritat institucionalitzada defineixen algunes de les característiques del relat de guerra, però també de bona part de la ficció en primera persona contemporània. El narrador ja no apareix aquí com un subjecte transparent a la manera de les autobiografies clàssiques, sinó que esdevé una presència constant i distorsionadora que posa de manifest la inadequació del discurs per representar fidelment l'experiència torbadora de la guerra. Quan Tom Wolfe assegurava que el Nou Periodisme havia descobert que era possible aplicar qualsevol mecanisme literari en l'escriptura no ficcional<sup>25</sup> estava, de fet, descrivint alguns dels procediments que havia utilitzat Sassoon. El mateix es pot afirmar respecte de les estratègies paròdiques o metaficcionalis que singularitzen la ficció postmoderna, però també les memòries de Sherston.

Després de la Segona Guerra Mundial, es va produir un desplaçament de l'avantguarda i del modernisme, com a expressions culturals representatives de la sensibilitat moderna, al postmodernisme. En conseqüència, com argumenta Andreas Huyssen, les qualitats experimentals i innovadores que se li atribueixen es poden traçar en el modernisme i les avantguardes precedents: "La búsqueda de la tradición combinada con una tentativa de recuperación parece más esencial al posmodernismo que la innovación y la ruptura"<sup>26</sup>. Certament, seria interessant estudiar si podem parlar de recuperació, salvant les distàncies històriques evidents,

---

<sup>24</sup> David Lodge, *Consciousness and the Novel*, pp. 81-82.

<sup>25</sup> Tom Wolfe, p. 28.

<sup>26</sup> Andreas Huyssen (1986), *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, traducció de Pablo Gianera, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2002, p. 292.

en una obra com *Dispatches* (1977) de Michael Herr o *The Things They Carried* (1990) de Tim O'Brien en què la ficcionalització no neutralitza l'ambició documental del relat sobre Vietnam<sup>27</sup>. O, com ha observat James Knibb en relació amb el *nouveau roman* de Claude Simon, *La Route des Flanders*:

it can be deemed to be a development consistent with its predecessors. [...] the *nouveau roman* is not a genre apart but an inevitable postwar progression, part of a much larger canon of twentieth-century texts than that to which it is so often attributed<sup>28</sup>.

Tot i que emplaçar l'anàlisi dels relats de guerra en la reflexió sobre el postmodernisme pot incórrer en l'anacronisme de concebre obres que es van escriure durant els anys vint i trenta del segle XX sota la perspectiva teoricocrítica del segle XXI, seria interessant comprovar quines diferències i analogies formals i estructurals s'estableixen entre aquestes formalitzacions literàries i les que sorgeixen a partir dels anys seixanta.

D'altra banda, el problema de concebre l'autoficció com un fenomen relativament recent, més característic de la segona meitat del segle XX que de la primera, és que sovint es percep com un sofisticat exercici tècnic, en què els malabarismes metaficcional s'interpreten com a transgressions experimentals inèdites i innovadores. En conseqüència, sembla que aquest privilegi narratiu s'assigna a la ficció postmoderna en detriment d'altres formalitzacions literàries precedents com, per exemple, la narració de Sassoon. Una de les causes que poden explicar la seva absència en aquest debat és el fet que la narració del testimoni bèl·lic es presenta sovint amb pretensions d'immunitat crítica. La valoració ètica sembla incompatible amb l'anàlisi literària quan, de fet, la literatura de guerra pot contribuir no tan sols a una apreciació més rigorosa de l'evolució de les formes literàries del segle XX, sinó també a una comprensió més àmplia de la funció dels gèneres limítrofs, com l'autobiografia o el dietari, en la renovació i creació de noves formes literàries. El que poden tenir en comú la narració de Sassoon i la de Herr o O'Brien, però també altres narracions bèl·liques, més enllà de les disparitats lògiques ocasionades pel context històric i literari, és que l'experiència de la guerra no s'adapta mai a les constriccions genèriques i que, a banda dels recursos ficcionals que s'utilitzen per reconstruir aquesta experiència, el record mai no es pot

---

<sup>27</sup> Evelyn Cobley opina que Herr desmitifica la pretensió d'objectivitat dels escriptors de la Gran Guerra l'objectiu dels quals era reconstruir el que havia succeït de manera realista, acurada i desinteressada, p. 221.

<sup>28</sup> James Knibb, "Literary Strategies of War, Strategies of Literary War", *Literature and War*, David Bevan (ed.), Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 1990, p. 20.

transcriure de manera directa o asèptica. Sassoon, com altres escriptors, van intervenir en aquesta eclosió de les formes autobiogràfiques híbrides. Un tipus de narració que vindica la seva veracitat històrica i se serveix de les tècniques de la prosa ficcional per transformar l'experiència marcada pel caos i el desconcert en una obra literària perdurable i punyent. Relats que mostren que el compromís ètic i la vocació literària poden contribuir a la construcció de la memòria. El discurs crític del que aquesta memòria personal comporta en la reconstrucció global de la memòria col·lectiva pertany, com adverteix Pierre Nora<sup>29</sup>, al domini de la història. Però, la crítica i la teoria literàries s'han d'implicar en una altra reconstrucció, la de la història literària, a fi que aquesta memòria personal no esdevingui només un simple apèndix negligit en el cànon de la literatura.

---

<sup>29</sup> Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, 1, *La République*, pp. XIX-XX. Citat per Antoine Prost, *Doce lecciones sobre la historia*, edició i traducció d'Anacleto Pons i Justo Serna, Madrid : Cátedra-Frónesis-Universitat de València, p. 296.

## **BIBLIOGRAFIA**

---

---

## FONTS NO PUBLICADES

---

### *Imperial War Museum, London*

"Siegfried Sassoon papers". Volume 2. Correspondence.

- Informe mèdic mecanografiat emès pel doctor W.H. Rivers arran de l'ingrés de Siegfried Sassoon a l'Hospital Militar de Craiglockhart (Escòcia), el 23 de juliol de 1917.
- Cartes de Julian Dadd
  - 1 de desembre de 1929
  - 21 de desembre de 1929
  - 31 de desembre de 1929
- Cartes de Vivian Sola de Pinto
  - 5 d'octubre de 1930
  - 6 d'agost de 1936
- Carta de L.H. Mackay de 15 de desembre de 1930
- Còpia manuscrita de Siegfried Sassoon d'una carta de C.I. Stockwell del 3 de març de 1931.
- Carta d'A.R. Brennan de 16 de gener de 1957

## FONTS PUBLICADES: LLIBRES I ARTICLES.

---

- D.A. *Diccionari d'Història Universal*. versió catalana del *Chambers Dictionary of World History* (1993) d'Emili López Tossas i Jesús Mestre Campi. Barcelona: edicions 62, 1995.
- D.A. *La crisis de la literariedad*. Madrid: Taurus ediciones, 1987.
- D.A. *The Pelican Guide ot English Literature. The Modern Age*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1969.
- ABRAMS, M.H. *El Romanticismo: tradición y revolución*. Madrid: Visor, 1992.
- ABRAMS, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. London: Holt, Rinehart & Winston, Inc, 1988.
- ADDISON, Joseph Addison. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Traducció i edició de Tonia Raquejo. Madrid: Visor, 1991.
- ADORNO, Theodor. "Lejos del fuego". *Minima moralia*. Traducció de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Taurus-Grupo Santillana Ediciones, 1988.
- —. *Notes de literatura*. Traducció de Robert Caner-Liese. Barcelona: ed. Columna, 2001.
- ALBERCA, Manuel. "En las fronteras de la autobiografía". *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. II Seminario Escritura Autobiográfica. Edición de Manuela Ledesma Pedraz. Jaén: Universidad de Jaén, 1999.
- ALLEN, Walter. "A Literary Aftermarth". *Promise of Greatness. The 1914-1918 War. A Memorial Volume for the Fiftieth Anniversary of the Armistice*. editat per George Panichas. London: Cassell, 1968.



- ANDERSON, Perry (1998). *Los orígenes de la posmodernidad*. Traducció de Luis Andrés Bredlow. Barcelona: Anagrama, 2000.
- \_\_\_. *Campos de batalla* (1992). Traducció de Magdalena Holguín. Barcelona: Anagrama, 1998.
- ARISTÒTIL. "Poètica". *Artes poéticas*. Edició i traducció d'Anibal González. Madrid: Taurus, 1988.
- ARTHUR, Max (2002). *Forgotten Voices of the Great War. A New History of the WWI in the words of the men and women who were there*. London: Ebury Press, 2002.
- ASSOCIACIÓ BÍBLICA DE CATALUNYA (ed). *La Bíblia*. Barcelona: ed. Claret, 1993.
- AUERBACH, Erich (1946). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducció d'I. Villanueva i E. Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- BAJTIN, Mijail (1975). *Teoría y estética de la novela*. Traducció d'Helena S. Kriúkova i Vicente Cazcarra. Madrid: ed. Taurus, 1991.
- \_\_\_. *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: siglo XXI editores, 1999.
- BAKER, Kenneth (ed). *The Faber Book of War Poetry*. London: Faber & Faber, 1997.
- BAKHTIN, M.M. *The Dialogic Imagination*. Traducció de Caryl Emerson y Michale Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- \_\_\_. *Speech Genres and Other Late Essays*. Traducció de Vern W. McGee. Edició a càrrec de Caryl Emerson i Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1999.
- BAKHTIN, M.M & MEDVEDEV, P.N. *The formal Method in Literary Scholarship*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1991.
- BAKKER, Egbert J. "Mimesis as Performance: Rereading Auerbach's First Chapter". *Poetics Today*. Volum 20. Núm. 1. Primavera de 1999.
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1985.
- \_\_\_. "On Story-Telling". *Essays in Narratology*. Edició de David Jobling. Polebridge Press: Sonoma, California, 1991.
- BALLART, Pere. "Entre estética y semiótica: unas notas sobre el marco". *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Universitat Pompeu Fabra & Universidad de Santiago de Compostela, ed. Castalia, 1999.
- BARBUSSE, Henri (1918). *El foc*. Traducció de Santiago Masferrer i Cantó. Barcelona: col·lecció Balagué, 1930.
- BARLOW, Adrian. *Six Poets of the Great War*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- \_\_\_. *The Great War in British Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- BARNETT, Correlli. "The Illogical Promise". *Promise of Greatness. The 1914-1918 War. A Memorial Volume for the Fiftieth Anniversary of the Armistice*. Edició der George Panichas. London: Cassell, 1968.
- BARKER, Pat. *Regeneration*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1991, 1992.

- \_\_\_ *The Eye in the Door*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1993, 1994
- \_\_\_ *The Ghost Road*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1995, 1996.
- BARTHES, Roland. "The death of the author". *Modern Criticism and Theory*. Edició de David Lodge (1988). London & New York: Longman, 1993.
- \_\_\_, "L'effet du réel" (1978), a *Littérature et réalite*, Paris: ed. du Seuil, 1982.
- BELGION, Montgomery. "A Reminiscence and a Meditation". *Promise of Greatness. The 1914-1918 War. A Memorial Volume for the Fiftieth Anniversary of the Armistice*. editat per George Panichas. London: Cassell, 1968.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.
- —. "Teorías del fascismo alemán", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Traducción: Roberto Blatt. Madrid: Taurus-Grupo Santillana Ediciones, 1991.
- BENET, Vicente J. "Lo grotesco y el horror: paisajes corporales de la violencia". Edició a càrrec de Vicente J. Benet i Vicente Sánchez-Biosca. *Decir, contar, pensar la guerra*. València: Generalitat Valenciana, 2001.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general I*. Madrid: ed. siglo XXI, 1986.
- BERGA, Miquel. *Entre el fusell i la ploma. Cinc escriptors britànics davant la guerra civil espanyola (1915-1936)*. Barcelona: Curial, 1981.
- \_\_\_. "Orwell's Catalonia Revisited: Textual Strategies and the Eyewitness Account". *The Road from George Orwell: his achievement and legacy*. Edició d'Alberto Lázaro. Bern: Peter Lang A.G, European Academic Publishers, 2001.
- BERGONZI, Bernard. *Heroe's Twilight. A Study of the Literature of the Great War*. London: Constable & Company Ltd., 1965.
- BEVAN, David (ed). *Literature and War*. Amsterdam: Rodopi, 1990.
- BLOOM, Clive (ed.). *Literature and Culture in Modern Britain*. London: Longman Group, 1993.
- BLOOM, Harold (1994). *El canon occidental*. Traducció de Damián Alou. Barcelona: ed. Anagrama, 1995.
- BLUNDEN, Edmund. "Infantry passes by". *Promise of Greatness. The 1914-1918 War. A Memorial Volume for the Fiftieth Anniversary of the Armistice*. editat per George Panichas. London: Cassell, 1968.
- BOOTH, Wayne C (1986). *Retórica de la ironía*. Traducció de Jesús Fernández Zulaica i Aurelio Martínez Benito. Madrid: Taurus Humanidades, 1989.
- \_\_\_. *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley & London: University of California, 1988.
- BOURKE, Joanna (1999). *An Intimate History of Killing. Face-to-Face Killing in Twentieth-Century Warfare*. London: Granta Books, 2000.
- BRADBURY, Malcom & McFARLANE, James (1976). *Modernism. A Guide to European Literature: 1890-1930*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1991.

- BRADBURY, Malcolm. "The Denuded Place: War and Form in *Parade's End* and *U.S.A.*". dins de *The First World War in Fiction*, editat per Holger Klein. London: the Macmillan Press, 1976.
- BRECHT, Bertolt. *El compromiso en literatura y arte*. Traducció de J. Fontcuberta a partir de l'edició alemanya de 1967. Barcelona: ed. 62, 1984.
- BRIONES GARCÍA, Ana Isabel. "El tratamiento posmodernista de la Historia en la narrativa contemporánea. Una vuelta al compromiso a través de la ironía en la Península Ibérica". *1616. Anuario 1996*. Madrid: Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1998.
- BROOKS, Peter. "Fiction and its Reference: A Reappraisal". *Poetics Today*. Volum 4. Número 1, 1983.
- BROWN, Constance A. *The Literary Aftermath. English Literary Response to the First World War*. Columbia University, P.h.D, Ann Arbor, Tesi Doctoral inèdita. Michigan: Ann Arbor, 1978.
- BROWN, Malcolm (edit.). *T.E. Lawrence. The Selected Letters*. New York: Parangon House, 1992.
- BULL, Malcolm (1999), "Entre las culturas del capital", *New Left Review*, núm. 11, Madrid: Akal, novembre-desembre de 2001.
- BURKE, Peter (1991). *Formas de hacer Historia*. Traducció de José Luis Gil Arista. Madrid: Alianza Universidad, 1996.
- BUTLER, Arthur Thorpe. *Armageddon in perspective: A Study of the responses of six writers to the First World War*. Claremont Graduate School, P.h.D. Tesi doctoral inèdita. Michigan: Ann Arbor, 1974.
- CABALLÉ, Anna. *Figuras de la autobiografía*. Madrid: Revista de Occidente, nº 74-75, Julio-Agosto, 1987.
- \_\_\_\_. "La ilusión biográfica". *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Edició a càrrec de Manuela Ledesma Pedraz. Jaén: Universidad de Jaén, 1999.
- \_\_\_\_. "Seguir los hilos". *Quimera*. Número 240. Mataró: ediciones de Intervención Cultural, s.l. Febrer de 2004.
- CALLINICOS, Alex. "History as Narrative". *Theories and Narratives. Reflections on the Philosophy of History*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- CAMPBELL, Patrick. *Siegfried Sassoon: A study of the war poetry*. Jefferson, NC: McFarland, 1999.
- CAREY, John. *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939*. London: Faber & Faber, 1992.
- CARRINGTON, Charles Edmund. "Some Soldiers". *Promise of Greatness. The 1914-1918 War. A Memorial Volume for the Fiftieth Anniversary of the Armistice*. Edició de George Panichas. London: Cassell, 1968.
- CATELLI, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: ed. Lumen, 1991.
- CECIL, Hugh. *The Flower of Battle. How Britain Wrote the Great War*. South Royalton, Vermont: Steerforth Press, 1996.

- CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso*. Madrid: Taurus Alfaguara, 1990.
- CHEFDOR, Monique & QUINONES, Ricardo (eds.) *Modernism. Challenges and Perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.
- COBLEY, Evelyn. *Representing War: Form and Ideology in First World War Narratives*. Toronto: Toronto Univeristy Press, 1993.
- COETZEE, J.M. Coetzee. "Lo pintoresco, lo sublime y el paisaje surafricano". *Cincuenta y un años*. Catàleg de l'exposició itinerant de David Goldblatt. Barcelona: MACBA, 2001.
- COHN, Dorrit. *Transparent Minds, Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- \_\_\_\_. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: the Johns Hopkins University Press, 1999.
- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes. "Sátira contra ironía o la sinceridad de la ficción literaria: una dialéctica romántica". *Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales. Estudios de Literatura Comparada. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Sociedad Española de Literatura General y Comparada & Universidad de León, 2000.
- COMPANY-RAMÓN, Juan Miquel. *La realidad como sospecha*. Valencia: Eutopías, 1985.
- CON DAVIS, Rober & FINKE, Laurie (ed). *Literary Criticism and Theory. The Greeks to the Present*. New York and London: Longman, 1989.
- CONNOLLY, Cyril. *Enemies of Promise*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd, 1938, 1979.
- CONNOR, Steven (1989). *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Traducció d'Amaya Bozal. Madrid: ed. Akal, 1996.
- CONRAD, Joseph (1921). "Stephen Crane". *Notas de vida y letras*. Traducció de Carlos Sánchez-Rodrigo. Barcelona: Parsifal ediciones, 1996.
- COOPERMAN, Stanley. *World War I and the American Novel*. Oxford: Oxford University Press, 1961.
- CORCUERA, Sonia. *Voces y silencios en la historia. Siglos XIX y XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- CURTIUS, Ernst Robert (1948). *Literatura europea y Edad Media Latina (1)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- DAVIS, Lennard J. (1983). *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.
- DEBELL, Diane. "Strategies of Survival: David Jones, *In Parenthesis*, and Robert Graves, *Goodbye to All that*". *The First World War in Fiction*. Edició de Holger Klein. London: the Macmillan Press, 1976.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde. "Some Functions of Figures in Novelistic Description". *Poetics Today*. Volum 5. Núm. 4, 1984.
- DEFOE, Daniel (1719). *Robinson Crusoe*. London: Penguin Popular Classics, 1994.
- DE MAN, Paul (1971). *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London: Routledge, 1989.
- DE MATTEI, Rodolfo. *La musa autobiografica*. Firenze: Casa Editrice le Lettere, 1990.

- DIXON, Peter. *Rhetoric*. London and New York: Routledge, 1971.
- DUHAMEL, Georges. *Consideracions sobre les memòries imaginàries*. Barcelona: ed. Rosa dels Vents, 1937.
- DURAN GÍMÉNEZ-RICO, Isabel. "El género autobiográfico en la literatura inglesa: Gran Bretaña y EUA". *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Edició a càrrec de Manuela Ledesma Pedraz. Jaén: Universidad de Jaén, 1999.
- EAKIN, Paul John. *Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton University Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Touching the World. Reference in Autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje", a *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos Anthropos. Barcelona: ed. Anthropos. Diciembre 1991.
- \_\_\_\_\_. *How Our Lives Become Stories*. Ithaca, New York: Cornell University, 1999.
- ECO, Umberto (1990). *Els límits de la interpretació*. Traducció d'Antoni Vicens. Barcelona: ed. Destino, 1991.
- \_\_\_\_\_. (1992). *Interpretación y sobreinterpretación*. Traducció de Juan Gabriel López Guix. Cambridge: The Press Syndicate of the University of Cambridge, 1997.
- EGAN, Susan. *Patterns of Experience in Autobiography*. North Carolina: University of North Carolina Press, 1984.
- ENRIGHT, D.J. (1961). "The Literature of the First World War". *The Penguin Guide to English Literature. The Modern Age*. Harmondsworth: Penguin Books, 1969.
- EKSTEINS, Modris. *Rites of Spring. The Great War and the Birth of Modern Age*. New York: Ancor Books, Doubleday, 1989.
- ELIOT, T.S. *La Terra Gastada*. Traducció i lectura de Joan Ferraté. Barcelona: edicions 62, 1977.
- \_\_\_\_\_. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen & Co Ltd., 1976.
- FALK, Colin. *Myth, Truth and Literature. Towards a true postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- FALLS, Cyril. *War Books. A Critical Guide*. London: Peter Davies Ltd, 1930.
- FERGUSON, Niall. *The Pity of War*. London: Penguin Books, 1999.
- FERGUSON, John (ed.). *War and the Creative Arts*. London: The Open University and the Macmillan Press Ltd, 1972.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. "De qué hablamos cuando hablamos de autobiografía". *Quimera*. Número 240. Mataró: ediciones de Intervención Cultural, s.l. Febrer de 2004.
- \_\_\_\_\_. & CABALLÉ, Anna (coord.). "La escritura autobiográfica". *Quimera*. Número 240. Mataró: ediciones de Intervención Cultural, s.l. Febrer de 2004.
- FERRATER, Joan. *Dinámica de la poesía*. Barcelona: ed. Seix Barral, 1982.
- FERRO, Marc. *La Gran Guerra (1914-1918)*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- FLEISHMAN, Avrom. *Figures of Autobiography. The Language of Self-Writing*. Berkely & Los Angeles, California: University of California Press, 1983.

- FONTANA, Josep. *La història dels homes*. Barcelona: editorial Crítica, 2000.
- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. París: Flammarion, 1968.
- FORSTER, E.M. (1936). "Notes on the English Character". *Literature in the Modern World*. Edició de Dennis Walden. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- \_\_\_ (1951). *Two Cheers for Democracy*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1970.
- \_\_\_ (1983). *Aspectos de la novela*. Traducció de Guillermo Lorenzo. Madrid: ed. Debate, 1985.
- FOUCAULT, Michel (1975). *Vigilar y castigar*. Traducció d'Aurelio Garzón del Camino. Madrid: siglo XXI, 1994.
- \_\_\_ "What is an author?", a *Modern Criticism and Theory*. Edició de David Lodge. London and New York: Longman, 1993.
- \_\_\_ (1994). *Estética, ética y hermenéutica*. Traducció i edició a càrrec d'Àngel Gabilondo. Barcelona: ed. Paidós, 1999.
- FOWLER, Alastair (1982). *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- FREEMAN, Mark. *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*. London and New York: Routledge, 1993.
- FREUD, Sigmund. "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte", *Obras Completas*. Tomo II. Traducció: Luis López-Ballesteros. Madrid: ed. Biblioteca Nueva, 1973.
- FRIEDLÄNDER, Saul & HOLTON, Gerald et al. (eds). *Visions of Apocalypse. End of Rebirth?*. New York & London: Holmes & Meier, 1985.
- FRIEDMAN, Melvin J. "Three Experiences of the War: A Tryptych". *Promise of Greatness. The 1914-1918 War. A Memorial Volume for the Fiftieth Anniversary of the Armistice*. Edició de George Panichas. London: Cassell, 1968.
- FRYE, Northrop. "The Four Forms of Fiction". *The Theory of the Novel*. Edició de Philip Stevick. New York: Macmillan Publishers, 1967.
- \_\_\_ (1977). *Anatomía de la crítica*. Traducció d'Edison Simons. Caracas: Monte Avila, 1991.
- \_\_\_ (1981). *El gran código*. Traducció de Elizabeth Casals. Barcelona: ed. Gedisa, 1988.
- FULLER, John. *Troop morale and popular culture in the British and Dominion armies. 1914-1918*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- FURST, Lilian R. *All is True. The Claims and Strategies of Realist Fiction*. Durham and London: Duke University Press, 1995.
- FUSSELL, Paul. *The Great War and Modern Memory*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- \_\_\_ (1989). *Tiempo de guerra. Conciencia y engaño en la Segunda Guerra Mundial*. Traducció de Gerardo Gambolini. Madrid: ed. Turner, 2003.
- \_\_\_ (ed.). *The Norton Book of Modern War*. New York & London: W.W. Norton Company, 1991.

- \_\_\_ "Travel and the British Literary Imagination of the Twenties and Thirties", a *Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*, ed. de Michael Kowalewski. Athens and London: the University of Georgia Press, 1992.
- GALLEGO, Ferran Gallego. *De Múnich a Auschwitz. Una historia del nazismo, 1919-1945*. Barcelona: Plaza & Janés editors, 2001.
- GALVÁN, Fernando. "Ficción histórica y metaficción historiográfica: el caso inglés". *1616. Anuario 1996*. Madrid: Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1998.
- GARCÍA BERRIO, Antonio & HUERTA CALVO, Javier. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: ed. Cátedra, 1999.
- GARCÍA CANEIRO, José. *La racionalidad de la guerra. Borrador para una crítica de la razón bélica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996.
- GEARHART, Suzanne. *The Open Boundary of History and Fiction*. Princenton: Princenton University Press, 1984.
- GÉFIN, Laszlo K. "Auerbach's Stendhal: Realism, Figuralità, and Refiguration". *Poetics Today*. Volum 20. Número 1. Primavera 1999.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figuras III*. Traducció de Carlos Manzano. Barcelona: ed. Lumen, 1989.
- \_\_\_ (1982). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Traducció de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- \_\_\_ (1991). *Ficción y dicción*. Traducció de Carlos Manzano. Barcelona: ed. Lumen, 1993.
- \_\_\_ (1993). *Nuevo discurso del relato*. Traducció de Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: ed. Cátedra, 1998.
- GENEVOIX, Maurice. "Commentaries on the War: Some Meanings". *Promise of Greatness. The 1914-1918 War. A Memorial Volume for the Fiftieth Anniversary of the Armistice*. editat per George Panichas. Traducció de Sally Abeles. London: Cassell, 1968.
- GIBELLI, Antonio. *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*. Torino: Bollati Boringhieri, 1991.
- GINZBURG, Carlo. "Your Country Needs You: A Case Study in Political Iconography". *History Workshop Journal*. Número 52, 2001.
- GNISCI, Armando. *Introducción a la literatura comparada*. Traducció de Luigi Giuliani. Barcelona: ed. Crítica, 2002.
- GODZICH, Wlad. *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Traducció de Josep-Vicent Gavallda. Madrid: ed. Cátedra. Colección Frónesis-Universitat de València, 1998.
- GÖSSMAN, Lionel. *Between History and Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- GRAVES, Robert. *Fairies and Fusiliers*. London: William Heinemann, 1917.
- \_\_\_ (1929). *Goodbye to All That*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1960.

- \_\_\_ "The Kaiser's War". *Promise of Greatness. The 1914-1918 War. A Memorial Volume for the Fiftieth Anniversary of the Armistice*. Edició de George Panichas. London: Cassell, 1968.
- \_\_\_ & HODGE, Alan. *The Long Weekend. A Social History of Great Britain 1918-1939*. London: Abacus, 1995.
- GREICUS, M.S. *Prose Writers of World War I*. London: Longman, 1973.
- GRIFFITH, L. Wyn. "The Pattern of one man's remembering". *Promise of Greatness. The 1914-1918 War. A Memorial Volume for the Fiftieth Anniversary of the Armistice*. Edició de George Panichas. London: Cassell, 1968.
- GRÜNER, Eduardo, "El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek". A Fredric Jameson & Slavoj Zizek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- \_\_\_. *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Escasa-Calpe, 1989.
- \_\_\_. *The Challenge of Comparative Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- \_\_\_ *Múltiples moradas. Ensayos de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets ed., 1998.
- GUSDORF, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". A *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos Anthropos. Barcelona: ed. Anthropos. Diciembre 1991.
- HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus Humanidades, 1993.
- \_\_\_ "¿Aprender a fuerza de catástrofe? Diagnóstico retrospectivo del breve siglo XX", dins de *La Balsa de Medusa*. Revista trimestral. Núm. 50. Madrid: ed. Visor, 1999.
- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: éditions Albin Michel, 1997.
- HAMBURGER, Käte (1957). *La lógica de la literatura*. Traducció de José Luis Arántegui. Madrid: Visor, 1995.
- HAMON, Philippe. *Le Descriptif: Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette, 1981.
- HARSAW, Benjamin. "Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework". *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. Volum 5. Núm. 2, 1984.
- HART-DAVIS, Rupert (ed.). *Siegfried Sassoon. Diaries 1920-1922*. London: Faber, 1981.
- \_\_\_. *Siegfried Sassoon. Diaries 1915-1918*. London: Faber, 1983.
- \_\_\_. *Siegfried Sassoon. Diaries 1923-1925*. London: Faber, 1985.
- HAYES, Michael. "Popular Fiction and Middle-Brow Taste". *Literature and Culture in Modern Britain. Volume One: 1900-1929*. Edició a càrrec de Clive Bloom. London: Longman, 1993.
- HERR, Michael (1969), *Dispatches*. London: Picador, 1979.



- HEWITT, Douglas (1988). "Modernism and its Implications". *English Fiction of the Early Modern Period. 1890-1940*. London & New York: Longman, 1993.
- HILDEBIDLE, John. "Neither Worthy nor Capable: The War Memoirs of Graves, Blunden and Sassoon". *Modernism Reconsidered*. Edició a càrrec de Robert Kiely. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- HINZ, Evelyn J. *Troops versus Tropes. War and Literature*. Winnipeg, Canada: University of Manitoba Press, 1990.
- HOBSBAWM, Eric. *La era del imperio (1875-1914)*. Traducció de Juan Faci Lacasta. Barcelona: ed. Labor, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Historia del siglo XX. 1914-1991*. Traducció de Juan Faci, Jordi Ainaud i Carme Castells. Barcelona: Crítica, 1995.
- \_\_\_\_\_. *El mundo del trabajo. Estudios históricos sobre la formación y evolución de la clase obrera*. Traducció de Jordi Beltrán. Barcelona: ed. Crítica, 1984 i 1987.
- HOFFMAN, Frederick J. "The Novel of World War I. A Document in the History of Surprise". *Promise of Greatness. The 1914-1918 War. A Memorial Volume for the Fiftieth Anniversary of the Armistice*. Edició de George Panichas. London: Cassell, 1968.
- HOLLOWAY, John (1961). "The Literary Scene". *The Penguin Guide to English Literature. The Modern Age*. Harmondsworth: Penguin Books, 1969.
- \_\_\_\_\_. "Language, Realism, Subjectivity, Objectivity". *Reconstructing Literature*. Edició de Laurence Lerner. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- HORACI. "Epístola a los Pisones". *Artes poéticas*. Edició i traducció d'Aníbal González. Madrid: Taurus, 1987.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W (1969). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Traducció de Juan José Sánchez. Madrid: ed. Trotta, 1994.
- HUNTER, Shelagh. *Victorian Idyllic Fiction*. London: Macmillan Press, 1984.
- HUSSERL, Edmund. *La idea de la fenomenología*. México, Madrid y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- HUTCHEON, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1999.
- HUYSSEN, Andreas (1986). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Traducció de Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2002.
- \_\_\_\_\_. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Traducció de Silvia Fehrmann. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- HYNES, Samuel. *A War Imagined. The First World War and English Culture*. London: Bodley Head, 1990.
- \_\_\_\_\_. *The Soldiers' Tale. Bearing Witness to Modern War*. London: Pimlico, 1998.
- IGNATIEFF, Michael (1998). *El honor del guerrero. Guerra étnica y conciencia moderna*. Traducció de Pepa Linares. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, s.a., 1999.
- ISER, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore: the Johns Hopkins Univeristy Press, 1993.

- JAMESON, Fredric (1981). *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Routledge. Traducció espanyola: *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Traducció de Tomás Segovia. Madrid: Visor, 1989.
- \_\_\_ (1991). *Postmodernism or the Cultural logic of Late Capitalism*. London & New York: Verso, 1992.
- JAUSS, Hans Robert. *Teoría de la recepción literaria. Dos artículos*. Barcelona: ed. Barcanova, 1991.
- JAY, Paul. *El ser y el texto. La autobiografía. Del romanticismo a la postmodernidad*. Traducció de Miguel Martínez-Lage. Madrid: Megazul-Endymión, 1993.
- JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino. "Amor y pedagogía como sátira menipea". *Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales. Estudios de Literatura Comparada. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Sociedad Española de Literatura General y Comparada & Universidad de León, 2000.
- JOHNSTON, John. *English Poetry and the First World War*. Princeton: Princeton University Press, 1964.
- JONES, Peter (ed.) *Imagist Poetry*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1972.
- JOSIPOVICI, Gabriel. *The World and the Book: A Study of Modern Fiction*. London: Macmillan, 1971.
- \_\_\_ (1977). "The Lessons of Modernism". *The Lessons of Modernism and Other Essays*. London: the Macmillan Press Ltd., 1987.
- JUAN-NAVARRO, Santiago. *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*. Eutopías. Vol. 196/197. Valencia: Episteme, s.l., 1998.
- JÜNGER, Ernst. *Tempestades de acero*. Traducció d'Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Tusquets editores, 1987.
- KEEGAN, John. *The Face of Battle. A Study of Agincourt, Waterloo and the Somme*. London: Pimlico, 1998.
- KERMODE, Frank. *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- \_\_\_ (1966). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Traducció de Lucrecia Moreno de Sáenz. Barcelona: ed. Gedisa, 1983.
- \_\_\_ *Essays on Fiction. 1971-82*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983.
- \_\_\_ (1988). *History and Value*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- KIELY, Robert & HILDEBIDLE, John (eds.) *Modernism Reconsidered*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- KIPLING, Rudyard (1923). *The Irish Guards in the Great War. The Second Battalion*. Staplehurst, Kent: Spellmouth Ltd, 1997.
- KLEIN, Holger (ed.) *The First World War in Fiction*. London: the Macmillan Press, 1976.
- KNIBB, James. "Literary Strategies of War, Strategies of Literary War". *Literature and War*. Edició de David Bevan. Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 1990.

- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror*. New York: Columbia University Press, 1982.
- KUNDERA, Milan. *L'art de la novel·la*. Traducció de Joan Tarrida. Barcelona: ed. Destino, 1987.
- LACAPRA, Dominick. *History, Politics and the Novel*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- LAMARQUE Peter & OLSEN Stein Haugom (1994). *Truth, Fiction and Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- LAWRENCE, T.E. *Cartas de T.E. Lawrence*. Traducció de Patricio Canto. Buenos Aires: ediciones Sur, 1944.
- \_\_\_. *The Selected Letters*. Edició de Malcolm Brown. New York: Parangon House, 1992.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: ed. Gredos, 1990.
- LEDESMA PEDRAZ, Manuela (ed). *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Jaén: Universidad de Jaén, 1999.
- LEED, Eric J. (1979). *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*. Traducció de Rinaldo Falcioni. Bologna: ed. il Mulino, 1985.
- \_\_\_ (1991). *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*. Traducció d'Erica Joy Mannucci. Bologna: ed. il Mulino, 1992.
- LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Traducció: Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- LERNER, Laurence (ed). *Reconstructing Literature*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- \_\_\_ (1988). "History and Fiction". *Literature in the Modern World*. Edició de Dennis Walder. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- LEVENSON, Michael H (1984). *A Genealogy of Modernism. A study of English literary doctrine 1908-1922*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- LIMON, John. *Writing after War. American War Fiction from Realism to Postmodernism*. New York: Oxford University Press, 1994.
- LLOVET, Jordi (ed.). *Teoria de la literatura. Corrents de la teoria literària al segle XX*. Barcelona: Columna, 1996.
- LODGE, David (1981). *Working with Structuralism. Essays and reviews on nineteenth and twentieth-century literature*. London and New York: Routledge, 1991.
- \_\_\_ *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*. London & New York: Routledge, 1990.
- (1992). *L'art de la ficció*. Traducció de Montserrat Lunati i Jordi Larios. Barcelona: ed. Empúries, 1998.
- \_\_\_ (2002). *Consciousness and the Novel*. London: Penguin Books, 2003.
- LONGÍ. "On the Sublime". *Aristotle-Horace-Longinus. Classical Literary Criticism*. Traducció de T.S. Dorsch. Harmondsworth: Penguin Books, 1981.
- LOUREIRO, Ángel. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos Anthropos. Barcelona: desembre 1991.

- LOWENTHAL, David (1993). *El pasado es un país extraño*. Traducció de Pedro Piedras Monroy. Madrid: ed. Akal, 1998.
- LOWRY, Elizabeth. "The hell where youth and laughter go: Sassoon, realism and restlessness". *The Times Literary Supplement*. 20 d'agost de 1999.
- LYOTARD, Jean-François. "Reescribir la modernidad". *Revista de Occidente*. Número 66, 1986.
- MACDONALD, Lyn (1988). *1914-1918. Voices and Images of the Great War*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1991.
- MACDONALD, Stephen. *Not about heroes: the friendship of Siegfried Sassoon and Wilfred Owen*. London: Faber & Faber, 1983.
- MAGRIS, Claudio. "Novela, modernidad y totalidad". *Letra Internacional*. Hivern de 2002.
- MAN, Paul de. "La autobiografía como desfiguración". *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos Anthropos. Barcelona: ed. Anthropos. Diciembre 1991.
- MAIER, Charles S. *La refundación de la Europa burguesa*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1988.
- MAINE, Barry. "Eric Auerbach's Mimesis and Nelson Goodman's Ways of Worldmaking: A Nominal(ist) Revision". *Poetics Today*. Volum 20. Número 1. Primavera de 1999. Durham N.C.: Duke University Press.
- MALLON, Thomas. "The Great War and Sassoon's Memory". *Modernism Reconsidered*. Edició de Robert Kiely. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- MALVERN, Sue. "War, Memory and Museums: Art and Artefact in the Imperial War Museum". *History Workshop Journal*. Número 49, 2000.
- MANDEL, Barrett J. "Full of live now". *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Edició de James Olney. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- MARCUS, Laura. *Auto/biographical discourses. Theory, Criticism, Practice*. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1960). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: ed. Ariel, 1983.
- \_\_\_\_. *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992.
- MARWICK, Arthur (1965). *The Deluge*. London: Macmillan Press Ltd, 1991.
- MAY, Georges (1979). *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MCHALE, Brian. *Constructing Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1992.
- MCKEON, Michael (1987). *The Origins of the English Novel, 1600-1740*. Baltimore & London: the Johns Hopkins University Press, 2002.
- MCNEILL, William H (1982). *The Pursuit of Power. Technology, Armed Force, and Society since A.D. 1000*. Chicago: University of Chicago Press, Basil Blackwell, 1984.
- MCPHAIL, Helen & GUEST, Philip. *Robert Graves and Siegfried Sassoon. On the Trail of the Poets of the Great War*. Barnsley, South Yorkshire: Pen & Sword Books Ltd., 2001.
- MOEYES, Paul. *Siegfried Sassoon: Scorched Glory. A Critical Study*. London: Macmillan, 1997.

- MONTAGUE, Charles Edward. *Disenchantment*. London: Chatto & Windus, 1922.
- MOORCROFT WILSON, Jean (1998). *Siegfried Sassoon. The Making of a War Poet 1886-1918*. London: Duckbacks, 2002.
- MOSER, Walter. « The factual in Fiction. The Case of Robert Musil ». *Poetics Today*. Volum 5. Núm. 2, 1984.
- MOSSE, George. *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa en Germania dalla guerre napoleoniche al Terzo Reich*. Bolonia, 1975.
- MUSIL, Robert (1922). "La Europa desamparada o Un viaje por las ramas". *Ensayos y conferencias*. Madrid: ed. Visor, la Balsa de Medusa, nº 48, 1992.
- NADEL, Ira Bruce. *Biography, Fiction, Fact and Form*. New York: St. Martin's, 1984.
- NAEGELEN, René. "Recollections". *Promise of Greatness. The 1914-1918 War. A Memorial Volume for the Fiftieth Anniversary of the Armistice*. Edició de George Panichas. London: Cassell, 1968.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. Traducció de Dionisio Garzón. Madrid: ed. Edaf, 2000.
- NOCHLIN, Linda (1971). *Realism*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1990.
- NOLTE, Ernst. *La guerra civil europea, 1917-1945. Nacionalsocialismo y bolchevismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- NORA, Pierre Nora. *Les Lieux de mémoire, 1. La République*, pp. XIX-XX. Citat per Antoine Prost a *Doce lecciones sobre la historia*. Edició i traducció d'Anacleto Pons i Justo Serna. Madrid : Cátedra-Frónesis-Universitat de Valencia, p. 296.
- NORRIS, Christopher. *Teoría crítica. Posmodernismo, intelectuales y la guerra del golfo*. Madrid: Cátedra, Frónesis-Universitat de València, 1997.
- O'BRIEN, Tim (1990). *The Things They Carried*. London: Flamingo, 1991.
- OCAÑA, Enrique. *Duelo e Historia. Un ensayo sobre Ernst Jünger*. València: ed. Alfons el Magnànim-IVEI, 1996.
- OLLER, Dolors. *Virtuts textuales. Una tipologia de la paraula poética*. Bellaterra: publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.
- OLNEY, James (ed.). *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- ONIONS, John (ed.). *English Fiction and Drama of the Great War, 1918-1939*. London: the Macmillan Press Ltd, 1990.
- O'PREY, Paul (ed.). *In Broken Images. Selected Letters of Robert Graves. 1914-1946*. London: Hutchinson, 1982.
- ORWELL, George. *The Penguin Essays of George Orwell*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1994.
- \_\_\_ (1941) "The Lion and the Unicorn". *Literature in the Modern World*. Edició de Dennis Walden. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- PANICHAS, George A. (ed.). *Promise of Greatness. The 1914-1918 War. A Memorial Volume for the Fiftieth Anniversary of the Armistice*. London: Cassell, 1968.
- PARFITT, George. *Fiction of the First World War. A Study*. London: Faber & Faber, 1988.

- PARKER, Rennie. *The Georgian Poets*. Plymouth: Northcote House Publishers, 1999.
- \_\_\_\_. "Regenerated for real". *The Times Literary Supplement*, 17 de desembre de 1999.
- PASCAL, Roy. *Design and Truth in Autobiography*. London: Routledge, 1960.
- PATTISON, Robert. "Trollope among the Textuaries". *Reconstructing Literature*. Edició a càrrec de Laurence Lerner. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- PAVEL, Thomas. "The Borders of Fiction". *Poetics Today*. Volum 4. Núm. 1, 1983.
- PICK, Daniel (1993). *La guerra nella cultura contemporanea*. Roma-Bari: ed. Laterza, 1994.
- PLA, Xavier. *Josep Pla. Ficció autobiogràfica i veritat literària*. Barcelona: Quaderns Crema, 1997.
- \_\_\_\_. "Jorge Semprún: la verdad literaria y la densidad transparente". *Quimera*. Números 238-239. Gener de 2004. Mataró: ediciones de Intervención Cultural, s.l.
- POWELL, Anne (ed.). *The Fierce Light. The Battle of the Somme. July-November 1916*. Aberporth: Palladour Books, 1996.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Poética de la ficción. Teoría de la literatura y literatura comparada*. Madrid: ed. Síntesis, 1993.
- \_\_\_\_. "Autobiografía y periferia literaria". *Quimera*. Número 240. Mataró: ediciones de Intervención Cultural, s.l. Febrer de 2004.
- PREMINGER Alex & BROGAN, T.V.F. (ed.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- PRINCE, F.T. *Collected Poems*. New York: The Sheep Meadow Press, 1979.
- QUESADA, Julio. *Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en F. Nietzsche*. Barcelona: ed. Anthropos, 1998.
- QUINN, Patrick J. *The Great War and the Missing Muse. The Early Writings of Robert Graves and Siegfried Sassoon*. London and Toronto: Selinsgrove & Susquehanna University Presses, 1994.
- QUINN, Patrick J. & TROUT, Steven (ed.). *The Literature of the Great War Reconsidered Beyond Modern Memory*. New York: Palgrave, 2001.
- QUINTANA, Àngel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acanalado, Quaderns Crema, 2003.
- RANCE, Nicholas. "British Newspapers in the Early Twentieth Century". Edició a càrrec de Clive Bloom. *Literature and Culture in Modern Britain*. London: Longman Group, 1993.
- RAULET, Gérard. "Le Concept de Modernité". *Modernités. "Ce que modernité veut dire (I)"*. Direcció de Yves Vadé. Número 5. Presses Universitaires de Bordeaux. Març de 1994.
- REGAN, Geoffrey (1987). *Historia de la incompetencia militar*. Traducció de Rafael Grasa. Barcelona: ed. Crítica, 2001.
- REMARQUE, Erich M. *Res de nou a l'oest*. Traducció de Joan Alavedra. Barcelona: ed. Proa, 1985.
- RENSCHAW, Michael. *Mametz Wood. Somme*. Barnsley, South Yourkshire: Leo Cooper. Pen Sword Books Ltd, 1999.

- REYNER, Christine. "Modernism et ficton romanesque en Anglaterrre". *Modernités*. "Ce que modernité veut dire (I)". Direcció de Yves Vadé. Número 5. Presses Universitaires de Bordeaux. Març de 1994.
- RICHARDS, Frank (1933). *Old Soldiers Never Die*. London: Faber & Faber Ltd, 1964.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración*. Dos volums (1. Configuración del tiempo en el relato histórico; 2. Configuración del tiempo en el relato de ficción). Traducció de Agustín Neira. Madrid: ed. Cristiandad, 1987.
- RIFFATERRE, Michael. *Fictional Truth*. Baltimore & London: the Johns Hopkins University Press, 1990.
- RIMMON, Shlomith. "Teoria general de la narració: Figures III de Genette i l'estudi estructuralista de la narració". Enric Sullà (ed.). *Poètica de la narració*. Barcelona: ed. Empúries, 1985.
- ROBERTS, John Stuart (1999). *Siegfried Sassoon*. London: Richard Cohen Books, 2000.
- RODRÍGUEZ GENOVÉS, Fernando. *Razones para la ética. Ensayos de ética autónoma y de humanismo racional*. València: ed. Alfons el Magnànim-IVEI, 1996.
- ROJO, José Andrés. "La invasión de la Realidad". *Literatura Híbrida*. Especial *Babelia- El País*. 17 de març de 2001.
- ROMAINE, Jules. *Verdun*. London: Prion Books Ltd, 2000.
- ROMERA, José. "La literatura, signo autobiográfico. El escritor, signo referencial de su escritura". *La literatura como signo*. Madrid: ed. Playor, 1981.
- \_\_\_ et alt. *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor libros, 1993.
- ROPER, Michael. "Re-remembering the Soldier Hero: the Psychic and Social Construction of Memory in Personal Narratives of the Great War". *History Workshop Journal*. Núm. 50, 2000.
- ROSENTHAL, Gabriele. "Narración y significado biográfico de las experiencias de la guerra". *Historia y fuente oral*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1996.
- RUIZ TORRES, Pedro. *El tiempo histórico*. Centro de Semiótica y teoría del espectáculo. Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica. *Eutopías*. Volum 71. València: ed. Episteme, s.l, 1994.
- RUIZ VARGAS, José María. "La memoria autobiográfica y el problema de la fiabilidad de los recuerdos". *La escritura autobiográfica. Quimera*. Núm. 240. Coord. Celia Fernández Prieto i Anna Caballé. Barcelona: ed. Intervención Cultural, s.l, febrer 2004.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio. "Aproximación a la génesis histórica de la noción de sujeto literario". *Trilcedumbre*. Coordinación de José Enrique Martínez Fernández. León: Universidad de León, 1999.
- SASSOON, Siegfried. *The Heart's Journey*. London: William Heinemann Ltd, 1928.
- \_\_\_ (1930). *Memorias de un oficial de infantería*, traducció de Mirta Rosenberg, Madrid: Turner, 2002.
- \_\_\_ *Vigils*. London: William Heinemann Ltd, 1935.

- \_\_\_ (1937). *The Complete Memoirs of George Sherston*. London: Faber & Faber, 1972. Consta de la trilogia *Memoirs of a Fox-Hunting Man* (1928), *Memoirs of an Infantry Officer* (1930) i *Sherston's Progress* (1936).
- \_\_\_ *The Old Century*. London: Faber & Faber, 1938.
- \_\_\_ *The Weald of Youth*. London: Faber & Faber, 1942.
- \_\_\_ *Siegfried's Journey. 1916-1920*. London: Faber & Faber, 1945.
- \_\_\_ (1948). *Meredith*. London: Arrow Books Ltd., 1959.
- \_\_\_ *Letters to a Critic*. London: John Roberts Press, 1976.
- \_\_\_ *The War Poems*. London: Faber & Faber, 1999.
- \_\_\_ *Diaries 1920-1922*. Edició de Rupert Hart-Davis. London: Faber, 1981.
- \_\_\_ *Diaries 1915-1918*. Edició de Rupert Hart-Davis. London: Faber, 1983.
- \_\_\_ *Diaries 1923-1925*. Edició de Rupert Hart-Davis. London: Faber, 1985.
- SCHOLLES, Robert. *The Monstrous Personal Chronicles of the Thirties*. Brown University. "Modern Culture and Media". [www.modcult.brown.edu/people/scholes](http://www.modcult.brown.edu/people/scholes).
- SCHOR, Naomi. "Details and Realism". *Poetics Today*. Volum 5. Núm. 4, 1984.
- SERNA, Julio Serna & PONS, Anacleto. "El ojo de la aguja". *La historiografía*. Edició a càrrec de Pedro Ruiz Torres. *Ayer*. Núm. 12. Madrid: Asociación de Historia Contemporánea, Marcial Pons, 1993.
- \_\_\_ . *Cómo se escribe la microhistoria. Ensayo sobre Carlo Ginzburg*. Madrid-València: Cátedra, Frónesis-Universitat de València, 2000.
- (2000). "Los viajes de Carlo Ginzburg". Entrevista a Carlo Ginzburg. *Archipiélago*. Núm. 47. Madrid. Juny-agost de 2001.
- SEYMUR-SMITH, Martin. *Robert Graves*. Burnt Hill-Harlow, Essex: Longman House, 1970.
- SHEFFIELD, Gary. "Forgotten Victory – The First World War: Myths and Realities". *Times Literary Supplement*. Número 5.135. 31 d'agost de 2001.
- SHERRIFF, R.C. (1929). *Journey's End*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 2000.
- \_\_\_ . "The English Public Schools in the War". *Promise of Greatness. The 1914-1918 War. A Memorial Volume for the Fiftieth Anniversary of the Armistice*. editat per George Panichas. London: Cassell, 1968.
- SHUMAKER, Wayne. *English Autobiography. Its emergence, Materials and Form*. Berkeley: University of California Press, 1954.
- SILKIN, Jon. *The Penguin Book of First World War Poetry*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1996.
- SOREL, Georges. *Reflexiones sobre la violencia*. Traducció de Florentino Trapero. Madrid: Alianza editorial, 1976.
- SPENDER, Stephen. "Confessions and Autobiography". *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Edició de James Olney. New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- SPRINKER, Michael. "Ficciones del 'yo': el final de la autobiografía". *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Coordinació a càrrec d'Ángel G. Loureiro. *Anthropos*. Núm. 29. Barcelona: ed. Anthropos. Desembre de 1991.



- STAROBINSKI, Jean. "The Style of Autobiography". *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Edició de James Olney. New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- STERNHEL, Zeev. "La modernitat i els seus enemics. De la revolta contra la Il·lustració al refús de la democràcia". *L'Espill*. València: Universitat de València & Ed. Tres i Quatre. Número 4. Primavera, 2000.
- STONE, Lawrence (1981). *El pasado y el presente*. Traducció de Lorenzo Aldrete Bernal. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- STONE, Norman. *La Europa transformada. 1878-1919*. Madrid: siglo XXI de España editores, 1985.
- STRACHEY, Lytton (1918). *Eminent Victorians*. London: Chatto and Windus, 1938.
- SULLÀ, Enric (ed.). *Poètica de la narració*. Barcelona: ed. Empúries, 1985.
- SWIFT, Jonathan (1726). *Gulliver's Travels*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- TALENS, Jenaro & Romera, José & Tordera, Antonio & Hernández, Vicente. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 1999.
- \_\_\_. *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio babel*. Madrid: Cátedra, Universitat de València, 2000.
- TATE, Trudi. *Modernism, History and the First World War*. Manchester & New York: Manchester University Press, 1998.
- THORPE, Michael. *Siegfried Sassoon. A Critical Study*. Oxford: Oxford University Press, 1966.
- \_\_\_. *Letters to a Critic*. London: John Roberts Press, 1976.
- TODA IGLESIA, María Ángeles. "Deadly marriages: masculinity and the pleasures of violence in H.R. Haggard's romances of adventure". *Dressing up for War. Transformations of Gender and Genre in the Discourse and Literature of War*. Edició d'Aránzazu Usandizaga i Andrew Monnickendam. Amsterdam: Rodopi, 2001.
- TUCÍDIDES. *Historia de la Guerra del Peloponeso*. Libros I-II. Madrid: ed. Gredos, 1990.
- USANDIZAGA, Aránzazu & MONNICKENDAM, Andrew (ed.). *Dressing up for War. Transformations of Gender and Genre in the Discourse and Literature of War*. Amsterdam: Rodopi, 2001.
- VADÉ, Yves. "L'invention de la modernité". *Modernités*. "Ce que modernité veut dire (I)". Direcció de Yves Vadé. Número 5. Presses Universitaires de Bordeaux. Març de 1994.
- VILLANUEVA, Darío Villanueva. *El polen de las ideas*. Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias, s.a., 1991.
- \_\_\_. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España, Espasa Calpe, 1992.
- \_\_\_. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- WALDER, Denis (ed.). *Literature in the Modern World*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- WALES, Katie. *A Dictionary of Linguistics*. London and New York: Longman, 1989.
- WATT, Ian (1957). *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. Harmondsworth: Penguin, 1963.

- WATTS, Cedric. "Bottom's Children". *Reconstructing Literature*. Edició de Laurence Lerner. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- WAUGH, Evelyn. *Brideshead Revisited*. Harmondsworth: Penguin Books, 1981,
- WEIL, Simone (1953). *Escrits sobre la guerra*. Traducció d'Anna Berenguer i Isabel Ortega. Alzira: ed. Bromera, 1987.
- WEINBERG, Bernard. "From Aristotle to Pseudo-Aristotle". *Literature*. Volum V. Número 2. Primavera de 1953. Oregon: University of Oregon.
- WEINTRAUB, Karl (1978). *La formación de la individualidad. Autobiografía e Historia*. Madrid: Megazul-Endymión, 1993.
- WEISBROD, Bernd. "Military Violence and Male Fundamentalism: Ernst Jünger's Contribution to the Conservative Revolution". Traducció de Pamela E. Selwyn. *History Workshop Journal*. Número 49, 2000.
- WELLEK, René & WARREN, Austin (1953). *Teoría literaria*. Traducció de José M. Gimeno. Madrid: ed. Gredos, 1985.
- \_\_\_ (1963). "El concepto de realismo en la investigación literaria". *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Traducció de Luis López Oliver. Barcelona: editorial Laia, 1983.
- WELLS, H.G. *The War that Will end War*. London: Frank & Cecil Palmer Red Lion Court, 1914.
- WHITE, Hayden (1973). *Metahistoria, la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Traducció d'Stella Mastrangelo. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- \_\_\_ (1987). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Traducció de Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós, 1992.
- WILLIAMS, Raymond (1961). *The Long Revolution*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1975.
- \_\_\_ (1973). *El campo y la ciudad*. Traducció d'Alcira Bixio. Buenos Aires: ed. Paidós, 2001.
- \_\_\_ (1977). *Marxismo y literatura*. Traducció Pablo di Masso. Barcelona: edicions 62, 1980.
- \_\_\_ (1981). "El marxisme, l'estructuralisme i l'anàlisi literària". Barcelona: *Els Marges*, núm. 24, 1982. Article publicat originalment a la *New Left Review*, núm. 129, setembre-octubre de 1981, pp. 51-66 ("Marxism, structuralism and literary analysis").
- \_\_\_ (1983). *Writing in Society*. London: Verso, 1985.
- \_\_\_ (1989). *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*. Edició de Tony Pinkney. London: Verso, 1989.
- WIMSATT, W.K. (1954). *The Verbal Icon*. London: Methuen & Co. Ed., 1970,
- WINDSCHUTTLE, Keith (1996). *The Killing of History. How Literary Critics and Social Theorists are murdering our past*. San Francisco: Encounter Books, 2000.
- WINTER, Jay (1995). *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- WOLFE, Tom (1973). *The New Journalism*. London: Picador, 1975.
- WOOLF, Virginia (1925). *The Common Reader*. London: Hogarth Press, 1984.

- \_\_\_ (1942). "The Art of Biography". *The Death of the Moth and Other Essays*. San Diego: Harcourt Brace & Company, 1970.
- WORDSWORTH, William. "Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey, on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour" (1798). *William Wordsworth. Poems selected by Seamus Heaney*. London: Faber & Faber, 2001
- \_\_\_. "Character of the Happy Warrior". *Political Work*. Edició a càrrec de Thomas Hutchinson. London: Oxford University Press, 1969.
- WRIGHT, Anne. *Literature of Crisis 1910-1922. Howards End, Heartbreak House, Women in Love*. New York: St. Martin's Press, 1984.
- YEATS, W.B. *Selected Poetry*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1991.
- ZWEIG, Stefan (1943). *El món d'ahir*. Traducció de Joan Fontcuberta. Barcelona: Quaderns Crema, 2001.

# **ANNEX 1. INFORME MÈDIC DE SIEGFRIED SASSOON**

---

Informe mèdic mecanografiat emès pel doctor W.H. Rivers arran de l'ingrés de Siegfried Sassoon a l'Hospital militar de Craiglockhart (Escòcia), el 23 de juliol de 1917.

Forms  
I. 1237  
12

Admitted Craiglockhart War Hospital,  
23/7/17.

Army Form I. 1237.

**MEDICAL CASE SHEET.\***

No. in Admission and Discharge Book.	Regimental No.	Rank.	Surname.	Christian Name.
397 T. (F)		2nd Lieut.	Sassoon	Siegfried.
Year	Unit.		Age.	Service.
1917	R.W.F.		30	2 11/12
Station and Date.	Disease			
Craiglockhart War Hospital, 23/7/17	<p>Patient joined ranks of the Sussex Yeomanry on Aug. 3rd, 1914. Three months later he had a bad smash when schooling a horse, and was laid up for several months. In May 1915 he received a commission in the Royal Welsh Fusiliers. He was in France from Nov. 1915 until Aug. 1916, when he was sent home with trench fever. He had received the Military Cross in June 1916. He was on three months' sick leave and returned to France in Feb. 1917. On April 16th, 1917, he was wounded in the right shoulder and was in the surgical wards of the 4th London for four weeks and then at Lady Brassay's Convalescent Home for three weeks. He then understood that he was to be sent to Cambridge to instruct Cadets.</p> <p>From an early stage of his service in France, he had been horrified by the slaughter and had come to doubt whether the continuance of the War was justifiable. When on sick leave in 1916 he was in communication with Bertram Russell and other pacifists. He had never previously approved of pacifism and does not think that he was influenced by this communication. During his second visit to France, his doubts about the justifiability of the War were accentuated; he became perhaps even more doubtful about the way in which the War was being conducted from a military point of view. When he became fit to return to duty in July of this year, he felt that he was unable to do so, and that it was his duty to make some kind of protest. He drew up a statement which he himself regarded as an act of wilful defiance of military</p>			

(293)

\*The first and last entries will be signed, and transfers from one Medical Officer to another, attested by their signatures.  
(44502) Wt. W 11203—M 1180. 1,450,000. 6/12 16. C.F.&S. Forms/I. 1237/12. (E230) P.T.O.

Station  
and Date.

authority : (See Times, July 31st, 1917). In consequence of this statement he was ordered to attend a Medical Board at Chester about July 16th, but ~~refused~~ <sup>refused</sup>. It was arranged that a second Board should be held at Liverpool on July 20th, which he attended, and he was recommended for admission to Craiglockhart War Hospital for special treatment for three months.

The patient is a healthy-looking man of good physique. There are no physical signs of any disorder of the Nervous System. He discusses his recent actions and their motives in a perfectly intelligent and rational way, and there is no evidence of any excitement or depression. He recognises that his views of warfare is tinged by his feelings about the death of friends and of the men who were under his command in France. At the present time he lays special stress on the hopelessness of any decision in the War as it is now being conducted, but he left out any reference to this aspect of his opinions in the statement which he sent to his Commanding Officer and which was read in the House of Commons. His view differs ~~entirely~~ from that of the ordinary pacifist in that he would no longer object to the continuance of the War if he saw any reasonable prospect of a rapid decision.

(82)  
He had an attack of double pneumonia when 11 years old, and again at 14. <sup>(15)</sup> He was at Marlborough College, where he strained his heart at football. He was for four terms at Clare College, Cambridge, where he read first Law and then History, but did not care for either subject. He left Cambridge and spent the following years living in the country, devoting his time chiefly to hunting and cricket. He took no interest in Politics. From boyhood he has written verses at different times, and during his convalescence from his riding accident in 1914 he wrote a poem called "The Old Huntsman" which has recently been published with other poems under that title.

L. H. King

# **ANNEX 2. CORRESPONDÈNCIA NO PUBLICADA A SIEGFRIED SASSOON**

---

## **1) CARTES DE JULIAN DADD**

- 1 de desembre de 1929 .....1**
- 21 de desembre de 1929 .....8**
- 31 de desembre de 1929 ..... 16**

## **2) CARTES DE VIVIAN SOLA DE PINTO**

- 5 d'octubre de 1930 ..... 20**
- 6 d'agost de 1936..... 22**

## **3) CARTA DE L.H. MACKAY de 15 de desembre de 1930 ..... 24**

## **4) CÒPIA MANUSCRITA DE SIEGFRIED SASSOON D'UNA CARTA DE C.I. STOCKWELL del 3 de març de 1931 ..... 28**

## **5) CARTA D'A.R. BRENNAN de 16 de gener de 1957 ..... 30**

1.

1/12/29.

My dear Kangar,

I have just finished ~~Graves's~~ Graves's 'Goodbye'. There is a good deal one might say about it, and it is rather difficult to know just how to begin. So far as the personal aspect <sup>of</sup> the book is concerned, I do not feel any annoyance at any of ~~the~~ <sup>in the book</sup> remarks, as to myself, Edmund, or the unfortunate Richard Dadd, who was brother to my great grand-father, and never left any descendants. I should be sorry for my mother to read his remarks about Edmund, having a sonie like a crow, but, as she would not have the remotest understanding <sup>agent her of</sup> of the book or the motif of it, I shall not encourage her to read it.



J.

As far as you are concerned,  
 I am only sorry you should be  
 subjected to the weary and  
 irritation of it coming out, just  
 when you were thinking of settling  
 down to carry on with your  
 second volume. I gather from  
 your note that he did not  
 consult with you as to what he  
 was going to put in about you,  
 and in such circumstances to say  
 that his treatment ~~of you~~  
 amounts to an outrageous liberty  
 is to speak very mildly. If the  
 name of the friend in Kent to  
 which he refers on page 289  
 of the 2nd impression (apparently  
 you made him cut out that  
 particular poem, so your paging  
 may be different) refers to your  
 mother's home, I should say that  
 the paragraph ~~concerning~~ <sup>dealing with</sup> it showed  
 the most utter callousness and  
 heart-headedness, if I did not  
 think that R. G.'s extraordinary

3. traying experiences had left him with a streak of madness or a kind of blind spot in his general make up.

Tracking his book in the form of an autobiography lays him open, of course, to the suggestion that to ~~write~~ <sup>write</sup> it at this stage is rather assuming what he has yet to prove. His remarks on page 14, about influential descendants, and elsewhere, seem to imply that whether or not people consider the feelings of others depends solely upon whether or not they happen to be able to damage them or not. Anything more wrong-headed it seems difficult to imagine. Taken as a whole, I think 'Good-bye' is a most brilliant and interesting piece of journalism, and I notice yesterday's announcement in the Time - state, in its 30th thousand, ~~was~~ apparently there are heavy sales. According to its conclusion, there has recently been a some appalling tragedy in connection

4. with Robert's wife and James  
 Peeling. In view of what his  
 frame of mind must have been,  
 it is hardly to be wondered at  
 if his work show lack of  
 balance. I think he is by  
 way of being a genius, but in  
 many respects a badly-mistaken one.

I am sure that when I  
 knew Robert he had the most  
 genuine affection for "old Sassons",  
 and I think his back still  
 shows it. I would lay my life  
 that he would not be guilty of  
 the baseness of trying to injure  
 another poet from any feeling of  
 rivalry. About July or Aug.  
 1914 when I was at Littleband  
 for a short time getting my dishes,  
 Hanes and young Graves were  
 there as well. We were badly  
 worried at the idea that you  
 were getting yourself into serious  
 trouble with the Army authorities  
 in your anxiety to stop a  
 needless waste of life. Graves  
 told me what had been done,

5. gave us the line, and dealt with any impertinent inquiries or people. He was master of the situation, and I thought that, for a man of his age, his ability and tact ~~were~~ <sup>were</sup> wonderful. I think we must remember this. It was a horrible time, but I do not think you have any cause to regret that you had a bit of a Bertrand Russell in you as well as a V.C.

'Goodbye' seems to me to treat the 1st Batta. pretty well on the whole. There ~~is only one~~ <sup>are two particular</sup> points about it, which I think a bit out of proportion (1) Jones and Edmund's M.C.s were, I know, while I was associated with the Batta, regarded as the two best earned (I have a letter from Joe, which at one time I thought I would make my epitaph, in which he says many men who had done less than Edmund had got the V.C.)

6. <sup>eyes</sup> ~~his~~ treatment of you two (under  
 the ~~insult~~ <sup>to the Battle</sup>) might  
 read as though you were a  
 kind of fighting mad Hatter  
 and that Edmund, alternately  
 boasting and grumbling, was  
 pushed into action again and  
 again, against his will, until  
 he finally copped it. <sup>(J.)</sup> Edmund  
 only speaks once, then he is  
 'cursing', and makes an insulting  
 remark about Stricknell's C.B.  
 You speak a lot. You are 'cursing'  
 all the time, and drive home  
 the insult about the C.B., when  
 Edmund is killed. <sup>The aving was</sup> ~~to~~ some  
 realities; but should there not  
 have been annotation? not, of  
 course, <sup>of the</sup> ~~but~~ stars and footnotes kind.  
 My friends often say I am too  
 subtle; perhaps I am. I had the  
 feeling that Edmund had  
 been brutally used, but what  
 could Stricknell do? Old  
 Green ~~was~~ could only see two as  
 chess pawns before him, and so

7  
 7. on. War is war. Fred Hay  
 died before he was due  
 according to physical condition,  
 and was known to have felt  
 terribly the way he had to  
 use up his men. I think it  
~~was~~ is a little hard on  
 B. K. well. He was crude but  
 kindly, and I do not think  
 more ambitious than the next  
 man.

I am sorry D. G. has  
 put me to the trouble of writing  
 all this, and still more to have  
 put you to the trouble of  
 reading it. Have see, as we  
 go on. I am sorry for him. Speaking  
 simply from a human point of view,  
 I think he is really a fine young  
 chap, who has got a bit off  
 the right line, - partly through  
 the influence of Samuel Butler, whose  
 inhumanity I can never quite appreciate,  
 mainly through appalling trials  
 in early life.

I am glad to say we are all  
 well here.

all the best.

Yours ever,

J.

31/12/29.

My dear S.S.

It was very good of you to write me at such length, as you must have loads of correspondence on your hands, and of a big one never every kind.

Yes, I had noticed the other allusions you mention. Recalling the remarks of the judge in the Glabotane, Wright case a couple of years ago, I should say that R. G. was not many hundreds of miles off criminal libel in the remarks he associates with the name of Robbie Ross, in the way he does. The publisher's announcement states of R. G. "He is apparently limited only by what is directly libellous." The feeling at the moment is that if Robert - as he probably did not - took legal advice, and merely limited himself by that in what he wrote about his friends and the men who have died, it was the most discreditable incident in the whole business. Otherwise, the rather joyful naivety of the large number of photographs that (125)

2.

9

have been supplied to the press, and so on, seem to me to <sup>direct</sup> ~~take~~ the affair of my suggestion of calculated ~~assassination~~ wickedness.

Thanks for the review, which I had not seen. The one or two I had seen, like those you sent, seem to take the book quite complacently. The 'Nation' have not reviewed him at all up to the present. The attached - which I have furnished with - appeared in ~~the~~ ~~review~~ this week.

No, I do not remember my officers going into Amiens from Montagne. I remember a good deal of talk about "addresses" at one time, and pretending to have given a list of addresses in a train once, whereat you laughed very heartily, and (126)



called me a 6-7 old fool. I do not think that Clements bulked nearly as large as he appears.

In my early youth I attended a day school, so have no first-hand knowledge of schools like Charterhouse.

I do not doubt that schoolmaster have uncomfortable problems to face, but the general impression parts of his earlier chapter produce on me is that of a kind of Freudian nightmare, rather than a description of boys at school. To digress a little, on the subject of the New Psychology. I should say a great deal of Freud's work was of permanent and of great value to serious students of psychology, but some of its amateur manipulators seem to project his ideas into ordinary life in a most extravagant and ridiculous fashion. I have say plenty of them will assert that Lyones's tremendous efforts after sincerity represent an instinctive reaction against the name Phibbs, the name of the man whom he had long known as a successful rival in his affections of his former friend. (127)

The recital you gave of the changes in the household arrangements fairly astounded me. I have no doubt Robert would call me a confirmed melodramatic romantic; I had imagined something much more on the classic Galsworthy lines: uncompatibility gradually realised, sudden flash of revelation, and so on what kind of thing.

In the extra time at Thurs I will try and go through the book again, and will certainly write to Robert. (By the way, I think your notice remarks very well some his up. There seems to be a certain wooden-headedness associated with his brilliancy.) I will not say any of the things one feels inclined to say, but he is so very nice with everyone else, that I think perhaps just a little sincerity in return will not be out of place.

In regard to the part of the book where he places himself on his consistency, this, of course, is merely a piece of school-boyish cheek. One might reply that the

5.

meaning of any word can only be found by its application, and that of consistency consists in a supreme self-appreciation allied with a geometrical absoluteness in justifying whatever one may happen to have done, it is better not to have been consistent. I doubt if R. G. Chasler regarded himself really sceptically. Personally, I do not regard consistency <sup>merely</sup> as any particular virtue, but S. S. was always consistent with S. S., and at all times wholly admirable. If you ask a further explanation of yourself it was time than this - and I think your way of stating is one perfectly correct way - you seem to me to be up against something rather difficult. Explanation is merely re-description of the less familiar in terms of the more familiar. In the first case I doubt if it is accurate to say that any one man is "better" than another, but men are different. You must agree that S. S. is in rather different lines from the average man: (129) just think, for example, of your

6

poems as compared with the ordinary man's power of representing himself. Would you - you detached - expect yourself to react - as our friends say - to war conditions in the same way as the ordinary most stolid individual? I should not be correct in saying that being a poet and artist - how large it is not for me to presume to say, but you react to me up to the present as being a petty big fellow - ~~you~~ S.S. impressed with fire and grandeur, both in the onset and in denunciation of its wanton headlines of it all, what each effective, good-hearted company officer had in him in more than merely form. On the whole, being a homely person, I rather incline to the very simple way of saying it that its experience of war conferred the experience of everyday life; that the wisest people are the most formidable, when finally roused. ( I think that Beabob's remark about R.G. (130) being like a blind man writing is most

appoints!

Well, well. I seem to have written a great deal, and must close. I give you greetings to the family, and they join with me in sending best wishes for the New Year.

I see from your cartoon that the spirit of attacks "is not dead, but sleepeth" in you. Think yourself, lucky, my lad, that I am not single; otherwise the cartoon with a few extracts from your letter, sent by "a friend who felt it his duty to" would have been in the Sunday Express today, and I should have been off to South America with five thousand of 'Beaverbooks' bent in my wallet.

My mother read George's book, in spite of my advice, and "reacted" quite as I should have anticipated. My sister is commencing it. She reads in a very slapdash style, always asking me freely in front of everybody exactly what everything means, so I can still see a few pages ahead

However —

all the best,

Your love,

Julian S.

30, Wickham Gardens.

Droakley, S.F.C.

31/12/29

My dear S.S.

I wrote at considerable length to one young friend during the week-end. I was most careful, and I think, temperate and fair. You will be interested to know what I said, so, while it is fresh in my memory, I have just made a note in outline, and attach it. Needless to say I do not want in back. The original was in pretty full detail.

After going through 'Goodbye' again, I am inclined <sup>as to my personal conviction</sup> to think the most serious fault is a lack of proper sympathy with the swiches. Cap xxi is in effect entirely unsympathetic with them - not to say derisive. Anyone who is any kind of psychologist must appreciate, I think, how totally un-  
- understanding this is (Some people might suggest make use in place of 'understanding')

I must close now. I hope you are having a jolly good time. If you are resuming your war book now, my advice is to write it, as

far as possible, exactly as you would have written it. if 'Goodbye' had never appeared.

We are all so frightfully sincere now that I feel I must add what this letter, although leaving my home address, is being written at the office in Govt. time #.

Yours ever.

J.O.

# I must add: on Govt. paper.



0 I write with my own fountain pen and fountain pen ink, which is conscientiously used for Govt. work.

0 and I have often noted unpaired  
destine.



friendly introduction, old privilege of  
 'regular reader' to write at length on 'goodby'  
 special to speak in witty, but & likely ticklish subjects  
no influential descendants touch: fear as  
 basis of considering feelings - doctrine of  
 swachhankles.

L's voice: mess. - soon joke - jokes about all,  
 molly. R. G. (no opinion - spec.) - considerable  
 in view. <sup>R.G.</sup> Had he died you as I wd. not have  
 so regard - mainly consideration of his mother.

L. had in every way an excellent natural sense of  
<sup>time very desirable</sup> time - important element in any man

"friend in Kent" as a splendid personal refer.  
 absolutely allous - out of keeping with what  
 I remembered of him

visit to 1st Batta. - delicious repetition of  
 Batta. gossip. - <sup>essential</sup> reception of rigidly <sup>military</sup> neft, where  
words you stand - was not "pointless act" -

most effective counter - staying, on <sup>business</sup> business holiday, <sup>of most unusual kind</sup> effective  
 although probably not fully developed, but you were not on duty

name of 'that Jack' - <sup>no doubt</sup> possibly passed out by  
 someone, though never heard before by me, - In

C. Co. news was "Kangaroo" - S.S. <sup>always</sup> trifled me in  
<sup>lefty</sup> muddled & level. Heard - <sup>name</sup> referred me to

most inappropriate, difficult <sup>to imagine</sup> to imagine anything more so

re M.C. bragg in O'Brien was conclusion of a  
 remarkably well co-ordinated piece of work -  
clearing up <sup>written</sup> writing party &

re his curious: refer. to C.B. underlined by you  
 most unfair - Startly did not make war; everyone  
 over 21 on 1/5/14 made war - Startly legitimate cause  
 of grievance - recommended you bold. Some effect  
 early old. extension

No your protest - tribute to his service to you:  
in my opinion <sup>almost</sup> invaluable. Tony never always  
contemptuous of other people's opinions - to bring  
you in now, after 12 years, without permission,  
in print a form of <sup>coercion</sup> ~~coercion~~ - ~~Pressure~~.  
Consistently <sup>made a</sup> ~~made a~~ reference to men who happened to be  
under military eye.

amb. of relative consistency & heroism

Pointed out. Made up ~~of~~ Campbell - at my  
School ~~was~~ <sup>was</sup> ~~in~~ D.S.O. (Referred ~~was~~  
me ~~was~~)

amb. of relative heroism & unnecessary

Everyone knew R.G. <sup>acceptably</sup> ~~was~~ <sup>intelligent</sup> ~~despite~~ ~~rebel~~.  
New in ~~of~~ ~~Butter~~ ~~was~~ S.S. artist to finger-tips  
- Consistently only safety-lane for everyday thinkers.  
S.S. <sup>always</sup> <sup>consistent</sup> with himself (very complimentary ~~to~~ ~~SS~~)  
<sup>every other</sup> ~~here~~. "Profession" <sup>handbook</sup> ~~applied~~ - not applied  
anywhere to R.G., despite his real, good qualities)  
- what is an artist? - S.S. <sup>expressing</sup> ~~is~~ ~~attacked~~ ~~of~~  
honesty ~~consider~~

"coal-black"

referred to effect of judge's coming up  
in legislation w. Wright (quite impersonal, ~~as~~  
not strictly my business - <sup>disclaimed</sup> ~~Christie~~ ~~not~~ ~~put~~ ~~in~~ ~~to~~  
him)

attempted <sup>summing</sup> ~~summary~~ up by me

<sup>most</sup> ~~most~~ interesting, vivid was scenes ~~of~~  
contains too many impudently discouraging <sup>remarks about</sup> ~~referred~~ ~~to~~ ~~real~~.  
majority who, at my note, did ~~not~~ ~~hear~~ ~~best~~ -  
independent sympathy with matters, who in another  
way, suffered ~~more~~ ~~than~~ ~~men~~; Chap. X'X' should be ~~re-written~~:  
help to remove ~~his~~ ~~suggestion~~; treated S.S. with <sup>most</sup> ~~most~~ outrageous  
freedom <sup>over</sup> ~~over~~ ~~his~~ ~~as~~ ~~apology~~; ~~blamed~~ ~~him~~ ~~for~~ ~~his~~  
friendliness to E & me. In my opinion R.G. honest man,  
a bit of a long foot, much more of a genius, ought to go a long  
way. I wish 'sincerity' text.

This was a  
man, not an  
ironical character

getty ~~filled~~ ~~in~~ ~~stopped~~ ~~to~~ ~~read~~ ~~him~~ ~~a~~ ~~little~~ ~~peace~~ ~~to~~ ~~cut~~ ~~a~~ ~~part~~  
into his ~~part~~ ~~as~~

S. X. 30

Stations: Chandler's Ford, 1 mile.  
Southampton West, 4 miles.

Telephone,  
Chandler's Ford 147.

Lyndon,  
Velmore Road,  
Chandler's Ford,  
Hants.

My dear Siegfried,

I have not answered  
your letter before, as I wanted to  
read your new book first. I have  
enjoyed it but not so much as the  
Fox-hunter. I don't think this is  
only due to the fact that the subject  
is more unpleasant. It seems to me

less coherent, and more of a  
series of detached notes than an  
organic whole like the other book.

I think the characters are the  
best things in it, especially those  
of Graves, Bertrand Russell and

Massingham. I was disappointed  
that you did not tell how  
Sherston became a poet. That  
would have interested me  
much more than his adventures  
in the line. It would have  
also explained the otherwise

(282)

almost incredible conversion of a  
fox-hunting blood to pacifism.

However I must congratulate you on  
introducing references both to brothels  
and to excretion. Graves ought to  
be delighted.

I am sorry to hear of your friend's  
illness. Please let us know when  
you are at Ringwood. We often  
motor there, and could easily  
bring you over. Lascelles Abercrombie  
is coming on Feb 13 to lecture  
on The longer Poem To-day, and  
is staying for the week-end. It  
would be jolly if you could come  
over then.

I hope to send you an offprint  
of a new article on P. Stearns  
which has just appeared in the  
Review of English Studies in a few  
days.

Yrs ever  
V. de S. P.

Lyndon,  
 Velmore Road,  
 Chandler's Ford  
 Hants

6 Aug 1936

Dear Siegfried,

Herewith the page-proof of Sherston's Progress which I have read through quickly as I expect you want it back at once. It is a magnificent book, equal in every way to its predecessors. The Irish hunting scenes are superb and some of the descriptive & reflective passages among your very best efforts in prose, I think. It seems to me to go rather with the 'Fox hunting Man' than with the 'Infantry Officer' somehow. I am tremendously honoured by 'Velmore'. It is an absurdly flattering portrait due rather to the kindness of your heart than accurate memory, I fear. I know I must have been a grotesquely inefficient officer. It was a great pleasure to live through those few weeks that we spent together in 1918 again and to enjoy the miracle of their re-incarnation in your beautiful prose.

I have only one protest: "you are too hard on our Company Charger. If you want to add a footnote say 'Velmore protests and declares that he rode the best in the Great Advance from La Barre to just outside Brussels and it did noble work carrying all sorts of extra loads and never giving the "best verble". I am no judge of horse flesh, but I have a great affection for the memory of that animal. Are you cutting out the bit about the Welsh

DEPARTMENT OF ENGLISH.

PROFESSOR V. DE S. PINTO, M.A.  
D. PHIL. (OXON.)

UNIVERSITY COLLEGE,  
SOUTHAMPTON.

parson and the communion wine ? I think it is  
rather funny -

I am desperately tired after lecturing for "fortnight"  
to our French Summer School. We are off to-  
morrow to Brittany; address Hotel Julia,  
St Cast, Côtes-du-Nord (till 25 Augt.)

Excuse this scrawl. Thank you very much  
for letting me see the proofs. "Velmore" has  
made me feel 6 inches taller and 20 years  
younger.

I hope you will let me have a signed copy  
when the book is published. This sounds  
greedy, but let my 'rabid love of literature'  
excuse me.

Yours ever

Vivian

40 Gause  
TELEGRAMS,  
TELEPHONE PICCO, LONDON.  
TELEPHONE GERRARD 3578.

THE JUNIOR UNITED SERVICE CLUB,  
LONDON, S.W. 1.

15.12.30

Dear Mr Saroon,

I hope you will  
forgive a perfect stranger  
writing to you, but ~~as~~ you  
have described with remarkable  
modesty our previous meeting  
on page 233 of "Memories of  
an Infantry Officer" There  
were only two officers in A.  
Company of The Cameronians  
on that occasion — my  
skipper Capt Wright who had  
already been wounded &

(358)

myself. I certainly sent  
the message back to B<sup>r</sup> H. Q.  
& I very distinctly remember  
standing beside you when  
you stopped that one in  
your shoulder. As a matter  
of fact I have often referred  
to this incident as an example  
of shall I say "cold blooded  
guts". At that moment I  
was distinctly rattled & if  
I remember rightly you  
didn't hesitate to tell me so.



*Sp. Junc.*  
TELEGRAMS,  
PICCOY, LONDON.  
TELEPHONE GERRARD 3576.

THE JUNIOR UNITED SERVICE CLUB,  
LONDON, S.W. 1.

It is some relief to learn  
that you weren't feeling so  
infamously courageous as  
you appeared to be.

I would be very glad  
indeed to have the opportunity  
of meeting you again &  
if you are in town would  
be very pleased if you  
would care to have a  
spot of lunch with me here.

(359)

I hope you will forgive  
me writing you in this  
way, but I think you will  
appreciate how interesting it  
is to meet someone whom  
you have met in such  
peculiar circumstances.

Yours sincerely

L. H. Mackay

Late The Cameronians  
(Scottish Rifles)

Copy of a letter to Julian Dadd - from C. I. Stockwell. (C.O. 1<sup>st</sup> RW 7. 1916)

Senior Officers Hospital. Millbank.

3<sup>rd</sup> March, 1931.

My dear Dadd.

I was most awfully glad to receive your letter this morning and to hear you are getting on well. I've been away in India for the last 3½ years & before that on the Rhine and have been rather cut off from things. As to Graves & his book I should forget it if I was you - Of Graves personally as an officer I did not know a great deal as he was not very long under me. He was what one would call an average officer who did his work neither well nor ill - but he lacked something - He did not instil confidence or moral (sic) in either those under him or those over him. Perhaps my standard was high but no man ever had better young officers under him - I had the highest opinion of Edmund and of yourself and of many others such as Richardson, Pritchard, Siegfried Sassoon and lots more and it was thanks to you all that the B<sup>ns</sup> held such a high position in the 7<sup>th</sup> Division - I was told afterwards by Genl. Watts that he was afraid we as a B<sup>n</sup> had always to bear the brunt of things at bad moments but he said "You were the only B<sup>n</sup> we could really rely on to do things properly." Hence of course the very stiff time we were given on the Somme. I knew & I think you all knew that we were in for a death ride at Guinechy. The powers over us knew & said so but could not alter things - The gallantry of the B<sup>n</sup> saved the situation however at Guilleumont for it was from the cross fire from Ale & Beer etc. that the previous assault on Guilleumont had been cut up. As to the somewhat faulty account of the battle I think it was the result of my hasty notes in my diary kept up during the battle. As you know the confusion was awful and no one else kept any record at all. As to what Graves says about Edmund, personally I don't believe he ever said it, and even if he did I should not mind. One had to try and ensure victory at all costs & that was always what I kept in mind tho' I think I did all I could to minimise losses, by the reduction of men and the increase where possible of fire. I think Edmund's death & your being so badly wounded were losses of the 1<sup>st</sup> magnitude to the B<sup>n</sup>. I have still the drawing your father did of the 1<sup>st</sup> March at Morlaucourt with a very fair portrait of Edmund in it done from memory. It hangs in my room always. Don't bother more about Graves, a disgruntled man who later destroyed his own life by his rotten behaviour. As far as I am concerned Edmund & David Richardson.

will always be in my mind as the two ablest & loyalest officers I ever had.  
I came home from India in Oct. to get my daughter thro' a very serious operation  
& to get my self seen to also. I was in command of a Brigade in India.  
The operation went off alright but I was found to have sprue (?) - a most  
difficult thing to get rid of & have been in here since 3<sup>rd</sup> Jan. in bed.  
However I'm going on fine & hope to be out in another 3 weeks but I can't pass  
fit for India for sometime so am being put on half pay. My boy is  
signalling officer of the 1<sup>st</sup> Bn at Khartoum & hopes to get home on a  
spot of leave in April... Do let me know if you ever come to town.  
Should be delighted to put you up & have a talk over old times. etc.

yours  
C. I. Stockwell.

---

47, Headcorn Road,  
Thornton Heath,  
Surrey.

16th. January, 1957.

Dear Mr. Sassoon,

In an anthology of true war adventures published recently by Arco Publishers Ltd. there is an extract from your "Memoirs of an Infantry Officer" which relates to two abortive attacks on Mametz Wood on 2/3 and 3/4 July, 1916, in which your regiment and mine, the Royal Irish, played a part. Some years after the first World War I compiled a diary from memory of my experiences in those days as a private soldier. The enclosed copies of pages from it cover the attack on Mametz Wood and it may perhaps interest you to see them.

Although I did not see them myself I remember hearing from some of our bombing company at the time of the row of packs in the trench that you occupied alone, which they said belonged to Prussian Guards. I also remember vividly the row of dead Jocks collected from the battlefield on the evening of the 1st. July, to which you refer in your book.

I am afraid my company's movements in the two attempts to capture Mametz Wood were rather like those of the Brave Old Duke of York on a certain occasion. However, we had more success when we returned to the sector for the attack on Bazentin le Petit on 14th. July. There were more casualties too and many poor fellows joined:

- " The unreturning army that was youth, "
- " The legions who have suffered and are dust. "

Yours truly,

Siegfried Sassoon Esq.

*AR Brennan*

3rd./4th. July, 1916.

On returning found the company getting ready for the front line. Soon we were off. There was still enough daylight to make the journey interesting. On all sides could be seen the wreckage, human and otherwise, of the battle. It was again obvious that we had not won a cheap victory. We assumed, of course, that it was a victory. The beginning of the end for the enemy, we all believed. Our objective this night was to drive the boche out of Mametz Wood, but of course we did not know this at the time, or that we were destined to fail in the attempt. In the event, the Germans exacted a heavy price for the Wood before they gave it up and a big percentage of the new Welsh Division just out from home left their bones among the shattered trees. After marching for several hours, it seemed, we arrived within rifle-fire of the Wood. The going had been heavy and most of us were tired and sleepy. Some of us fell asleep leaning on our rifles during the all too frequent halts as we neared the line. Moving on again we came upon a scene of much action. Our bombing company were just retiring from a frontal attack on a trench on the edge of the Wood. Several of them were wounded, including two from my old platoon. Tom Dowling, a Kilkenny boy, was also wounded at this stage. Apparently our bombers got to Jerry's trench when a relief was taking place. The incoming troops were said to be Prussian Guards, which would account for the stiff resistance our fellows met. After a little wait, my platoon and, I think, the rest of the company, were led away to the right flank to try a flanking movement. We were hurrying down a communication trench when the order came to turn about and retrace our steps and after a few minutes walking we were back on the road where we had first halted. I had just been told that a Kilkenny boy, Albert Harris, had been killed when a machine-gun opened fire on us. Captain O'Reilly received a bullet in the wrist. He had been trying to find out who gave the order for our retirement and his language was lurid in the extreme. He was a great sportsman and a very popular officer as he always looked after the comfort of his men. In moments of stress, however, he was excitable and for this reason was not an ideal leader in battle.

The whole attack had been a fiasco. The cause; confusion of orders, ignorance of our objectives and of the nature of the ground over which this night attack was made. One member of my old platoon, Jock Dempster, won distinction in this fight. He was in charge of a Lewis gun that covered the battalion's retirement and his coolness on this occasion was probably responsible for our safe emergence from an awkward situation. He received the Military Medal, was promoted

promoted to the rank of sergeant and was made sergeant-major a few weeks later.. His slim, boyish figure and modest, self-effacing manner gave no indication of his strength, nor of his ability to command in the field, but his honours were well-deserved. He died a few months later, of wounds received at Guinchy in September.

Having messed up the attack there was nothing to be done but to return to our bivouacs, where we arrived at about 5 a.m. We were all so exhausted by then that we slept until midday. It was warm and sunny when we awoke, but rained later in the day. Our padre, Father Fitzmaurice, came along to see us in the afternoon. He told us that we were to have another try at the Wood in the evening. As we had played such a minor part in the previous night's attack we had no objection and were rather excited at the prospect.

We started off once more at nightfall for the long weary trek to Mametz. We were getting short in wind and temper by the time we reached the neighbourhood of the Wood. There was less singing and leg-pulling and many a heartfelt curse as tired feet stumbled into unseen shell-holes or other obstacles along the route. In contrast to the previous night the line seemed very quiet. After a brief halt we got the order to move on in single file with bayonets fixed. A little farther on our platoon was divided into two groups, one of which was led away to our left by Sgt. Whitmore, our platoon sergeant. My group, under Sgt. Alexander, a dear old boy but far too aged and incompetent for his present task, moved along a communication trench and then out of the trench into a field. After a few minutes walking the sergeant told us to lie down, which we were glad to do. We were so tired that we all promptly fell asleep. We were awakened by the whispered oaths of Sgt. Whitmore, who told us with some emphasis that we were lying in No Man's Land at right angles to the boche front-line. Back we went to the communication trench and Whitmore made sure that this time we were headed in the right direction - towards our objective. But it was not to be. When it seemed that we were really for it the order came to turn about again. Back again to the road where we were told that the attack had been called off. Thus ended our part in the attack on Mametz Wood. The other companies, I heard, played an equally abortive part, although the battalion suffered about two hundred casualties in the two nights' engagement. We ourselves suffered a great personal loss in the death of Sgt. Whitmore. He and Corporal Peacock had gone up the road towards the Wood just before we marched back to our billets. Whitmore was hit by a stray bullet and died instantly.

Next day we marched away to billets a few miles behind the line where we spent four or five days in tents along the banks of the river Ancre. On our way down we passed the Welsh Division moving up.