

# Representaciones de la guerra: dificultades y límites

Cristina Andrea Featherston Haugh

UNLP:FAHCE

**Resumen:** W.J.T Mitchell concluye su artículo sobre “Representation” (1995) con la siguiente afirmación: “El problema con la representación literaria podría sintetizarse dando vuelta el lema tradicional de la Revolución Americana: “No representation without taxation”. Cada representación supone un costo, en forma de pérdida de inmediatez, presencia y verdad” (Mitchel, 1995, p.21) Este intersticio se potencia en el caso de la escritura de guerra.

El trabajo que presentaremos se propone reflexionar acerca de la problemática que supone la representación y/o ficcionalización de la experiencia de violencia extrema que es la guerra. Categoría por momentos marginal y siempre problemática, la escritura de guerra supone lidiar con las dificultades y limitaciones que el discurso encuentra para representar las experiencias bélicas. Estas dificultades no se relacionan unívocamente con los límites del lenguaje, con la indecibilidad (Fussell) sino también con las problemáticas de la focalización, de los argumentos elegidos y fundamentalmente, con la dificultad de poder suscitar en el receptor atención y comprensión de una experiencia humana que muchas veces le es ajena.

Enfocaremos estas problemáticas a partir de dos relatos breves, uno relacionado con la escritura de la Primera Guerra Mundial (“Escribir una historia de guerra” de Edith Wharton, 1919) y otro de Tim O’Brien (1990) , “Cómo contar una auténtica historia de guerra”, relacionado con la literatura de la Guerra de Vietnam.

**Palabras clave:** guerra; representación; recepción; verosimilitud; inefabilidad.

*Abstract: W.J.T Mitchell’s assertion that “No literary representation is without taxation”(1995:21) lies on the idea that every representation exacts some cost in the form of lost immediacy, presence or truth(21), in the form of a gap between intention and realization. This affirmation finds its best actuality in war writing.*

*This paper seeks to study the problems related with violent experiences representation. War writing deals with difficulties that go beyond the language frames and deal with focalization, overwhelming violence and lack of sympathy in the reader-response.*

*We will focus on “Write a war story” by Edith Wharton (1919) and “How to tell a war story”(1990) by Tim O’Brien.*

**Keywords:** War; representation; reader response; verisimilitude; ineffability.

En 1832, Marie von Clausewitz, la viuda del general publica por primera vez el inconcluso y póstumo tratado de su marido sobre la guerra. El tratado se ha constituido en un clásico insoslayable a la hora de discutir las problemáticas de la guerra. El punto de partida de von Clausewitz es la diferenciación entre guerras en las que se busca doblegar (*overthrow*) al enemigo, sea a través de la destrucción política o del desarme y guerras en las que se persigue la expansión de fronteras, ya sea con la intención imperialista o como modo de forzar la paz. Distinguidos estos dos tipos de guerra, von Clausewitz define a la guerra como “la continuación de la política por otros medios” (Clausewitz, 2001 Introducción S/p). El tratado fue escrito desde la perspectiva de un militar estratega lo que justifica algunas de sus preocupaciones. En el Capítulo VII, se dedica a explicar el concepto de “*fricción*”. Lo que inquieta al general es que cuando uno tiene conocimiento empírico de la guerra al tiempo que conocimiento táctico, “todo parece muy simple, todas las ramas de conocimiento requeridas parecen claras, todas las combinaciones tan poco importantes que en comparación con ellas el más fácil problema matemático nos impresiona con una suerte de dignidad y complejidad científica” (Clausewitz, 2001, p. 37). Sin embargo, apunta el general la realidad va por otros carriles: “Todo es muy simple en la guerra, pero la más simple de las cuestiones es difícil. Y estas dificultades se acumulan y producen una ‘fricción’” (p. 38).

Solo una voluntad de hierro, poderosa podría vencer esa fricción. En síntesis, para Clausewitz, la “fricción” es la diferencia, el intersticio, el “gap” entre la guerra en los papeles de los oficiales y estrategas y la guerra real. Concluye con la siguiente afirmación: “la guerra en el papel es una máquina aceitada de hecho, muy simple, en la realidad está compuesta de individuos y circunstancias que mantienen cada uno su propia fricción en todas direcciones” (p. 38). El intersticio es causado por la realidad sea

que se manifieste a través de las condiciones meteorológicas (niebla que impide ver al enemigo, lluvia que no deja a arribar a tiempo o que anega una región) o humanas (cansancio o agotamiento de las tropas, lentitud en el desplazamiento, incumplimiento de horarios).

La literatura de guerra se ha apropiado del concepto de “fricción” y lo ha dado vuelta. Si para Clausewitz la realidad desdecía los papeles del general, para la escritura de guerra la premisa descansa en que es el papel el que falsea la realidad. Precisamente a esa dificultad o imposibilidad de testimoniar en papel la realidad de la guerra se la denomina “fricción”. Elisabeth Krimmer (2010), autora de *The representation of War in German Literature* es taxativa al respecto: “Toda representación de la Guerra es un fracaso pero no es el fracaso en sí mismo el que resulta interesante sino cómo y por qué se produce” (Krimmer, 2010, p. 2).

Por su parte Paul Fussell al introducir su texto *The Great War and Modern Memory* (2013), aclara que si el libro hubiera de tener un subtítulo este debería ser “An inquiring into de Curious Literariness of Real Life” pues cree que la vida real y la tradición literaria se intersectan de modo que la vida alimente a la literatura mientras que la literatura le devuelve el favor otorgándole formas a la vida (Fussell, 2013, p. xv).

En estos complejos entramados de representaciones posibles o imposibles, de puntos de vista no solo disímiles sino las más de las veces antagónicos, la narratología tiene mucho que aportar. Allá por los años 70 el narratólogo checoslovaco Lubomir Doležel (1995) se propuso estudiar las diferentes modalidades del discurso narrativo y para ello tipificó un sistema tetra-dimensional en que se interrelacionaban la modalidad “alética” con lo deóntico, lo axiológico y lo epistémico. En la literatura de guerra en particular muchas veces lo “alético” (la verdad o lo posible) colisionan con lo permitido

y/o decoroso( lo deóntico). Además, Doležel insiste en que el lector “tiene que alinear o reorientar su “cognitive stance” de acuerdo con la enciclopedia ficcional que reconstruye a medida que va leyendo y esta instancia se torna un tanto problemática cuando un narrador quiere representar una experiencia bélica.

Con estas perspectivas teóricas no es de extrañar que en más de una oportunidad los autores que han escrito sobre la guerra se hayan detenido a analizar meta-literariamente las dificultades que entraña la representación de esa realidad humana compleja, variable y persistentemente presente que es la guerra. Nos abocaremos a ver cómo reflexionan Edith Wharton en un cuento titulado “Escribiendo una historia de guerra” (p. 919) y Tim O’Brien en un relato precisamente denominado “Cómo contar una auténtica historia de guerra”, incluido en *Las cosas que llevaban*.

Edith Wharton publicó el cuento que nos ocupa en 1919, en la entonces muy popular revista *Women’s Home Companion*. La Primera Guerra Mundial había encontrado a Wharton en París donde había fijado su residencia. Participó activamente en la ayuda humanitaria a los refugiados belgas y en los hospitales de asistencia a quienes habían contraído tuberculosis. Durante los primeros años de la Guerra se desempeñó como corresponsal

El relato de Wharton se divide internamente en seis partes a través de las cuales un narrador heterodiegético que las más de las veces focaliza actoralmente desde la mirada de la enfermera y escritora Ivy Spang de Cornwallks-on-Hudson relata el fracaso escritural de Ivy. Ivy, una poeta menor circunstancialmente avocada a servir el té a los heridos de guerra es convocada para escribir una “short story” para una revista que se publicaría en noviembre de 1914 con la finalidad de transmitir aliento a los soldados. Tras desechar varios comienzos, incluso algunos que le vienen en mente luego de hojear

otra publicación propagandística, escribe un relato “plagiado” de una historia verídica que su institutriz había escuchado de un soldado francés herido (Scutts, 2012, p 2). Tras varios traspies y numerosas dudas acerca de la técnica y estilo conveniente, la historia es remitida al editor y aparece en letras de molde acompañada por una bella fotografía de Ivy en uniforme de enfermera “alta, delgada, sinuosa, con vestido blanco y cofia monástica, ofreciendo una bebida refrescante a un doliente invisible” (Wharton, 2007, p. 211). La recepción inicial es silencio absoluto pero, tras comprar varios ejemplares y distribuirlos en las salas del hospital cree haber despertado entusiasmo en sus soldados heridos, “los mejores jueces” (p. 216). La expresión resulta de una extrema ironía pues esos mejores jueces directamente ignoran su relato para solicitarle que autografe sendas fotografías para que cada uno pueda llevárselas enmarcadas a su casa. Con desilusión Ivy advierte que “nadie había leído su historia” (p. 217). La quinta parte se detiene en la reacción de quien parece ser en el Hospital el único lector de su historia: el escritor Harold Hubbard, oficial que ha arribado dos días antes al hospital y que parece estar de muy mala racha. La reacción del escritor es de risa incontrolable y ante el interrogatorio un tanto indignado de la autora no puede explicar en primera instancia el motivo. Finalmente sentencia:

Es rara...es desconcertante. Ha encontrado un tema estupendo; y eso, por supuesto es lo principal(...)

-Ha encontrado un tema magnífico- continuó Harbard-, pero lo ha destrozado bastante (Wharton, 2007, p. 220).

Ante el enojo de Ivy, el novelista trata de apaciguarla solicitándole una de sus fotografías. Reaparece la actitud de los soldados y el relato concluye con la siguiente respuesta del Harold Harbard:

Hace un momento se ha enfadado porque no admiraba su historia y ahora se enfada aún más porque admiro su fotografía. ¿Se sorprende de que los novelistas encontremos un terreno tan inagotable en la Mujer? (Wharton, 2007, p. 221)

Joanne Scutts tras pasar revista a las ironías del texto concluye, en cerrada alineación con una decodificación literal de la reacción del novelista, que un “lectorado femenino predominante hubiera sido más comprensivo en la interpretación del final de la historia” (Scutts, 2012, p. 2) y que la humillación se debe a que la historia ha sido leída preferentemente por varones. Sin descartar que la perspectiva de género influye en la recepción del relato considero que circunscribir el fracaso de la historia al machismo de los lectores puede resultar bastante reduccionista. También lo es, a nuestro juicio, reducir la historia a una lectura autorreferencial y/o autobiográfica de Wharton. Creemos que el cuento avanza hacia una cuestión mucho más profunda relacionada íntimamente con la fricción a la que hacíamos referencia. Precisamente, la primera parte del relato desenmascara los diferentes tipos de escritura que se le presentan como opciones a Ivy. La pregunta sintetizadora sería: ¿quién debería escribir historias de guerra durante la guerra y de qué forma?

Una primera crítica se lanza a los requisitos exigidos por el editor de *The man at Arms* quien explicita los siguientes consejos escriturales:

Una historia enardecedora, señorita Spang, con una pizca de sentimentalismo pero nada que deprima ni desanime. Estoy seguro de que me entiende...Una tragedia con final feliz...Ésa sería la idea. Pero lo dejo en sus manos, con su gran experiencia trabajando en el hospital, seguro que conoce a la perfección los gustos de esos desafortunados (Wharton, 2007, p. 203).

El editor piensa en propaganda más que en literatura. En sublimación de la experiencia bélica, en la actitud jingoísta. El número que se está preparando para las Navidades cercanas reúne contribuciones de arzobispos, reinas, mariscales de campaña que van a ser acompañados por fotografías, poemas y un sentimiento patriótico omnipresente: un conjunto de mentiras sublimadas cuyo desenmascaramiento se tornará visible en el desinterés absoluto que por ella muestran quienes han estado en el frente.

Un segundo aspecto ironizado es la convicción de la enfermera/escritora de que lo más importante es el comienzo de la historia y que luego “por sistema empírico algo se le ocurriría a medida que avanzara” (207). Si este sistema fracasa, lo mismo ocurre con sus convicciones modernistas que le aconsejan desconfiar de los temas y los argumentos y concentrarse en la novedad técnica del discurso. Aún más desastrosa resulta su convicción de que la autenticidad de la historia se sustentará en la autenticidad de la experiencia, otorgada por el plagio de un diario de un soldado francés de la zona montañosa. La búsqueda de un estilo, una voz, una representación se constituyen sucesivamente en las preocupaciones de la protagonista. Sin embargo, el común denominador de todos los intentos radica en la imposibilidad de representar la guerra con poder convincente: la indiferencia de los soldados heridos y la risa final del escritor Harbard testimonian el fracaso representacional.

Equivalente dificultad enfrenta el narrador de “Cómo contar una auténtica historia de guerra” escrita por Tim O’Brien (1990), veterano de la Guerra de Vietnam. El relato de O’Brien comienza con una aseveración: “Esto es verdadero” (O’Brien, 2009, p.82).<sup>1</sup>

La preocupación por lo verdadero, lo auténtico permea todo el discurso narrativo. La palabra “true” se repite 30 veces, “truth” aparece alrededor de 13 veces y se juega permanentemente con palabras como “truly”, “untrue”, “lies”, “believe”. Es decir en el plano del discurso el narrador deja trasuntar a partir de la acumulación de palabras relacionadas con predicados de verdad o autenticidad su preocupación acerca de la posibilidad o el fracaso a la hora de representar la guerra en general y sus experiencias en el frente, en Vietnam en particular.

---

<sup>1</sup> El original en inglés comienza con la oración: “This is true”. El traductor de la versión española prefiere la acepción de “autenticidad” de lo genuino. El concepto de “autenticidad” coexiste con el de verdad reforzado por el juego textual entre “true”, “Un-true”, “truth” y “lie”.

En el plano de los hechos narrados el relato se presenta como un complejo montaje de relatos, muchos de ellos narrados en versiones diferentes a lo largo del cuento. Como en el caso de la historia de Ivy, que no ha ido al frente, el narrador Tim, quien sí ha estado en el frente, testimonia su fracaso, coincidente con el de sus compañeros.

Como en el cuento de Wharton los fracasos se dan en niveles diversos. La primera historia enhebrada es la que relata Bob Kiley, Rata Kiley, en una carta que envía a la hermana de su camarada muerto mientras jugaba con él. En la carta él construye una representación de su amigo: primero señala lo divertido, aunque esa diversión esté teñida de crueldad como cuando pesca con granadas en un río y mata inútilmente millones de peces o cuando en Halloween va a la aldea pintarrajeado y desnudo con un arma (O'Brien, 2009, pp. 82-83). Esta visión de su camarada se sintetiza en el siguiente juicio valorativo: "Un ser humano excepcional, dice el Rata. Bastante chiflado a veces, pero podías confiarle tu vida" (p. 83).

Primero, pues, una visión sublimada de la guerra. Pero la carta no solo representa al compañero que sabía divertirse en la guerra sino que luego habla de la amistad en la guerra, de la hermandad de sangre, de lo que tenían en común. Ya no es una historia de guerra sino que se ha metamorfoseado en otra cosa. Rata envía la carta y no obtiene respuesta. Tras dos meses de infructuosa espera de una respuesta insulta a la hermana ante los compañeros y la llama "mamona".

Otra de las historias narradas es la de las circunstancias en que había muerto Curt Lemon. Hay tres versiones del suceso que difieren no solo en detalles sino también en datos centrales. El narrador explica diciendo que en "cualquier historia de guerra es difícil separar lo que pasó de lo que pareció pasar" (O'Brien, 2011, p.86):

Cuando muere un hombre como Curt Lemon, apartas los ojos y después vuelves a mirar por un instante y vuelves a apartar los ojos. Las imágenes se embrollan; tiendes a perderte muchas. Y después cuando la cuentas, siempre hay esa semejanza surreal que hace que la historia parezca falsa, pero que en realidad representa la verdad pura y exacta tal como pareció ocurrir. (2011, p.86)

En inglés, el lenguaje juega, una vez más, con la contraposición entre apariencia y verdad: “makes the story seem untrue, but which in fact represents the hard and exact truth as it seemed (O’Brien, 2009, p. 68). Superponiendo las múltiples y diferentes narraciones de esta muerte uno puede reconstruir que mientras jugaban con Rata Kiley, muy alegres, en un bosque sumamente sombrío Lemon pisó una granada y fue despedazado, llevado a la luz y en una hora se habían recogido sus fragmentos para que el helicóptero los llevara. El narrador en un momento insiste en que de esta historia recuerda dos cuestiones: que mientras juntaban los restos de Lemon otro compañero entonaba una canción y que Rata Kiley descargó su ira en un búfalo bebé que apareció en la soledad. El amigo del muerto se acerca al animal, le acaricia el hocico, le ofrece sus raciones de campaña y de pronto comienza a herirlo, a acribillarlo a disparos. No quiere matarlo pero descarga su ira incontrolable en ese animal que pese a ser ametrallado permanece vivo, mueve los ojos hasta que deciden tirarlo en el pozo de la aldea. Pérdida sin sentido es lo que dice esa historia. Pérdida sin sentido la muerte de Lemon.

Otra limitación de las historias de guerra es que tampoco su veracidad surge ni descansa en el hecho de haber sido testigo, de haber estado ahí. El contacto presencial no asegura la confiabilidad de la representación. Este aspecto aparece en la historia que cuenta Sanders al narrador que, en la segunda versión, aparece con varios detalles alterados. De todos modos, el narrador asegura su veracidad:

Anoche tuve que inventarme algunos detalles, chico.

(...)

Sí, pero escucha, sigue siendo cierto. Aquellos seis hombres oyeron sonidos malignos allá afuera (O'Brien, 2011, p.92).

Sanders predica de algún modo la diferencia entre verdad y verosimilitud, entre autenticidad y falsedad.

La dificultad de los narradores de Tim O'Brien a la hora de contar sus historias, eco de la indecisión de Ivy a la hora de escribir su cuento, se pone de manifiesto en que cada historia tiene múltiples versiones y el lector no puede discernir cuál es la verdadera ¿Puede el narrador? ¿Hay un relato verdadero? La indeterminación permanente, la reelaboración de las narraciones parece predicar no solo su ficcionalidad sino su distancia mayor o menor con la autenticidad. Sin embargo, la condición de “un-true” y la oposición a la reiterada preocupación por “a true war story” parece quedar resumida en la frase “Esta es una auténtica historia que nunca ocurrió” (O'Brien, 2011, p.99) con que el narrador cierra una de las tantas historias de las que se compone el relato. Los pares antitéticos que caracterizan el discurso del narrador Tim, la imposibilidad de toda fijación, la ambigüedad constitutiva dan cuenta de estas trabajosas relaciones. Precisamente los ámbitos que predominan en los lugares evocados son noches que devienen albas, nieblas impenetrables en las que los contornos se desdibujan, lluvias que no son lluvias, sombras espesas e impenetrables que de pronto se transforman en luz solar cuando estalla una granada, amigos que bajan los restos de un camarada muerto entonando la canción “Lemon Tree”<sup>2</sup>

Tradicionalmente la narratología ha reservado el término de “mentira” a la falta de correspondencia entre el enunciado del narrador y una situación que ocurre en otra

---

<sup>2</sup> “Lemon Tree” es una canción estilo “folk” escrita por William Holt en los últimos años de la década del 50. La canción compara al amor con un limonero: “Lemon tree very pretty, and the lemon flower is sweet, but the fruit of the por lemon is imposible to eat”. Fue muy familiar en los 60 e incluso fue usada para una publicidad de un aerosol.

parte del texto (Herman, 2005,p. 163), y en general se dice que el narrador o el enunciado es “poco confiable”.<sup>3</sup> Sin embargo no es precisamente este el caso del narrador de este relato. No es que quiera relatar una mentira sino que no halla modos apropiados de narrar una experiencia que, a todas vista, es en sí misma *surreal* e increíble. Si en el plano de la representación el escritor de guerra se enfrenta con múltiples dificultades e “impuestos que pagar” (Mitchell, 1995, p.21)<sup>4</sup>, no menores son los desafíos que rodean a la recepción. El denominador común es la imposibilidad. En todas las historias intercaladas en este relato hay receptores que no escuchan, no quieren o no pueden receptar los relatos. Si los soldados de Ivy directamente no leían el cuento, los receptores internos de “Cómo contar una auténtica historia de guerra” jamás escuchan en el sentido literal de la palabra: oír con atención.

La narratología desde fines de los años 60 y fundamentalmente a partir de los estudios de Wolfgang Iser (1974) y Robert Jauss(1982), comenzó a interesarse por la problemática del receptor. Se concentró, fundamentalmente por analizar de qué modo un texto empuja u orienta a un receptor hacia una determinada interpretación. Y uno de los elementos fundamentales en ese proceso son los llamados “intersticios”, “espacios en blanco” derivados no solo de las imperfectas acomodaciones con la realidad sino también de la estructura de los textos. Este concepto es exagerado hasta la exasperación en el relato que nos ocupa. Los receptores ficcionales incluidos en las historias nunca logran sus cometidos. La carta de Rata permanece sin respuesta, la narración de Sanders, pese a su reiterada insistencia en la autenticidad de la misma choca con el escepticismo o el silencio del narrador Tim O’Brien, la historia de Tim cuando relata la ira de Rata contra un búfalo bebé jamás es entendida en las audiciones en que la relata.

---

<sup>3</sup> El término inglés que se utiliza es “unreliable”.

<sup>4</sup> Uso el concepto de Mitchell: “No representation without taxation”. Cfr. “Representation”.(Mitchell, 1990)

El texto proporciona a través de la historia de Sanders una suerte de “puesta en abismo” de esta problemática. Está junto al narrador Tim en su pozo de tirador, próximo a un ancho río cenagoso y cuenta la historia: Una patrulla de seis hombres debían pasar una semana en las montañas, permanecer quietos y silenciosos con la finalidad de espiar los movimientos del enemigo. Llevaban una radio para comunicar cualquier actividad sospechosa. El narrador Sanders sintetiza la posición diciendo que estaban “sin lengua. Son todo oídos” (O’Brien, 2011, p. 87). No hablan, no pueden hacer chistes y en medio de esta espera expectante comienzan a escuchar músicas, ensordecedoras músicas orientales que surgían de las propias rocas (88). Resisten. Más tarde empiezan a oír voces, como si se tratara de una fiesta y a ellas se suman violines, chelos y cantos de soprano. El lugar entero les habla a ellos que están sin lengua y ya incapaces de aguantar envían un mensaje, y la marina y la artillería bombardean y reducen la jungla a cenizas. El napalm riega la zona. Hacia el amanecer cuando el bombardeo se aquieta, la niebla se adueña de todo y no se oye nada pero la patrulla de seis hombres vuelve a oír. Un coronel indignado por el inútil gasto que había supuesto el bombardeo se acerca a la patrulla y los increpa a que den razones de su voz de alarma.

...el gordo coronel exige respuestas, necesita saber cuál es la jodida historia.

Pero los muchachos no abren la boca. Se quedan mirándolo un rato, entre asombrados y divertidos, y la guerra entera está ahí, en esa mirada. Dice todo lo que nunca puedes decir. Dice: hombre tienes cerumen en los oídos. Dice: pobre desgraciado, nunca lo sabrás, tú giras en otra órbita, y ni siquiera te gustaría escuchar lo que te diríamos (O’Brien, 2011, p. 91).

Estos seis muchachos saben lo que Ivy aprendió en la reacción de los heridos, lo que Tim narrador intenta manifestar a través de sus historias. Las historias de guerra son difíciles porque no se sabe bien cómo narrarlas y tampoco hay quién esté dispuesto a escucharlas; porque en más de una oportunidad se quiere sacar una moraleja de una situación humana que no la tiene. El cuento termina con una referencia a audiciones en

las que Tim suele narrar la historia de Rata y su furia contra el búfalo y recuerda que en general se le acerca alguna mujer a manifestarle que le ha gustado mucho el relato y el narrador piensa:

Recordaré la cara del Rata Kiley, su pena, y pensaré *Estúpida mamona*.

*Porque* la mujer no había escuchado.

No era una historia de guerra. Era una historia de amor (O'Brien, 2011, p.100).

Al fin y al cabo las historias de guerra rara vez tratan de la guerra. Tratan — concluye el narrador— del modo especial en que el amanecer se despliega sobre un río cuando se sabe que se debe cruzar ese río y hacer cosas a las que se le tiene miedo. Tratan del amor y la memoria. Tratan de la pena. Trata de hermanas que no contestan cartas y de gente que no escucha.

### **Referencias bibliográficas:**

- Doležel, L. (1995) "Fictional Worlds: Density, Gaps and Inference". *Style*, 29 pp. 201-15.
- Fussell, P. (2013) [1975] *The Great War and Modern memory*. Oxford: Oxford University Press.[1975]
- Herman, L.- Bart Vervaeck, B.. (2005)[2001] *Handbook of narrative analysis*. Lincoln: University Of Nebraska Press.
- Iser, W. (1974). *The implied reader. Patterns of communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: John Hopkins U.P.
- Jauss, H-R. (1982) *Experiencia estética y hermenéutica literaria (Ensayos en el campo de la experiencia estética)*. Madrid: Taurus
- Krimmer, E. (2010) *The Representation of War in German Literature. From 1800 to the Present*. Cambridge: Cambridge U P.
- Lentricchia, F.,- McLaughlin, T.( 1995).*Critical Terms for Literary Study*. Chicago: The Chicago University Press.
- Mitchell, W.J.T.(1995) "Representation". En: Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin (eds). (1995) *Critical terms for literary study*. Chicago: University Of Chicago Press.. P.p. 11-22.
- O'Brien, T. (2009)[1990] *The things they carried*. Boston: Mariner Books.

- . (2011)[1993] *Las cosas que llevaban los hombres que lucharon*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Elvio Gandolfo.
- Scutts, J. (2012) "Writing a War Story": The Female Author and the Challenge of Witnessing". En: *Journal of the Short Story in English*. [Online], 58, Spring . <http://jsse.revuesorg/1244>, 6 July 2016.
- Von Clausewitz, C..(2001) *On War*. Chicago: Chicago University Press E-book edition.
- Wharton, E. (2007). "Escribir una historia de Guerra". En: Juan Gabriel López Guix. *Cuentos de la Gran Guerra*. Barcelona: Alfanhui, pp. 201-221.