

ANTONIO MONEGAL

EL SILENCIO
DE LA GUERRA

BARCELONA 2024



A C A N T I L A D O

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2024 by Antonio Monegal Brancós
© de esta edición, 2024 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición:
Quaderns Crema, S. A.

ISBN: 978-84-19958-08-2
DEPÓSITO LEGAL: B. 3951-2024

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *marzo de 2024*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Prólogo</i>	9
1. Guerra y cultura	17
2. La épica como ideología	35
3. Paisaje de batalla	59
4. La vanguardia literal	79
5. Narrar el trauma	101
6. La escritura imposible	117
7. Aporías del relato	143
8. Cine antibélico	157
9. Políticas del reciclaje	175
10. Retratar la ausencia	197
11. La memoria sepultada	217
12. El objeto del museo	233
13. Es difícil	257
14. El silencio de la guerra	271
<i>Nota y agradecimientos</i>	291
<i>Bibliografía</i>	293
<i>Filmografía</i>	303

*A la memoria de
Joan Monegal Vergés,
que estuvo allí.*

PRÓLOGO

Todo empezó, para mí, con Beirut, una ciudad que nunca he visitado. En septiembre de 1976, regresaba con dos amigos de un largo viaje en coche por Grecia que nos había llevado hasta Estambul. Volvíamos a través de Bulgaria, con un visado de tránsito, y por la carretera nos encontramos un coche detenido en la cuneta y, junto a él, alguien que nos hacía señales pidiendo ayuda. Eran tres jóvenes libaneses, una pareja y el hermano de ella, que iban hacia París. Habían tenido ya dos pinchazos en el trayecto y por lo tanto no les quedaba rueda de repuesto. Conducían, casualmente, el mismo modelo de coche que nosotros y nos pidieron si les podíamos prestar la nuestra hasta que en el siguiente pueblo donde encontráramos un garaje les arreglaran sus dos ruedas pinchadas. Se la dejamos, los acompañamos y aquella noche nos alojamos en el mismo camping, donde nos contaron su historia. Huían de la guerra civil en su país, hacia una ciudad con la que tenían lazos culturales estrechos y cuya lengua hablaban. Habían marchado primero en un viejo Mercedes que se averió, tuvieron que volver a cambiar de coche y aquel segundo había pinchado dos veces. Todo parecía conjurarse en su contra, pero estaban decididos a escapar de una violencia insostenible. Eran cristianos maronitas y nos explicaron las complejas causas del conflicto desde su punto de vista: según ellos, la culpa la tenía la acogida masiva de refugiados palestinos que había desestabilizado el frágil equilibrio confesional en el cual se basaba el reparto de poder en el Líbano, favorable a los maronitas, y había convertido el país en el campo de batalla de un conflicto internacional. Aquella interpretación choca-

ba con nuestra visión de los palestinos como víctimas y tal vez discutimos un poco. A la mañana siguiente nos despedimos, cada uno emprendió su camino, sin saber si aquel exilio que iniciaban sería largo o corto, y nunca volvimos a saber de ellos. Tiempo después, recordé a los tres jóvenes fugitivos al ver el fascinante documental *Beirut: The Last Home Movie* (1987), dirigido por Jennifer Fox, acerca del destino de una familia de la elite cristiana que se resiste a marchar y, a pesar de los combates que les rodean, se aferra a su estilo de vida y a la mansión familiar, situada en el barrio de Achrafieh, en medio de los dos bandos. Era un retrato de lo que significaba la intromisión de la guerra en el espacio cotidiano, que había empujado a aquellos jóvenes, y a muchos otros libaneses, al exilio.

Aqué fue mi primer contacto, indirecto, con una guerra de la cual hasta entonces no tenía casi noticias y que cautivaría mi atención, por múltiples razones, en los años siguientes. Cuando llegué a Estados Unidos para hacer el doctorado, Israel había invadido el Líbano. Bashir Gemayel, líder de las milicias falangistas cristianas, había sido asesinado poco después de ser elegido presidente del país y, en parte como represalia, habían tenido lugar las masacres de Sabra y Shatila. En aquella época leí varios libros sobre aquel conflicto en el que intuía rasgos familiares y otros nuevos y remotos. Era una guerra civil en la que intervenían y dirimían sus disputas actores externos, como en la española, sólo que esta vez la rivalidad no era estrictamente ideológica sino confesional. Tampoco valían las divisiones de la Guerra Fría. La sustituyó lo que algunos llaman «choque de civilizaciones», al que en el siglo XXI nos hemos acostumbrado, sobre todo desde el 11-S, pero que entonces era relativamente novedoso. O muy antiguo, si nos remontamos a las Cruzadas simbolizadas en el Líbano por el castillo de Beaufort. Era además una guerra con un com-

ponente eminentemente urbano, en una ciudad partida por la mitad, cuyas consecuencias padecían sobre todo los civiles. Aquella guerra se luchaba no sólo en la frontera entre el este y el oeste de Beirut sino en la encrucijada entre Oriente y Occidente, en lo que durante mucho tiempo se había conocido como la Suiza de Oriente Medio. El conflicto abocaba al derrumbamiento del Estado, que a su vez redundaba en la incapacidad de proteger a los civiles de la violencia y de garantizar las condiciones de una subsistencia digna. Desde entonces, hemos visto enfrentamientos de este tipo, provocados por factores étnicos y religiosos, guerras por la cultura que destruyen la sociedad entera, en Bosnia, Chechenia, Afganistán, Irak y Siria.

La guerra estalló en Bosnia en 1992 y el cerco de Sarajevo pasó a encarnar la quiebra de otro modelo de convivencia multiétnica, reemplazando a Beirut en la letanía de ciudades devastadas y del padecimiento de sus habitantes. La pasividad de la comunidad internacional y la inoperancia de las tropas de UNPROFOR prolongó el conflicto y dio pie a su propia dosis de atrocidades: Srebrenica en lugar de Sabra y Shatila (en ambos casos tras la retirada de un contingente de interposición de Naciones Unidas). El simbolismo de Sarajevo como detonador de la Primera Guerra Mundial colocaba esta guerra en el núcleo del imaginario europeo. Sólo el terrorismo internacional que luego se convirtió en endémico ha acercado más la violencia a la vida cotidiana de los ciudadanos de las democracias occidentales. Cuando se inició la guerra de Bosnia, hacía unos años que me había doctorado y estaba acabando otro proyecto acerca de las relaciones entre la literatura y las artes visuales en las vanguardias. De inmediato sentí la necesidad de dar forma a las reflexiones que me provocaba lo que estaba ocurriendo, pues entendí que enlazaba con preguntas sobre los límites de la representación análogas a las que afronta el arte

de vanguardia. Aquel conflicto me hizo pensar en la diferencia entre vivir una guerra y saber de ella a través de mediaciones culturales. A diferencia de lo que había ocurrido con algunos de mis trabajos anteriores, comprendí que éste me comprometía éticamente. Más que un tema de investigación era un desafío intelectual: ¿cómo pensar y cómo decir la guerra? En especial, una guerra ajena. Para intentar contestar tenía que recurrir ineludiblemente al arsenal conceptual en el que me había formado, el de la literatura comparada y la teoría de la literatura, aunque, por las características multidisciplinares del problema, iba a decantarme hacia los estudios culturales como el enfoque más apto para abordarlo. En consecuencia, dediqué a la guerra de Bosnia mi primer trabajo en este campo, un artículo donde analizaba la película de Milcho Manchevski, *Antes de la lluvia* (1994) y la novela de Juan Goytisolo *El sitio de los sitios* para abordar la transgresión del relato épico, el hilo conductor de este libro.

Los distintos capítulos plantean un recorrido por algunas de las cuestiones suscitadas por el tratamiento de las guerras en la literatura, las artes visuales y los medios de comunicación. Las vertientes posibles desde las que abordar estas reflexiones son inagotables, pero el enfoque que cada uno les da responde a inclinaciones a veces impredecibles. Inicié mis investigaciones sobre el tema de la representación de las guerras desde una perspectiva académica e intelectual, como consecuencia de mi trabajo sobre la interacción entre diferentes sistemas de representación y entre diferentes tipos de productos culturales. Al principio mi interés se enfocaba más en la retórica y la poética que en la política de la representación. Sin embargo, en cuanto empecé a explorar el lugar de la guerra en nuestra cultura y en nuestra memoria colectiva, me enfrenté de pronto a un recuerdo personal: el de mi padre contándome, cuando yo

era niño, historias acerca de sus experiencias en la Guerra Civil y, antes de aquello, en escaramuzas en el protectorado español en Marruecos.

No es un recuerdo particularmente original. La mayoría de los españoles conoce a alguien que tiene historias que contar acerca de aquella época, y unos pocos pueden recordarla personalmente. Por ello, cuando un español habla de *la guerra*, se acostumbra a entender que se refiere a la Guerra Civil española—que de hecho no es el tema principal de este ensayo—. Mi padre luchó en aquella guerra en el bando que para mí era el equivocado, el que ganó. Era inevitable, por lo tanto, que, por razones ideológicas, como adulto me distanciara de la fascinación que el niño sentía hacia aquellas historias. Pero hay recuerdos que no se borran fácilmente. Existe una conexión entre la fascinación del niño y el tipo de obsesión que Borges tenía por las espadas y las guerras de sus antepasados: la admiración ante el valor, especialmente la de quienes, como Borges, disfrutamos de vidas sedentarias y apacibles, y no somos valientes. El origen de esta actitud está profundamente arraigado en nuestras culturas; tiene que ver con los niños que juegan a soldaditos u, hoy en día, a videojuegos de combate. La pregunta de fondo en esta discusión puede formularse de modo muy sencillo: ¿qué es una guerra para los que no hemos vivido ninguna en carne propia? ¿De dónde salen las imágenes y los relatos que organizan nuestro conocimiento de ese fenómeno? Todos nos damos cuenta de que estamos hablando de una cuestión ideológica, porque, en esta conjunción entre memoria individual y memoria colectiva que me veo obligado a afrontar, nos encontramos también con la conexión entre la historia del padre y la historia de la patria.

Tras esta circunstancia particular acecha, sin embargo, un complejo problema teórico que es un síntoma de las preocupaciones de nuestro tiempo, inclinado a interrogar-

se acerca de los límites de la representación. Los hijos de quienes vivieron aquella guerra nos acostumbramos a escuchar la típica descalificación para hacernos callar: «Tú no sabes lo que fue aquello porque no lo viviste». En cierto modo, el impulso que mueve este ensayo es análogo al que subyace a proyectos literarios como el de Javier Cercas en *Soldados de Salamina* o el de Laurent Binet en *HHhH*, novelas que tematizan el reto de recuperar la verdad histórica para las generaciones posteriores: ¿cómo acceder a la memoria de unos acontecimientos que no nos pertenecen, de los que no hemos sido testigos? Como no soy novelista, no me corresponde recrear esa memoria ajena, sino reflexionar teóricamente acerca de cómo se hace.

La pregunta acerca de los límites de la representación es propia de un momento cultural determinado en buena medida también, como veremos, por el legado traumático de las guerras del siglo xx, que ha configurado el horizonte epistemológico y ético desde el cual abordamos la lectura de estas representaciones. Por ello mismo, tras repasar algunos antecedentes, examinaré la cuestión preferentemente a través de ejemplos del siglo pasado, que son los que ilustran la manera en que se ha contestado a esta pregunta que en otros tiempos ni siquiera se habría planteado.

Éste no es un libro sobre lo que son las guerras o lo que ha ocurrido en ellas. Ciertamente no es un libro de historia, pero se fundamenta en ella, como no puede ser de otro modo al tratar este tema. Las guerras a las que me refiero no son producto de la imaginación, aunque hayan sido imaginadas por la literatura y las artes visuales en el acto de representarlas y por los receptores de tales representaciones. En estas guerras han muerto y sufrido innumerables seres humanos y el respeto a este hecho obliga a tener muy en cuenta los límites de la tarea emprendida. Éste es, sencillamente, un libro sobre la guerra representada. La discusión

gira alrededor de cómo hablamos de la guerra, escribimos sobre ella o la vemos, es decir, de cómo adecuar el lenguaje a una experiencia que se le escapa.

A lo largo de estas investigaciones que tantos años me han acompañado, como una inquietud que no cesa porque sus causas tampoco lo hacen, ha habido momentos de epifanía. Gracias a Juan Goytisolo y Milcho Manchevski, a Kurt Vonnegut, Otto Dix, Imre Kertész, Jorge Semprún, Marguerite Duras, Alain Resnais, Pat Barker, Martha Rosler, Susan Sontag, Gervasio Sánchez, Gustavo Germano, Sophie Ristelhueber, Gilles Peress, Joan Fontcuberta, Yuri Khashchavatski, Alfredo Jaar y Francesc Torres, entre otros, encontré pistas reveladoras que me ayudaron a articular mi argumentación. El encargo de comisariar, junto con Francesc Torres y José María Ridao, una exposición para el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en 2004 supuso una oportunidad única para investigar en museos y archivos, y articular una argumentación acerca de la relación entre guerra y cultura.

Lo que empezó con el eco distante de disparos y explosiones en Beirut, acaba con el duelo de aquella misma guerra y un retorno al Líbano mediante la poética de la tragedia. El último paso, que cierra el libro, me devolvió, por azar, al entorno de mis primeras preocupaciones. Descubrí *Incendies*, una obra teatral del autor canadiense de origen libanés Wajdi Mouawad, en una puesta en escena dirigida por Oriol Broggi y estrenada en el Teatre Romea en 2012. En esta tragedia, que no nombra en ningún momento el país donde ocurre, Mouawad se enfrenta al legado traumático de aquella guerra que obligó a su familia a emigrar, primero a París y luego a Canadá, en 1977. Al año siguiente de mi encuentro con aquellos tres jóvenes, el niño Wajdí, de ocho años, partía con el mismo destino. *Incendies* es el foco de la discusión sobre el silencio de la guerra en el últi-

mo capítulo, donde concluyo que, en el extremo opuesto al discurso épico, emergen y prevalecen la tragedia y la elegía.

La cuestión del silencio es una preocupación central en este ensayo sobre la representación de las guerras, en contra del sentido común, porque la noción convencional es que las guerras son entornos ruidosos, cosa que por supuesto son. Pero en ese contexto de explosiones, disparos, motores rugientes y gritos, hay un silencio persistente y resonante. En parte pertenece a los muertos, es el silencio que se encuentra bajo tierra y subraya la elegía. Además, existe lo que los medios de comunicación y los relatos oficiales callan, ocultan y censuran. Pero también es el silencio de lo indecible, de aquella parte de la experiencia de la guerra que desafía la representación.

GUERRA Y CULTURA

¿Quiere que le diga lo que pienso acerca de ella... de la guerra? ¿Lo que he llegado a creer? Creo que el deseo de la guerra apareció por primera vez entre los instintos como un mecanismo biológico de choque destinado a precipitar una crisis espiritual que no se podía provocar de otra manera en la gente limitada. Los menos sensibles de entre nosotros difícilmente pueden visualizar la muerte, y menos aún convivir alegremente con ella. Por ello, los poderes que dispusieron las cosas para nosotros los humanos comprendieron que debían darle forma concreta, para instalar la muerte en el verdadero presente.

LAWRENCE DURRELL,
Clea. El cuarteto de Alejandría

No hay un tiempo ajeno por completo a la guerra, en que la guerra no forme parte de la cultura en la que nos movemos, aunque a menudo no nos demos cuenta. La arrastramos en nuestro pasado, su huella resurge en los debates del presente, nos amenaza como posibilidad. Durante la Guerra Fría pendía sobre nosotros como un apocalipsis inminente. Mientras escribo esto hay varios conflictos activos, particularmente sangrientos. Uno en concreto, la invasión rusa de Ucrania iniciada el 24 de febrero de 2022, nos ha retrotraído a escenarios que creíamos superados, por lo menos en territorio europeo. Todo parece sacado de ajados libros de historia sobre las guerras mundiales: las motivaciones

imperialistas de una ocupación que invoca la memoria de la sagrada lucha contra el enemigo nazi, la reivindicación de una identidad nacional ucraniana forjada en sucesivos conflictos, una zona que fue cambiando de manos desde el Imperio austrohúngaro y que está atravesada también por la memoria de la Shoah, una guerra de desgaste, con trincheras, tanques, artillería y bombardeos a la población civil. A la vieja usanza. Una guerra, además, que ha trastocado el orden geoestratégico y económico mundial, afectando los bolsillos y la vida cotidiana de gentes muy alejadas del conflicto, como suele ocurrir en las grandes guerras. Todos los ingredientes para un regreso al futuro.

No obstante, este ensayo no responde a la actualidad, por imperiosa y dramática que ésta sea. Ni siquiera cuando se trata de guerras en las cuales están en juego factores culturales tan patentes y que en el caso de la agresión a Ucrania apeló a estereotipos profundamente arraigados en el imaginario colectivo ruso. Aquí intento rastrear dinámicas culturales y estrategias de representación de largo recorrido, buscar cierta visión de conjunto acerca no de la representación de una guerra, sino de la guerra como fenómeno, aunque para ello sea preciso acudir a casos que remiten a conflictos bélicos particulares porque, como decía Gertrude Stein, todas las guerras se parecen y todas son distintas. Marta Rebón, en *El complejo de Caín: El «ser o no ser» de Ucrania bajo la sombra de Rusia* (2022), ha expuesto la dimensión cultural de ese conflicto, y algunos de los antecedentes que están en su origen, a través de lecturas de las literaturas rusa y ucraniana. Gracias a ello, demuestra que la literatura puede ser uno de los instrumentos para acercarnos a las guerras, reafirmando así la tesis de este ensayo.

Puesto que este libro, que daba por acabado antes de la invasión de Ucrania, no está organizado siguiendo una secuencia histórica de conflictos, sino alrededor de una se-

rie de temas, no he contemplado añadir un capítulo sobre esta guerra rodeada aún de tantas incertidumbres, aunque sí hago referencia a ella al hablar de cine y exposiciones, y hay paralelos manifiestos con otros casos, como por ejemplo el de Chechenia. La guerra de Ucrania y las de Chechenia son diferentes en multitud de aspectos, geoestratégicos, militares y culturales, desde el estatus político y jurídico de los contendientes a la respuesta internacional. La asimetría entre la potencia de Rusia y de su adversario era aún más acentuada en Chechenia, donde no se enfrentaba a un estado independiente con un ejército regular, sino a un movimiento de liberación nacional interno. Sin embargo, son muchas las analogías entre ambos conflictos, tanto en la estrategia de terror del ejército ruso contra la población civil como, muy especialmente, en la estrategia de comunicación.

Vladimir Putin aplica en Ucrania lecciones sobre manipulación de la información y persecución de los informadores aprendidas en Chechenia. La guerra de Ucrania se denomina oficialmente en Rusia una «operación militar especial», cuyo supuesto objetivo es desnazificar y desmilitarizar el país vecino. Hasta diciembre de 2022, Putin no usó públicamente la palabra *guerra* para referirse a la invasión, causando cierto revuelo porque una ley aprobada en marzo de aquel año castiga con hasta quince años de cárcel a cualquiera que use el término y se aparte del discurso oficial. En Chechenia, Putin insistió en etiquetar la guerra como una «operación antiterrorista», representada en términos de seguridad y vigilancia en lugar de militares. Después del 11-S, esta descripción del conflicto se utilizó para conectarlo con las preocupaciones de las democracias traumatizadas y neutralizar la opinión pública negativa, silenciando efectivamente la condena de los abusos contra los derechos humanos. A la manera de 1984 de George Orwell,

se trata de controlar el relato sobre la guerra para crear el entorno de opinión favorable a la justificación del conflicto y a su desarrollo. El público sin experiencia directa de los acontecimientos depende de una variedad de fuentes y formas de mediación que se convierten en campos de lucha política, puesto que condicionan la reacción de los ciudadanos a las decisiones de los gobiernos acerca de si hay que hacer la guerra.

El impacto de las guerras en los que no estamos o no estuvimos allí es uno de los temas que aborda este ensayo. Somos más conscientes de lo que ocurre en el teatro bélico porque nunca ha sido tan fácil que las noticias y las imágenes de la guerra entren en nuestra sala de estar. Difícilmente cabe encontrar un momento histórico en que no haya habido ninguna guerra en marcha, sólo que las actuales las vemos más. O nos parece que las vemos más, gracias a la revolución tecnológica de los medios de comunicación audiovisuales. Tenemos más información, aunque no necesariamente prestemos más atención. Lo que vemos de la guerra, sus imágenes, y lo que sabemos, el lenguaje con el cual se explica, son temas de debate constante. Aunque también lo han sido en otras épocas porque, desde Vietnam, ha pasado a primer plano la conciencia de que el discurso sobre la guerra y el control de sus representaciones forman parte de cómo se hace la guerra hoy en día. Es un problema que afecta a los medios de comunicación, pero no sólo a éstos, porque la concepción de la guerra que motiva nuestras posiciones políticas, como ciudadanos, ante una guerra concreta, se trasmite también por medio de la literatura, el cine de entretenimiento, los libros de historia y el sistema educativo, los videojuegos o los monumentos en memoria de las guerras pasadas.

Cada uno de nosotros tiene una visión de la guerra que viene de algún sitio. Puede basarse en la experiencia direc-

ta, personal, como ocurre a los millones de personas que viven o han vivido en zonas de conflicto: no sólo los combatientes, sino los desplazados, los habitantes de ciudades asediadas, los reporteros. Como los pocos que aún guardan el recuerdo de lo que aquí fue la Guerra Civil. O puede tratarse de un conocimiento mediado, de una experiencia de lo representado. Es sin duda una forma de conocimiento, que informa nuestra visión del mundo no sólo en lo que se refiere a la guerra: son muchas las cosas que sabemos indirectamente, sin haberlas experimentado. Pero la autoridad de este conocimiento es fundamentalmente distinta de la que se deriva de la experiencia vivida. Sirve para cosas distintas. Hay muchos historiadores militares que no han presenciado nunca una batalla y, sin embargo, pueden decirnos mucho más sobre ciertos aspectos de una guerra, sobre sus causas, las estrategias, la interpretación del conjunto, que un soldado que ha estado metido en una trinchera. Pero para hablarnos del miedo, de la emoción del combate, de qué se siente al matar, del dolor, del aburrimiento, el punto de vista del soldado es insustituible. Del mismo modo, nadie nos puede decir lo que significa ver masacrar a la propia familia entera o ser violada y tener un hijo de esa violación si no ha pasado por ello. Y quien lo ha vivido quizá no esté en condiciones de hablar de ello.

Todo esto supone, en primer lugar, que la guerra es un fenómeno eminentemente *cultural* que trasciende su manifestación violenta concreta y acompaña desde sus orígenes al ser humano. Y para verlo así es necesario entender la cultura no como una selección de obras o productos, sino como un sistema complejo mediante el cual el ser humano negocia su relación con el entorno: una serie de modelos, de normas y de opciones que rigen la conducta tanto individual como colectiva. Corresponde a lo que Itamar Even-Zohar define, al hablar de la cultura, como una caja de he-

rramientas, un repertorio de recursos interpretativos, pautas de conducta y valores para desenvolverse en el mundo. Si el recurso a la violencia no estuviera en el repertorio cultural de opciones de las sociedades humanas para dirimir conflictos colectivos, no habría guerras.

En más de una ocasión me he tenido que enfrentar a la resistencia de algunos interlocutores a la asociación entre guerra y cultura, porque para muchos la guerra representa lo contrario de la cultura. Manejan un concepto limitado de «cultura», que confunden con los productos de la alta cultura. Apelan implícitamente a la vieja dicotomía entre civilización y barbarie, haciendo recaer la guerra del lado de la barbarie. Sin embargo, sobran las evidencias históricas de que las sociedades más civilizadas han practicado la guerra desde la Antigüedad hasta nuestros días y de que esa violencia ha sido indisociable de la expansión de dichas civilizaciones y su hegemonía. Algunos historiadores y antropólogos, como Azar Gat y Ian Morris, han argumentado que las guerras han contribuido al progreso, a la prosperidad e incluso a la pacificación de los estados, sobre todo si se compara a escala de los últimos diez mil años. Decir que la guerra es inhumana es una manera cómoda y tranquilizadora de expresar que estamos en contra y desaprobamos sus valores, pero no nos exige de reconocer que es una actividad característica de nuestra especie. Una especialidad humana.

La guerra es un instrumento de resolución de conflictos, un instrumento violento que nos puede parecer indeseable y catastrófico, pero que no por ello deja de ser una forma de interacción entre comunidades cuyos orígenes son tan remotos como los de la cultura misma y que nos ha acompañado a lo largo de la historia. Incluso cuando no hay lucha, la guerra tiene una presencia cultural, está inscrita en el horizonte de posibilidades de actuación colectiva.