

NARRAR LA GUERRA DESDE LA VENTANA: MILDRED ALDRICH Y LA BATALLA DEL MARNE

NARRATING THE WAR FROM THE WINDOW:
MILDRED ALDRICH AND THE BATTLE OF THE MARNE

Sara Prieto¹

<i>Palabras clave</i>	<i>Resumen</i>
Literatura de la Primera Guerra Mundial, Mildred Aldrich, Batalla del Marne	La escritora norteamericana Mildred Aldrich fue una de las primeras autoras en publicar una experiencia autobiográfica, <i>A Hilltop on the Marne</i> , sobre la Primera Guerra Mundial. Este artículo estudia esa obra, formada por un conjunto de cartas enviadas por Aldrich en el verano de 1914, y analiza las dificultades a las que se enfrentó la autora para describir el conflicto desde la posición privilegiada en la que se encontraba su casa, a pocos kilómetros de la batalla del Marne. Con especial atención al estudio del espacio rural en el que se encuentra la casa y al del espacio urbano de la ciudad de París, se exploran los efectos que el estallido de la guerra provocó en la cotidianidad de la población francesa y las emociones vividas por la propia autora.
<i>Recibido</i> 5-12-2017 <i>Aceptado</i> 10-4-2018	
<i>Key words</i>	<i>Abstract</i>
First World War literature, Mildred Aldrich, Battle of the Marne	The American author Mildred Aldrich was one of the first writers to publish an autobiographical account, <i>A Hilltop on the Marne</i> , about the First World War. This essay explores the letters that conform that text, written in the summer of 1914, and analyses the difficulties that Aldrich had to overcome in order to describe the first weeks of the conflict from a house strategically located a few miles away from the Battle of the Marne. Paying special attention to the rural space where the house is located and the urban space of the city of Paris, I explore the effects that the outbreak of the war caused on the French population and how the author dealt with her own war experience.
<i>Received</i> 5-12-2017 <i>Accepted</i> 10-4-2018	

En los últimos años, coincidiendo con el centenario de la Primera Guerra Mundial, ha quedado sobradamente demostrado que la literatura en lengua inglesa en torno a este conflicto fue mucho más rica y variada de lo que el canon tradicional había establecido. Aunque la hegemonía de los llamados “poetas de la guerra” sigue dominando los currículos educativos en cuanto a la literatura británica sobre el conflicto, y

¹ Universidad de Alicante. Dirección: Carretera de San Vicente del Raspeig s/n, 03690 San Vicente del Raspeig, Alicante, España. C. e.: sara.prieto@ua.es.

la ficción basada en experiencias autobiográficas de autores como John Dos Passos o Ernest Hemingway sigue siendo lo más estudiado de la literatura estadounidense de la Primera Guerra Mundial, son cada vez mayores y más diversos los estudios dedicados a otras voces que, como anticipó el crítico Jay Winter, también sufrieron y plasmaron los horrores de la guerra (2000, p. 11). Esta multiplicidad de voces, que se aleja de la perspectiva centrada en la experiencia de los combatientes y los excombatientes, incluye representaciones literarias de la guerra escritas por periodistas o escritores de ficción, testigos oculares de la contienda, médicos, enfermeras, conductores de ambulancia o religiosos que vivieron y relataron, a través de diarios, cartas o autobiografías su particular experiencia del conflicto.

La labor de recuperación de este tipo de textos se produjo, en gran parte, gracias al trabajo llevado a cabo por la crítica feminista en las décadas de los ochenta y los noventa cuando, coincidiendo con el auge de los estudios culturales y críticos en torno a las representaciones artísticas realizadas por mujeres, se empezaron a recobrar textos no canónicos, que habían sido muy conocidos en su tiempo y que habían caído poco a poco en el olvido, a la sombra de la literatura centrada en el análisis de la experiencia del combatiente. Sin embargo, el trabajo iniciado por críticas como Margaret Higonnet o Claire Tylee ha contribuido en las últimas décadas a ampliar y reescribir el canon, dando lugar a numerosas antologías y estudios críticos que dan cuenta de la variedad y la riqueza de respuestas que se produjeron en torno a la Primera Guerra Mundial.²

Gracias a estos estudios, se han recuperado las representaciones literarias sobre la Primera Guerra Mundial de numerosas escritoras británicas y norteamericanas, como es el caso de Edith Wharton, May Sinclair, Ellen LaMotte, Dorothy Canfield o Mary Borden, por nombrar unas pocas. Muchas de estas autoras fueron pioneras en la representación de la guerra escrita por mujeres. Su visión del conflicto aporta una forma de narrar la guerra novedosa y diferente a la creada por la experiencia del combatiente. No obstante, la naturaleza de este tipo de textos es variada, pues no todos se basan en

2 En 1981 Catherine Reilly publicó *Scars upon My Heart: Women's Poetry and Verse of the First World War*, una de las primeras antologías sobre poesía escrita por mujeres en la Primera Guerra Mundial. Dos años después, Sandra Gilbert publicaría su influyente estudio "Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women and the Great War" (1983), donde cuestionaba la perspectiva androcéntrica en torno a la Primera Guerra Mundial y reflejaba la experiencia liberadora que la guerra supuso para muchas mujeres. Desde entonces, han aparecido numerosas antologías y estudios críticos, entre los que destacamos *The Great War and Women's Consciousness: Images of Militarism and Womanhood in Women's Writings, 1914-64* (Tylee 1990); *Women and World War I: The Written Response* (Goldman 1993); *Fighting Forces, Writing Women: Identity and Ideology in the First World War* (Ouditt 1994); *Women, Men, and the Great War: An Anthology of Stories* (Tate 1995); *The World Wars through the Female Gaze* (Gallagher 1998); *Women's Writings on the First World War* (Agnes Cardinal, Dorothy Goldman, and Judith Hattaway 1999); *Lines of Fire: Women Writers of World War I* (Higonnet 1999); *The Second Battlefield: Women, Modernism and the First World War* (Smith 2000); *Women's Writing of the First World War: An Anthology* (Smith 2000); *Nurses at the Front: Writing the Wounds of the Great War* (Higonnet 2001) y más recientemente *In their Own Words* (Foxwell 2015) o *British Women of the Eastern Front: War, writing and experience in Serbia and Russia, 1914-20* (Smith 2016).

el mismo tipo de experiencias bélicas: algunas autoras aportan su perspectiva pacifista desde la retaguardia, otras abrazan una labor propagandística para contribuir a promocionar la causa aliada, mientras otras simplemente plasman su experiencia como enfermeras o conductoras de ambulancia con las herramientas retóricas de las que disponían en ese momento.

De la mano de estos estudios centrados en la literatura escrita por mujeres en torno al conflicto, han surgido numerosos volúmenes que han contribuido a ampliar el canon. Así, en las últimas décadas, se ha ido creando un nutrido mosaico polifónico y variado en torno a la literatura de la Primera Guerra Mundial que ha trascendido la visión hegemónica establecida por críticos como Paul Fussell (1975) y Samuel Hynes (1990), quienes habían centrado su análisis principalmente en la experiencia del combatiente. Estudios como *The Literature of the Great War Reconsidered: Beyond Modern Memory* (Quinn y Trout 2001) o *Embattled Home Fronts: Domestic Politics and the American Novel of World War I* (Piep 2009) abrieron el camino, tratando de “recuperar algunas de las voces literarias perdidas o marginadas de la Primera Guerra Mundial” (Piep 2009, p. 7).³ A ellos se han unido varios estudios, como *Literature and the Great War 1914-1918* (Stevenson 2013) o *The Edinburgh Companion to the First World War and the Arts* (Einhaus y Baxter 2017), que siguen la senda rupturista y se alejan de la perspectiva tradicional centrada en la experiencia del combatiente. De este modo, ha quedado sobradamente fundamentado que la literatura de la Primera Guerra Mundial no ha de fijarse exclusivamente en lo vivido en las trincheras o en el campo de batalla para ser considerada legítima y auténtica. Podemos decir, por tanto, que en la actualidad no existe una única historia literaria de la guerra, sino muchas y muy variadas. Y, precisamente, es en estas múltiples representaciones literarias de la Primera Guerra Mundial donde encontramos, tal y como señala Vincent Sherry, uno de los recursos más poderosos para desarrollar nuestra memoria y entender mejor la contienda (2005, p. 11).

Entre este nutrido y heterogéneo grupo de escritores que conforman el mosaico literario de la Primera Guerra Mundial, encontramos a varias autoras norteamericanas que compartían una serie de rasgos comunes: mujeres de clase media - alta, de entre cuarenta y sesenta años, con una profunda admiración por la cultura y la civilización europeas. Estas autoras se fascinaron por la posibilidad de convertirse en testigos oculares del conflicto y, a su vez, se sintieron horrorizadas por las consecuencias que este acarrearía.⁴ Cuando comenzó la contienda, muchas de ellas se enrolaron en una guerra literaria y propagandística para contribuir a la promoción de la causa aliada en los Estados Unidos. Esta campaña estaba destinada a conmover la sociedad estadounidense y mentalizarla en cuanto a que la civilización y la democracia, tal y como la habían co-

3 “restore some of the marginalized or lost literary voices of the First World War”. Todas las traducciones son de Ana López Ruiz y la autora del artículo.

4 Probablemente, la figura más destacada de este grupo sea Edith Wharton, pero también podemos citar a otras autoras, como Mary Roberts Rinehart, Mabel Potter Daggett, Gertrude Stein, Inez Haynes Gillmore Irwin y la autora objeto de estudio en este artículo, Mildred Aldrich.

nocido, corría serio peligro si el eje alemán ganaba la guerra. Con el fin de participar en esta guerra literaria, la intelectualidad norteamericana redactó cartas, poemas, artículos de opinión y novelas a favor de los aliados. Contribuyeron a diseminar una “propaganda de amor” (Quinn 2001, p. 101) en lugar de una propaganda que incitara al odio, creando un retrato de Francia y Bélgica que se enmarcaba en la tradición romántica y en la idealización de determinados espacios emblemáticos, como la ciudad de París.

MILDRED ALDRICH Y LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

Una de las figuras que aparece con mayor recurrencia en las antologías y los estudios sobre la literatura escrita por mujeres en la Primera Guerra Mundial es la periodista y autora Mildred Aldrich. Nacida en Providence en 1853, la autora fue testigo de muchas de las revoluciones tecnológicas de su tiempo, de las que da buena cuenta en sus diarios (Slattery-Christy 2013). La Guerra civil americana marcaría su infancia y la Guerra franco-prusiana también está presente en sus memorias de la juventud temprana. Al igual que muchos de sus contemporáneos estadounidenses, como Edith Wharton o Henry James, Aldrich era una enamorada de la cultura europea, sobre todo de Francia. Soltera, sin hijos y abanderada de las luchas feministas, Aldrich fijó su residencia en la capital francesa en 1898 con la intención de ganarse la vida como escritora y periodista. Allí formó parte del nutrido grupo de artistas y escritores expatriados voluntariamente que vivieron en el París de los primeros años del siglo xx. De este modo, Aldrich estableció importantes vínculos con figuras como Pablo Picasso, Ernest Hemingway, Gertrude Stein y Alice B. Toklas (Slattery-Christy 2013).

Poco antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, el 3 de junio de 1914, Aldrich se había mudado definitivamente a una pequeña casa alquilada en Huiry, a unos cincuenta kilómetros de París. Huyendo del bullicio de la ciudad, Aldrich buscaba un refugio tranquilo en el que pasar los últimos años de su vida. Esta nueva ubicación pronto le daría la oportunidad de convertirse en testigo de excepción de los primeros compases de la Primera Guerra Mundial. Desde su casa, situada en alto de una colina, Aldrich pudo ver parcialmente la batalla del Marne.⁵ A partir de esta experiencia, publicaría uno de los primeros testimonios sobre la guerra, *A Hilltop on the Marne: 'Being Letters Written June 3 - September 8, 1914'* (1915), el cual le permitió pasar de “la oscuridad a la fama” (Hutchison 2015, p. 10) en su país natal.

En tal obra, libro objeto de estudio en este artículo, Aldrich recopila las cartas que escribió a Gertrude Stein y Alice B. Toklas (Gallagher 1998, p. 30) entre el 3 de junio y el 8 de septiembre de 1914. El texto, publicado como una especie de memorias de los dos primeros meses de guerra, sirve como particular guía de viaje para sus lectores en Esta-

5 La Primera Batalla del Marne tuvo lugar entre el 5 y el 12 de septiembre de 1914 y supuso la primera victoria aliada tras varias semanas en que el ejército alemán había avanzado imparable hacia la capital francesa. El fin de la batalla provocó el estancamiento de ambos ejércitos y el inicio de la llamada “guerra de trincheras” (ver Herwig 2009 para más referencia).

dos Unidos, pues da buena cuenta de la transformación sufrida en un espacio que inicialmente se presenta idílico, bucólico y pastoral y que poco a poco se va militarizando, para convertirse en un lugar cada vez más oscuro. Además de *A Hilltop on the Marne*, Aldrich publicaría dos libros más durante la guerra: *On the Edge of the War Zone* (1917), que contiene las cartas que escribió desde el final de la batalla del Marne hasta la entrada de Estados Unidos en la guerra, y *The Peak of the Load* (1918), que abarca desde el 20 de abril de 1917, pocas semanas después de la declaración de guerra de Estados Unidos, hasta julio de 1918. Ambos textos, de marcados tintes propagandísticos, se centran en denunciar la indefensión del pueblo francés y el sufrimiento de los refugiados belgas, así como en promocionar el papel de salvador que Estados Unidos habría de jugar en el desarrollo de la contienda. Al final de la guerra, Aldrich publicó *When Johnny Comes Marching Home* (1919), titulado con el nombre de una famosa canción estadounidense de la Guerra de Secesión. En él, Aldrich recopila nuevas cartas en las que desvela, tal y como señala en la introducción al libro, cómo es la vida en Europa después del armisticio.

A Hilltop on the Marne podría conformar el grupo de obras que presentan lo que Dorothy Goldman definió como “visiones yuxtapuestas” (Goldman 1993, p. 5) del conflicto. Este tipo de textos exponen, en muchas ocasiones, sentimientos contradictorios, presentando la guerra como una “gran paradoja”.⁶ *A Hilltop on the Marne* es un texto contradictorio, pues en ocasiones encontramos a una autora maravillada por las experiencias vividas y en ocasiones la encontramos horrorizada por lo que la guerra significa. Tal y como ella resume en la carta en la que recuerda los primeros momentos de la movilización en Francia y las escenas de las que ha sido testigo, la actividad “ha sido tan emocionante que a veces se me olvida que es trágica” (1916, p. 51).⁷

Según hemos explicado, tradicionalmente se ha considerado, como única forma legítima de narrar la guerra, la perspectiva aportada por los combatientes y excombatientes, impregnada de una retórica que gira en torno a la experiencia en el campo de batalla y en el día a día en la guerra de trincheras. *A Hilltop on the Marne* pertenece, por tanto, a esa categoría de textos históricamente considerados marginales, que aportan una visión y una experiencia muy diferente a las vividas por el combatiente (Goldman 1993, p. 5). Este tipo de textos suelen presentar una serie de rasgos comunes que ponen de manifiesto los intereses y las preocupaciones de muchas de las mujeres en aquel tiempo. Entre ellos, podemos nombrar el movimiento pacifista internacional liderado por mujeres⁸ y una preocupación común por aspectos como la violación, el aborto y la sociedad patriarcal que se creó una vez que los hombres abandonaron

6 La autora norteamericana Edith Wharton se refiere en *Francia combatiente* a la guerra como “la mayor de las paradojas” (“the greatest of paradoxes”) (2010, p. 24) y esta visión conflictiva de la guerra es un tropo recurrente en otras autoras, que ha sido abordado en otros estudios como Olin-Ammentorp 2004, Brassard 2008, Prieto 2015b y Prieto 2018.

7 “It has been so thrilling that I find myself forgetting that it is tragic”.

8 El movimiento feminista y el movimiento pacifista fueron de la mano durante la Primera Guerra Mundial. En enero de 1915, se creó el Comité de la Paz de mujeres de los Estados Unidos, bajo la direc-

sus puestos de trabajo para ir a luchar al frente. Algunos de estos elementos han sido definitorios para crear un canon de la literatura de la guerra escrita por mujeres (p. 6) y algunos de ellos emergen durante la lectura de *A Hilltop on the Marne*, como es la preocupación que manifiesta la autora respecto a las terribles y trágicas consecuencias que va a traer consigo la guerra. Al principio de sus cartas, cuando la guerra aún es una posibilidad y no una certeza, Aldrich se acuerda de las trágicas consecuencias de la guerra de 1870 y le recuerda a una de las destinatarias de sus cartas: “no hace falta que te diga –ya lo sabes, hemos hablado con frecuencia de ello– lo que opino sobre la guerra” (p. 41),⁹ dejando clara su postura respecto a este potencial nuevo conflicto.

A Hilltop on the Marne se reconoce como uno de los textos pioneros en la literatura de la Primera Guerra Mundial escrita por mujeres.¹⁰ Sin embargo, a excepción del capítulo que Jean Gallagher le dedica en *The World Wars through the Female Gaze* (1998, pp. 29-41),¹¹ apenas hay estudios críticos que analicen los tropos o figuras literarias que componen el texto, a pesar de que todos ellos destacan la importancia que tuvo su temprana publicación y lo inusual de su narrativa. Si bien es cierto que el texto no tiene la riqueza literaria que pueden tener otras piezas escritas por mujeres que fueron directamente testigos del conflicto, como sería el caso de *Francia combatiente: De Dunkerque a Belfort* (Wharton 1915), resulta, en cambio, relevante analizar *A Hilltop on the Marne* como relato que da cuenta de un acontecimiento histórico desde una perspectiva muy personal. También resulta pertinente su análisis como texto que se podría enmarcar en una tradición literaria norteamericana preocupada por la construcción del espacio público y privado y las relaciones personales que se tejen entre estas dos esferas.

LOS PRIMEROS COMPASES DE LA GUERRA

El 30 de julio y el 2 de agosto de 1914, Aldrich empieza sus dos cartas anunciando lo inminente de la implicación de Francia en la guerra (p. 40, p. 43). Finalmente, el 3 de agosto Aldrich escribe una carta en la que, con resignación, anuncia: “bueno... se ha declarado la guerra” (p. 46).¹² Inmediatamente, la autora centra su atención y esfuerzo narrativo en describir todo lo que la declaración de guerra implicó no sólo para la sociedad francesa sino para la apacible vida que había construido en su refugio de

ción de populares sufragistas como Jane Adams o Carrie Chapman (ver Hyman Alonso 1993 para más información sobre los vínculos entre estos dos movimientos).

9 “I need not tell you –you know, we have so often talked about it– how I feel about war.”

10 Ver Tylee 1990, Gallagher 1998, Cardinal *et al.* 1999, Acton y Potter 2015, entre otros.

11 Gallagher dedica este estudio a analizar la mirada de mujer aportada por Aldrich como testigo directo de la contienda, así como el conflicto de interpretación al que se enfrenta cuando “mira” la guerra, debatiéndose entre su mirada “femenina” y la mirada “masculina”, aquella impuesta por el discurso militar, centrado en la experiencia del combate.

12 “Well –war is declared”.

Huiry. Ha pasado la primera noche rodeada de un “murmullo de voces”¹³ que rompió el silencio y la armonía que normalmente acompañaba a la vida en el campo. La autora comienza entonces a describir la guerra a través de las distintas señales que percibe, como por ejemplo el incesante ir y venir de aviones entre París y la frontera (p. 46). Aldrich es consciente de que se encuentra cerca del peligro, pero pronto manifiesta su firme voluntad –que reiterará en otras cartas posteriores de forma casi obsesiva– de quedarse en su casa de Huiry (p. 48).

Una semana después, Aldrich inicia una carta en la que responde a la petición de volver al “hogar” afirmando rotundamente que no piensa moverse de Huiry pues, para ella, “mi hogar es donde están mis libros... están aquí. Gracias de todos modos” (p. 50).¹⁴ En esta misma carta, Aldrich relata las complicaciones que ha acarreado el estallido de la guerra y denuncia que no sólo se ha aplicado la ley marcial en toda Francia, sino que “la censura de la prensa es absoluta. Todo el mundo tiene que llevar sus papeles encima” (p. 54).¹⁵ La censura y las restricciones impuestas a la libertad de movimiento hacen que Aldrich se encuentre cada vez más aislada en su casa. A finales de agosto, se encuentra prácticamente incomunicada, ignorando lo que realmente estaba sucediendo a sólo unos pocos metros de su casa. Así, su carta del 3 de septiembre de 1914 comienza recordando cómo ha transcurrido una semana en la que la única información que ha recibido sobre el desarrollo de los acontecimientos era lo que su vista alcanzaba a ver: “desde hace una semana no he sabido nada de lo que pasaba en el mundo más allá de los límites de mi propia visión” (p. 73).¹⁶

La cuestión aquí es la de determinar cómo es la visión de la autora, pues son “los límites de [su] propia visión” los que le darían las herramientas para construir el relato. Su visión es, naturalmente, parcial y subjetiva, basada en su propia experiencia, despojada de datos oficiales o de cifras; la autora carece de información periodística y se ve de este modo forzada a centrar su atención en lo que muchos autores coincidieron en llamar “señales de guerra”,¹⁷ aquellas escenas cotidianas que no tienen el campo de batalla como foco central de la narración. Por ejemplo, Aldrich centra su atención en las familias que pasan por su puerta para despedir a los soldados (p. 52), se detiene a observar a los primeros refugiados (p. 77), describe el constante ruido provocado por los aviones (p. 51, p. 77) y aporta datos basados en la rumorología del pueblo (p. 85).

13 “a murmur of voices”.

14 “My home is where my books are –they are here. Thanks all the same”.

15 “The censorship of the press is absolute. Everyone has to carry his papers”.

16 “For a week now I have known nothing of what was going on in the world outside the limits of my own vision”.

17 En *Reporting the First World War in the Liminal Zone* (Prieto 2018), sostengo que, para muchos corresponsales de guerra, buscar y describir estas “señales de guerra” (“signs of war”) era la única forma que tenían de narrar una contienda que se presentaba invisible y para la que los métodos tradicionales de representación habían quedado obsoletos.

No obstante, hay un episodio relevante en el que Aldrich por fin *ve* la guerra que espera ver. En su carta del 6 de septiembre, la autora relata cómo el día anterior estaba limpiando la casa y cerca de la una de la tarde el ruido de los cañones se volvió más fuerte. Al salir a su huerto, observa que “la batalla había avanzado hasta la cresta de la colina” (p. 125),¹⁸ por lo que confía en poder convertirse finalmente en testigo de excepción de una de las primeras grandes batallas de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, pronto descubrirá que la visión del campo de batalla es prácticamente inexistente, pues, a pesar de que es capaz de ver los disparos de la artillería, “debido al humo que flotaba sobre la cresta de la colina en el horizonte, resultaba imposible hacerse una idea de las posiciones de los ejércitos” (*ibid.*).¹⁹ Aldrich devela su frustración por la panorámica borrosa que se presenta ante sus ojos, pues su visión directa del combate no se adecuaba a lo que ella esperaba ver:

A menudo, recién llegada a este lugar en lo alto de la colina, había mirado a la llanura y había pensado: “Menudo campo de batalla”, olvidando las veces que el Sena y el Marne habían sido tal cosa. [...] Pero cuando pensaba eso, me imaginaba algo muy diferente de lo que estaba viendo. Me imaginaba largas filas de soldados marchando, destacamentos de caballería a galope, como los cuadros de guerra de Versalles y Fontainebleau. Ahora estaba viendo una batalla, y no se parecía en nada a eso. Solo había ruido, bocanadas de humo y largos cúmulos de nubes blancas que ocultaban la colina. (pp. 125-126)²⁰

Las expectativas de la autora se formulan en torno a la imagería tradicional de las grandes batallas, basada en la construcción medieval y en la idea de que la guerra es un espectáculo en el que la persona encargada de retratar la batalla se sitúa en lo alto de una colina y observa desde arriba, creando pictórica o literariamente una visión completa de lo acontecido en el campo de batalla.²¹ En su lugar, Aldrich encuentra una visión borrosa, difusa, de una batalla en la que los espectadores no pueden ver nada y en la que el humo y la niebla se tornan protagonistas de la escena.

Aldrich se percató de que los parámetros tradicionales de representación no le servirán para llevar a las destinatarias de sus cartas a comprender la naturaleza del

18 “the battle had advanced until the crest of the hill”.

19 “owing to the smoke hanging over the crest of the hill on the horizon, it was impossible to get an idea of the positions of the armies”.

20 “So often, when I first took this place on the hill, I had looked off at the plain and thought, ‘What a battlefield’, forgetting how often the Seine et Marne had been that [...]. But when I thought that, I had visions very different from what I was seeing. I had imagined long lines of marching soldiers, detachments of flying cavalry, like the war pictures at Versailles and Fontainebleau. Now I was actually seeing a battle, and it was nothing like that. There was only noise, belching smoke, and long drifts of white clouds concealing the hill”.

21 En los primeros meses de la Primera Guerra Mundial, es común encontrar intentos de perpetuar el discurso romántico respecto de la batalla, siguiendo los patrones de representación de la imagería medieval; a su vez, la idea de guerra como espectáculo era un elemento recurrente en la prensa y la retórica de finales del siglo XIX y principios del siglo XX (Wilkinson 2001, pp. 29-31) y los primeros observadores de la Primera Guerra Mundial aún esperaban poder perpetuar esta visión holística del campo de batalla (ver Matthews 1957, Girouard 1981 y Farrar 1998 para más referencias).

conflicto. De este modo, inserta en su narración lo que se convertiría en uno de los tropos más característicos de la literatura de la Primera Guerra Mundial: la neblina de la guerra. Esta neblina no es un elemento exclusivamente provocado por el humo de las bombas, sino que sirve como metáfora para denunciar la invisibilidad, fragmentación e incompreensión que rodeó a la guerra. Aldrich lo expresa del siguiente modo:

A media tarde Monthyon se liberó lentamente del humo. Eso parecía indicar que los bombardeos más potentes estaban más allá de la colina y no sobre ella –¿o acaso significaba que la batalla estaba cesando?– [...] No había forma de conocer la verdad (p. 126).²²

Así, cuando por fin se desvanece el humo, la autora sigue sumida en una neblina informativa que la deja en un estado de confusión e ignorancia, pues se encuentra desconcertada por lo que en realidad ve frente a lo que esperaba ver.²³

Como hemos apuntado anteriormente, ante esta imposibilidad de aportar una visión panorámica de la batalla que siga los parámetros tradicionales de representación, la autora se ve forzada a centrarse en las múltiples señales de la guerra. Aldrich debe construir sus cartas, convertidas ahora en “una especie de diario” (p. 44)²⁴ debido a la dificultad de enviar o recibir correo, a partir de los pequeños fragmentos de la guerra que va intuyendo. Aunque ve a los soldados pasar por su puerta y tiene el privilegio de asomarse a su jardín con los prismáticos para ver el campo de batalla, no es capaz de discernir lo que acontece detrás de las columnas de humo: “en mi imaginación, cada disparo implicaba una horrible matanza, y entre mí y aquel espanto se extendía un paisaje precioso, tan en calma bajo la luz del sol como si el horror no existiera” (p. 127).²⁵ Por este motivo, Aldrich se centra en narrar sus propias experiencias y en el impacto que la guerra tiene en su vida cotidiana. Para dar cuenta de los efectos provocados por el estallido del conflicto, dos espacios se convierten en principales protagonistas en su relato: la ciudad de París y su propio hogar en Huiry.

LA GUERRA EN EL ESPACIO URBANO: PARÍS

A pesar de que las cartas de Aldrich están escritas desde su casa en la colina –y, como veremos, esta bucólica localización tiene un papel protagonista en el relato–, la ciudad

22 “By the middle of the afternoon Monthyon came slowly out of the smoke. That seemed to mean that the heaviest firing was over the hill and not on it, or did it mean that the battle was receding? [...] There was no way to discover the truth”.

23 En su análisis sobre el periodismo de la 1ª Guerra Mundial, Farrar se refiere a la niebla de la guerra y el secretismo que rodearon el desarrollo de la contienda (1998, p. 44). El tropo fue utilizado especialmente durante la batalla del Somme en muchos de los libros publicados por los periodistas británicos oficialmente acreditados y les sirvió como recurso para denunciar la imposibilidad de narrar la batalla con los parámetros tradicionales y, a su vez, para denunciar el secretismo con el que se desarrollaba la contienda (ver Prieto 2018).

24 “I imagine this letter will turn into a sort of diary”.

25 “To my imagination every shot meant awful slaughter, and between me and the terrible thing stretched a beautiful country, as calm in the sunshine as if horrors were not” (p. 127).

de París también se convierte en ocasional protagonista del texto. Como ya hemos indicado, Aldrich vivió en la capital francesa hasta poco antes del estallido de la Primera Guerra Mundial y las destinatarias de sus cartas eran buenas conocedoras de los encantos de la Ciudad de la Luz. Por este motivo, parece lógico que Aldrich dedique parte de sus epístolas a describir para sus lectoras el estado en que se encontró la ciudad cuando la visitó poco después del estallido de la guerra.

Sin embargo, hay un segundo motivo –quizá menos aparente– por el que la autora parece inclinada a hablar de París en sus cartas. La ciudad de París ha sido, históricamente, la ciudad occidental con mayor carga metafórica (Eksteins 2000, p. 44) desde un punto de vista artístico, literario y cultural. Para los norteamericanos de clase media-alta con inquietudes artísticas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la capital francesa se había convertido en una especie de meca a la que resultaba obligatorio peregrinar en algún momento de la vida para impregnarse de su arte y su belleza. París es un “auténtico sujeto” (Méral 1989, p. 1) en la narrativa norteamericana y muchos autores se enfrentaron al reto de entender y describir la capital francesa.

Mildred Aldrich narra, en su carta del 24 de agosto, su visita a la capital el 19 de agosto, pocos días después de la declaración de la guerra. Describe cómo se encuentra con una ciudad en “silencio y con todo el mundo en calma” (1915, p. 65)²⁶ y apunta que, si no fuera por el bullicio de algunas oficinas, “la ciudad estaría casi tan inmóvil como la muerte” (p. 66).²⁷ La autora, buena conocedora de la animada vida en París en los años anteriores a la guerra, contrasta esta impresión tan estática y casi fantasmagórica con sus recuerdos de la “experiencia pasada” (Lynch 1960, p. 4), lo que acentúa aún más el sentido de la decadencia en que se encuentra la ciudad. El París del pasado era un lugar bullicioso, alegre, vivo, tal y como recuerda el periodista norteamericano Richard Harding Davis en un capítulo de su libro *With the Allies* (1915, pp. 94-104),²⁸ París era “un lugar donde todo el mundo sonreía, era feliz y educado, donde nunca se aburrían, donde todos eran jóvenes, donde las luces nunca se apagaban” (p. 97).²⁹ Sin embargo, la imagen que prevalece en *A Hilltop on the Marne* es la del recuerdo de una París que ya no existe. Así se lo recuerda a las destinatarias de sus cartas:

El París que conocías ya no existe. Comparado con él, este París es una ciudad muerta. Casi todas las tiendas están cerradas [...]. No hay casi hombres por la calle. No hay autobuses ni tranvías y los taxis y los automóviles también son escasos. (1915, pp. 66-67).³⁰

26 “quiet and everyone calm”.

27 “the city would be almost as still as death”.

28 Richard Harding Davis (1864-1916) fue uno de los mayores reporteros de guerra de su tiempo y uno de los primeros autores norteamericanos en producir un testimonio ocular sobre la Primera Guerra Mundial. Su crónica más conocida y elogiada es la de la quema de Louvain. Ver Prieto 2015a para más referencia.

29 “a place where everybody was smiling, happy, and polite, where they were never bored, where they were always young, where the lights never went out”.

30 The Paris that you knew exists no longer. Compared with it this Paris is a dead city. Almost every

La autora reincide en el tropo de “la ciudad muerta”, recurso recurrente en las descripciones de París producidas por autores norteamericanos durante la Primera Guerra Mundial, y relata cómo la capital francesa ha sido despojada de todos los elementos característicos de la modernidad. Los ya mencionados Richard Harding Davis y Edith Wharton ofrecen descripciones similares a la brindada por Aldrich, dando cuenta de cómo la ciudad se ha transformado en un lugar inhóspito.³¹ Los autores despojan a la metrópoli de la “humanidad multitudinaria”³² y, por tanto, convierten a París en lo contrario de la ciudad moderna.

La transformación de París en “ciudad muerta” viene reforzada por la presencia de un silencio que no pasa desapercibido para Aldrich. Al igual que el ruido de los aviones, actúa como indicador de la llegada de la guerra y como elemento disruptivo de su apacible vida en el campo, el silencio que encuentra al llegar a la ciudad de París resuena en su memoria al regresar a Huiry. Desde su jardín, recuerda: “un silencio como el de aquí, no es que sea mayor que el de París, y desde luego no es tan triste, pues el cambio no es tan grande” (p. 67).³³ El silencio parisino actúa como elemento transformador de la vida en la metrópoli, pues es un indicador de la ausencia del bullicio que generalmente acompaña a la ciudad moderna.

A finales de agosto, Aldrich regresa a París y, en su carta del 3 de septiembre, revela que la ciudad ha recuperado poco a poco la normalidad (p. 81). Aquellas semanas, París vivía en un estado de alerta permanente por la amenaza de una invasión alemana, aunque, según la autora, la gente no tenía “ni la menor sospecha de que el campo de batalla estaba tan cerca” (*ibid.*).³⁴ No obstante, lo verdaderamente relevante de esta segunda visita a París no es el ambiente que ve en la ciudad, sino el modo en que Aldrich describe el viaje y las distintas escenas que se encuentra en un trayecto que debería haber durado media hora pero que le llevó dos horas a causa de las restricciones de movimiento impuestas por la guerra (*ibid.*).

Aldrich se encuentra de frente con las distintas realidades de la guerra nada más subirse al tren que la ha de llevar a la capital: su vagón está lleno de soldados heridos (p.

shop is closed [...] There are almost no men in the streets. There are no buses or tramways, and cabs and automobiles are rare”.

31 En “Flânerie and the Ghosts of War”, Teresa Gómez Reus aborda cómo la capital francesa se transforma de una animada metrópoli a “una tenue sombra de sí misma” (Gómez Reus 2011, p. 31). Del mismo modo, en “La paradoja del reportero de guerra” (Prieto 2015a), abordo algunos de los rasgos comunes entre las descripciones ofrecidas por Wharton y Davis (pp. 367-368).

32 “multitudinous humanity”. En *Together* (1908), el escritor norteamericano Robert Herrick narra cómo la protagonista pasea por la ciudad de Nueva York –el otro emblema metropolitano de la modernidad– y de repente se enfrenta a la “realization of the multitudinous humanity” (2007, p. 229). Este tropo ha sido analizado por Christophe den Tandt en “Masses, Forces and the Urban Sublime” para explicar cómo los habitantes de la ciudad moderna en ocasiones se ven superados e incapacitados para abordar desde sus “powers of perception” la observación y su descripción (2014, p. 126).

33 “silent as it is here, it is no more so than Paris, and not nearly so sad, for the change is not so great”.

34 “no one had the slightest suspicion that the battle line was so near”.

78) y pronto descubre que el tren también va lleno de civiles de toda clase y condición que escapan de Meaux en circunstancias precarias (p. 79). Durante el trayecto, Aldrich va narrando lo que observa desde su tren: la amalgama de soldados ingleses, escoceses, franceses e irlandeses, así como “el flujo de emigrantes” (p. 81),³⁵ pero apenas se detiene a narrar su experiencia en París durante esta visita; su mirada se dirige al caos que ha invadido las carreteras de Francia y los distintos obstáculos a los que se tuvo que enfrentar para volver a su casa en el Marne. De nuevo, la guerra, a través de sus señales, aparece como protagonista en el texto.

LA ESFERA DOMÉSTICA: LA CASA EN EL MARNE

La Primera Guerra Mundial cambió la visión que las mujeres norteamericanas tenían de sí mismas y de las relaciones entre sexos. Tal y como indica Dorothy Goldman, las escritoras norteamericanas realizaron una importante labor como catalizadoras de este cambio (1993, p. 188). Las autoras se enfrentaron a obstáculos retóricos que no distan de muchos de los relatados por las voces masculinas que emergieron en torno al conflicto. Sin embargo, Goldman sostiene, asimismo, que las mujeres no abandonaron “visiones característicamente femeninas” cuando les tocó narrar la guerra (p. 192).³⁶ Aunque no pretendo en estas líneas perpetuar nociones esencialistas que defienden una forma “femenina” de narrar la guerra, podemos afirmar que *A Hilltop on the Marne* aporta una perspectiva que se inscribe dentro de una tradición norteamericana de literatura escrita por mujeres en la que el espacio doméstico se convierte en un protagonista destacado del texto.

Como ya hemos señalado, Aldrich había fijado su residencia en su casa del Marne pocas semanas antes del estallido de la guerra. Desde la primera de sus cartas, la casa cobra un papel protagonista y se revela como un elemento central para el bienestar psicológico de la autora. La casa es un “refugio tranquilo” (1916, p. 5)³⁷ donde Aldrich espera pasar felizmente los últimos años de su vida. Cansada de la vida en la metrópoli, “incluso de la ciudad más hermosa del mundo” (p. 6),³⁸ Aldrich se muda al campo para poder apaciguar su necesidad de “calma y tranquilidad –perfecta paz” (*ibid.*).³⁹ En este sentido, las intenciones de Aldrich nos recuerdan al camino que siguieron algunas de sus predecesoras, como Emily Dickinson, quien se propuso llevar una vida dedicada a la contemplación y el desarrollo personal desde el hogar (Bailey 2010, p. 1) y para quien la esfera doméstica jugó un papel fundamental en su creación poética.

35 “the stream of emigrants”.

36 “Women writers do not abandon characteristically female insights in dealing with the war”.

37 “quiet refuge”.

38 “even of the most beautiful city in the world”.

39 “calm and quiet –perfect peace”.

Aldrich devela cómo ha invertido varios meses en transformar este lugar, que le atrajo precisamente por su ubicación privilegiada “en un pequeño jardín, casi en lo alto de una colina” (p. 9).⁴⁰ La bucólica ubicación de su nueva vivienda se relaciona con otra tradición estadounidense: la de la comunión entre el ser humano y la naturaleza, en la que esta última se considera un elemento central en la construcción de la identidad personal y colectiva. La configuración del espacio natural y las relaciones del ser humano con este entorno han sido fundamentales en la creación de la identidad norteamericana, ya sea a través de la imagen de América como jardín del edén o como territorio salvaje (Klimasmith 2005, p. 2) y son muchos los autores de la tradición norteamericana, especialmente aquellos enmarcados en el trascendentalismo, que dan cuenta de esta obsesión por la comunión con el medio.

En *A Hilltop on the Marne*, la autora parece beber directamente de esta tradición, dada su obsesión con la casa de Huiry y con la necesidad de refugiarse en la naturaleza. Así devela que, a pesar de que antes pensaba que no podría vivir “si mis pies no pisaran el asfalto de la ciudad” (p. 12),⁴¹ en esta última etapa de su vida ha cambiado de parecer y se le antoja “la vida sencilla” (*ibid.*),⁴² en clara alusión al modo de vida abrazado por autores como Emerson o Thoreau, que defendieron la sencillez como estrategia vital.⁴³ Para alcanzar esta “vida sencilla”, resulta fundamental tener un lugar en el que refugiarse; por este motivo, la configuración del espacio doméstico y su entorno –en este caso el entorno rural– puede contribuir a la creación de distintas tipologías de personas y convertirse en una poderosa herramienta para la regeneración personal y nacional (Klimasmith 2005, pp. 2-3).

El retiro al campo de Aldrich, quien huye del bullicio de París, puede compararse al realizado por Thoreau cuando buscó un refugio en el lago Walden. Tal y como relata la autora, esta huida de la metrópoli la ayudaría a “conseguir la fuerza que la vida en la ciudad y sus hábitos me estaban robando” (1916, p. 12).⁴⁴ Sin embargo, este *locus amoenus* pronto se ve ensombrecido y transformado por la irrupción de la guerra. El espacio idílico que habitaba Aldrich se fusiona gradualmente con la militarización del entorno y da lugar a un relato atípico e inusual en el que la autora combina la pacífica vida en el campo y su cotidianeidad doméstica con imágenes de la Francia en guerra.

La carta que escribe el 2 de agosto de 1914 empieza anunciando que “lo que parecía imposible está claramente a punto de suceder”⁴⁵ (p. 43). Aldrich percibe de nuevo la inminente llegada de la guerra a través de una señal indirecta: un guardia que marcha

40 “in a small garden... almost on the crest of the hill”.

41 “I could not live if my feet did not press a city pavement”.

42 “In the simple life I crave”.

43 En *Walden* (1854), Henry David Thoreau escribió su manifiesto sobre el experimento realizado en el lago Walden durante entre 1845 y 1847 e introdujo la famosa cita: “simplicity, simplicity, simplicity” (“sencillez, sencillez, sencillez”), que ha sido considerada uno de los lemas del movimiento trascendentalista.

44 “I expect to earn the strength of which city life and city habits were robbing me”.

45 “What looked impossible is evidently coming to pass”.

tocando un tambor, anunciando la llegada de la orden de movilización de Francia (p. 43). En ese momento, la autora, que ha salido corriendo de su casa “con su mandil de trabajo” (*ibid.*)⁴⁶ para unirse a un grupo de mujeres en similares circunstancias, es consciente por primera vez de lo difícil que va a resultar continuar con la vida que había soñado en el campo: “Era la primera experiencia en mi vida de algo así. Un escalofrío me recorrió la espalda al darme cuenta de que no era tan fácil como había pensado distanciarme de la Vida” (*ibid.*)⁴⁷ Desde lo que pensaba que era un lugar aislado, Aldrich ve imágenes que la conmueven “como nada que haya en visto en esta vida antes” (p. 52),⁴⁸ tales como las numerosas familias que día tras día marchan para despedir a los soldados, así como el triste regreso de las mujeres y los niños que han despedido a sus maridos, padres y hermanos (*ibid.*). Desde su casa, Aldrich se convierte en una espectadora privilegiada y es destacable el contraste que se produce entre su mundo interior –el mundo doméstico– y el mundo exterior –el de las desoladoras imágenes que acontecen en la “Vida”, es decir, fuera de su vivienda–.

No obstante, Aldrich se enfrenta a numerosas interrupciones de su cotidianeidad, desde las amenazas de evacuación hasta llegar a convertirse en anfitriona de excepción para varios grupos de soldados. En varias de sus cartas, relata que le preguntan qué hará si los alemanes llegan a invadir la zona donde vive. Aldrich reafirma constantemente su decisión de no abandonar su hogar, que poco a poco se convierte en un personaje más del relato. En la carta del 3 de agosto, narra cómo su amiga Voulangis se acerca a la casa para incitarla a abandonarla e ir a un lugar más seguro, a lo que la autora responde que no tiene intención de moverse de allí. En ese momento, Aldrich exterioriza el arraigo que siente por su nuevo hogar, que de repente adopta “un aspecto muy humano” (p. 48). En el que es quizás uno de los pasajes más poéticos de las cartas de *A Hilltop on the Marne*, Aldrich explica su comunión con el medio en el que vive y de nuevo enlaza con la tradición norteamericana de fusionar vida doméstica, identidad y entorno:

Me quedé en la carretera viendo cómo se iba, y cuando me giré hacia la casa, esta adquirió de pronto un aspecto muy humano. De repente me di cuenta de algo: que, siguiendo mi costumbre, había plantado los pies en el suelo de un nuevo hogar...y había echado raíces. Es un hecho. Siempre he admirado a la gente que se mueve sin lastres. Yo soy incapaz” (*ibid.*)⁴⁹

Mientras para otras autoras de la Primera Guerra Mundial, como Edith Wharton, la descripción del espacio doméstico se configura en torno a la imagen de las casas en ruinas, en las cartas de Aldrich el tropo de la “casa asesinada” (Gómez Reus y Lauber

46 “with my long studio apron”.

47 “It was the first experience in my life of a thing like that. I had a cold chill down my spine as I realized it was not so easy as I had thought to separate myself from Life.”

48 “I have seen sights that have moved me as nothing I have ever met in life before has done.”

49 “I stood in the road watching her drive away, and as I turned back to the house it suddenly took on a very human sort of look. There passed through my mind a sudden realization, that, according to my habit, I had once again stuck my feet in the ground of a new home –and taken root. It is a fact. I have often looked at people who seemed to keep foot-free. I never can”.

2010, p. 210) no aparece en la descripción.⁵⁰ Al contrario, con el estallido de la guerra, la casa cobra una nueva apariencia, se vuelve muy viva, y se convierte en una especie de oasis dentro de la barbarie. Este oasis no es sólo un refugio para Aldrich, sino que a medida que avanzan sus cartas vemos cómo la casa sirve de amparo también para numerosos grupos de soldados, hasta el punto de que Aldrich acaba sintiendo que su presencia en la casa daba al lugar “una personalidad que ninguna casa deshabitada puede ofrecer a un ejército que pase por delante” (p. 142).⁵¹

Tal y como explica Jennifer Haytock en *At Home, at War: Domesticity and World War I in American Literature* (2009), en muchos de los textos de la Primera Guerra Mundial “la guerra y la vida doméstica existen en un continuo” (p. XIII). Las cartas de Aldrich son quizá uno de los mejores ejemplos de esta coexistencia, pues la autora permite que su hogar actúe como oasis de paz en numerosas ocasiones. La primera de estas ocasiones se presenta con la llegada de un capitán inglés que le pide observar la panorámica desde su jardín para más tarde preguntarle si podría proporcionar una taza de té a sus soldados. Aldrich relata así como repentinamente se vio a sí misma sirviendo galletas, mermelada y todo tipo de alimentos de los que los soldados no disponían en el frente (1916, pp. 90-91).

En este y otros episodios, Aldrich –y su casa– pasan de ser meras espectadoras del conflicto a desempeñar, siquiera ligeramente, un papel más activo, algo que muchas mujeres anhelaron durante la Primera Guerra Mundial.⁵² Aldrich confiesa con tono triunfante: “el ambiente había cambiado por completo. Iba a ser útil” (p. 91)⁵³ y se empeña a fondo en su labor de anfitriona, sintiéndose, además, “feliz como una reina de verlos tan satisfechos y cómodos” (p. 92).⁵⁴ Aunque la terrible guerra de trincheras aún no había comenzado, los soldados ya habían sido testigos de algunos de los horrores que traería el conflicto y Aldrich les regala en su colina del Marne un refugio que actúa como un pequeño recuerdo del hogar. A su vez, la autora perpetúa el estereotipo de cuidadora que se ha asociado tradicionalmente a la figura de la mujer en tiempos de guerra.

Durante varios días, Aldrich continúa con esta frenética actividad en la que se afana por preparar todo tipo de lujos para los soldados y se asegura de su bienestar (pp. 103-105). Al igual que sucede en la novela de Willa Cather, *One of Ours* (1922), “los ritmos del hogar se ven alterados por la guerra y, a su vez, ofrecen un medio para liberar las tensiones causadas por la guerra” (Haytock 2009, p. 26).⁵⁵ La casa de Aldrich y los lujos

50 “murdered house”.

51 “my little house a personality no unoccupied house can ever have to a passing army”.

52 Muchas escritoras norteamericanas, simpatizantes de la causa aliada, tuvieron un ávido deseo de ayudar y contribuyeron a ayudar con los medios que tuvieron a su alcance, bien fuera a través de coleccionadas, de textos propagandísticos, como enfermeras o socorriendo a los soldados.

53 “The whole atmosphere was changed. I was going to be useful”.

54 “as happy as a queen, seeing them so contented and comfortable”.

55 “The home’s rhythms are altered by the war and simultaneously offer a means for releasing the tensions the war causes”.

que les ofrece, aunque sea de manera fugaz, sirven a los soldados para descansar y para olvidarse, aunque sea por un momento, de los horrores que les esperan. No obstante, cuando la amenaza de evacuación se disipa y los alemanes empiezan la retirada, Aldrich y su concepción del espacio doméstico sufren una nueva transformación. La autora ha pasado varios días en constante tensión, por la inminente llegada de los alemanes y por la dedicación que ha prestado al cuidado de los soldados que pasaban por delante. En su carta del 7 de septiembre, confiesa:

Entré en mi casa y me tumbé. De repente me sentía terriblemente débil. Mi casa había adoptado un aspecto raro. Imagino que había estado convencida, de forma algo subconsciente, de que estaba condenada. Tumbada en el sofá del salón, miraba alrededor y veía mi casa como algo que había querido y perdido y recuperado—resucitado, de hecho; una criatura viva sobre la que se había obrado un milagro (p. 139).⁵⁶

Tras varios días de frenética actividad, la autora sufre el primero de los muchos desgastes físicos y psicológicos que la guerra traería consigo. Su visión del mundo se va transformando poco a poco y en las cartas de *A Hilltop on the Marne* da cuenta de muchas de las emociones que asolaron a quienes fueron testigos oculares de las primeras semanas del conflicto: desde la emoción a la extenuación, pasando por la confusión, el desconocimiento y el sentimiento de soledad.

CONCLUSIONES

Durante las primeras semanas de la Primera Guerra Mundial, Mildred Aldrich relató en sus cartas una visión poco común de la guerra basada en la experiencia autobiográfica y en la observación directa del conflicto. Tal y como ella confiesa, tras disiparse la amenaza de evacuación de su casa:

Había visto la guerra. Había visto sus destructivas bombas. Durante tres días el cañón había resonado en cada nervio de mi cuerpo; pero nada del horror que había sembrado desde la frontera este de Bélgica hasta cuatro millas de mi casa me había alcanzado, excepto en forma de amenaza (p. 140).⁵⁷

Cuando los alemanes se retiran, Aldrich es consciente de su posición de privilegio y se siente aliviada por no haber tenido que unirse a la ola de refugiados que poblaban las carreteras de Francia.

Aldrich traza una visión de Francia en la que se presenta una nación que se debate entre el pánico, el *shock* y el sentimiento de unidad patriótica; tal y como ella describe

56 "I came into the house and lay down. I suddenly felt horribly weak. My house had taken on a queer look to me. I suppose I had been, in a sort of subconscious way, sure that it was doomed. As I lay on the couch in the salon and looked round the room, it suddenly appeared to me like a thing I had loved and lost and recovered —resurrected in fact; a living thing to which a miracle had happened".

57 "I had seen the war. I had watched its destructive bombs. For three days its cannon had pounded on every nerve in my body; but none of the horror it had sowed from the eastern frontier of Belgium to within four miles of me, had reached me except in the form of a threat".

en una de sus primeras cartas, Francia es ahora “una nación –que hace dos semanas estaba dividida por la disensión política– unida de repente y con un espíritu como no he visto nunca” (p. 51).⁵⁸ Con su descripción de la vida en Francia, tanto en la esfera doméstica como en la pública, la autora traslada no sólo a las destinatarias privadas de sus cartas sino también a quienes después leerían su compilación de forma pública, los primeros compases de una guerra que duraría cuatro años más y que tendría trágicas consecuencias. Aldrich desea que sus lectores aprendan sobre el conflicto, pues tiene un ferviente deseo de compartir sus impresiones; en sus propias palabras explica: “hay tantas cosas que desearía que pudierais ver” (p. 56).⁵⁹ Aldrich pone sus ojos al servicio de los lectores y pinta un retrato literario de la movilización en Francia en todos sus estamentos, desde la vida en la capital hasta la vida en su pequeña colina en el Marne, relatando cómo todo el país –incluida ella– se ha volcado en la movilización. Combinando escenas de la vida cotidiana con la panorámica –invisible– del campo de batalla, Aldrich da cuenta de muchos de los conflictos retóricos de su tiempo y del anhelo que tuvieron muchas mujeres por poder ver la guerra y, a su vez, desempeñar un papel más activo en el conflicto.

A Hilltop on the Marne es un texto de naturaleza “híbrida”, a caballo entre una tradición romántica de narrar la guerra y la tradición que se consolidaría después de la Primera Guerra Mundial. Antes de que emergieran las voces cínicas de la vanguardia anglosajona, fragmentadas y desencantadas con la modernidad, antes de que se pudiera escribir el relato completo de la batalla del Marne, surgieron voces como la de Mildred Aldrich quien, sin herramientas críticas y retóricas para abordar la incomprendibilidad del conflicto, decidió dejar para la historia la realidad cotidiana y doméstica acontecida en un rincón del Marne. Su texto nos sirve hoy como documento histórico y también como una de las representaciones literarias más tempranas de un conflicto cuya magnitud aún estamos tratando de comprender cien años después.

BIBLIOGRAFÍA

- ACTON, C. & J. POTTER, 2015. *Working in a World of Hurt: Trauma and Resilience in the Narratives of Medical Personnel in Warzones*. Manchester: Manchester University Press. 280 pp.
- ALDRICH, M., 1915/1916. *A Hilltop on the Marne: 'Being Letters Written June 3 - September 8, 1914'*. Londres: Constable and Company. 159 pp.
- BAILEY, S., 2010. *Home on the Horizon. America's Search for Space from Emily Dickinson to Bob Dylan*. Oxford: Peter Lang. 226 pp.
- BRASSARD, G., 2008. War Is the Greatest of Paradoxes: May Sinclair and Edith Wharton at the Front. *Minerva Journal of Women and War*, vol. 2, n° 11, pp. 3-21.
- CATHER, W., 1922/1991. *One of Ours*. Nueva York: Vintage Classics. 371 pp.

58 “Here’s a nation —which two weeks ago was torn by political dissension— suddenly united, and with a spirit that I have never seen before”.

59 “there are so many things that I wished you could see”.

- DAVIS, R. H., 1914/1915. *With the Allies*. New York: Charles Scribner's Sons. 227 pp.
- EINHAUS, A. M. & K. I. BAXTER, 2017. *The Edinburgh Companion to the First World War and the Arts*. Edimburgo: Edinburg University Press. 480 pp.
- EKSTEINS, M., 1989/2000. *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*. Nueva York: Houghton Mifflin Co. 416 pp.
- FARRAR, M. J., 1998. *News from the Front: War Correspondents on the Western Front 1914-18*. London: Sutton Publishing. 238 pp.
- FOXWELL, E., 2015. *In Their Own Words: American Women in World War I*. Waverly: Oconee Spirit Press. 240 pp.
- FUSSELL, P., 1975. *The Great War and Modern Memory*. Oxford: Oxford University Press. 432 pp.
- GALLAGHER, J., 1998. *The World Wars through the Female Gaze*. Carbondale: Southern Illinois. 191 pp.
- GILBERT, S., 1983. Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women and the Great War. *Signs*, vol. 8, n° 3, special issue "Women and Violence", pp. 422-450.
- Girouard, M., 1981. *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman*. New Haven y Londres: Yale University Press. 320 pp.
- GOLDMAN, D., 1993. *Women and World War I: The Written Response*, Londres, MacMillan. 211 pp.
- , J. HATTAWAY & J. GLEDHILL, 1995. *Women Writers and the Great War*. Nueva York: Twayne Publishers. 388 pp.
- GÓMEZ REUS, T., 2011. Flânerie and the Ghosts of War: Hidden Perspectives of Edith Wharton's 'The Look of Paris'. *Women: A Cultural Review*, vol. 22, n° 1, pp. 29-49.
- & P. LAUBER, 2008. In a Literary No Man's Land: A Spatial Reading of Edith Wharton's *Fighting France*. En T. GÓMEZ REUS & A. USANDIZAGA, *Inside Out: Women Negotiating, Subverting, Appropriating Public and Private Space*. Amsterdam: Rodopi. pp. 205-228.
- HERRICK, R., 1908/2007. *Together*. Nueva York: Hard Press Publishing.
- HERWIG, H., 2009. *The Marne, 1914: The Opening of World War I and the Battle that Changed the World*. Nueva York: Random House. 432 pp.
- HIGONNET, M., 1999. *Lines of Fire: Women Writers of World War I*. Harmondsworth: Plume. 624 pp.
- , 2001. *Nurses at the Front: Writing the Wounds of the Great War*. Boston: Northeastern University Press.
- HUTCHISON, H., 2015. *The War That Used Up Words. American Writers and the First World War*. New Haven y Londres: Yale University Press. 304 pp.
- HYMAN ALONSO, H., 1993. *Peace as a Women's Issue: A History of the U.S. Movement for World Peace and Women's Rights*. Siracusa: Syracuse University Press. 340 pp.
- HYNES, S., 1990. *A War Imagined: The First World War and English Culture*. Londres: Pimlico. 528 pp.
- KLIMASMITH, E.M., 2005. *At Home in the City: Urban Domesticity in American Literature and Culture, 1850-1930*. New Hampshire: University of New Hampshire Press. 293 pp.
- LYNCH, K., 1960. *The Image of the City*. Cambridge: The MIT press. 208 pp.
- MATHEWS, J. J., 1957. *Reporting the Wars*. Minnesota: University of Minnesota Press. 317 pp.
- MÉRAL, J., 1989. *Paris in American Literature*. Chapel Hill y Londres: The University of North Carolina Press. 296 pp.
- OLIN-AMMENTORP, J., 2004. *Edith Wharton's Writings from the Great War*. Gainesville: University Press of Florida. 320 pp.
- ODITT, S., 1994. *Fighting Forces, Writing Women: Identity and Ideology in the First World War*. Londres y Nueva York: Routledge. 246 pp.
- PIEP, K., 2009. *Embattled Home Fronts: Domestic Politics and the American Novel of World War I*. New York y Amsterdam: Rodopi. 324 pp.
- PRIETO, S., 2015a. La paradoja del reportero de guerra: romanticismo y decadencia en *With the Allies* de Richard Harding Davis. En C. MANUEL & I. RAMOS, *Letras desde la trinchera: Testimonios literarios de la Primera Guerra Mundial*. Valencia: Publicacions Universitat de Valencia, pp. 359-374.

- , 2015b. 'Without methods': three female authors visiting the Western Front. *First World War Studies*, vol. 6, nº 2, pp. 171-185.
- , 2018. *Reporting the First World War in the Liminal Zone: British and American Eyewitness Accounts from the Western Front*. Londres: Palgrave Macmillan.
- QUINN, P. J. & TROUT, S., 2001. *The Literature of the Great War Reconsidered: Beyond Modern Memory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 245 pp.
- REILLY, C., 1981. *Scars Upon my Heart: Women's Poetry and Verse of the First World War*. London: Virago. 192 pp.
- SHERRY, V., 2005. Introduction. En: V. SHERRY, *The Literature of the First World War*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 1-14.
- SLATTERY-CHRISTY, D., 2013. *Mildred on the Marne: Mildred Aldrich, Front-line Witness 1914-1918*. Londres: The History Press. 224 pp.
- SMITH, A.K., 2000. *The Second Battlefield: Women, Modernism and the First World War*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press. 232 pp.
- , 2000. *Women's Writing of the First World War: An Anthology*. Manchester: Manchester University Press. 352 pp.
- , 2016. *British Women of the Eastern Front: War, Writing and Experience in Serbia and Russia 1914-20*. Oxford: Oxford University Press. 240 pp.
- STEVENSON, R., 2013. *Literature and the Great War 1914-1918*. Oxford: Oxford University Press. 280 pp.
- TANDT, C. D., 2014. Masses, Forces and the Urban Sublime. En: K.R. McNAMARA, *The Cambridge Companion to the City in Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 126-137.
- TATE, T., 1995. *Women, Men and the Great War: An Anthology of Stories*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press. 320 pp.
- THOREAU, H.D., 1854/2004. *Walden*. Londres: Imago Books. 190 pp.
- TYLEE, C. M., 1990. *The Great War and Women's Consciousness: Images of Militarism and Womanhood in Women's Writings, 1914-64*. Iowa: University of Iowa Press. 293 pp.
- WHARTON, E., 1915/2010. *Fighting France: From Dunkerque to Belfort*. Londres: Hesperus. 128 pp.
- WILKINSON, G. R., 2001. Literary Images of Vicarious Warfare: British Newspapers and the Origin of the First World War 1899-1914. En: P.J. QUINN y S.TROUT. *The Literature of the Great War Reconsidered: Beyond Modern Memory*, New York: Palgrave. pp. 24-34.
- WINTER, J., 2000. Shell-Shock and the Cultural History of the Great War. *Journal of Contemporary History*, vol. 35, nº 1, pp. 7-11.