

(>)

**FILOSOFÍA Y
LITERATURA**

TRAUMA BÉLICO Y CREACIÓN ARTÍSTICA



MIGUEL SALMERÓN INFANTE
Universidad Autónoma de Madrid, España



TRAUMA BÉLICO Y CREACIÓN ARTÍSTICA*

Resumen: el artículo estudia cómo influye la experiencia bélica, no tanto en los contenidos, como en la forma de hacer arte. Para ello se atenderá a tres géneros distintos de arte: la pintura, la escritura y la música. Se revisarán tres autores, Ernst-Ludwig Kirchner, Erich-Maria Remarque y Arnold Schönberg, y se enmarcará el estudio en una conflagración bélica: la Primera Guerra Mundial. La conclusión es que la guerra influye mucho en la forma de hacer pintura y desplaza la escritura de lo metafórico a lo referencial, pero apenas influye formalmente en la música.

Palabras clave: guerra, mimesis, pintura, metáfora, música.

WAR TRAUMA AND ARTISTIC CREATION

Abstract: This article examines the influence of war experience in the form (not so much in the content) of art. For this purpose it discusses the problem in three different arts: painting, writing and music. And as well three authors, Ernst-Ludwig Kirchner, Erich Maria Remarque and Arnold Schoenberg will be reviewed in the context of a particular military conflagration: the First World War. The conclusion is that the war greatly influences the way we do painting, it moves writing from the metaphorical to the referential and it hardly influences formally the music.

Keywords: War, mimesis, painting, metaphor, music.

Fecha de recepción: junio 21 de 2016

Fecha de aceptación: noviembre 16 de 2016

Forma de citar (APA): Salmerón, M. (2017). Trauma bélico y creación artística. *Revista Filosofía UIS*. 16 (1), doi: <http://dx.doi.org/10.18273/revfil.v16n1-2017007>

Forma de citar (Harvard): Salmerón, M. (2017). Trauma bélico y creación artística. *Revista Filosofía UIS*. 16 (1), 155-166.

Miguel Salmerón Infante: español. Doctor en Filosofía y Profesor Contratado Doctor de la Universidad Autónoma de Madrid.

Correo electrónico: msalmeronprof@gmail.com; miguel.salmeron@uam.es

* Artículo de reflexión

TRAUMA BÉLICO Y CREACIÓN ARTÍSTICA

No nos interesa tratar qué temas abordó el arte durante el siglo XX. O al menos no es eso lo que primordialmente nos interesa.

Asumiendo con Vigotsky que (entre otras posibilidades) la estética puede ser entendida como “una disciplina de la psicología aplicada” (2006, p.22), el objetivo de este artículo es ver cómo influye la experiencia bélica en la forma de hacer arte. En la forma de pintar, de escribir y de componer. En la forma de captar y procesar imágenes. En la forma de abordar la metáfora. En la forma de organizar el sonido. Y hacemos esa opción, porque lo esencial y distintivo del arte es la forma.

A lo largo de siglos, ante todo desde la tradición aristotélica (Poética 1447a), se ha considerado que las artes imitan la naturaleza (Aristóteles 2002, p.33). El principio de *mímesis* (μίμησις) ha sido santo y seña de la estética occidental, hasta el punto que se lo consideró denominador común al que cabría reducir todas las artes. Precisamente esa operación reductiva daba nombre al tratado de 1746 del Abate Batteux *Les beaux arts réduits à un même principe*, y a su creación intelectual de mayor importancia: el concepto de «bellas artes». Sin embargo, el imperio mimético fue perdiendo poder con el tiempo, pues no estaba claro que todas las artes, ni siquiera todas las modalidades de un determinado género del arte imiten la naturaleza, o al menos que lo hagan del mismo modo.

El material del pintor tal vez sea inicialmente la naturaleza externa, pero con las vanguardias históricas y más intensamente con la aparición de la fotografía, la abstracción respecto a esa naturaleza objetual, ocupa un lugar considerable y relevante.

El material del escritor es la palabra. La naturaleza externa, tomada fundamentalmente como acontecimiento, es un referente, pero sin duda ese referente está mediado por el mundo interior del escritor. Por otra parte, para que la escritura pueda ser valorada artística y creativa, esta lleva a cabo una variación

en su forma de designar en la que lo referencial es modificado en mayor o menor medida por lo metafórico.

El material del músico es el sonido organizado en intervalos melódicos y armónicos. Se suele decir que la música, por ocuparse del tiempo, por organizar el sonido en el tiempo, no tiene una relación con la realidad ya formada y con un aspecto fijo, sino con la realidad en formación. La música sería una analogía de este proceso dinámico y oscilante entre la organización y la entropía.

Así la pintura se desarrolla en un continuo en uno de cuyos extremos estaría la figuración y en otro la abstracción, la escritura entre el concepto (la definición de diccionario) y la metáfora (el uso desplazado y la nueva designación), y la música entre la propuesta programática (la música descriptiva o narrativa) y la absoluta (la música misma autorreferencial y autoafirmada).

De todos modos, a pesar de que nuestro planteamiento podría ser acusado de excesivamente inclusivo, sí creemos que es lícito y acertado seguir generalizando para hacer ciertas afirmaciones.

En su acercamiento a la realidad la pintura, al fin y al cabo, obligada a manejar formas y colores, es un arte forzosamente mucho más extrovertido que la música cuyo cometido es procesar y organizar el sonido exterior, el propioceptivo y el de los instrumentos. Por su parte la escritura se mueve en un terreno intermedio entre la individualidad y la convencionalidad.

En la pintura cabe la mediación cero en la captación del mundo externo, pues el mundo externo puede fungir de punto de partida, y la mimesis puede ser icónica. En la escritura hay una intercalación entre lo interno y externo entre la individualidad expresiva y la convencionalidad comunicativa. En la música cabe la mediación cero en la inmersión en el mundo interno, la emergencia de lo interno y la organización personal del material sonoro.

¿Cómo influye la guerra en cada una de las artes? Digamos algo previo. La guerra es una realidad que inicia un proceso tanto en retaguardia como en el frente. Proceso descrito por John H. Modrow Jr. mediante una analogía con la industria cárnica:

La contienda dio lugar a carnicerías multitudinarias e indiscriminadas. Los distintos frentes o campos de batalla eran los degolladeros; los mandos militares, los matarifes, y los gobiernos civiles, tanto los autoritarios como los democráticos proveían las reses y las herramientas. Los industriales y los expertos en ciencia y tecnología suministraban y creaban instrumentos de destrucción en cantidades pasmosas; los intelectuales, la prensa, el cinematógrafo y las bellas artes preparaban en lo psicológico a quienes

habían de acudir al matadero. La población masculina que cumplía los requisitos se convirtió en carne de cañón; el resto de adultos varones, las mujeres y los jóvenes, en la mano de obra necesaria para fabricar los utensilios con los que morirían, y los niños, en posibles combatientes de guerras futuras a los que habría que adaptar a la sociedad a la instrucción patriótica. El conflicto atrapó a redes sociales enteras (Modrow Jr., 2008, p.170).

Modrow Jr. nos muestra aquí un friso completo de vanguardia y retaguardia. Lo compulsivo de la experiencia del frente es denominada por Gerard Vincent como *misterio de los misterios*: “matar está permitido u ordenado” (1989, p. 201).

Y ahora vayamos al impacto en las artes, que en ese proceso de guerra total, cuya analogía es la industria cárnica según Modrow Jr., ocuparían un lugar suntuario e inicialmente prescindible, salvo que se pongan al servicio de la propaganda. Eso sí, recordemos que nuestro interés no es tanto el arte en su contexto social, sino el arte en su proceso de creación, que consiste fundamentalmente en la constitución de una forma.

Si la pintura es sensible al mundo externo, ya sea con la intención de producir una imagen con apariencia de realidad, ya sea para producir una imagen abstracta, es fácil que el afeamiento forzoso del mundo externo provoque un fuerte impacto en ella. Por ejemplo, en la Gran Guerra, el famoso pintor estadounidense John Singer Sargent (1856-1925) buscando un motivo para una pintura que representara la cooperación anglo-americana, no lo encontró en los campos de batalla, sino en un hospital de campaña. Los estudios que realizó allí, de hombres cegados por el gas, le sirvieron para *Gassed* (figura 1), obra de 1919 (Gilbert, 2011, p.615). La pintura figurativa en guerra se lleva a cabo seleccionando los motivos. Los motivos tienen que ver con los aspectos novedosos y cruentos del acontecimiento. El gas fue la gran novedad de la Primera Guerra mundial. En guerra el pintor figurativo es cercano al escritor-cronista.

Si bien no se puede decir que Ernst-Ludwig Kirchner (1880-1938) sea estrictamente un pintor abstracto, se puede afirmar que su propuesta figurativa y la del movimiento *El puente* (*Die Brücke*) es muy peculiar. El movimiento recurre a la esquematización de la figura siguiendo el modelo del primitivismo y la entalladura de madera. Usa colores puros de manera homogénea y extraídos directamente del tubo, en muchas ocasiones sin ayuda del pincel. El objetivo es mostrar lo primario de las emociones y la injusticia de las condiciones sociales de entreguerras. En esa emotividad, *Die Brücke* (tiene unos intereses plásticos análogos a los *fauves* “estos quisieron devolver su sabor violento a un colorido que las sutilezas del impresionismo habían debilitado a veces” (Renouvin, 1999, p.619). Expresionista era la cultura artística “de la síntesis fulminante, la del instante total que fuerza el apresuramiento, la del resumen que se precipita sin control en el instante desde una totalidad de la experiencia” (Arnaldo, 2012, p. 35).

Quizás una de las obras más significativas de este primer periodo creativo de Kirchner es *Autorretrato como soldado* (figura 2). Kirchner se alistó como voluntario al ejército alemán, siendo su intención alejarse temporalmente de la pintura para encontrar inspiración. No llegó a combatir, pues fue declarado incapaz por su alcoholismo. La famosa representación en la que aparece uniformado y privado de su mano derecha no tiene que ver con una mutilación sufrida en combate, sino con la manifestación de la imagen neurótica del miedo a morir y ser herido.

Lo curioso es que después de la guerra, la pintura de Kirchner se hace mucho menos vehemente y aboca en la suavidad y la dulzura. Si antes de la guerra la pintura de Kirchner se caracteriza por la dureza en la ejecución de pincelada y en temática todo cambia cuando se afincan en Davos (Suiza). Su pincelada se suaviza, los colores se van diluyendo, las superficies de color son más amplias y nítidas y predomina el lirismo de los motivos. Se produce una cercanía a la abstracción lírica de Kandinsky o al cubismo el estilo de Léger. Testimonio inequívoco de este cambio es *Pareja de acróbatas* (figura 3).

¿Nos sirve el ejemplo de la evolución pictórica de Kirchner para proponer una hipótesis? Esta sería la siguiente: ¿hay un tratamiento estetizante de la violencia antes de una conflagración y una retracción ante esta una vez que la contienda ha acabado? Optaríamos por una posición intermedia. No puede desdeñarse el hecho de que, como ser humano, en el artista, la conmoción de la guerra puede derivar en una moderación de las posturas estéticas. Y no puede ignorarse que en el pintor el shock puede ser más, y la respuesta de suavización más fuerte y dramática, pues el trato que tiene con la realidad es más objetual que el de otras artes, de ahí que sea más sensible a este ámbito del ser, y hay pocas realidades que queden menos intactas después de una guerra que el *paisaje* externo. Sin embargo, en la vida de Kirchner hay dos hechos a considerar que nos hacen la confirmación de la hipótesis anterior. Como otros miembros del expresionismo alemán, Kirchner no fue crítico, sino más bien partidario del imperialismo guillermino. De ahí que la vehemencia cromática de su pintura anterior a la guerra estaba ciertamente relacionada con la pasión patriótica que regía en Alemania desde la guerra franco-prusiana. Es cierto que eso no quita para que luego el belicismo remitiera cuando la experiencia de la guerra afectó a su generación. El segundo hecho a considerar es que la marcha de Kirchner a Suiza se produce para paliar sus afecciones nerviosas. Y esa apuesta por lo sereno tiene que ver con las nuevas claves de su pintura. Lo rústico frente a lo urbano, en lo temático, la acuarela frente a la pintura de tubo, en la ejecución, y la nitidez de las superficies frente a lo abigarrado, en el tratamiento del color.

En definitiva, esta interesante cuestión en torno a la creatividad en la que hemos tomado como apoyo la evolución de la producción artística kirchneriana podemos cerrarla con una cautelosa afirmación de Marty. “Aun cuando la interacción entre factores emotivos y cognitivos es bidireccional, es muy probable

que la contribución de la motivación consista simplemente en ayudar a determinar cómo se utilizan las actividades cognitivas” (Marty 1999, p.91). Hasta aquí nuestra ojeada a la pintura. ¿Qué ocurre con la escritura?

Aquí habría que hacer una salvedad para considerar que las guerras del siglo XX fueron una realidad y una experiencia muy diferente a las anteriores. Acabaron siendo contiendas mucho más largas y destructivas de lo que en un principio parecía. Cuando el alto mando ruso, “la Stavka, pidió una nueva remesa de máquinas de escribir, la respuesta que recibió fue que la guerra no iba a durar lo suficiente como para justificar dicho gasto: deberían conformarse con las viejas. Los generales prometieron escribir a sus esposas cada día, pero poco después ya no sabían qué contarles” (Stone, 2007, p.33). Contiendas de este tipo que superaron las expectativas de los sujetos inmersos en ellas supusieron un impacto mucho más grande en el sensorio de los sujetos que en otras guerras. El poderío y el alcance del armamento empleado incrementan la angustia previa al combate. He aquí un significativo testimonio.

En tiempos de guerra la peor de las torturas mentales se da cuando tus pensamientos se desbocan y anticipan aquello que aún no has realizado o vivido, cuando le das rienda suelta a tu fantasía permitiendo que sopesen los peligros que se avecinan y los multiplique por cien. Es bien sabido que el miedo producido por la idea de un peligro tensa mucho más los nervios que la vivencia del peligro en sí, al igual que es más embriagador el deseo que satisfacerlo (Englund 2011, p. 307).

La sensación de indefensión va de la mano de hallarse en manos de decisiones ajenas y de alures impredecibles. Por ello, es difícil e infrecuente ver, salvo en aquellas artes tuteladas y sufragadas por poderes totalitarios, cantos al heroísmo y al patriotismo en el arte generado por las guerras mundiales. (Hay una sensación mucho mayor del soldado de ser instrumentalizado y ser objeto de manipulación. Eso puede inhibir la voluntad de contar, de referir y de narrar. “Está muy claro que la cotización de la experiencia se ha venido abajo, y ello además en una generación que, entre 1914 y 1918, ha hecho una de las experiencias más tremendas de la historia. Tal vez esto no sea tan extraño como parece a primera vista. ¿No se pudo observar ya por entonces que la gente volvía enmudecida del frente?” (Benjamin, 2007, p.217).

¿No es una contradicción que se deje de contar cuando más hay que contar? Y aquí de nuevo habría que hacer una salvedad. La actitud del combatiente directo, el de las trincheras, al quedar traumatizado se ve abocado al mutismo, es muy diferente de la del escritor profesional, quien en época de contienda encuentra empleo y ocupación como cronista o como agente de la propaganda.¹

¹ Bien es cierto que la labor de cronista y propagandista pueden entrar en colisión. En ese sentido es sintomático el caso de Vasili Grossman (1905-1964) quien cuando deja el

El propagandista o cronista puede distanciarse de la situación y referir. Su actitud es diferente a la del sujeto combatiente. Si el soldado ha enmudecido por el shock postraumático, en el propagandista-cronista hay una tendencia a referir cuanto más posible, y a hacerlo del modo más cercano a la función referencial del lenguaje y no a la función estética. En la escritura de guerra la metáfora es algo suntuario y su empleo es muy limitado y económico.

Cuando se hace una crónica desde la distancia no sólo del combate, sino también en el tiempo, cobra rasgos muy específicos. Se produce un desenmascaramiento de las *Ideas*² (los universales), como falsedad, frente a la auténtica realidad (de los seres humanos y de los otros entes), que es individual. Precisamente es el totalitarismo el que se sirve de la *Idea* para mandar a morir y matar.

En su excelente, por ágil, intensa, sincera y desinhibida novela de 1929 *Im Westen nichts Neues* (*Sin novedad en el frente*), Erich Maria Remarque (1898-1970) ataca la *Idea* de la realidad humana, irrenunciablemente individual. El ataque de Remarque se hace, permítasenos la expresión, en varios frentes. El autor muestra cómo en primera línea lo auténtico humano emerge lo auténtico humano a la vez que caen los formalismos y las falsas solemnidades (las *Ideas*), pero unos y otras vuelven en retaguardia³: “todos sabemos que la disciplina militar sólo termina en las trincheras, pero que vuelve a empezar a pocos kilómetros del frente, y además en toda su estupidez, con saludos y desfiles. Porque existe una ley de hierro, el soldado tiene que permanecer siempre ocupado” (Remarque 2007, p.47).

La venganza más intensa contra la *Idea* se produce cuando uno de los jóvenes que ha combatido se convierte en jefe de uno de los maestros que en su adolescencia le infundieron el fervor bélico:

trabajo de propagandista y hacen una crónica sosegada de lo ocurrido entre 1941 y 1945 en la Unión Soviética, con la espléndida *Vida y destino* fue silenciado y apartado de la escena pública. Silenciado hasta el punto de que la novela sólo pudo ser publicada en 1980 por Andrei Sajarov desde el exilio.

² Ponemos *Idea* con mayúscula para aludir a esa concepción de idea que le otorga a esta una dimensión ontológica y real y no sólo psicológica y propia de una representación mental. Es decir, al decir *Idea*, decimos idea platónica

³ Ese contraste entre la realidad del ejército en primera línea de combate y la retaguardia está también magistralmente expuesta por Grossman en la peripecia de la casa 6/1 de Stalingrado. En esa narración se pregunta retóricamente, si el espíritu espontáneo del combatiente es la recuperación o, por el contrario, el colapso de los valores bolcheviques. O dicho de otro modo, y dando la vuelta a la cuestión: si el estalinismo apuntaló o aniquiló el bolchevismo (Grossman, 2012, pp.541-542).

Mittelstaedt anima al reservista Kantorek, e intenta consolarlo con citas del profesor Kantorek:

- Reservista Kantorek, tenemos la suerte de vivir una gran época, tenemos que hacer un esfuerzo supremo y superar, unidos lo que ella pueda tener de amargo (Remarque 2007, p.63).

Con una ironía venenosa, Remarque liquida aquí cuentas, con su adolescencia belicista y con su juventud bélica.

Y ahora revisaremos el impacto de la guerra en la música. Para ello nos fijaremos en quien ha sido considerado por muchos como el músico más influyente del siglo XX. Hablamos del vienés Arnold Schönberg. (1874-1951).

De él se puede afirmar algo que nos parece decisivo. Antes, durante y después de la 2ª Guerra Mundial fue un músico absoluto. Cuando trastocó la tonalidad con un sentido expresivo, lo hizo desde una perspectiva estrictamente musical. Cuando retornó al orden, creando el dodecafonismo, fue la expresión musical la que produjo su motivación. Según Jan Sloboda, hay dos tipos de músico: el improvisador que concibe una idea musical que comunica mediante la ejecución, y el escritor que la comunica indirectamente mediante un texto que debe ser leído, comprendido y ejecutado por el intérprete (Sloboda 2005, p.5). Schönberg pertenecía, claramente, al segundo tipo.

No queremos decir que la 2ª Guerra Mundial no impactara a Schönberg como sujeto, sino que ese conflicto bélico no influyó en la forma de su música. Otra cuestión es que una música sin destinatario o con un destinatario circunscrito a las élites culturales y musicales antes de la guerra, pasó a tener tras la Segunda Guerra Mundial un depositario claro, el pueblo judío, víctima del Holocausto. Todo ello independientemente de la verdad que pueda encerrar la afirmación de que siempre se crea para alguien ya sea consciente o inconscientemente (González Núñez y Naohul Serio, 2008, p. 78). Al fin y al cabo la obra de arte es "más que el hombre que la ha concebido. No sólo es tranhistórica o metahistórica, sino transpersonal y metapersonal" (Álvarez del Villar, 1974, p.31).

(Solidarizándose con el dolor de su pueblo, de los judíos, Schönberg volvió a la religión de sus padres. Igualmente, la temática, que no la forma, de su música se imbuyó de esta orientación. Ahí podemos situar su guión radiofónico *El superviviente de Varsovia* (1947) y también su ópera inacabada *Moses und Aron*⁴. Se trata de un fragmento escrito entre 1926 y 1932, cuyo estreno orquestal tuvo lugar en 1954 y el escénico en 1957.

⁴ Schönberg le quitó una "a" al nombre de Aaron, dejándolo en Aron, por superstición y para que el título de la ópera contara 12 y no 13 letras.

En el fondo, el libreto de Schönberg muestra una oposición contradictoria e insalvable, una radical solución de continuidad entre Moisés (Moisés) y Aarón (Aarón). La distinción es tan fuerte que el papel de Moisés es representado por una *Sprechstimme*, esto es, una voz que recita, mientras que el papel de Aarón es cantado.

Casi podríamos decir que aquí se reproduce la distinción en la religión judía entre el rabino (encarnado por Moisés) y el cantor sinagoga (representado por Aarón). Uno representa lo sacro frente al otro que en contacto con lo sacro, lo intenta primera llevar al ritual y luego conducirlo a lo profano. Uno habla con Dios y el otro habla con el pueblo. Sin embargo a Moisés le cuesta comprender la Palabra, mientras que Aarón muestra siempre la voluntad de convertir inmediatamente en mensaje aquello que Moisés acierta a referirle. No en balde al final del libreto podemos escuchar “O Wort, du Wort, das mirfehlt” (Oh, Palabra, tú, Palabra, que me faltas).

La ópera *Moses und Aaron* expresa la desesperación del ser humano ante la ininteligibilidad y la incommensurabilidad de lo divino. Hay una necesidad de encontrar sentido en lo humano que nos ha hecho concebir un principio de inteligibilidad incontestable y una suerte de administrador de justicia definitiva que hemos llamado Dios. Pero esa humana aspiración acaba irremediamente en lo insondable, en la «experiencia de la no experiencia», en el *Deus absconditus*, en el *silencio de Dios*. Experiencia intensificada de resultados del horror histórico del Holocausto.

A lo largo de su vida profesional Schönberg mostró una firme e incólume fidelidad a la música, entendida como exclusión de todo lo demás. La marginación, el confinamiento en guetos, el exterminio y en definitiva el trauma judío, le hicieron variar el sentido de su creación. Adhirió su arte a un compromiso, mediado por la solidaridad y el dolor compartido con su pueblo. Sin embargo esta adhesión no influyó en su música.

En el prólogo de su *Tratado de armonía* (1922) Schönberg denuncia el ansia de comodidad de la burguesía que oculta sus contradicciones mediante manifestaciones artísticas y corrientes de pensamiento superficiales y vacuas.

Que esta profesión de autenticidad musical estuvo sustentada en su educación judía puede rastrearse en momentos de su obra anteriores al giro antes mencionado más preciso). Al comienzo del texto de *Cuatro piezas para coro mixto*, opus 27 de 1925, Schönberg cita y glosa *Éxodo* 20, 4-5 “No debes hacerte ninguna imagen/ Pues una imagen restringe/ delimita, aprehende/ lo que debe permanecer ilimitado e inimaginable” (Pons, 2006, p.33). Y hasta aquí nuestra reflexión en torno al impacto de la guerra en la creación artística.

Generalizando y concluyendo. Afirmamos que en pintura, la guerra cambia los temas si hablamos de pintura figurativa, y cambia la forma si hablamos de expresionismo y abstracción.

Por su parte, en literatura, se inclina la balanza hacia el concepto, lo externo y lo convencional en detrimento de lo metafórico, lo interno e idiosincrásico.

Finalmente en la música, la guerra no tiene efectos en la forma, sí en contenidos y gestos adyacentes y adheridos, salvo que la experiencia sonora que se quiera convertir en nuclear y programática sea la de propia guerraφ

REFERENCIAS

- Álvarez del Villar, A. (1974). *Psicología del arte*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Aristóteles (2002). *Poética*. Madrid: Istmo.
- Arnaldo, J. (2012). "Ruido en el trazo. Kirchner: sus dibujos y estampas" En VV.AA. *Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)*. Madrid: Fundación Mapfre.
- Benjamin, W. (2007). "Experiencia y pobreza" En *Obras II/1*. Madrid: Abada.
- Englund, P. (2011). *La belleza y el dolor de la batalla. La Primera Guerra Mundial en 227 fragmentos*. Barcelona: Rocaeditorial.
- Gilbert, M. (2011). *La primera guerra mundial*. Madrid: La esfera de los libros.
- González Núñez, J.J. y Nahoul Serio, V. (2008). *Psicología psicoanalítica del arte*. México-Bogotá: El manual moderno.
- Grossman, V. (2007). *Vida y destino*. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- Marty, G. (1999). *Psicología del arte*. Madrid: Pirámide.
- Modrow (Jr.), J.H. (2008). *La Gran Guerra*. Barcelona: Edhasa.
- Pons, J. (2006). *ArnoldSchönberg: ética, estética, religión*. Barcelona: El Acantilado.
- Remarque, E.M. (2007). *Sin novedad en el frente*, Barcelona: Edhasa.
- Renouvin, P. (1999). *La crisis europea y la Primera Guerra Mundial*. Tres Cantos. Madrid: Akal.

Sloboda, J. (2005). *Exploring the Musical Mind*. Oxford: Oxford University Press.

Stone, N. (2007). *Breve historia de la Primera Guerra Mundial*. Barcelona: Ariel.

Vigotsky, L. (2006). *Psicología del arte*. Barcelona: Paidós.

Vincent, G. (1989). "Guerras dichas, guerras silenciadas y el enigma de la identidad" En *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus.