

PALABRAS E IMÁGENES. LÍMITES Y ALCANCE  
DE LOS TESTIMONIOS SOBRE EL DOLOR  
DE LA GUERRA

*Nicolás Sánchez Durá\**  
(Universidad de Valencia)

I

En su escrito *Guerra aérea y literatura* W. G. Sebald trae entre nosotros un paisaje de ruinas que se resiste a desaparecer.<sup>1</sup> No fue en ese escrito tardío la primera vez que lo hizo. Pues otros de sus libros, como *Los anillos de Saturno*, *Los emigrados* o *Austerlitz* también hablaban de la Europa heredada, de sus estratos insospechadamente dolientes bajo los paisajes del condado de Suffolk, las vidas de gentes erráticas o de ese *nowhere man* portador del nombre de una famosa batalla.

En ese deambular por paisajes abolidos, por las biografías borrosas de los personajes visitados, la historia se muestra como una marmita bullente de dolor y espanto, nada de lo que sentirse especialmente ufano. Ruina del paisaje del condado inglés de antaño, de las vidas de los emigrados despojados hasta de su propio aprecio, pero ruinas debidas no tanto al inapelable paso del tiempo cuanto a la acción violentamente demoledora de los hombres. Ruinas que, en tanto vestigios, le permiten trazar una retícula de conexiones imprevistas entre elementos sólo aparentemente distantes y disjuntos. Aspectos y hechos de la historia de Europa, pero también de la acción a distancia de ésta y de sus efectos perversos en otras gentes de lejanos continentes.

---

\* El presente ensayo recoge aspectos de algunas conferencias en la Panteion University-Instituto Cervantes de Atenas, en la Universidad de Creta (Grecia, 2006) y también en *Entornos Filosóficos I* (Universidad Carlos III-Universidad de Valencia, 2005).

<sup>1</sup> En España dicho texto apareció, junto a *El escritor Alfred Andersh*, bajo el título *Sobre la historia natural de la destrucción*, Anagrama, Barcelona, 2003.

Así, sea el ejemplo de *Los anillos de Saturno*, el reposo del autor en la *Sailor's Reading Room de Southwold* (Suffolk, U. K.), para tomar notas de la caminata del día anterior, le lleva, a través de una historia fotográfica de la guerra de 1914-1918 abandonada sobre una mesa, al asesinato del archiduque Francisco Fernando por Gavrilo Princip en Sarajevo, cuya muerte celebraron los serbios en 1993. De manera que la inscripción de lo acaecido tan sólo unas horas antes se convierte en rememoración y escritura de un pasado bélico que persiste. Un pasado de guerras que parecen reencenderse aquí y allá, pues pronto un té en el bar del Hotel Crown pone al alcance del escritor un dominical del *Independent* que relata las matanzas de los ustachá croatas en la Bosnia de hace cincuenta años, matanzas perpetradas con el respaldo del ejército alemán y la bendición de la iglesia católica. Sería moroso reproducir aquí los lugares, deportaciones, secciones de ejércitos y colaboraciones transnacionales cuyas sorprendentes conexiones traza Sebald en su relato. Pero al final de ese trazado encontramos un mensaje grabado de salutación «que ahora, junto con otros hechos representativos de la humanidad, navega a bordo de la sonda espacial Voyager II por el extrarradio de nuestro sistema solar».<sup>2</sup> El caso es que ese mensaje para hipotéticos extraterrestres fue obra de un Secretario General de las Naciones Unidas austriaco (1972-1981), Kurt Waldheim, cuyo nombre todos conocemos y por ello Sebald no nombra, que de joven hizo su aprendizaje administrativo organizando, como oficial del ejército alemán, las deportaciones finales a Alemania de los bosnios aterrorizados que no fueron masacrados. Tan bien cumplió su labor que fue condecorado por el jefe del Estado Croata Ante Palevic. Así el autor nos muestra cómo desde el reposo en la *Sailor's Reading Room* del Southwold de nuestros días hasta el espacio sideral, de aquel día en Sarajevo a las recientes degollinas de la antigua Yugoslavia, las ondas del dolor bélico tan solo están ocultas a la manera de la famosa carta del cuento de Poe. Todo el libro tiene esa estructura.

Pero en *Guerra aérea y literatura* Sebald trata de otro sufrimiento a la vez silente y atronador. El que soportaron los ciudadanos alemanes por causa de los bombardeos de saturación –también llamados de alfombra o *area bombing*– durante la Segunda Guerra Mundial. El dolor y desgracia que produjo el millón de toneladas de bombas arrojadas sobre 131 ciudades, causando unas 600.000 víctimas civiles y 3.500.000 viviendas destruidas que dejaron a 7.500.000 personas sin dónde vivir o guarecerse. Bombardeos inéditos por su capacidad destructiva que, paradójicamente, fueron tomando dimensiones apocalípticas cuando la Alemania nazi estaba ya irremisiblemente derrotada. Bombardeos aéreos de verdaderos enjambres de fortalezas volantes que desarrollaron técnicas infernales para multiplicar sus efectos devastadores no sólo de casas, construcciones y civiles, sino aun del sano juicio de los supervivientes que vagaban desorienta-

---

<sup>2</sup> Sebald, W. G., *Los anillos de Saturno*, Debate, Madrid, 2000, p.109, cf. pp. 102-109.

dos, sin rumbo ni destino, huyendo de lo que habían sido sus ciudades. Diversos relatos, de distinto origen, confirman que algunas madres en su huida errática acarrearón en precarias maletas y atillos los cadáveres de sus bebés asados.

Así escribe Sebald sobre el bombardeo de Hamburgo en la noche del 28 de julio del calurosísimo verano de 1943:

«Siguiendo un método ya experimentado, todas las ventanas y puertas quedaron rotas y arrancadas de sus marcos mediante bombas explosivas... luego, con bombas incendiarias ligeras, se prendió fuego a los tejados, mientras bombas incendiarias de hasta quince libras penetraban hasta las plantas más bajas. En pocos minutos, enormes fuegos ardían por todas partes... y se unieron tan rápidamente que... todo el espacio aéreo... era un mar de llamas. El fuego, que ahora se alzaba a dos mil metros hacia el cielo, atrajo con tanta violencia el oxígeno que las corrientes de aire alcanzaron una fuerza de huracán... Tras las fachadas que se derrumbaban, las llamas se levantaban a la altura de las casas, recorrían las calles como una inundación, a una velocidad de más de 150 kilómetros por hora, y daban vueltas como apisonadoras de fuego... cuando despuntó el día, la luz de verano no pudo atravesar la oscuridad plomiza que reinaba sobre la ciudad. Hasta una altura de ocho mil metros había ascendido el humo... un calor centelleante, que según informaron lo pilotos de los bombarderos ellos habían sentido a través de las paredes de sus aparatos... Zonas residenciales cuyas fachadas sumaban doscientos kilómetros en total quedaron completamente destruidas. Por todas partes yacían cadáveres atterradoramente deformados. En algunos seguían titilando llamitas de fósforo azuladas, otros se habían quemado hasta volverse pardos o purpúreos, o se habían reducido a un tercio de su tamaño natural. Yacían retorcidos en un charco de su propia grasa, en parte ya enfriada».<sup>3</sup>

El bombardeo de saturación de las ciudades tuvo un deslizamiento progresivo hasta su apoteosis. En agosto de 1940 el proyectado bombardeo alemán de un depósito de petróleo se desvió afectando directamente la *City* y el *East End* de Londres. Churchill ordenó al día siguiente –saltándose incluso el mando de la RAF– el bombardeo de Berlín, y entonces la Luftwaffe desencadenó la *Blitzkrieg* sobre Londres. Poco después, en diciembre, se bombardeó masivamente Manheim como respuesta a los bombardeos alemanes de Coventry y Southampton. Con todo, hoy sabemos que aquellos primeros, a pesar del gran número de víctimas civiles que provocaban, todavía tenían como objetivo un sector del interior de la ciudad donde los objetivos principales seguían siendo militares o de industrias ligadas al esfuerzo de guerra.<sup>4</sup> Pero a los que se refiere Sebald son otros. Aquéllos donde la saturación de las explosiones tenía como principal y único objetivo arrasar ciudades que ya no tenían ningún valor ni táctico, ni estratégico. Aquéllos cuyo principal objetivo debía ser –al decir de Lord Cherwell en 1942, al cual Sebald no cita– las viviendas de la clase trabajadora, puesto que

<sup>3</sup> Sebald, W. G., *Sobre la historia natural de la destrucción*, op. cit., pp. 36-37.

<sup>4</sup> Para una periodización del carácter de los bombardeos –progresivamente masivos– sobre las ciudades alemanas, cf. Glover, J., *Humanidad e Inhumanidad. Una historia moral del s. xx*, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 102 y ss.

centrarse en las clases medias, al estar sus viviendas más espaciadas, comportaría un derroche de explosivos. Al cabo, como hemos visto en la técnica aplicada en Hamburgo, desaparecerían en absoluto las distinciones de clase en cuanto al mérito para que las ciudades fueran bombardeadas. Es decir, Sebald se refiere a aquellos bombardeos, por decirlo en palabras de Elaine Scarry, en los que «los cuerpos dañados no son algo en el camino hacia el objetivo, sino que ellos mismos *son el camino* del objetivo».<sup>5</sup> Bombardeos, prosigue, que no fueron una forma de defensa de Inglaterra con el fin de acabar la guerra cuanto antes, sino que, por el contrario, fue la única manera de volver a intervenir en la contienda cuando los ejércitos del nacionalsocialismo habían conquistado el entero continente europeo, estaban a punto de intervenir en África y Asia y habían abandonado a Inglaterra sin posibilidad de intervención en su aislamiento insular. En ese sentido Sebald aporta, entre otros testimonios, la carta que Churchill escribió a Lord Beaverbrook defendiendo la única forma de obligar a Hitler a un enfrentamiento, «y ésta es un ataque devastador de absoluto exterminio, desde este país sobre la patria nazi, utilizando para ello bombarderos muy pesados».<sup>6</sup> Sebald es parco en el desvelamiento de sus fuentes, pero sabemos a través de las memorias de Molotov y de Averell Arriman —delegado de Roosevelt en la entrevista de Churchill con Stalin en Moscú en agosto de 1942— que, ante la impotencia en aquellos momentos para invadir el continente y abrir el segundo frente reclamado perentoriamente por los soviéticos, el Primer Ministro británico exhibió los bombardeos de las ciudades alemanas como un gran frente aunque aéreo y móvil. Stalin, afirma Averell Arriman, «hizo suyo el argumento y dijo que había que destruir tanto viviendas como fábricas. El Primer Ministro estuvo de acuerdo en que la moral civil es un objetivo militar... en pocos instantes, entre ambos habían destruido la mayor parte de las ciudades industriales importantes de Alemania».<sup>7</sup> Ésta fue la fase intermedia del *area bombing*.

Esa forma de ataque, para la que entonces Inglaterra no estaba preparada ni técnica ni estratégicamente, acabó consumiendo la tercera parte de su producción bélica y 60 de cada 100 miembros de las tripulaciones de los aviones nunca regresaron. Si éste fue el principio, la inercia de semejante esfuerzo destructor, coincidente con la lógica de toda guerra industrial y técnica, configuró su desarrollo y culminación. Con Sir Arthur Harris —que mereció el apodo «*Bomber*» intercalado entre su nombre y apellido—, Comandante en Jefe del *Bomber Command*, los bombardeos se despojaron de cualquier consideración relativa al combate y se centraron en la moral civil como objetivo militar. El final de la guerra fue la

<sup>5</sup> Scarry, E., *The Body in Pain*, Oxford University Press, Oxford, 1985, p. 74. He alterado sustantivamente la traducción que se da de Scarry en la edición española de Sebald («... the injured bodies would not be something on the road to the goal but would themselves be the road to the goal»).

<sup>6</sup> Sebald, W. G., *Sobre la historia natural de la destrucción*, *op. cit.*, p. 25

<sup>7</sup> Citado por Glover, J., *op. cit.*, p. 106.

culminación de ese modo de proceder que Sloterdijk ha calificado como *atmo-terrorismo*: una forma de hacer la guerra que ya no tiene como objetivo impactar los cuerpos de los soldados combatientes o sus recursos bélicos, sino que persigue la completa destrucción del entorno de vida —los recursos naturales pero también simbólicos— de todos los vivientes considerados enemigos al abolir la distinción combatiente/no combatiente.<sup>8</sup> Un modo de proceder que literalmente sofoca a los hombres y así los destruye en masa arrasando su medio. Entre octubre y diciembre de 1944, pocos meses antes de acabar la guerra, incluso con cierta oposición interna, tanto civil como militar, Bomber Harris dedicó el 58% de los recursos de la guerra aérea a bombardear las ciudades y tan sólo el 14% a los abastecimientos de petróleo. En el bombardeo de Darmstadt de septiembre de 1944 murieron 12.000 personas; el de Dresde de febrero de 1945 causó 30.000 muertes y la ciudad de Pforzheim, que fue bombardeada en el mismo mes meramente porque su estructura urbana indicaba *a priori* una rápida y masiva destrucción, perdió un tercio de su población de sesenta mil habitantes. Así, las dos bombas atómicas sobre dos ciudades japonesas, sin ninguna relevancia militar, constituye el punto culminante del modo bélico atmoterrorista. De hecho Glover reconstruye documentalmente la cadena de justificaciones utilizadas —que apelaban explícitamente al precedente del *area bombing* en Europa— cuando se decidió calcinar Hiroshima y Nagasaki. No creo necesario abundar en que el punto de vista de Sebald nada tiene que ver con el revisionismo histórico, tal como se caracterizó en «la disputa de los historiadores» en Alemania. En el epílogo de su ensayo, sorprendido por las opiniones de un corresponsal, afirma que la mayoría de los alemanes de hoy saben, o es de esperar que sepan, «que provocamos claramente la destrucción de las ciudades en las que en otro tiempo vivíamos», que si Göring no destruyó por completo Londres con bombas incendiarias, para lo cual aporta un testimonio de Speer sobre una conversación con Hitler al respecto, es porque técnicamente no pudo hacerlo, y que cuando la ciudad de Stalingrado estaba atiborrada de fugitivos en 1942, al igual que lo estaría Dresde después, fue bombardeada por mil doscientos aviones de la Luftwaffe que causaron 40.000 muertes con el contento de las tropas del ejército alemán que esperaban en la otra orilla del Volga.<sup>9</sup>

Ahora bien, Sebald no se interroga tanto por las causas de los bombardeos o por el daño y horror que produjeron, cuanto por la ausencia de su expresión en la literatura alemana de la inmediata posguerra y mucho más acá. ¿Por qué los ecos de tanta devastación, de tanta desolación y dolor no encuentran expresión

---

<sup>8</sup> Cf. Sloterdijk, P., *Temblores de Aire. En las fuentes del terror*, Pre-Textos, Valencia, 2003. Sobre dicho tema me he pronunciado en la introducción de ese libro, de título «Black weather forecast for sunny days», y en «Terror, escepticismo e individuo según Sloterdijk», en Faerna, A. M. y Torrevejano, M. (edits.), *Individuo, Identidad e Historia*, Pre-Textos, Valencia, 2003, pp. 245-265.

<sup>9</sup> Sebald, W. G., *Sobre la historia natural de la destrucción*, *op. cit.*, pp. 111-112.

alguna o, en el límite, expresión adecuada en las letras y en la conciencia pública germanas?<sup>10</sup> Su respuesta a la pregunta es doble. En primer lugar, desde un punto de vista sociológico-político, afirma que los autores que vivieron ese horror directamente —porque habían permanecido en Alemania— se ocuparon más en retocar sus biografías para disimular sus debilidades, connivencias y colaboración con el nacionalsocialismo que de dar cuenta de la experiencia de guerra compartida con sus compatriotas civiles (lo cual era problemático frente a los triunfadores de la guerra, ahora representantes de los modos democráticos ante los que se querían rehabilitar). Pero en segundo lugar, Sebald alude a un aspecto que me interesa especialmente: las condiciones traumáticas de la percepción y sus efectos deformantes u obstructivos en los testimonios de los supervivientes. La destrucción del bombardeo, la muerte masiva, las heridas, la desolación y la ruina, la errática migración de los centenares de miles de supervivientes resultó en que «la capacidad de recordar había quedado parcialmente interrumpida o funcionaba en compensación de forma arbitraria», de manera tal que «los escapados de la catástrofe eran testigos poco fiables, afectados por una especie de *ceguera*».<sup>11</sup> Sebald señala la discontinuidad de los relatos, su forma incoherente, pero a la vez, la recurrencia de una serie de términos («noche fatídica», «pasto del fuego»...) cuya función, valora, es «ocultar y neutralizar vivencias que exceden la capacidad de comprensión». Tanto es así que «los relatos de los testigos tienen un valor limitado y deben completarse con lo que se deduce de una visión *sinóptica y artificial*».<sup>12</sup>

## II

Las afirmaciones de Sebald referidas a la percepción en condiciones traumáticas pueden corroborarse y ampliarse acudiendo a otras experiencias de daño bélico masivo sufridas tanto por combatientes como por civiles no combatientes. Distinción hoy cada vez más difusa por cuanto desde la Primera Guerra

<sup>10</sup> El libro de Sebald se publicó en alemán en 1999 y desde entonces las cosas han comenzado a cambiar. Desde el punto de vista de la historia militar, por ejemplo, se ha publicado el libro de Jörg Friedrich *El incendio. Alemania bajo los bombardeos, 1940-1945*, Taurus, 2003. Pero además, se han producido muchas iniciativas ciudadanas, como el monumento de Leipzig en memoria de los muertos en los bombardeos, precisamente en el espacio trasero del cementerio donde hasta ahora yacían en una fosa común anónima y escondida.

<sup>11</sup> Sebald, W. G., *Sobre la historia natural de la destrucción*, op. cit., p. 33. El énfasis es mío. Más adelante, en el epílogo, ante el desacuerdo de algunos lectores y las cartas y testimonios que le enviaron, vuelve a insistir: «Uno de los problemas centrales de los llamados relatos "vividos" es su insuficiencia *intrínseca*, su notoria falta de fiabilidad y su curiosa *vacuidad*, su tendencia al tópico... no dudo de que hubiera y haya recuerdos de la noche de la destrucción; simplemente no me fío de la forma en que se articulan, también literariamente, ni creo que fueran un factor digno de mención en la *conciencia pública* de la República Federal en otro sentido que en el de la reconstrucción», pp. 88-89, énfasis mío.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 34-35. El énfasis es mío.

Mundial hemos asistido a una progresiva anulación de tal tipología y a un acelerado vaciamiento del campo de batalla o, dicho de otra manera, a una absoluta extensión del mismo al entero medio ambiente. Valgan algunas muestras cuya exposición haré en orden cronológico inverso, desde el apoteosis de la bomba atómica sobre la ciudad y habitantes de Hiroshima hasta las trincheras del frente del oeste en la guerra del catorce.

Así, el diario del médico japonés residente en Hiroshima Michiko Hachiya, que cubre desde el día de la explosión al 30 de septiembre de 1945, revela la incapacidad de expresión verbal de las víctimas. Director del Hospital de Comunicaciones de la ciudad, Hachiya anota cómo después de la explosión se dirige herido desde su casa totalmente destruida al centro hospitalario. Por el camino, afirma, «había algo en común a toda la gente con la que me crucé: el más *absoluto silencio*». Cuando llega al hospital, para su sorpresa, aparece su enfermera particular, la señorita Kado, acompañada de dos personas más. El doctor Hachiya prosigue

«la señorita Kado *no dijo ni palabra*, y en cambio empezó a examinar las heridas. *Nadie habló*. Rompí el silencio para pedir una camisa y un pantalón. Alguien los trajo, *pero ni aun entonces hablaron ¿por qué estaban todos tan callados?*».<sup>13</sup>

Ese silencio debió ser verdaderamente notable. John Hersey, que narró en 1946 la vida de seis supervivientes antes, inmediatamente después y en los meses siguientes a la explosión, vuelve a insistir de diferentes maneras. Una de ellas en referencia a los miles de heridos y moribundos

«... el parque estaba repleto de gente y no era fácil distinguir a los vivos de los muertos, pues la mayoría de ellos tenían los ojos abiertos y estaban inmóviles. Para un occidental como el padre Kleinsorge, el silencio en el bosquecillo junto al río, donde cientos de personas gravemente heridas sufrían juntas, fue uno de los fenómenos más atroces e imponentes que jamás había vivido. Los heridos *guardaban silencio*; nadie lloraba, mucho menos gritaba de dolor; nadie se quejaba; de los muchos que murieron, ninguno murió ruidosamente; ni siquiera los niños lloraban; *pocos hablaban siquiera*».<sup>14</sup>

Hersey atribuye al origen occidental del padre Kleinsorge su sorpresa ante el silencio. Pero hemos visto cómo el doctor japonés también se sintió impresionado, intrigado –tanto como para reseñarlo en su diario– por aquel silencio, por aquella incapacidad de expresión incluso del propio dolor. Por otra parte, el diario del médico Hachiya también revela un dato de interés corroborado por el relato de Hersey: cómo aquel bombardeo de una sola bomba se percibió de forma

<sup>13</sup> Hachiya, M., *Diario de Hiroshima de un médico japonés (6 de agosto-30 de septiembre de 1945)*, Turner, Madrid, 2005, pp. 20 y 21. El énfasis es mío. Sebald hace referencia a Hachiya, pero no para señalar este aspecto, ni directamente, sino a través del artículo de Elias Canetti «El *Diario de Hiroshima* del doctor Hachiya», en Canetti, E., *La Conciencia de las Palabras*, FCE, México, 1992.

<sup>14</sup> Hersey, J., *Hiroshima*, Turner, Madrid, 2002, p. 48. El énfasis es mío.

diferente por los residentes en la ciudad y por los que lo hicieron desde los alrededores. Hersey, que significativamente titula el primer capítulo de su libro *Un resplandor silencioso*, escribe que «casi nadie en Hiroshima recuerda haber oído nada cuando cayó la bomba. Pero un pescador que estaba en su sampán, muy cerca de Tsuzu en el mar Interior... vio el resplandor y oyó una explosión tremenda». <sup>15</sup> Un indicio llamativo de hasta qué punto lo que para unos fue estruendoso para otros fue silente es el lapso de tiempo transcurrido hasta que quedó establecida la forma común de aludir al suceso. Pues, cuenta el doctor Hachiya,

«yo estaba *absolutamente seguro* de no haber oído nada parecido a una explosión la mañana del bombardeo, y *tampoco recordaba haber percibido otro sonido* durante mi lenta marcha hacia el hospital en medio de casas que se desplomaban. Había sido *como moverse en una película muda y mal iluminada*. Otros a quienes interrogué decían haber tenido idéntica experiencia. Y sin embargo, cuantos presenciaron el bombardeo desde las afueras de la ciudad lo habían descrito con las palabras *pika don*». <sup>16</sup>

Su propia nota al pie aclara las cosas. *Pika* significa «resplandor, destello o luz muy viva», como si de un relámpago se tratase; mientras que *Don* significa «ruido muy fuerte, estrépito». Las dos palabras juntas significaban pues una mezcla de ambas percepciones: un destello, un resplandor intenso junto a un ruido estruendoso. Cuando el día 11 de agosto anota la noticia de la explosión de Nagasaki, el doctor Hachiya, ahora desde la perspectiva externa del conocimiento por testimonio y no desde la percepción directa, escribe

«también en esa ciudad se había visto un resplandor intenso y oído un ruido muy fuerte. El término *pikadon* quedó incorporado a nuestro vocabulario, si bien alguno, entre ellos la anciana señora Saeki, que se encontraba en la ciudad cuando ocurrió el bombardeo, insistían en llamarlo solamente *pika*. Con igual empeño, quines habían estado fuera de la ciudad se obstinaban en decir *pikadon*. A la larga, estos ganaron». <sup>17</sup>

Durante tiempo algunos emplearon un término tan vago como «lugar de sufrimiento». En el caso de las ciudades alemanas, Sebald afirmaba que los supervivientes estaban afectados por una «especie de ceguera», en el caso de Hiroshima lo están de sordera. Estos no hablaban, aquéllos lo hacían de manera tal que lo dicho ocluía la magnitud y dimensiones de lo ocurrido. En ambos casos la capacidad de recordar queda anulada o el recuerdo es arbitrario. Sebald afirma que los relatos de las víctimas eran «en toda regla discontinuos, y tienen una calidad tan errática que resulta incompatible con una instancia narrativa normal»; <sup>18</sup>

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 14. El énfasis es mío.

<sup>16</sup> Hachiya, M., *op.cit.*, pp. 52-53. Énfasis mío.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 62-63.

<sup>18</sup> Sebald, W. G., *Sobre la historia natural de la destrucción*, *op. cit.*, p. 33.

Hachiya, hemos visto, análoga su percepción con una película muda mal iluminada y en un punto afirma que los habitantes de las afueras «no comprendían que estaban siendo testigos del éxodo de un pueblo que deambulaba por el *mundo de los sueños*». <sup>19</sup> Es decir, unas gentes cuyas capacidades perceptivas están tan trastocadas respecto de lo real como lo está la elaboración onírica.

Si ahora miramos hacia la guerra del catorce, la primera guerra tecnificada donde se teoriza y ejecuta la teoría de la movilización y de la guerra totales, donde –aunque todavía no borrada– se ponen las condiciones para la disolución de la distinción combatiente/no combatiente, encontramos descripciones en primera persona de las que se puede deducir el juicio de Sebald. *Souvenirs de Guerre 1914-191*, de March Bloch, es un ejemplo. Cuando el famoso historiador da cuenta seis meses más tarde de su participación en la primera batalla del Marne en septiembre de 1914, escribe que los recuerdos de aquel día que entró en combate, su primer combate,

«no son sin embargo extremadamente *precisos*... forman una serie *discontinua* de imágenes, a decir verdad muy vivas, pero *coordinadas de forma mediocre*, como un rollo cinematográfico que presentara *grandes desgarros* y del que se podría, sin que uno se apercibiera, *invertir* algunos cuadros». <sup>20</sup>

Bloch continúa mencionando las condiciones del avance de su batallón bajo el fuego extremadamente violento de la artillería pesada y de las ametralladoras. Cuando por la noche cesa, se duerme. Al día siguiente se entera por su coronel que los alemanes se retiran. Su capote tiene tres agujeros de bala que no le han herido, sin embargo una cuarta le ha alcanzado, se palpa el brazo dolorido, pero su sorpresa es descubrir una sensación de contento,

«¿Contento de qué?, Pues bien, en primer lugar ¡contento de vivir!... al día siguiente de las grades matanzas, la vida parece dulce... pero si hubiera reflexionado habría concebido alguna inquietud. Los alemanes retrocedían delante de nosotros ¿Sabía yo tan solo si no avanzaban en otro lugar? Por suerte mis *pensamientos eran vagos*. La falta de sueño, los esfuerzos de la marcha y del combate, las emociones habían *fatigado mi cerebro*. *Comprendía mal* la batalla. Era la victoria del Marne. Pero *no habría sabido nombrarla*. Pero ¿qué me importaba? Era la victoria». <sup>21</sup>

El relato de Bloch nos interesa, no sólo por la personalidad de su autor, sino porque se da en una situación de victoria, casi de euforia. Pero también porque aun así critica su propio recuerdo, la fiabilidad del mismo. Volvemos a encon-

<sup>19</sup> Hachiya, M., *op.cit.*, p. 70. El énfasis es mío.

<sup>20</sup> Citado por Fink, C., *March Bloch. Une vie au service de l'histoire*, Presses Universitaires de Lyon, 1997, pp. 56-57. El énfasis es mío.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. Énfasis mío.

trar, no deducidos a partir de testimonios indirectos sino fruto de la reflexión a partir de la propia experiencia, los mismos rasgos. Poderoso efecto de sinécdoque de algunas imágenes que acaparan la atención y contribuyen a la fragmentación del recuerdo, falta de hilazón, sentido temporal alterado y, por tanto, secuencia perturbada de los acontecimientos, ausencia de coherencia y unidad, analogía con una película defectuosa, desgarrada, mal iluminada, de difícil visión. Todo ello hasta tal punto que «comprende mal» la batalla, incluso –aunque recién acontecida– no sabría «nombrarla», es decir, no puede hacerse una idea de conjunto. No se trata aquí sólo, o principalmente, de un ejemplo más de lo que Norton Cru llamó «la paradoja de Stendhal» a propósito de Fabricio del Dongo, personaje del capítulo III y IV de la *Cartuja de Parma*. El joven italiano había participado en los más variados avatares de la batalla de Waterloo ¿Pero era aquello una batalla? ¿Era la batalla de Waterloo?, se preguntaba el personaje Fabricio. Lo que de hecho había *vivido* propiamente no lo *sabía*. El estado mayor era el que había *visto* la batalla, no él.<sup>22</sup> Ni el personaje Fabricio, ni el historiador francés comprenden bien la batalla, tampoco saben «nombrarla». Pero lo que subraya Bloch es la alteración de su percepción, la poca fiabilidad del recuerdo posterior y no tanto la complejidad espacio-temporal del acontecimiento en el que participa (la batalla del Marne), a la vez que su experiencia parcial o local del mismo (aunque algún rastro hay del asunto: ante la noticia de que los alemanes retroceden delante de su batallón se pregunta si no estarán avanzando en otro lugar que desconoce).

Si ahora leemos la correspondencia de la clase de tropa, tanto inglesa como francesa, en el frente de Francia, llama la atención la recurrente insistencia en la alteración del sentido de la vista, incluso la falta de visión en absoluto y la focalización en el sentido del oído. Todo ello debido a las condiciones de la guerra de trincheras determinada en parte por la omnipresente artillería pesada, por las descargas de fusilería, las armas automáticas, las granadas y las minas propulsadas. Y tal primacía de un sentido sobre otro determina las narraciones escritas en las cartas desde el frente a la retaguardia, también de los libros de memorias. Robert Graves en *Adiós a todo eso*, sus memorias de oficial de tropas de asalto, insiste en los efectos que comporta la diferencia entre la intencionalidad del disparo de fusil y la abstracción azarosa de la artillería, diferencia vivida como una percepción auditiva distinta

«un disparo de fusil, aunque pareciera hacerse a ciegas, tenía siempre un propósito determinado. Y así, mientras se podía por regla general *oír* la aproximación de una bomba y buscar alguna forma de protección, el disparo de fusil *nunca se advertía* previamente. Aprendimos a no burlarnos jamás de una descarga de fusilería porque, *una vez oída*, aunque fallara, nos daba la peor *sensación de peligro*. En terreno descubierto, una bala

<sup>22</sup> Norton Cru, J., *Du Témoignage* (1.<sup>a</sup> edición 1930), Éditions Allia, Paris, 1997, pp. 33 y ss.

de fusil se enterraba en la hierba sin hacer mucho ruido, pero cuando estábamos en las trincheras, las balas hacían un estruendo tremendo cuando lograban penetrar». <sup>23</sup>

Las memorias de Graves están repletas de frases como «mis recuerdos de aquel día son *confusos*» o «me cuesta *ordenar* los acontecimientos que tuvieron lugar en los minutos siguientes. Pero más difícil resultó *entenderlos* entonces. Todo lo que *oíamos* en el costado del frente en el que nos hallábamos fueron gritos *distantes*, ráfagas *confusas* de artillería, aullidos, cañonazos en la primera línea, nuevos gritos y aullidos, y un ininterrumpido repiqueteo de ametralladoras». <sup>24</sup> Como puede apreciarse toda la descripción reposa sobre una rapsodia desordenada de sonidos, no sobre la vista. El resultado es la confusión, la falta de comprensión en el momento de los hechos y la perturbación del recuerdo posterior. Maurice Maréchal, famoso virtuoso del violoncelo, superviviente de la contienda y, con posterioridad, uno de los maestros de Rostropovitch, escribe en septiembre de 1914:

«En 1870, por lo que recuerdo, hubo formidables batallas donde los ejércitos se golpearon con verdadero encarnizamiento... Pienso en esos regimientos de caballeros barriendo la llanura, esos combates cuerpo a cuerpo, o casi, en las calles de los pueblos: ¡ellos *veían* a los prusianos! ¡*nosotros no los vemos!* En cuanto a la desgraciada infantería, su tarea es muy fácil de resumir: "hacerse matar lo menos posible por la artillería". Por eso andamos de noche, los movimientos que se hacen al alba y en el crepúsculo siempre tienen el aire de estar escondiéndose. Una vez llegados al puesto de combate, cada cual toma sus posiciones... después uno se esconde bajo tierra y espera. *No se ve nada pero se oye: ¡algo es algo!*»

Esas esperas de varios días en que la artillería pesada no deja de machacar las trincheras, hora tras hora, enterrando a los muertos y volviéndolos a desenterrar al triturar una y otra vez la misma extensión del terreno, provoca desorientación, pérdida de sentido temporal. Etienne Tanty, filósofo de formación, escribe el 2 de noviembre de 1914: «No sé la hora, ya no sé la hora, ya no tengo otra noción del tiempo si no es por el sol y la oscuridad. Es pleno día y el día es bueno, el cielo del otoño es luminoso, aunque ya no sea azul. Lo percibo por encima del parapeto de tierra y de guijarros de la trinchera...». <sup>25</sup> Podrían multiplicarse los testimonios de los diferentes modos y momentos de los combates de la guerra del catorce: el ataque a las trincheras enemigas frente a las armas automáticas que causaban miles de bajas en pocos minutos en las grandes ofensivas como las del Somme o Pashendale, la sorpresa del golpe de mano con fusilería y granadas, el barrido abstracto del espacio y la producción de una atmósfera

<sup>23</sup> Graves, R., *Adiós a todo eso* (1929), El Aleph, Barcelona, 2002, pp. 152 y 153. Énfasis mío.

<sup>24</sup> *Ibidem.*, pp. 251 y 238.

<sup>25</sup> *Paroles de Poilus. Lettres et carnets du front 1914-1918*, Libro, Paris, 2004, pp. 44 y 56.

sofocante por los gases asfixiantes.<sup>26</sup> En este último caso la percepción se ve aún más alterada por las máscaras antigás y el sofoco que producían, de suyo y por su ineficacia, por no hablar de la ceguera que los gases causaban.

Quizá haya sido Paul Fussell, en su famoso libro *La Gran Guerra y la Memoria Moderna*, el que más se haya detenido en analizar lo que se desgaja en este aspecto del análisis comparativo de multitud de testimonios, ya en forma de correspondencia, cuadernos de notas, memorias, poesía y novelas de aquella guerra. Independientemente de los momentos de fuego artillero, de ataque o de defensa, la vida en las trincheras equivalía a vivir en un enclaustramiento continuo, en espacios estrechos, de movimientos restringidos, siempre a cubierto, el oído atento, todo lo cual tenía como efecto «un sentimiento de desorientación y de estar perdido». Si el testimonio del músico Marcel Maréchal, era el de un soldado francés, Fussell, sin embargo, restringe explícitamente su campo de análisis a las tropas del Reino Unido y a la línea de frente que ocuparon. Con todo, dedica una sección de su libro, «amanecer y atardecer», a un aspecto que Maréchal y Tanty señalaban *en passant*: que la actividad al descubierto se hacía entre el alba y el crepúsculo, es decir, por la noche, el resto del tiempo era estado de alerta, ocultamiento y espera, carencia de visión o limitación de la misma a través de los parapetos. Fussell recoge muy diversos relatos donde estos dos momentos del día caracterizados por luces de una determinada calidad poética —para los británicos elaborada por el tratado de mediados del XIX *Los pintores modernos* de Ruskin— no es todo lo que les era dado ver a los agazapados, pero sí lo que más impregnaba su recuerdo: «Era una cruel reversión que el amanecer y el atardecer, que durante un siglo de pintura y poesía romántico fueron símbolos de esperanza, paz y encanto rural, pasaran a ser exactamente los momentos de ritual de una intensa angustia».<sup>27</sup> Pero también señala cómo ese estar fiado principalmente al oído, cómo esa carencia continua de visión o esa percepción visual acompañada de angustia, comportaba algo más que aturdimiento, confusión y desorientación. Sus efectos incluían también una determinada percepción del enemigo. Fussell aporta, entre muchos otros, el testimonio de H. H. Cooper cuando relata su impresión ante los primeros alemanes que veía, unos soldados que se habían rendido

«¡Alemanes! ¡Con qué frecuencia hablábamos de ellos en el campo; cómo nos los *imaginábamos*! Hasta en el tumulto que se formó en las últimas horas parecían seres distantes y tremendamente “desconocidos”, *misteriosos e invisibles*. Ahora parecía como si observáramos a criaturas que acababan de descender de la luna. Uno se decía: “De

<sup>26</sup> Desde la parte alemana, muchos son los textos de Ernst Jünger sobre esta cuestión, algunos de los cuales, excepcionales, se encuentran en su conocida obra *Tempestades de Acero*. Pero por su brevedad y expresividad citaré *El último acto* (especialmente su mitad final), en Sánchez Durá, N. (edit.), *Ernst Jünger: guerra Técnica y Fotografía*, PUV, Valencia, 2000, pp. 137-142; y un relato, no propio pero seleccionado junto a otros por él para su foto-libro *El instante peligroso* (1931), llamado *En tren blindado contra los bolcheviques*, en Jünger, E., *El Mundo transformado* seguido de *El instante peligroso*, Pre-Textos, Valencia, 2005, pp. 469-485.

<sup>27</sup> Fussell, P., *La Gran Guerra y la Memoria Moderna*, Turner, Madrid, 2005, p. 73.

modo que éste es el Enemigo. Éstos son los tiradores de los disparos invisibles, los de las venenosas ametralladoras, que proceden de la remota Alemania y que, por fin, encontramos aquí».<sup>28</sup>

El permanecer largo tiempo en las trincheras sin ver al enemigo ni escuchar más que sus diferentes formas de fuego, el imaginarlo en un terreno invisible más allá del no *man's land* sólo cognoscible con el grave riesgo de las patrullas o del combate, producía una ansiedad pareja a la que provocaban los lugares donde según los mapas medievales se situaban los confines de la tierra. Lo cual ayuda a comprender que, más acá de la propaganda, la tropa atribuyera rasgos monstruosos y grotescos a sus adversarios, que éstos se pensaran deformadamente como «total» y «absolutamente» diferentes.

### III

Desde la guerra tecnificada de frentes estables donde el combate es asunto de soldados combatientes, hasta el bombardeo atómico, pasando por el bombardeo masivo de ciudades y civiles, hemos visto la deformación que el horror y daño bélicos suponen en la percepción y la memoria propias de las víctimas y testigos de ese mismo daño. Tal deformación parece contaminar los relatos posteriores, ya sea por testimonio directo o indirecto. Si volvemos donde dejamos a Sebald parece que su escepticismo, a la hora de no encontrar formas literarias adecuadas para dar cuenta de ese horror y de ese daño, se debe más a este motivo que a las causas socio-políticas propias de la Alemania de la posguerra que también señalaba. Diríase que lo que Sebald pretende rescatar, o aquello que le parece más convincente, son algunas imágenes que encuentra en éste o aquel relato: unos reclusos con trajes a rayas, cuyo cometido es eliminar los restos de los cadáveres, que sólo pueden abrirse paso utilizando un lanzallamas hasta los refugios antiaéreos donde yacen, pues «tan densas eran las nubes de moscas que zumbaban a su alrededor»; o «los “gusanos resbaladizos de un dedo de largo” que cubrían las escaleras y suelo de los sótanos». Quizá la mejor prueba de ese ir a la caza de imágenes poderosas sea la atención que les dedica a dos fragmentos de dos textos más generales —de Katharina Heimroth y Luz Heck— en los que aparece la destrucción del zoo de Berlín debida a los bombardeos de saturación. Dos fragmentos compilados por Hans Dieter Schäfer para un volumen llamado *Berlín en la Segunda Guerra Mundial*. Una tercera parte de los animales, que todavía después de una primera evacuación eran dos mil, acabaron muertos. Pero a Sebald lo que le parece expresivo, después de citar el tipo de explosivos (bombas incendiarias, bidones de fósforo) y la destrucción de los edificios de la administración o de los habitáculos para los animales, son líneas como éstas:

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 106 y 107.

«Hubo rumores de que leones huidos merodeaban por la proximidades de la iglesia conmemorativa del emperador Guillermo; pero realmente yacían asfixiados y carbonizados en sus jaulas». Al día siguiente fueron también destruidos por una mina aérea el edificio ornamental de tres pisos del acuario y el pabellón de los cocodrilos... con todo el paisaje de selva artificial. Allí estaban, escribe Heck, bajo trozos de cemento, tierra, fragmentos de cristal, palmeras derribadas y troncos de árbol, los saurios en el agua de un pie de profundidad o descendían reptando por la escalera de visitantes, mientras por una puerta sacada de sus goznes, al fondo, se veía el resplandor del incendio de Berlín que se hundía. Los elefantes que habían perecido en las ruinas de sus barracones tuvieron que ser despedazados allí mismo en los días que siguieron, y, como cuenta Heck, los hombres se metían arrastrándose dentro de la caja torácica de los paquidermos, hurgando entre montañas de entrañas». <sup>29</sup>

Es sorprendente el parecido de las últimas líneas de esta cita con un texto de los diarios de Ernst Jünger. Una entrada escrita en Holzminden el 17 de octubre de 1945 con motivo de su primer desplazamiento fuera de Kirchhost, donde se encontraba cuando acabó la guerra. La entrada del día 18 empieza con «Hemos cruzado un país devastado»; el 23 vuelve a escribir, «Hemos continuado el viaje a través de ciudades destruidas; su aspecto desgarró el corazón. La más horrosamente asolada era Pforzheim [aquella que se decidió bombardear tan solo porque sus características hacían previsible su completa destrucción y donde murió un tercio de sus habitantes]: el camino pasaba entre montones de escombros». Jünger anota que sobre las ruinas ve cruces blancas y flores «en recuerdo de los que han quedado allí sepultados. De vez en cuando una luz, como la lámpara de un guardián de cementerio». Entre ese paisaje devastado, en la anotación del día 17, al final, da cuenta de las palabras que oye del doctor Kraft por la noche, una imagen casi onírica:

«Medio dormido escuché detalles de la caza de un elefante macho. Tan pronto como el gran animal cayó al suelo afluyó a aquel sitio un gran número de negros. Resulta difícil cortar la piel del elefante, dijo Kraft, de ahí que se abra en ella un agujero; por él penetra en el cadáver un bosquimano, que va pasando trozos de carne fuera. El espectáculo de aquel carnicero, cubierto de sangre y excrementos, es horrible». <sup>30</sup>

No es azaroso que Jünger incluyera ese relato en la anotación de su diario a la vez que atraviesa el paisaje de ruinas de las ciudades. Sabida es su costumbre de condensar una idea en una imagen, especialmente en sus diarios. Sangre y excrementos, un cadáver enorme que se descuartiza desde dentro, pieza a pieza, bloque a bloque, hurgando en las entrañas de un ser que estuvo vivo. Los que lo hacen no quedan a salvo de verse cubiertos de sangre y excrementos. Un espectáculo horrible, dice. A Sebald también le impresiona esa imagen. Como también le satisface la imagen que supone una inversión completa del orden: los animales

<sup>29</sup> Cf. Sebald, W. G., *Sobre la historia natural de la destrucción*, op. cit., p. 100.

<sup>30</sup> Jünger, E., *Radiaciones. Diarios de la Segunda Guerra Mundial. La cabaña en la viña*, Tusquets, Barcelona, 1992, pp. 519 y 523. Sebald no menciona esos diarios.

campan libres, merodean, no son las fieras las que devoran a los hombres, sino éstos los que comen colas de cocodrilos que «saben como grasa de pollo» o que consideran «los jamones y salchichas» de oso una «exquisitez». Desde esa selva invertida, sin fosos, ni jaulas, ni modo de contención alguno en su interior, sin una puerta que delimite lo fiero de lo domesticado, lo salvaje de lo civilizado, desde esa selva peculiar donde los hombres toman el lugar de las fieras y son el peligro más amenazante, se ve el hundimiento de la ciudad en llamas. El zoo, reproducción del paraíso natural, se disuelve en el infierno bélico. Sebald concluye: «esas imágenes del horror nos llenan de especial espanto porque van más allá de los relatos en cierta medida censurados y estereotipados del sufrimiento humano».<sup>31</sup> Esa valoración positiva de la poderosa fuerza de condensación de la destrucción que una imagen tiene se pone de manifiesto, de nuevo, en la manera en que Sebald cierra su primer capítulo, anterior a esta *addenda* en forma de epílogo. Alude allí al caso de Lord Zuckerman que, al haber estado implicado en las discusiones sobre la eficacia del *area bombing*, tuvo interés en inspeccionar la ciudad de Colonia después de la guerra. De vuelta a Londres, impresionado, quiso escribir un reportaje para la revista *Horizon* de título «Sobre la historia natural de la destrucción». Fracasó y no llegó a escribirlo. En los años 80, preguntado por Sebald sobre el asunto, Lord Zuckerman ya no recordaba el detalle de lo que había querido poner por escrito: «Sólo conservaba aún la imagen de la negra catedral, que se alzaba en medio del desierto de piedra, y de un dedo cortado, que había encontrado en una escombrera».<sup>32</sup>

Ahora bien, hasta aquí hemos hablado tan sólo de imágenes fraguadas con palabras, con palabras escritas. Pero la imagen fotográfica juega un papel del todo relevante en los libros de Sebald. Los dos libros que más directamente nos ocupan, *Los anillos de Saturno* y *Sobre la historia natural de la destrucción*, están salpicados de fotografías en blanco y negro. Hasta el punto que podría decirse que el texto continuo no es más que un largo pie de foto de las mismas. No son fotos «de artista», son anónimas, no sabemos si alguna ha sido tomada por el mismo autor, tampoco se nos dice cuál es su origen, aunque en ocasiones hay alguna alusión en el texto o un indicio en la propia imagen. Pero, en general, no son ilustraciones, sino que cumplen la función de ser la charnela o gozne sobre el que el texto escrito de Sebald se articula. Volvamos a las páginas de *Los anillos de Saturno* que mencioné justo al principio de este ensayo. Se establecen allí nexos narrativos que van, como dije, desde una historia fotográfica de la Primera Guerra Mundial, encontrada sobre una mesa de la *Sailor's Reading Room* de Southwold, al mensaje grabado por Kurt Waldheim para el *Voyager II*. Por el camino encontrábamos la limpieza étnica que practicaron los ustachá croatas en Bosnia con consentimiento de los alemanes y de la iglesia católica duran-

<sup>31</sup> Cf. Sebald, W. G., *Sobre la historia natural de la destrucción*, op. cit., p. 100.

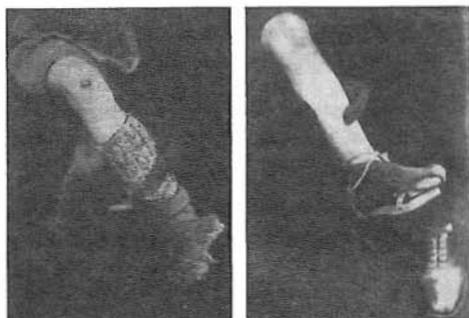
<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 40 y 41.

te los años de la guerra de 1939-1945. Pues bien, no sólo el relato se articula en el texto en torno al comentario de ciertas fotografías que aparecen en la historia fotográfica de la guerra del catorce, o de algunas que ilustran el artículo del ejemplar del *Independent* que encuentra poco después en el Hotel Crown, sino que se reproducen gráficamente dos fotografías al hilo de su propio relato escrito. La primera es un díptico compuesto por una foto del atentado de Sarajevo perpetrado por el joven serbio Gavrilo Princip y por otra de la chaqueta agujerada y ensangrentada del Archiduque Francisco Fernando (ambas profusamente reproducidas en los periódicos y revistas ilustradas de la época). Después de saber que el joven murió en prisión en 1918 a causa de la tuberculosis ósea que le aquejaba desde la infancia, nos enteramos que los serbios celebraron el septuagésimo quinto día de su muerte en 1993. La segunda supone la sutura entre ese relato y las matanzas ustachá cuando pretendieron acabar en Bosnia con todo el que no fuera croata, ya fuera serbio, judío o bosnio. Pues este relato comienza con el comentario de dos fotos (no reproducidas). En una, un grupo risueño de camaradas le corta la cabeza con un serrucho a un serbio; mientras que la otra muestra una broma siniestra, la cabeza ya desgajada del cuerpo con un cigarrillo en la boca que retiene «el último grito de dolor». El lugar de este hecho fue Josenovac, junto al Sava, en el que setecientos mil hombres mujeres y niños fueron asesinados. Ahora bien, una tercera foto (sí reproducida) muestra un patíbulo transversal, un largo poste sostenido en sus extremos por otros dos, donde se ahorcaba en fila a las víctimas. Así aparecen en la foto, unas junto a otras, apretadas, para aprovechar al máximo la longitud del poste. Y a partir de ese punto progresa la fría y minuciosa descripción del método preferido de ejecución: los serruchos, sables, hachas, martillos o puños de hierro y los cuchillos fabricados en Solingen exclusivamente para cortar cuellos. Sebald cuenta que esa masacre de varios años está documentada en las cincuenta mil actas que alemanes y croatas dejaron tras de sí en 1945 y que hasta hoy se conservan en un archivo de Banja Luka, precisamente donde se localizó la central de información del grupo E del ejército alemán en 1942. Pues bien, de las deportaciones en masa de las mujeres de Kozara a Alemania, así como de la mitad no asesinada de los veintitrés mil niños de la zona, se encargó ese grupo E del ejército en el que se encontraba un joven jurista vienés que acabó siendo Secretario General de Naciones Unidas y posteriormente autor del mensaje grabado para informar de nuestra existencia a eventuales extraterrestres.

Comentario semejante merecerían las fotos de ciudades destruidas, o de las evoluciones y fuego de los aviones de caza y bombarderos en el cielo nocturno, insertas en *Guerra aérea y literatura*. Pero para mi propósito, mención aparte merecen dos fotografías que en este caso sí sabemos cuál es su procedencia porque Sebald nos la cuenta. Las hizo Victor Gollanz en 1946, cuando escribía un artículo, «This Misery of Boots», sobre los zapatos rotos de los alemanes. Después esas fotos ilustraron el libro que compiló ésa y otras crónicas del mismo autor.

Las dos fotos tienen la misma composición: muestran, cada una de ellas, sendas piernas, desde el medio muslo hasta el zapato, siguiendo la línea diagonal del plano que va desde el extremo superior izquierdo al extremo inferior derecho. Una parece ser de una niña (se adivina el borde de una falda); la otra, de un adolescente. En uno de los casos, un grueso calcetín de lana jaspeado, que llega hasta la mitad de la espinilla, acaba en algo así como un atijo de trapos; la rodilla parece herida. En la otra, algo semejante a una suela de madera se desgaja de un remedo de cubierta mal atada con una cuerda, dejando a la vista el pie desnudo; en la foto aparece, como contraposición, un zapato de piel, lustroso y bien acordonado que suponemos debe corresponder a la misma persona que sujeta la pierna en exposición ante la cámara. Sebald afirma tajantemente: «fotografías como esas en las que, *de forma muy concreta*, se hace visible el proceso de degradación, pertenecen indudablemente a una historia natural de la destrucción».<sup>33</sup>

do de banco, que llevaba ya tres años viviendo bajo tierra. Los rostros blancos de esa gente, según Dagerman, parecen exactamente el de un pez cuando sube a la superficie a tomar aire.<sup>51</sup> Victor Gollancz, que en el otoño de 1946 viajó durante mes y medio por la zona de ocupación inglesa, sobre todo Hamburgo, Düsseldorf y la cuenca del Ruhr, y escribió una serie de reportajes para la prensa inglesa, da datos detallados sobre la deficiencia de alimentación, síntomas de carencia, edemas causados por el hambre, consunción, infecciones de la piel y rápido aumento del número de tuberculosos. Habla también de la profunda letargia y la califica de característica más destacada de la población de las grandes ciudades. «*People drift about with such lassitude—escribe—that you are always in danger of running them down when you happen to be in a car.*»<sup>52</sup> El más asombroso de los reportajes de Go-



<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 49. Énfasis mío.

Así pues, todo hace pensar que frente a la perturbación del testimonio de los supervivientes, frente a lo defectivo de la percepción en condiciones traumáticas o de shock bélico, frente a la no fiabilidad del recuerdo y ante la necesidad de fraguar lo que llamaba «una visión sinóptica y artificial», Sebald rescata y valora la potencia, la condensación expresiva de algunas imágenes, reservando para la imagen fotográfica un lugar destacado en esa visión abarcadora construida artificialmente. Imagen fotográfica que parece primar sobre las imágenes literarias, pues incluso éstas parecen medirse en su valía por la proximidad o semejanza con el modo de la instantánea fotográfica. Lo cual queda subrayado una vez más cuando ya no se refiere a los hipotéticos lectores, sino a sí mismo, a su identidad y sentido de pertenencia. Pues afirma que al leer frases como la de un libro conmemorativo de una pequeña aldea —que rezaba que a pesar de las muchas pérdidas de la guerra ésta había dejado intacto su magnífico paisaje— las imágenes de la destrucción se mezclan con las de caminos a través de los campos, los prados junto a los ríos, etcétera. Y que son aquéllas, de forma «perversa», y no las idílicas de su primera infancia, que se han tornado irreales, «las que evocan en mí algo así como un sentimiento de patria, quizá porque representan la realidad más poderosa y dominante de mis primeros años de vida». Esa patria no es meramente Alemania, pues, prosigue, sobre toda Europa había nubes de humo, sobre los campos de batalla, sobre las ciudades alemanas y sobre los campos de concentración donde se quemaban «los innumerables» de... y escribe una lista de nombres que empieza en Berlín y recorre múltiples ciudades: «apenas un lugar de Europa en el que no se deportara a alguien a la muerte».<sup>34</sup> Ahora bien, Sebald nació en 1944. Por tanto esas imágenes de la destrucción no son imágenes del recuerdo de una experiencia vivida. No, son imágenes fotográficas y justo antes de sus declaraciones recién resumidas, afirma:

«... cuando veo fotografías o documentales de la guerra, me parece, por decirlo así, como si procediera de ella y como si, desde aquellos horrores que no viví, cayese sobre mí una sombra de la que nunca he salido».<sup>35</sup>

#### IV

Hay, pues, en Sebald cierto escepticismo sobre la palabra escrita cuando se trata de valorar su capacidad para dar cuenta del daño y dolor bélicos. Y, a la vez, una reivindicación y uso de la imagen fotográfica que ocupa un lugar central en la visión sinóptica y artificial que requiere la corrección del testimonio de los supervivientes. En otro lugar me he ocupado de cómo ese escepticismo respecto

<sup>34</sup> Sebald, W. G., *Sobre la historia natural de la destrucción*, op. cit., pp. 79-80.

<sup>35</sup> *Loc. Cit.*

de la palabra escrita, a la par que una reivindicación de la fotografía como contrapartida, también se dio en el periodo de la República de Weimar, cuando se trataba de dar cuenta de la experiencia de la guerra de 1914. Comparé entonces cuatro foto-libros que correspondían tanto a tres puntos de vista políticos muy dispares, cuanto a concepciones de la fotografía diferentes pero convergentes en ese punto: *Krieg dem Kriege! –Guerre à la guerre!– War against war!* (1924), de Ernst Friedrich, uno de los primeros ejemplos de la movilización de la izquierda radical en el campo de la fotografía y de inspiración pacifista; *Kamerad im Westen. Ein Bericht in 221 Bildern.* (1930) [*Camarada en el Oeste. Un informe en 221 imágenes*], anónimo y liberal, que manifiesta una clara voluntad de no ser beligerante ni en la izquierda ni en la derecha políticas; y *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten* (1930) [*El rostro de la guerra mundial. Vivencias del frente de los soldados alemanes*] y *Hier Spricht der Feind. Kriegserlebnisse unserer Gegner* (1931) [*Aquí habla el enemigo. Vivencias de la guerra de nuestros adversarios*] de Ernst Jünger, expresivo de ciertas corrientes de izquierda nacional-bolchevique en el magma de la llamada, con posterioridad, «revolución conservadora». <sup>36</sup> Los tres pensaban, por decirlo con las palabras de Friedrich, que todo «el tesoro de palabras» ya no era suficiente para «pintar correctamente» la carnicería, pero que –por decirlo ahora con palabras de Jünger– afortunadamente se había formado «un tesoro de imágenes». No volveré aquí sobre ese momento histórico, si bien rescataré algún aspecto más tarde.

Porque el asunto que quiero abordar es el sugerido por mi lectura de Sebald, pero ahora visto, no desde los límites de la palabra escrita, sino desde la posibilidad, alcance y límites de la representación fotográfica para dar cuenta del daño y dolor bélicos. Y en este asunto las respuestas también cubren el espectro que va desde un claro escepticismo a un cierto escepticismo moderado que afirma el valor de la fotografía, a la vez que pondera sus limitaciones. Ese trayecto, desde un escepticismo acusado a otro moderado, puede verse a lo largo de la obra de Susang Sontag: es el trecho que recorre desde su libro *Sobre la fotografía* (1977) a su último ensayo, *Ante el Dolor de los demás* (2003). Si en el primero ponía el énfasis sobre los límites de la indignación moral que podían suscitar las fotografías del horror, en el segundo y último se dedicó a discernir el grado de indignación moral que *efectivamente podían* provocar. En el primero afirmaba que tales fotografías nos producían pasmo, que su visión reiterada nos anesthesiaba y su contenido ético era frágil, dado el inevitable poder embellecedor de la realidad que las fotos tienen. Sin embargo, en el segundo, defendía que, a pesar de

<sup>36</sup> El libro de Friedrich ha tenido varias reediciones, una facsímil es la de The Real Comet Press, Seattle, 1987. *Kamerad im Westen. Ein Bericht in 221 Bildern*, Societäts-Verlag, Frankfurt a. M., 1930. Los libros de Jünger aparecieron, respectivamente, en Neufeld & Henius Verlag, Berlin, 1930 y Neufeld & Henius Verlag, Berlin, 1931. Gran parte de los dos foto-libros de Jünger fueron reproducidos en Sánchez Durá, N. (edit.), *Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía*, PUV, Valencia, 2000. Mi estudio comparativo se encuentra en mi ensayo «Guerra, técnica, fotografía y humanidad en los foto-libros de Ernst Jünger», pp. 9-59 de dicho volumen.

ese efecto embellecedor o de conversión en espectáculo, no era cierto que la exhibición de las imágenes del dolor anestesien la conciencia del hombre mientras que si no hay fotografía el olvido es más fácil. Aun así, en una entrevista posterior a su último libro, declaraba que «las fotos nos transmiten una cierta imagen de la guerra, vinculada al acontecimiento, al estallido, a una acción determinada. Pero lo crucial de la guerra es lo que sucede después ¿Cómo se fotografía lo que sucede después?». Es más, sus reticencias no sólo aludían a esa falta de intelección global de una guerra, sino a la misma captación instantánea de los acontecimientos o de las acciones concretas.

«Cualquiera que haya visto la guerra –afirmaba como cierre de la entrevista– sabe que su representación poco tiene que ver con ella... el ruido, por ejemplo, el ruido de la guerra. Si no ha estado no puede imaginárselo [le decía al entrevistador]. Como un concierto de Rock en el que usted estuviera con la oreja pegada al altavoz y multiplicado ese ruido por cinco. ¿Dónde está ese ruido? ¿En qué cine? ¿En qué sala de concierto? ¿En qué teatro? El arte es un gesto en la dirección de esas experiencias. Un gesto sólo, aunque imprescindible.»<sup>37</sup>

Bien, dejemos de lado el ruido. Ya hemos visto que para algunos supervivientes, o no era percibido (recuérdese el caso de los que estaban en la ciudad de Hiroshima cuando la explosión) o, por el contrario, era fundamental hasta el punto de acaparar y colonizar su percepción (el caso de los combatientes de las trincheras). Pero aun así, Sontag vuelve de otra manera sobre la necesidad de sinopsis a la que aludía Sebald: la instantánea fragmenta y todo encuadre fotográfico es una exclusión. Dejaré este aspecto, sobre el que volveré, para más tarde. Porque ahora lo que me interesa recoger es la cuestión de si la reiterada contemplación fotográfica del dolor y daño bélicos comporta un inevitable efecto embellecedor que redunde en una anestesia de la sensibilidad moral. El caso es que el mismo Sebald, aun a pesar de la lectura que de él he hecho, no deja de reconocer este aspecto cuando constata que en las librerías de la bombardeada Hamburgo, en los años posteriores a la guerra, «se manoseaban a escondidas fotografías de los cadáveres que yacían en las calles después de la tormenta de fuego, como si se tratara de productos pornográficos». Por ello piensa –lo cual refiere incluso a sus propias notas y observaciones– que la dedicación «a las verdaderas escenas del horror... tienen algo de ilegítimo, casi voyeurista».<sup>38</sup>

Ahora bien, ¿de dónde puede proceder esa, al parecer inevitable, lujuria de los ojos tanto por el cuerpo dañado como por el cuerpo desnudo? La respuesta que da Sontag es ambigua. Uno no sabe bien si afirma que es un aspecto de la naturaleza humana –de manera que el amor por la crueldad que está en su base es tan natural en los seres humanos como la simpatía–, o si cabe una periodiza-

<sup>37</sup> Espada, A., «Entrevista a Susang Sontag», *Letras Libres*, abril, 2004, *passim*.

<sup>38</sup> Sebald, W. G., *Sobre la historia natural de la destrucción*, *op. cit.*, p. 106.

ción histórica de esa tendencia libidinosa. Pero sea como fuere, al final de la sección del libro donde aborda la cuestión, afirma que «la visión de sufrimiento, del dolor de los demás, arraigada en el pensamiento religioso, es la que vincula el dolor al sacrificio, el sacrificio a la exaltación: una visión que no podría ser más ajena a la sensibilidad moderna, la cual tiene al sufrimiento por un error, un accidente o un crimen. Algo que debe repararse. Algo que debe rechazarse».<sup>39</sup>

Uno de los problemas de esa afirmación es la vaguedad de la expresión «sensibilidad moderna»: ¿cuándo comienza? ¿hasta dónde alcanza? ¿qué periodo o tipos de sociedad cubre? Verdad es, como ella afirma, que *cierta* sensibilidad moderna considera el sufrimiento un error o un accidente del progreso. Pero pienso también que, en otro sentido, la sensibilidad de las gentes de las sociedades tecnificadas, posteriores a la Primera Guerra Mundial, ha experimentado un cambio tal que explica, si no la lascivia, sí la indiferencia o la relativa anestesia con la que se pueden contemplar, por lo general, las fotografías del horror bélico.

## V

Creo que es mérito de Ernst Jünger –al cual Sontag cita de pasada respecto de otro asunto que después abordaré– el haber sido el primero en señalar los cambios antropológicos que el dominio de la técnica ha comportado en nuestra forma de ver y mirar. Una forma de ver que es, en general, sustantivamente fotográfica. O dicho de otra manera: su teoría del tipo del Trabajador arroja una luz sobre la naturaleza de la representación fotográfica que es todavía provechosa a la hora de avalar un punto de vista moderadamente escéptico sobre el alcance de la representación fotográfica del dolor bélico.

Según Jünger, si comparamos la pintura romántica, el impresionismo y los primeros retratos fotográficos podemos ver la aparición de ese nuevo tipo de humanidad. Pues hay, concluye, una tendencia al declive de «la plurivocidad o la ambigüedad» en favor de la «univocidad» de las actitudes, gestos, indumentaria o rostros de los individuos. Ahora bien, ese proceso de decadencia de lo individual en las representaciones pictóricas corre en paralelo con la «muerte del individuo» y culmina en la fotografía. Mejor dicho, más que un proceso paralelo ambos aspectos son el resultado del carácter absoluto del trabajo y del despliegue técnico. Incluso en el retrato fotográfico vemos un progresivo deslizamiento. Los primeros retratos todavía retienen el carácter individual del fotografiado, «como una atmósfera de pintura». Pero ahora –i. e. cuando escribe en 1932, en el periodo de entreguerras– no es que la fotografía al propiciar una visión distanciada obtenga tipos sociológicos, sino que hay realmente «una degradación

<sup>39</sup> Sontag, S., *Ante el dolor de los demás*, Alfabeta, Madrid, 2003, p. 115.

de la fisonomía individual».40 Por tanto, el tipo del Trabajador del que habla Jünger no es sólo predicable de los varones. También las mujeres forman parte del tipo. De hecho, «el descubrimiento del trabajador va acompañado del descubrimiento de un tercer sexo».41 Por tanto, también, —y contrariamente a las interpretaciones que lo identifican con un soldado alemán del trabajo o con un trabajador de la milicia alemana—42 tampoco el tipo es identificable con una raza en sentido biológico, menos aún con una supuesta raza germánica. En su fotolibro *El mundo transformado* —especialmente indicado para comprender algunos de sus asertos— como ilustraciones del tipo Trabajador aparecen, unas junto a otras, fotografías de un alpinista alemán, un obrero ruso, es decir un eslavó (en ese momento ya trabajador bolchevique), de un cameraman aéreo de cine, de pilotos belgas, de una trabajadora úzbeca (es decir, asiática), o de mujeres americanas que masivamente se someten a procesos cosméticos. Pero no todos los individuos encarnan el tipo, o no todos lo hacen de la misma manera o en el mismo grado. Por ello, el tipo se percibe más nítidamente no en los individuos, sino en las pluralidades. O para decirlo de otra manera: el tipo se encarna en la vida y actitudes de las masas, nuevo sujeto social y político, en el ocio y el deporte, en sus duelos y aclamaciones o en sus encuadramientos políticos y militares.43

No es que exista el hombre-máquina, hay hombres y hay máquinas. Pero para Jünger «sí se da una conexión profunda entre la aparición de unos nuevos medios y la aparición simultánea de unos hombres nuevos».44 Es decir, la tecnificación, cuya apoteosis en forma de destrucción se había revelado en la Primera Guerra Mundial, había producido configuraciones del mundo que sólo la fotografía podía captar cabalmente. Hay objetos, paisajes, asuntos, y desde luego la guerra moderna, que son especialmente aptos para revelar su carácter y novedad a través de la fotografía. Mientras que otros asuntos no, o no tan adecuadamente. Lo cual supone también, en un proceso doble y retroalimentado, una nueva forma de percibir acorde con ese nuevo tipo de hombre. Porque, en el fondo, lo que subyace, afirma, es que «se ha modificado la relación con la muerte» a causa del «carácter total del trabajo» que en ocasiones aparece como «carácter total de combate».45 Ahora bien, ¿cuál es esa relación triádica?

40 Jünger, E., *El Trabajador. Dominio y figura*, Tusquets, Barcelona, 1990, pp. 123-124.

41 Jünger, E., *Sobre el dolor*, seguido de *La movilización total y Fuego y movimiento*, Tusquets, Barcelona, 1995, p. 46.

42 Una de las últimas interpretaciones de ese tipo es la de Vanoosthuysse, M., *Fascisme & littérature pure. La fabrique d'Ernst Jünger*, Agone, Marseille, 2005, especialmente pp. 115 y ss.

43 Cf. Jünger, E., *El Mundo transformado* seguido de *El instante peligroso*, op. cit. Véase la sección «El rostro transformado del individuo». Sobre estas cuestiones me he pronunciado en mi ensayo «Rojo sangre, gris de máquina», art. cit. op. cit., especialmente pp. 28 y ss.

44 Jünger, E., *El Trabajador. Dominio y figura*, op. cit., pp. 123-124.

45 Jünger, E., *El Trabajador*, op. cit., p. 108.

En *Sobre el dolor* Jünger afirma que si quisiéramos caracterizar con un simple rasgo el nuevo tipo habría que señalar su posesión de una «segunda conciencia» que no tiene que ver con la *introspección* de la que habla la psicología empírica, sino con la habilidad desarrollada para verse a sí mismo como un objeto.<sup>46</sup> Es decir, esa «segunda conciencia» consiste en la nueva habilidad de considerarse a sí mismo fuera de la esfera del dolor. Dicho de otra manera: no es que el dolor haya desaparecido, más bien todo lo contrario, en una época tecnificada saturada de peligro. Lo que sucede es que ha cambiado la valoración del dolor. El nuevo tipo —que pertenece a la época de la movilización total de las sociedades por el trabajo, donde la seguridad se ha agotado— evalúa de otra forma el dolor: le parecerá extravagante e indeseable la muerte en duelo a florete, pero asume con bastante tranquilidad las muertes producidas por el tráfico, el deporte, los accidentes aéreos o laborales y asume, incluso, su inevitabilidad cuantificada estadísticamente con antelación a su efectiva ocurrencia.<sup>47</sup> Es por ello que la «segunda conciencia», propia del nuevo tipo, es más fría, más retirada o distante del mundo y del propio cuerpo; en resumen, es menos «sentimental». Pues para Jünger la clave de la sentimentalidad moderna —de la que se distancia el nuevo tipo— la constituye el hecho de que «el cuerpo es idéntico al valor» y, por tanto, «lo que importa es... expulsar el dolor y excluirlo de la vida».<sup>48</sup> O dicho de otra manera: la relación que se establece con el dolor es la de evitación de «un poder», el dolor, en tanto que ese poder se enfrenta a otro, el cuerpo, que es valorado como «poder principal y núcleo esencial de la vida misma».<sup>49</sup> Si ahora recordamos la última cita de Sontag, Jünger estaría de acuerdo con ella en cómo caracteriza la sensibilidad moderna, pero disiente en cuanto a su alcance. Es decir, el alemán no estaría de acuerdo en que esa sensibilidad «moderna» sea la propia de las sociedades técnicamente avanzadas surgidas del gran enfrentamiento bélico de la guerra de 1914.

Pues, por el contrario, el tipo del trabajador fraguado en el espacio peligroso de la técnica no rehuye el dolor, aunque aspira y consigue, en cuanto tipo, ponerlo a distancia y, en el límite, dominarlo. Asunto diferente, si se quiere comprender bien a Jünger, es el grado en que los individuos se acercan a la nitidez del tipo. Porque tal dominio del dolor no depende de la voluntad individual, ni de ninguna «prédica de cátedra». No hay aquí prédica ninguna de ideal heroico alguno al que las personas singulares tuvieran que adecuarse.<sup>50</sup> No: esa nueva relación no evasiva con el dolor no es un mandato o una prescripción que el pen-

<sup>46</sup> Jünger, E., *Sobre el dolor*, op. cit., p.70.

<sup>47</sup> «Las víctimas reclamadas por el proceso técnico se nos aparecen necesarias porque se adecúan a nuestro tipo: al tipo del trabajador», Jünger, E., *ibidem*, p. 69.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>50</sup> Cf. *Ibidem*, p. 36.

sador alemán haga. Esa nueva relación no evasiva con el dolor depende de una multiplicidad de prácticas disciplinadas que a todos alcanzan: desde el trabajo según los principios tayloristas y fordistas de la producción industrial y los cambios ergonómicos que conllevan,<sup>51</sup> los reglamentos y ordenamientos civiles, pasando por el deporte convertido en profesión —«donde no se trata tanto de una competición cuanto de un proceso de medición exacta»—,<sup>52</sup> hasta llegar a las nuevas formas de encuadramiento bélico y de combate. El resultado de todo ello es una nueva relación con el cuerpo, a saber, el tratarlo como un objeto. Porque el carácter instrumental de la técnica atrae hacia sí y absorbe al cuerpo, confiriéndole una dimensión instrumental. Incluso la anestesia revela esta nueva valoración: por un lado constituye una liberación del dolor, pero, por otro, «transforma el cuerpo en un objeto abierto a la intervención mecánica de una materia sin vida».<sup>53</sup> Jünger pensaba que a medida que crece ese proceso de objetización, aumenta la cuantía de dolor que el tipo es capaz de soportar. El hecho de que el nuevo tipo sea capaz de soportar con creciente frialdad la visión de la muerte se explica «porque ya no estamos en nuestro cuerpo, a la manera antigua, como en nuestra casa».<sup>54</sup> Insisto, el tipo, no las personas individuales, que pueden encarnar el tipo de diferente manera y en diferentes grados.

Pues bien, la fotografía es una forma de percepción acorde con la «segunda conciencia» propia del tipo del trabajador. Por eso afirma que no es una casualidad que al mismo tiempo que emerge el nuevo tipo de hombre recaiga sobre las personas y las cosas «la mirada desapasionada y fría de los ojos artificiales». Es más, la fotografía no es sólo acorde, sino que *constituye* parte importante, impostergable de esa «segunda conciencia» característica del hombre de las sociedades técnicamente avanzadas

«La fotografía se halla fuera de la zona de la sentimentalidad [que consiste en evadir, rehuir el dolor, no en superarlo dominándolo]. Posee un carácter telescópico; se nota que el proceso es visto por un ojo insensible e invulnerable. Retiene tanto la bala en su trayectoria como al ser humano en el instante en que la explosión lo despedaza. Ése es nuestro modo peculiar de ver y la fotografía no es otra cosa que un instrumento de esa especificidad nuestra».<sup>55</sup>

Más adelante afirma que ese modo peculiar de ver «es ciertamente un modo cruel». Un nuevo modo de ver que es minucioso, abstracto hasta en lo concreto, frío, distante, amoral, poco sentimental, no rehuye el dolor pero parece que

<sup>51</sup> Véase Rabinach, A., *Le moteur humain. L'énergie, la fatigue et les origines de la modernité*, La fabrique éditions, París, 2004, pp. 387 y ss.

<sup>52</sup> Jünger, E., *Sobre el dolor*, op. cit., p. 77.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>55</sup> *Ibidem*, pp. 71 y 73.

no le afecta, ni el propio ni el de los otros. En cualquier caso, hace posible ver las catástrofes, cualquier catástrofe, en silencio. Ese modo de ver es el de la fotografía. El nuevo tipo del Trabajador ve en el modo de la fotografía porque la fotografía es parte de su «segunda conciencia». Porque tipo y fotografía son expresiones de la técnica que ha configurado a ambos de esa manera. De hecho la fotografía retiene una extraña analogía con las armas. Éste es el aspecto en el que Sontag, como dije, alude a Jünger, aunque sin desarrollar su posición. En efecto, en «Guerra y fotografía» afirma que armas y cámaras son por igual «instrumentos de la conciencia técnica». Además, la intensidad de la mecanización provoca que armas y cámaras sean cada vez «más móviles y de total eficacia a distancias crecientes». También se dice que armas y cámaras son instrumentos de «especial exactitud», lo que no las exime de ser progresivamente «abstractas», como muestra la aparición de los gases venenosos que cubren vastos espacios, el desarrollo de la artillería que al hacer indistinto el terreno lo barre aboliéndolo en cuanto paisaje habitado o la concomitante aparición de la fotografía aérea que reduce todo espacio a su esquema (y, por tanto, facilita el uso de las armas de destrucción en masa a distancia). Por fin, armas y cámaras se empuñan en los mismos espacios y circunstancias de combate. No podía ser de otra manera, pues «el intelecto que con sus armas de destrucción y a través de grandes distancias sabe alcanzar al adversario con exactitud de segundos y de metros, y el intelecto que se esfuerza por conservar los grandes acontecimientos históricos en sus mínimos detalles, son uno y el mismo».<sup>56</sup>

Creo que Jünger capta y da razón de lo que un fotógrafo como August Sander, tan distante ideológicamente de él, afirmaba en el texto de introducción de su exposición de Colonia, *Los hombres del siglo XX*, de 1927: «[la fotografía] puede darnos las cosas en su grandiosa belleza, pero también en su *cruel verdad*, también puede engañarnos enormemente. *Tenemos que ser capaces de soportar la visión de la verdad*, pero sobre todo es preciso que la trasmitamos a nuestros semejantes y a nuestra descendencia, tanto si nos es favorable como si no».<sup>57</sup> La última afirmación de Sander —tenemos que *ser capaces* de soportar la visión de *la verdad* incluso en su *crueldad*— abre y deja abierta una cuestión esencial cuando la referimos a la violencia y al dolor bélicos. Desde 1927, cuando escribió, y el asunto estaba en sus albores, han pasado muchas cosas horribles: la segunda guerra, varios genocidios, en especial el de los judíos, las muy sangrientas guerras asociadas a algunos procesos de descolonización, el sistema Gulag —del cual

<sup>56</sup> Jünger, E., «Guerra y fotografía», en Sánchez Durá, N. (edit.), *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, op. cit., pp. 123-124.

<sup>57</sup> Sander, A., «Mein Bekenntnis zur Photographie. "Menschen des 20. Jahrhunderts", [Mi profesión de fe sobre la fotografía. "Los hombres del siglo XX"]», texto para la exposición, Kuntsverein, Colonia, noviembre 1927, según la traducción editada en Lugon, O. (edit.), *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1997, p. 187. Énfasis mío. He abordado otros aspectos de la relación de Jünger con la fotografía de A. Sander en «Rojo sangre, gris de máquina», art. cit. op. cit., pp. 29-34.

empezamos a ver ahora las fotografías—, guerras convencionales entre estados declaradas o encubiertas en la forma de intervención humanitaria y la aparición de lo que Mary Kaldor ha llamado «las nuevas guerras», sin olvidar el terrorismo urbano indiscriminado contra las poblaciones civiles. La afirmación de Sander nos lleva al punto donde dejamos a Susang Sontag y a preguntarnos: ¿Somos ya capaces, a través de la fotografía, de ver las verdades crueles o, precisamente porque ya lo somos, tanto técnica como gnoseológicamente, hemos llegado a insensibilizarnos, según diagnosticó Jünger y creyó Sontag en *Sobre la Fotografía* para después moderar su juicio en *Ante el dolor de los demás*?

## VI

Para empezar a contestar esa pregunta, volvamos a un punto que habíamos dejado pendiente. Afirmaba Sontag que una de las limitaciones de la fotografía bélica era que nada decía del después del instante captado. Podríamos añadir que tampoco dice nada del antes ni de lo que ocurre alrededor, pues cierto es que todo encuadre de una instantánea entraña una doble exclusión, temporal y espacial. Incluso las imágenes más desoladoras, sean las de los civiles y niños de ojos abismales asaetados por goteros que yacen en hospitales destartados, inducen a una sibilina sinécdoque. Vemos un segundo, quizá dos, del sufrimiento. Después, no sabemos cuál será su suerte ¿Quedará ciego? ¿Verá sus brazos o piernas amputados? ¿Murió? ¿Estamos viendo a un huérfano que une a la carencia de analgésicos el dolor por la pérdida de sus padres o hermanos? ¿O a un padre o una madre que perdieron a sus hijos resultando ellos sólo heridos? John Berger extrajo ciertas consecuencias políticas y morales de ese aspecto ineludible. En efecto, Berger —como Jünger— piensa que la palabra *disparador*, que se aplica tanto a un rifle como a una cámara, refleja una correspondencia que no acaba en lo puramente mecánico. Cuando se pregunta por qué los gobiernos y poderes políticos dejan que la prensa publique fotos espantosas de la agonía afirma que, si bien la cámara que aísla un momento de agonía no es más violenta que la experiencia de ese momento, la imagen que capta, con todo, es doblemente violenta. Porque las dos violencias, la de la agonía y la de su imagen, refuerzan el mismo contraste: el contraste entre el momento agónico y todos los demás, lo que sucedió antes y después de ese instante representado.<sup>58</sup> El lector fortuito tiende a pensar que el responsable de esa discontinuidad es él, que observa ahora la foto alejado espacio-temporalmente del horror que fue su ocasión. Si se da el caso que el lector interpreta esa discontinuidad en términos de discrepancia moral con lo representado, entonces lo que pasa a primer plano, lo que

<sup>58</sup> Berger, J., «fotografías de la agonía», en *Mirar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p. 46.

le preocupa es esa inadecuación moral suya. De manera que las imágenes resultan eficazmente despolitizadas al convertirse en una señal de la condición humana que acusa a todos y a nadie. Refugiado en su rechazo moral el lector-espectador puede entonces sustraerse a la responsabilidad y a la acción políticas respecto de guerras que se hacen en su nombre. En cualquier caso, tanto Sontag como Berger discurren por la senda del diagnóstico de Jünger en este punto: la fotografía por su forma telescópica, fría y distante es especialmente acorde para dar cuenta de la violencia de un mundo técnicamente desarrollado. Pero Berger y Jünger se inclinan a pensar que aquella llamada de Sander a ser capaces de soportar las verdades crueles ha tenido un paradójico éxito: cuando vemos las verdades que la fotografía del horror nos muestra, de alguna manera, las despojamos de su crueldad, bien en forma de indignación moral abstracta e inhibición política (Berger), bien en forma de movilización política e insensibilidad moral (Jünger).

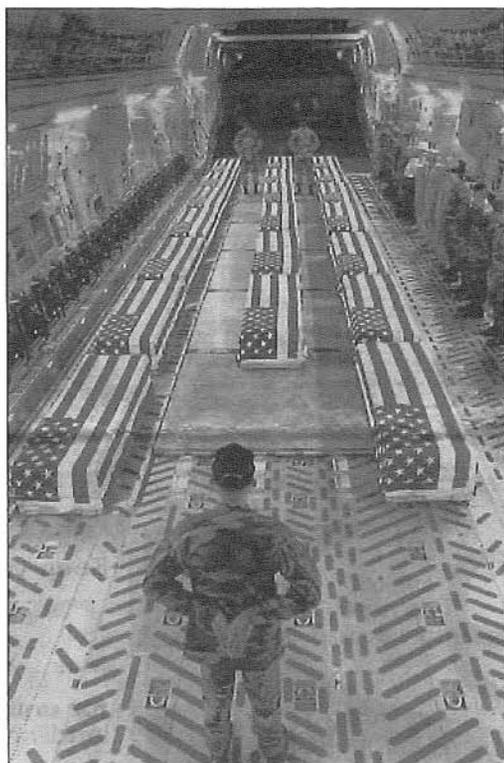
Pienso que la fotografía tiene una capacidad especial, entre la variedad de fenómenos que filtra y registra, para mostrar la guerra moderna y su horror. No todas las fotografías, pero sí las mejores, y eso es lo que nos interesa, pues ésta es una discusión conceptual sobre ese medio. Cierto es que muchas de las más famosas fotos bélicas contemporáneas estaban trucadas: el soldado soviético que ondea la bandera con la hoz y el martillo sobre el Reichstag tras la batalla de Berlín; los marines que alzan el mástil con las barras y estrellas en la cumbre de Iwojima; o el caso especial de la foto de Capa del miliciano republicano impactado en Cerro Muriano, cuya polémica sobre si está posada o no, a diferencia del caso de las otras dos, todavía sigue; y tantas otras más. Pero más allá de la posibilidad del trucaje o la composición preparada, no cabe duda de que algunas fotografías, espolean nuestra capacidad de sentir. Sí, dan cuenta de lo horroroso. La fotografía de Huynh Cong Ut —distribuida por *Associated Press* y Premio Pulitzer 1973—, que muestra a la niña Phan Thi Puc de nueve años desnuda, desollada y aterrorizada corriendo junto a otros niños por la carretera tras el bombardeo de su aldea de Trang Bang el 8 de junio de 1972, sí muestra el sufrimiento de los campesinos vietnamitas a causa de los bombardeos con napalm. Otro sí de la conocida foto de Edward T. Adams en la que el general Nguyen Ngoc Loan, jefe de la policía survietnamita (de espaldas), dispara un tiro en la sien a un joven sospechoso de ser vietcong, con las manos atadas a la espalda (de frente), en medio de una calle de Saigón durante la ofensiva del Tet en 1968. Y, de hecho, como subraya Sontag, podría decirse que esta famosa foto está extraña y peculiarmente «posada»: el general, sabedor de que los periodistas estaban en la calle, sacó al chico y le disparó frente a las cámaras. La foto de Adams recoge justo el momento del impacto de la bala, un instante antes de que la víctima caiga al suelo. Podríamos poner muchos otros ejemplos, sea el caso de Robert Capa y sus conocidas fotografías, movidas y borrosas, del desembarco de Normandía. Capa desembarcó al alba con la primera oleada en la playa de Omaha el 6 de junio de 1944. Es sabido que de aquel día espantoso, en el que



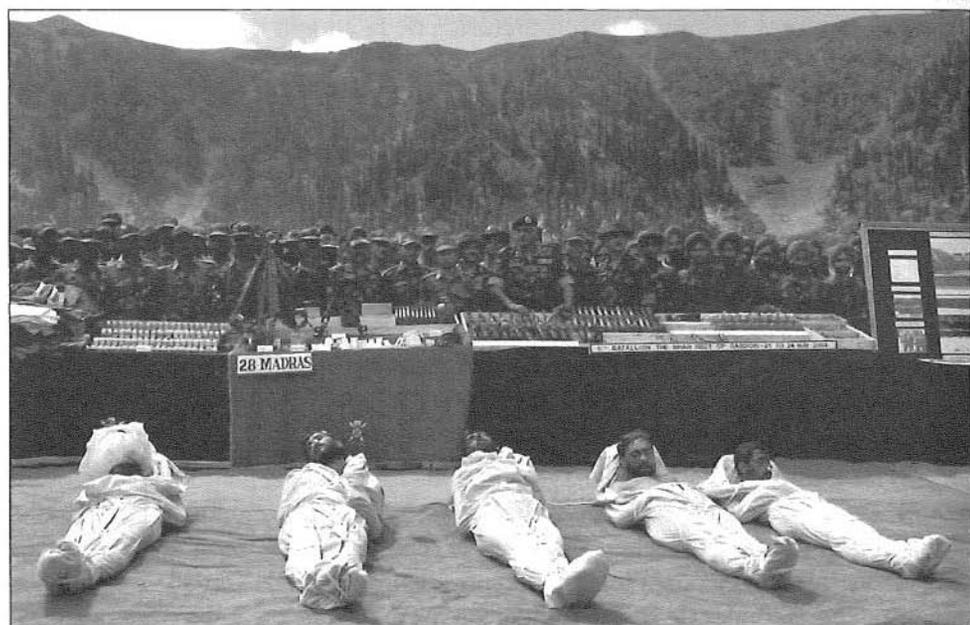
murieron 10.000 soldados aliados y resultaron heridos el doble, esa playa fue la que llevó la peor parte y la primera oleada fue más que diezmada. Cuando acabó de disparar sus dos cámaras estaba tan nervioso que no pudo recargarlas. Volvió de la playa a bordo de una barcaza sanitaria y cuando llegó a Londres, urgido por la necesidad de mandar las fotos a la revista *Life*, su ayudante estropeó los negativos al revelarlos. El responsable de tan desafortunada sorpresa fue Larry Burrows, uno de los mejores fotógrafos de la guerra de Vietnam, autor de un muy famoso reportaje a bordo de un helicóptero también para *Life*. Capa y el que fuera su ayudante murieron en Indochina. Capa pisando una mina en 1954, Burrows, junto a otros tres fotógrafos, al ser derribado su helicóptero en 1971. El caso es que de las setenta y dos instantáneas que tomó Capa en la playa de Omaha en Normandía aquel 6 de junio de 1944 sólo se salvaron nueve. Capa afirmó después que aquellas nueve fotos, que ahora todos recordamos, «eran un trozo de todo lo acontecido, que mostraría a quien no hubiera estado allí más aspectos de la auténtica realidad del asunto que no la escena entera».<sup>59</sup> Creo que tenía razón, que esas fotografías, como las dos citadas de Vietnam, a pesar de las afirmaciones de Berger, tienen, como pretendía Sebald, un extraordinario poder de condensación, que lo que muestran tiene un especial poder para sugerir el todo del que forman parte.

<sup>59</sup> Citado en VV. AA., *En Guerra*, Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, 2004, p. 184.

¿Pero dónde nos llevan? ¿Qué efectos nos producen? ¿Es cierto que nos movemos sólo ante una alternativa que, por una parte, conjuga indignación moral abstracta e inhibición política, y, por la otra, movilización política e insensibilidad moral? No creo que pueda contestarse esa pregunta en general. La fotografía se mueve en esa ineludible ambigüedad y dependerá en gran medida de la identidad moral y política de cada cual que reaccione de una manera o de otra. Por un lado, la fotografía, cualquier fotografía, retiene aquel modo de ver que subrayaba Jünger. Un modo de ver que induce falsamente a pensar que acerca las personas físicamente distantes, pero que lo único que acerca es su imagen. Es más: la fotografía, aunque es verdad que en un sentido acerca, en otro sentido no sólo no mengua la distancia física, sino que añade la distancia que supone emplazar a las personas y a los sucesos en sus relaciones abstractas. De hecho, podría hacerse una tipología: no vemos a éste o aquél, menos aún su dolor, vemos refugiados, heridos, cadáveres, derrotados, ruinas, campos de batalla, etcétera que han llegado a convertirse en géneros o tópicos (en el sentido de lugares comunes de enunciación). O el *tipo* de ajusticiamiento que practica la policía en una guerra partisana, como la fotografía de Adams del jefe de policía survietnamita y el vietcong. Quizá no haya ejemplo más claro del aserto de Jünger, que no me resisto a reescribir de nuevo por entero: «la fotografía se halla fuera de la zona de la sentimentalidad. Posee un carácter telescópico; se nota que el proceso es visto por un ojo insensible e invulnerable. Retiene tanto la bala en su trayectoria como al ser humano en el instante en que la explosión lo despedaza. Ése es nuestro modo peculiar de ver y la fotografía no es otra cosa que un instrumento de esa especificidad nuestra». Sí, independientemente de las adscripciones ideológicas o morales de los lectores, la conversión fotográfica de la agonía o de la desolación en imagen tiene el sorprendente efecto de embellecer, o enfriar, el dolor. Y ello favorece la merma de nuestra sensibilidad o, en el límite, nuestra inhibición moral. Si mucho de lo que vemos en las fotografías lo viéramos en directo, junto a nosotros, no lo podríamos soportar. O también: lo soportaríamos mejor porque ya lo hemos visto fotográficamente, porque nuestra forma de ver es en gran medida fotográfica. Pero, por otra parte, es obvio que la fotografía bélica tiene el poder de espolear nuestra desfallecida capacidad de sentir. De otra forma no habría existido la censura y ésta existe organizadamente desde que en el curso de la Primera Guerra Mundial se crearon los servicios fotográficos de los ejércitos. De hecho, recientemente esa tendencia se ha extremado en ciertos conflictos (recuérdese los periodistas «empotrados» en la segunda guerra de Irak), aunque se es más flexible cuando se quiere mostrar la «barbarie por naturaleza» del otro (por ejemplo, en las guerras civiles africanas), según los intereses en juego en los diferentes contextos o la habilidad y pericia de los fotógrafos que empuñan las cámaras donde otros empuñan las armas. Es decir, la representación fotográfica del dolor y de la muerte está orientada según diferentes regímenes de la verdad. Y así vemos que se puede esconder de forma minuciosa los cadáveres propios o hacer osten-



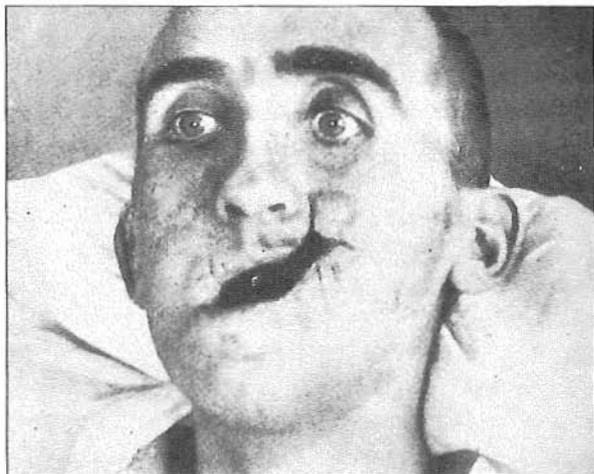
tación de los del enemigo. Es el caso de estas dos fotografías. Una, a pesar de su apariencia ritual, está tomada a escondidas, robada. Es de los soldados estadounidenses muertos en la actual guerra de Irak, ocultos bajo la bandera, de vuelta a casa para ser sepultados. No pudo verse hasta que se colgó en la red junto a otras, publicándose después en la prensa distribuida por Reuters. La otra, maniifiesta y cuidadosamente posada, está tomada en 2003 por Mukhtar Khan en una base militar india en Nowgam. No fue censurada, ni se pretendía que lo fuera —la distribuyó *Associated Press Photo*— porque la intención del ejército indio era hacer ostentación de su poder exhibiendo los cadáveres de los 5 guerrilleros que trataban de infiltrarse desde la parte pakistaní a la india de Cachemira.



En cuanto a la capacidad de movilización política de las fotografías es necesario, en principio, hacer distinciones sobre el modo en el que accedemos a ellas, sobre cuál es la forma de recibirlas. No cabe duda de que en el caso de las fotografías estáticas su forma de difusión principal sigue siendo la prensa escrita e ilustrada. Pero independientemente de la mayor facilidad o dificultad para captar las imágenes, independientemente de las ocasionales y diferentes formas de censura, no es lo mismo un periódico, que una revista ilustrada dedicada especialmente a la fotografía (como las históricas *Vu*, *Life*, *Paris Match*, *Stern*, etcétera), o un foto-libro. No es lo mismo un reportaje compuesto de una serie de fotografías, que al cabo componen un relato, que una fotografía aislada junto a otras que nada tienen que ver, o incluso son comerciales. La famosa foto de Capa del miliciano republicano que se desploma hacia atrás con el brazo extendido y el fusil en la mano, alcanzado por un tiro en Cerro Muriano en Córdoba, fue publicada por primera vez en un reportaje de la revista *Vu* (el 23 de septiembre de 1936) y la segunda vez en *Life* (el 12 de julio de 1937). En *Vu* la foto ocupaba la media parte superior izquierda de un reportaje de dos páginas llamado «La guerra civil en España». Bajo esa fotografía el maquetador puso otra —observada con atención se ve que cada una trata de un suceso y persona diferentes— con el fin de darle al par un dinamismo de secuencia cinematográfica. La foto que comentamos llevaba un pie de foto, «*The Spanish Loyalist*», [El español legitimista] que orientaba políticamente su lectura de forma definida: el gobierno de la República española era el único gobierno legítimo y los milicianos, expresión combativa del pueblo más desposeído, morían en defensa de la legalidad republicana. En el caso de la revista *Life* el contexto de publicación fue totalmente diferente. Se publicó en un artículo para dar cuenta del primer aniversario de la guerra. La foto ocupaba dos tercios de la página de inicio, a la derecha, justo encima del título del artículo: «*Death in Spain: The civil war has taken 500.000 lives in one year*» [Muerte en España: la guerra civil se ha cobrado 500.000 vidas en un año]. Pero la página de la izquierda, por entero, era un anuncio de Vitalis, un protector de cabello masculino. Lo componían tres fotos y varios textos: un hombre jugando al tenis; un gran retrato de otro atildado, chaqueta blanca y corbata oscura, de cabello negro brillante perfectamente peinado con raya al medio, con aspecto de *crooner*; y un pequeño díptico con dos fotos del mismo hombre frotándose el pelo para darse la ración diaria de 60 segundos de Vitalis. Presidiendo todo ello, en la aparte superior, el slogan «*Broiling sun and soaking shower can live your hair lifeless!*» [El sol tórrido y las duchas torrenciales pueden dejar tu pelo sin vida!]. La composición fotográfica del anuncio de Vitalis ocupaba el mismo espacio que la foto de Capa reproducida en la página de la derecha. En un caso se habla de muerte en España; en el otro, de una pérdida de vitalidad menos dramática. Si tenemos en cuenta lo tórrido del sol y la escasez de agua en los campos de Granada, en verano, cuando Capa disparó su cámara, podría decirse del conjunto de las dos páginas que es una cumbre del humor negro. O algo

más, el lector de *Life* pudo sacar esta conclusión: ¡qué bien se está en casa, en un país civilizado, lejos del profundo sur donde la gente muere, hasta el sol y el agua son aquí diferentes!<sup>60</sup>

La foto de Capa, en sí misma, tiene la grandeza de haberse convertido en un icono de la guerra civil española, y también de la capacidad de la fotografía para captar el instante peligroso, el mismo momento de la muerte bélica. Pero es obvio que la recepción que se hizo de esa fotografía en su momento no fue la misma para los lectores de una revista o de la otra. Como tampoco hacemos la misma lectura que entonces –aun teniendo en cuenta las siempre diversas respuestas individuales– de la foto de la niña vietnamita desnuda y abrasada por el napalm cuando ahora, desde hace unos años, se la publica junto a otra, ya adulta con su niño de nombre Huan [Esperanza] en brazos a la puerta del restaurante vietnamita que regenta en Estados Unidos, donde vive. Podríamos aducir otros casos –no faltan desde el principio– de cómo las mismas fotografías permiten usos políticos diferentes. Las famosas fotografías de los *gueules cassés* [«los jetas rotas»] de la guerra del 14 –rostros espantosamente desfigurados y mutilados, escandalosas en un principio dada la vulneración de las convenciones de la época– se utilizan durante la contienda para señalar la barbarie del enemigo; en la pos-



guerra, los distintos pacifismos las usaron para denunciar, no la «barbarie prusiana» o el «despotismo zarista», sino la barbarie de la guerra en absoluto. Ese fue el uso que de ellas hizo Friedrich en la famosa sección “El rostro de la guerra” de su libro ¡*Guerra a la Guerra!* Lo mismo ocurrió con las fotografías de cojos y mancos provistos de sus complicadas prótesis que a partir de 1917 aparecen en Austria e Inglaterra para demostrar la

crueldad del enemigo; acabada la guerra, de las mismas imágenes se hicieron carteles para jalear la reinserción laboral de los excombatientes en Francia y Alemania (una reinserción, por otra parte, falsa, como se dedicaron a denunciar muchos cuadros de Otto Dix pintados a partir de esas fotografías).

<sup>60</sup> Para lo referente a la foto de Capa y su publicación, a la vez que para las cuestiones de autenticidad, véase Koetzle, H.-M., *Photo Icons. The Story Behind the Pictures*, vol. 2, Taschen, 2002, pp. 20 y ss.

Es en los foto-libros donde el relato compuesto sugiere una lectura política explícita de mayor o menor poder de convicción. Más arriba mencioné tres ejemplos del periodo de Weimar. Pero me gustaría nombrar el caso del poco conocido foto-libro de Bertold Brecht, *Kriegsfibel* [*ABC de la Guerra*], recientemente publicado en España.<sup>61</sup> Preparado junto a su compañera Ruth Berlau en 1944, acabó publicándose en 1955. Está compuesto de lo que Brecht llamó en sus diarios de exilio «foto-epigramas»: fotografías recortadas de periódicos y revistas, algunas de las cuales incluyen el pie de foto de cuando fueron publicadas, a las cuales les añadió epigramas de cuatro versos que debían corregir o rectificar, en definitiva, orientar políticamente, la imagen. Brecht se dedicó pues a poner en práctica lo que había escrito en 1931 con motivo de un aniversario de AIZ: «la fotografía se ha convertido en las manos de la burguesía en un arma horrorosa contra la verdad. El inmenso material fotográfico que escupen cotidianamente las prensas de las imprentas y que tiene la apariencia de la verdad, no sirve en realidad más que para disimular los hechos». Para Brecht AIZ cumplía a la perfección el cometido de «servir a la verdad y de restablecer el estado justo de los hechos», pero advierte que la fotografía «puede mentir tan bien como la linotipia».<sup>62</sup> No puedo detenerme en el análisis del libro de Brecht. Pero merecen ser resaltadas, para lo que me ocupa, algunas cosas. En uno de los foto-epigramas volvemos a encontrar analógada la experiencia de la muerte al cine. Un soldado americano fuma un pitillo displicentemente frente a la cámara, delante de él, en escorzo, el despojo del soldado japonés que acaba de matar. El pie de foto es «un americano y el japonés (*Jap*) que mató. Pcf. Wally Wakeman aclara: Iba andando por el sendero cuando divisé dos tipos conversando. Sonreían y sonreí. Uno sacó la pistola. Yo tiré de la mía. Lo maté. Fue como en una película». Y el epigrama que Brecht añadió bajo la foto y su pie rezaba: «Cuando nos vimos –todo pasó rápido– / sonreí y ambos sonrieron. / Así, los tres sonreímos al principio. / Luego uno apuntó y lo abatí de un tiro». Este foto-epigrama no versa sobre la percepción traumática, aun a pesar del símil del cine, como vimos más arriba. Es toda una declaración no sólo sobre la frialdad con la que se puede llegar a matar en una guerra, sino sobre la frialdad de la imagen fotográfica de la muerte y sobre la mirada fotográficamente fría del que la causa. *ABC de la Guerra*, contiene varios foto-epigramas que hacen referencia al bombardeo y destrucción masiva de las ciudades alemanas (aunque Sebald no hace referencia a él). Pero más que mostrar el dolor de los civiles alemanes –no se suele ver ni una persona y sí las ruinas– el epigrama insiste en la responsabilidad política última de esa destrucción: «He aquí [dice uno de ellos.] las ciudades de nuestro ¡Salve!

<sup>61</sup> Brecht, B., *ABC de la Guerra*, Ediciones del Caracol, 2004.

<sup>62</sup> Brecht, B., *An der Schwel des 2. Jahrzehntes* [«En el umbral de una segunda década», originalmente en AIZ, Berlín, vol. 10, n.º 41, octubre 1931], en Lugon, O., *op. cit.*, 286.



An American and the Jap he killed. The Wally Wakeman ... talking. They grinned and I grinned. One pulled a gun. I ... pulled mine. I killed him. It was just the in the moon.

Cuando nos vimos —todo pasó rápido—  
 Sonreí y ambos sonrieron.  
 Así, los tres sonreímos al principio.  
 Luego uno apuntó y lo abatió de un tiro.

/ Antes aclamaron a los destructores del mundo. / Y nuestras ciudades apenas son una parte / de todas las que hemos destruido». En este sentido es llamativa la rectificación u orientación política que Brecht le da a una de las nueve fotos, antes aludidas, que se salvaron de las que hizo Capa en Normandía. Esas fotos se han usado de muchas maneras y leído de otras tantas: como muestra del Apocalipsis del combate moderno, como épica de la lucha frente al fascismo y por la libertad, un icono del desembarco de Normandía y su derroche de sangre y muerte, un ejemplo del heroísmo de los fotógrafos de guerra o de su estilo aventurero, a la vez que una lección que dice que para captar una buena foto «hay que arrimarse». Sin embargo, el

epigrama que Brecht añadió le da un giro totalmente diferente y políticamente definido: «En esa mañana de junio, cerca de Cherburgo, / emergió del mar el hombre de Maine / y dicen que se fue contra el hombre del Ruhr, / pero iba contra el hombre de Stalingrado». Es decir, todo queda reducido a que los que allí desembarcaban eran soldados de Estados Unidos y que los aliados habían abierto por fin el tan deseado segundo frente con el propósito de contener y equilibrar la influencia del Ejército Rojo que avanzaba por el Este después de haber vencido con grandes pérdidas y sufrimientos en Stalingrado. Sin embargo, alguno de los foto-epigramas tiene una dimensión fuertemente moral y mínimamente política. Es el caso del dedicado a los soldados de la Wehrmacht derrotados en el frente del Este: «Ved nuestros hijos, sordos y ensangrentados, / Separados del tanque congelado: / ¡Ay, hasta el lobo que muestra los dientes / necesita una guarida! Calentadlos, tienen frío».

Ahora bien, ciertos reportajes, y desde luego los foto-libros, tienen la capacidad de darnos la respuesta a la pregunta (en una de sus posibles interpretaciones) que se hacía Sontag sobre cómo, siendo lo crucial, se fotografía el después de la guerra. Un reportaje clásico es el que realizó Ernst Hass sobre la vuelta de los prisioneros alemanes en el año 1949, publicado por *Heute*. Más mujeres que hombres esperan. Expresiones de alegría, y de todos los tipos de afecto, cuando reconocen al recién llegado, tristeza para los decepcionados, ansiedad en los rostros de los que blanden fotos para ver si los que vuelven a casa saben de los suyos. También los fotógrafos Paolo Pellegrin y Paulo Nozolino fueron a la ex Yugoslavia y a Sarajevo «después» de la guerra. El

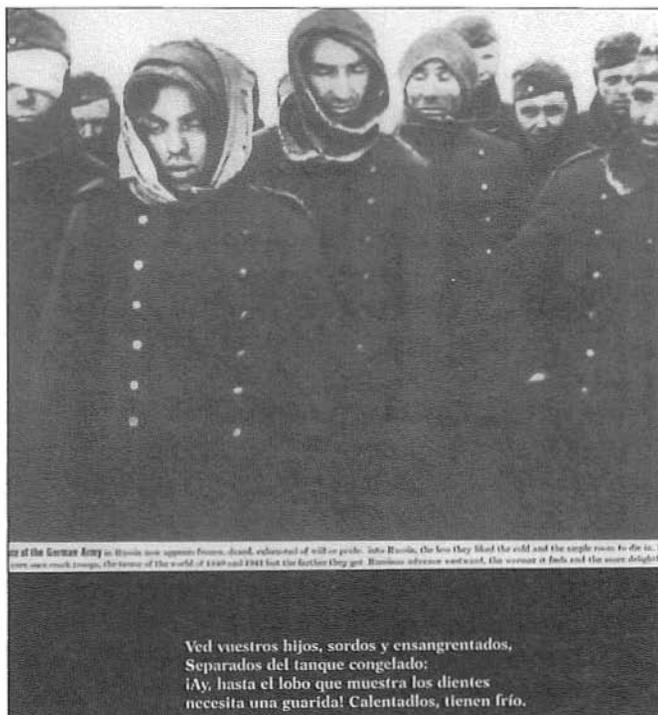


He aquí las ciudades de nuestro ¡Salve!  
Antes aclamaron a los destructores del mundo.  
Y nuestras ciudades apenas son una parte  
De todas las que hemos destruido.

primero buscó —a través de un reportaje que tiene cierto parentesco con el que hizo «Chim» Seymour sobre los huérfanos de Europa después de la Segunda Guerra Mundial— los deterioros psicológicos y físicos más que las heridas del combatiente. El segundo, distante del fotoperiodismo, reunió sus fotografías en una exposición de título *Tuga* (tristeza).<sup>63</sup> Los ejemplos son innumerables, el trabajo de Gabriele Basilico sobre el Beirut de la posguerra civil o —sea dicho en homenaje a Sebald aunque no lo cite— el foto-libro de 1949 *Canto en el horno de fuego. Colonia, restos de una ciudad alemana*, con fotografías de H. Classen, cuyo moto reza «Para recuerdo de los muertos y admonición de los vivos».<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Véase, Caujolle, Ch. (edit.), *Photografier la guerre? Bosnie, Croatie, Kosovo*, Les éditions de l'Imprimeur, Historial de la Grand Guerre, Peronne, 2000, *passim*.

<sup>64</sup> Fotocomposición en unión con el autor de Josef Rick, Editorial L. Schwann, Düsseldorf, 1949.



En general, en lo que se refiere a la imagen fotográfica del daño bélico, a mayor movilización política corresponde una mayor insensibilidad moral ante ese daño. Y viceversa. No es tanto o una cosa u otra, cuanto distintas gradaciones a lo largo de una línea continua. En cualquier caso, no existe un “nosotros” política y moralmente homogéneo al que las fotografías bélicas iluminen unívocamente en el mismo sentido. Lo que unos interpretarán como expresión de la condición humana, inspirándoles o

bien rechazo o bien resignación pesimista, otros lo recibirán como ratificación de su alineamiento político preexistente.

En cualquier caso, creo que Sontag tiene razón: a pesar del cine, de la televisión (y podría añadirse la red; si tenemos en cuenta los millones de visitas al sitio de vídeos youtube.com) cuando se trata de recordar, la fotografía cala más hondo, algunas imágenes incluso obsesionan, nos acompañan siempre sin que sepamos muy bien por qué. Son como una cita o un proverbio que facilitan la memoria, una señal que nos indica lo que debemos recordar: «recordar, es cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen». <sup>65</sup> O, podríamos añadir, recordar es, cada vez más, evocar una historia a partir del recuerdo de una o varias imágenes. Si pensamos en Sebald –cuando afirmaba que las fotografías que había visto proyectaban sobre él la sombra de una guerra de la que nunca había salido– su escritura es un ejemplo de ese modo de proceder, una suerte de descompresión y despliegue de las imágenes que, en principio, le han conmocionado u obsesionado. Las fotografías como indicios, pistas, huellas, síntomas que permiten captar, intuir, un sentido global que se trata de elaborar.

<sup>65</sup> Sontag, S., *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 104.

Esa función de evocación de la historia a partir de las imágenes fotográficas nos vuelve a llevar al principio de mi ensayo. Allí comencé exponiendo el proceder de Sebald en su libro *Los anillos de Saturno*. Sus paseos por el condado de Suffolk le llevaban a develar los estratos dolorosos del paisaje, a trazar conexiones entre aspectos de su espacio y tiempo presentes con sucesos espacio-temporalmente alejados. Mostré cómo en su escritura la imagen fotográfica no era una ilustración, sino los nexos condensados de esas conexiones. Hasta un punto tal que, dije, su texto escrito podría considerarse un extenso pie de foto, o mejor, el encadenamiento de varios. Todo lo cual, si tenemos en cuenta *Guerra aérea y literatura*, mostraba una confianza considerable en la imagen fotográfica a la hora de dar cuenta del dolor y daño bélicos. De tal manera que, en el asunto que nos ocupa, afirmé, ésta era la magnitud con la cual debía medirse las imágenes literarias. Después me propuse considerar la cuestión, no desde el ángulo de la relación entre palabra escrita e imagen fotográfica, sino inspeccionar los límites de ésta en sí misma.

Pues bien, para acabar, querría considerar un foto-libro reciente que pretende evadir de forma paradójica el inevitable efecto embellecedor de la fotografía. Digo de forma paradójica porque explícitamente se asume este aspecto, pero se quiere subvertir y vencer poniéndolo claramente de manifiesto. A la vez, se defiende la fotografía como una forma de practicar una política de la memoria desde una inspiración moral. De manera que este foto-libro tiene como supuesto el contrario del que fue vigente en el periodo de entreguerras. Si entonces había un escepticismo de la palabra a favor de la imagen fotográfica, en este caso parece ocurrir lo contrario: a la hora de dar cuenta del horror bélico del siglo pasado se pretende combatir el olvido y reactivar el recuerdo a través de fotografías sí, pero de fotografías que pertenecen al género del paisaje. Parece, pues, que, desde el punto de vista que lo inspira, el escepticismo no sea respecto a la imagen fotográfica, sino respecto al uso que hoy pueda hacerse de la fotografía bélica propia del fotoperiodismo.

Se trata de *For most of it I have no words* [Para mucho de ello no tengo palabras], subtítulo *Genocide. Landscape. Memory* [Genocidio. Paisaje. Memoria], publicado por el fotógrafo Simon Norfolk y el politólogo Michael Ignatieff.<sup>66</sup> El título del libro proviene de las palabras dichas por el locutor americano Edward R. Murrow al final de su informe sobre Buchenwald en 1945: «Les ruego que crean lo que he dicho sobre Buchenwald. He informado de lo que vi y oí, pero sólo de una parte. Para mucho, no tengo palabras». El libro de Norfolk e Ignatieff quiere dar cuenta de algunos genocidios: la inducida hambruna de 1932 en Ucrania, Auschwitz, Camboya Rwanda, la matanza de Armenia en 1915, y el de los herero, pueblo prácticamente exterminado por los alemanes en la actual

<sup>66</sup> Dewi Lewis Publishing, Heaton Moor, 1998.



Bomba que no explotó [Vietnam].



Hijos de un hombre envenenado por el Agente Naranja [Vietnam].

Namibia en 1904. Incluye también el bombardeo aliado de la ciudad de Dresde en 1945 y los cuatro millones de muertos vietnamitas que provocó la guerra de Vietnam. Los autores tienen el cuidado de excluir estos dos últimos casos de la categoría de genocidio, pero los incluyen para advertir «Cuan fácilmente la capacidad de matar sobrepasa cualquier justificación para matar». Los casos escogidos tienen, seguramente, el propósito de mostrar cómo la práctica del genocidio abarca todo el siglo XX, desde 1904 en el caso de los herero hasta 1994 en el caso de Rwanda. Pero pretenden sugerir, asimismo, que el genocidio no es propio de ningún régimen político particular: desde la matanza colonial hasta el conflicto interétnico en un nuevo estado postcolonial, pasando por el fascismo alemán y el totalitarismo estalinista, o el terror de un régimen victorioso sobre el hegemonismo de Estados Unidos en el periodo de la guerra fría y la «coexistencia pacífica».

También en este foto-libro las imágenes se acompañan de textos que marcan el sentido de su interpretación. Algunas de esas imágenes son horrosas, tremendas, corresponden al mismo tipo que *les gueules cassées* utilizadas por Friedrich en *¡Guerra a la guerra!*, o al de los amasijos de cadáveres

tanto de las trincheras de la primera guerra como del genocidio de los armenios. Pero la mayoría no son imágenes agónicas o de muertes masivas, sino de los paisajes actuales donde tuvieron lugar los genocidios de los ucranianos, judíos, camboyanos, o de los herero. Podemos comparar las fotos que utilizó Friedrich para denunciar el asesinato de



los armenios y las que utilizan Norfolk e Ignatieff. Por el pie de foto que acompaña la imagen del poste telegráfico sabemos que los autores piensan que ingenios técnicos como el telégrafo hicieron posible aquel genocidio, pues éste comenzó súbitamente ante una población desprevenida el 23 de abril de 1915 siendo coordinado telegráficamente.

Pero también tenemos la impresión de que, al final del siglo XX, Norfolk e Ignatieff piensan que no sólo no hay palabras para transmitir el horror, sino que incluso aquellas imágenes —en cuyo poder confiaron los autores alemanes de los años 30— son hasta cierto punto ineficaces. Sólo hasta cierto punto, pues siguen como ellos publicando un foto-libro, si bien ahora con imágenes en su mayoría paisajísticas e enigmáticas. Quizá con ello quieran sustraerse a la incómoda respuesta de Berger cuando se preguntaba por qué los gobiernos y poderes políticos dejan que los periódicos publiquen espantosas fotos de la agonía. Ciertamente,



el punto de vista que subyace al foto-libro de Norfolk e Ignatieff es moral y metapolítico. Metapolítico en el sentido de que ellos no piensan que los genocidios que atraviesan el siglo sean propios de algún régimen político en particular. Con sus fotografías de paisajes en los que ocurrieron esos hechos horribles quieren manifestar que «la entropía es un escándalo moral», que «la desolación de éstas fotografías es bella, pero que esa belleza es sospechosa... documentan crímenes desaparecidos y haciendo tal cosa ponen su belleza en cuestión».



Pozo de cenizas [Auschwitz].

deportaciones bíblicas y en las masacres de la Edad Media... y recuerde el exterminio de los armenios... uno llega a la conclusión de que las masas de hombres son mera plastelina biológica». Podría decirse, pues, que el punto de vista de Norfolk e Ignatieff es intermedio entre el punto de vista moral que criticaba Berger y el compromiso político que reivindicaba. También, que esta política de la memoria es una política y una moral «minimalista» por escéptica:

«Estas fotografías expresan esa necesidad universal de redimir la muerte a través de la memoria. Cada fotografía es aquí como esos guijarros que se colocan sobre las losas funerarias en los cementerios judíos. El símbolo de un vínculo que ni siquiera la muerte puede destruir. Pero estas fotografías también nos dicen que la naturaleza barrerá tanto los guijarros como las losas. Todo lo que podemos hacer es ponerlos allí, una y otra vez, generación tras generación, tanto tiempo como podamos».



Querubín restaurado  
[Dresde, S. Norfolk y M. Ignatieff].

Pienso que la fotografía del dolor bélico, como aquella lechuza, metáfora de la filosofía, también emprende su vuelo al atardecer. En el mejor de los casos alentando la memoria, estimulándola, intrigándonos sobre cómo el pasado reciente se hace presente inmediato o el presente está grávido de pasado, la fotografía nos ayuda a mantenernos despiertos, alerta, atentos a lo que nos rodea. No es mucho, pero es bastante. Tampoco se comprende por qué, precisamente a la fotografía, habría que pedirle mucho más.

# LA GUERRA

Edición de  
NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ



COLECCIÓN *f*ILOSOFÍAS

*La reproducción total o parcial de este libro, incluida la cubierta,  
no autorizada por los editores, viola derechos reservados.  
Cualquier utilización debe ser previamente solicitada.*

*Editor*

NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ

*Colección dirigida por*

NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ

Diseño gráfico: Pre-Textos (S.G.E.)

1ª edición: septiembre 2006

© de la introducción: NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ, 2006.

© JULIÁN MARRADES MILLET, JOAN B. LLINARES, MANUEL JIMÉNEZ REDONDO,  
ENZO TRAVERSO, JUSTO SERNA, PABLO LÓPEZ ÁLVAREZ, JOSEP E. CORBÍ,  
NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ, CONSUELO RAMÓN, JAVIER DE LUCAS

© de la presente edición:

PRE-TEXTOS (SERVICIOS DE GESTIÓN EDITORIAL)

Luis Santángel, 10

46005 Valencia

[www.pre-textos.com](http://www.pre-textos.com)

Con la colaboración del Departament de Metafísica i Teoria  
del Coneixement de la Universitat de València

IMPRESO EN ESPAÑA

PRINTED IN SPAIN

ISBN: 84-8191-769-9

DEPÓSITO LEGAL: V-3748-2006

IMPRESA - TEL. 96 150 31 81 - C/ TORNERS, 1 - POLÍGONO INDUSTRIAL ELS MOLLONS  
46970 ALAQUÀS (VALENCIA)

## ÍNDICE

Introducción .....	7
Estado y guerra en Hegel .....	11
<i>Julián Marrades Millet</i>	
Consideraciones sobre la guerra en Nietzsche .....	35
<i>Joan B. Llinares</i>	
Libertad y guerra, guerra marítima, guerra entre estados, guerra civil y partisanos en la obra de Carl Schmitt .....	77
<i>Manuel Jiménez Redondo</i>	
Entre <i>Behemoth</i> y <i>Leviatán</i> : Pensar la guerra civil europea (1914-1945) .....	117
<i>Enzo Traverso</i>	
Guerra, civilización y barbarie. De Norbert Elias a Sigmund Freud . . . .	135
<i>Justo Serna</i>	
La guerra infinita, el enigma de la sublevación. Michel Foucault y la interpretación bélica de la política .....	161
<i>Pablo López Álvarez</i>	
Lo real y lo imaginario en la experiencia del soldado .....	185
<i>Josep E. Corbí</i>	
Palabras e imágenes, límites y alcance de los testimonios del dolor de la guerra .....	207
<i>Nicolás Sánchez Durá</i>	
La vuelta de un oxímoron. A propósito de la guerra justa .....	247
<i>Consuelo Ramón</i> <i>Javier de Lucas</i>	