

GUERRA, TÉCNICA, FOTOGRAFÍA Y HUMANIDAD EN LOS FOTO-LIBROS DE ERNST JÜNGER

Por NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ

"El motor no es el soberano de nuestro tiempo, sino su símbolo, es la imagen simbólica de un poder para el cual la explosión y la precisión no constituyen antítesis"

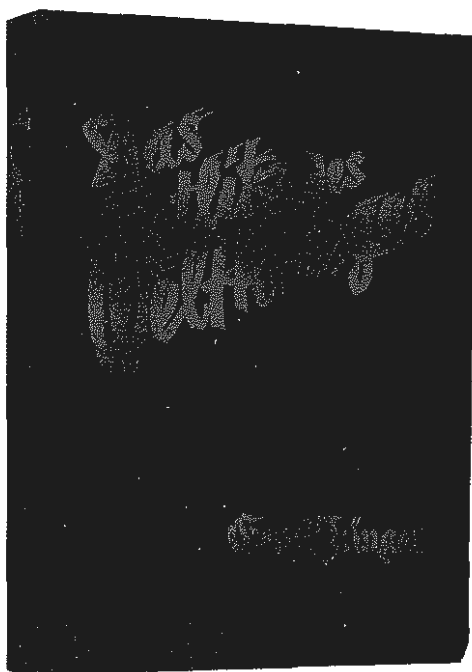
Ernst Jünger: *El Trabajador*

No es improbable que el lector de este volumen, al abrirlo por vez primera, sienta cierta perplejidad tanto respecto de su género, cuanto de las intenciones que encierra. Pues al estar desde su sobrecubierta tan inmediatamente presente una imagen de la I Guerra Mundial pudiera creerse que es éste un libro sobre la historia de aquellos acontecimientos que, para algunos, realmente marcaron el arranque del *siglo corto* que concluyó con la reunificación de Alemania y la descomposición de la URSS. Sin embargo, tal creencia desviaría excesivamente el tiro. Pues cierto es que aquí se escribe de historia, y se reproducen abundantes fotografías de aquel magno conflicto, pero no con la intención de reconstruirlo —menos aun de ofrecer un álbum de hazañas bélicas—, sino sobre todo y principalmente con el fin de poner de manifiesto una manera de concebir su reproducción en imágenes fotográficas.

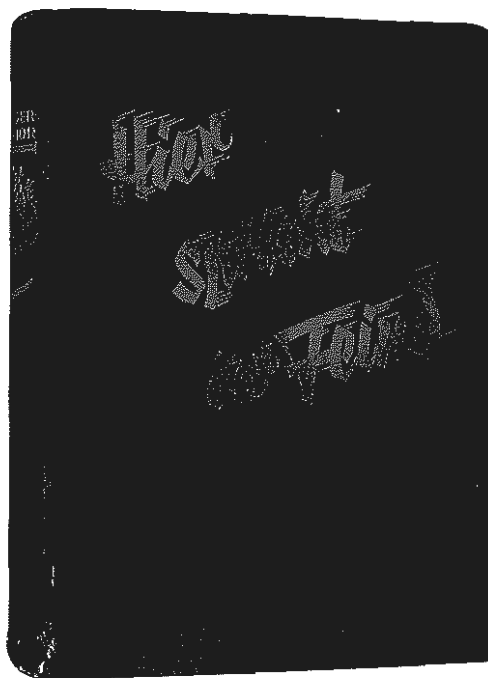
Para nuestra sorpresa, cuando llevábamos ya un buen trecho andado en la preparación de la exposición y volumen que aquí se presentan, apareció en la revista *Annales* un dossier acerca de la reactivación del debate histórico e historiográfico en torno a la primera gran guerra del siglo. En él se afirma que, ochenta años después del artículo de Marc Bloch "*Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*" (1921), de nuevo aparece una historia cultural de la guerra del catorce que podría definirse como las maneras en que los contemporáneos del conflicto se representaron la guerra, *i.e.* "como el conjunto de prácticas, actitudes, expectativas, creaciones artísticas y literarias de los años 1914-1918".¹

Historia pues, al fin y al cabo, pero historia tan sólo de un aspecto aunque no menor: historia de la fotografía y de *una concepción de su uso*, en tanto fotografía publicada, que tuvo como ocasión y posibilidad de su despliegue aquel titánico enfrentamiento bélico y su posterior elaboración en el periodo de entre guerras. Ahora bien, tal concepto de la fotografía, y por añadidura del destino de lo artístico visual, se centra aquí en la figura de Ernst Jünger y más precisamente en los tres libros que como editor literario confeccionó a finales de los años veinte y primeros de los treinta: *Luftfahrt ist not!* de 1928 (sin indicación de lugar, ni fecha) [¡Necesitamos la aviación!]; *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten*, Neufeld & Henius Verlag, Berlín, 1930 [El rostro de la Guerra

¹ Becker A. y Audoin-Rouzeau S., "Le corps dans la première guerre mondiale", *Annales*, Año 55°, nº1, enero-febrero 2000, p. 43 y ss.



Ernst Jünger, *Das Antlitz des Weltkrieges. Frontenerlebnisse deutscher Soldaten*, Neufeld & Henius Verlag, Berlín, 1930. (Biblioteca particular)



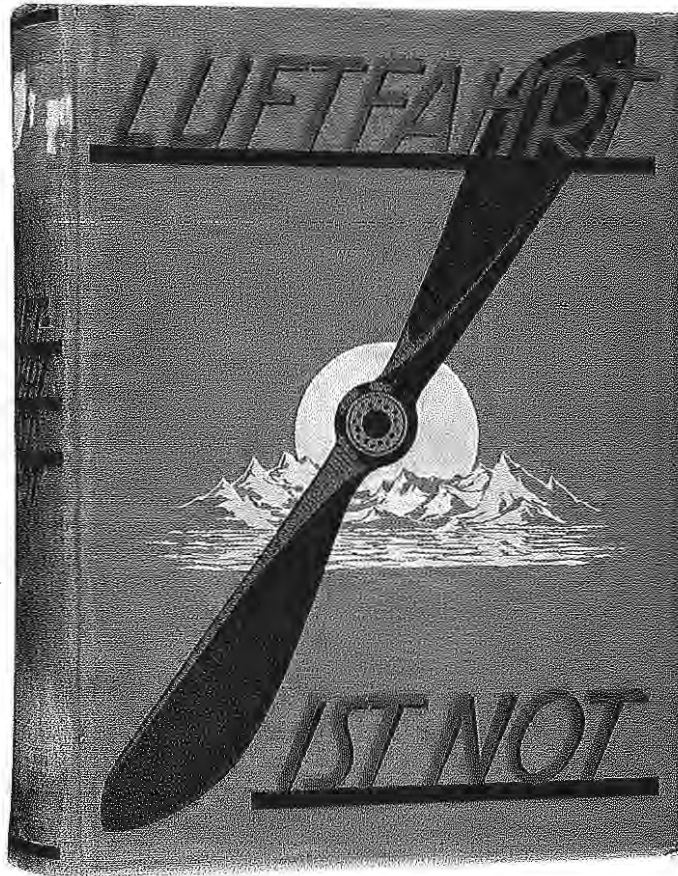
Ernst Jünger, *Hier Spricht der Feind. Kriegserlebnisse unserer Gegner*, Neufeld & Henius Verlag, Berlín, 1931. (Biblioteca particular)

Mundial. Vivencias del frente de los soldados alemanes] y *Hier Spricht der Feind. Kriegserlebnisse unserer Gegner*, Neufeld & Henius Verlag, Berlín, 1931 [Aquí habla el enemigo. Vivencias de la guerra de nuestros adversarios].

Cierto es que Jünger no es el autor de las numerosas fotografías que en ellos figuran, ni son éstos los únicos y en modo alguno escasos libros que en aquel periodo se compusieron utilizando el ingente número de clichés fotográficos obtenidos en los años de la guerra. Pero no es menos cierto que los textos e imágenes que en este libro se encuentran son de un interés excepcional al par que, en muchos aspectos, grávidos del siglo que se avecinaba y aun de nuestro presente el cual prefiguran y diagnostican. Por otra parte, debe subrayarse que los textos de Ernst Jünger —que aquí se publican por vez primera traducidos al castellano— eran hasta hoy de muy difícil acceso, también para los lectores del alemán, al no existir ninguna edición de los tres libros posterior a la primera. Incluso la edición crítica de las obras completas de Jünger de la editorial Klett-Cotta de Stuttgart no incluye por el momento ninguno de esos escritos, estando prevista su aparición, junto con los artículos periodísticos de juventud, a partir del año 2002. Afortunadamente, el lector los encontrará en este volumen en el mismo orden que se publicaron en cada uno de los tres libros. Ahora bien, estos textos son de muy diferente carácter y no pueden entenderse sin su combinación con las imágenes que los acompañan.

En primer lugar, el libro *El rostro de la Guerra Mundial. Vivencias del frente de los soldados alemanes* (1930) se compone del prólogo (quizá escrito anónimamente por el mismo Jünger) y de veinte artículos de diferentes autores² de entre los cuales cinco —los números 2, 11, 12, 19 y 20— están

² Los capítulos nº 4, 7 y 9, "Marcha nocturna", "Ofensiva" y "Marcha hacia el frente" de Friedrich Bethge; los nº



Ernst Jünger, *Luftfahrt ist not!*, 1928.
(Biblioteca de la Universitat de València)

firmados por el autor de *Tempestades de acero*. Además, completan el volumen 200 fotografías seleccionadas por Jünger con pies de foto por él escritos (ambos aspectos se subrayan en el colofón³), una cronología de la guerra de 1914-18, y seis mapas del frente del oeste, del este, de Italia, de Serbia, Rumania y de la nueva Alemania después del tratado de Versalles. El lector encontrará todos los artículos en el orden de la primera edición junto con una selección nuestra de las fotografías allí publicadas.⁴ No puede ocultarse que al no incluir nosotros todos ellos sino sólo los por Jünger firmados, ni tampoco reproducir todas las imágenes, hemos alterado el ritmo de la composición visual

16, "Imágenes de la batalla del Somme", 17, "Batalla de tanques y ataque en Cambrai" y 18, "Cuando me quedé ciego por un disparo" de Hans Henning Freiherr Grote; los nº 3, "El horror" y 6, "Tanques" de Otto Germar; los nº 14, "Cómo veía la guerra el aviador" y 15, "Piloto de artillería" de Hermann Fride; el nº 10, "En el barrio" de Curt Schwarz y el nº 13, "Un día en la división de artillería" de Veit Roskopf.

³ Cf. más adelante p. 178 su reproducción.

⁴ Entre ellos "Guerra y técnica" es una versión primeriza de "Fuego y movimiento" —publicado en España junto a *Sobre el dolor* por Tusquets en traducción de Sánchez Pascual—, publicado también en 1930 con el título de "Matemática guerrera" en la revista *Der Widerstand* del nacional-bolchevique Nieckish.

y narrativa del libro original, aspecto no baladí en el tipo de publicación que nos ocupa. La única solución hubiera sido una reproducción facsímil, pero tal arreglo está decididamente fuera de nuestro alcance.

En segundo lugar, el libro *Aquí habla el enemigo. Vivencias de la guerra de nuestros adversarios* (1931), se presenta como el volumen de cierre de una obra unitaria de título *El rostro de la Guerra Mundial*. Quizá Jünger concibió como único el primer libro de 1930 y fue más tarde en 1931, al decidir componer y editar este segundo, cuando lo pensó en tanto segunda parte del primero, o los dos como partes complementarias de una obra única. Se compone de una introducción del filósofo y soldado,⁵ de un prólogo firmado por un tal Richard Junior que enmascara a Jünger y de una selección de treinta y seis extractos de diferentes publicaciones de varios autores —naturales de los países de la coalición enemiga de Alemania— donde narrativamente se elaboran diversos aspectos de la gran guerra desde el punto de vista del bando contrario al germano. Esa es la razón que explica las primeras líneas del prólogo firmado por Richard Junior que reproducimos traducido, pues al leerlas —aquí y ahora— resultan crípticas y pasmosas dado que esta edición no incluye tales epítomes: “Esta colección de informes, que configura el último volumen de la obra *El rostro de la Guerra Mundial*, recoge una selección de textos de la inacabable literatura bélica que ha aparecido en los países a los que Alemania se enfrentó”.⁶ De igual modo que en el de 1930, Jünger es el responsable de la selección de las 150 fotografías y de los textos al pie que componen el volumen, enfatizando el colofón tanto esa actividad cuanto las fuentes de las que se nutre, al par que el criterio de su orden y disposición temática.⁷ No menos que en el caso anterior también nuestra edición traiciona inevitablemente el ritmo compositivo y narrativo que Jünger elaboró para la primera y única.

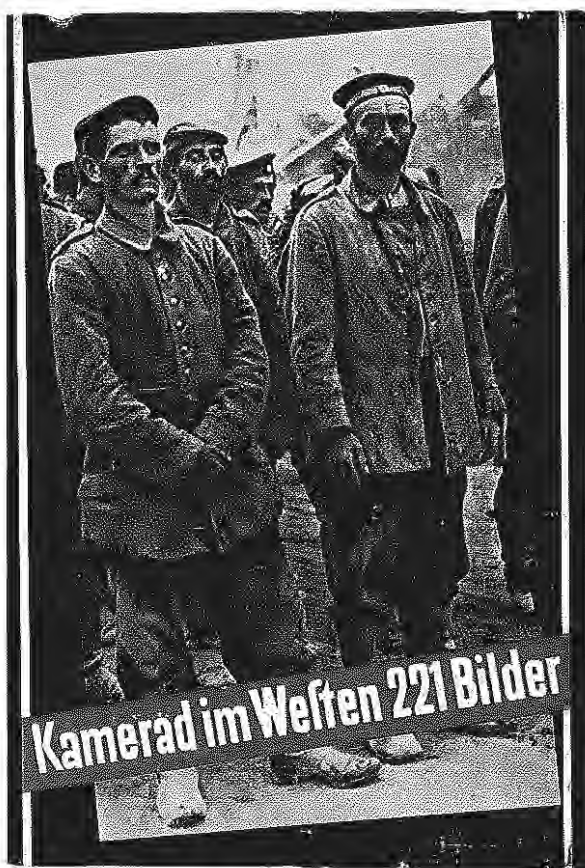
Por último, encontramos el libro que fue primero en el tiempo editado: *¡Necesitamos la aviación!* (1928). Lo componen treinta y siete ensayos de varios autores, entre ellos numerosos militares de Tierra, de la Marina y especialistas de la aviación militar y deportiva. Jünger aparece como editor literario firmando su prólogo y seleccionando las abundantes fotografías reproducidas. Sin embargo, de tener los tres libros a la vista, rápidamente aparece al lector la diferencia entre los dos sobre la guerra mundial y éste primero en defensa de la necesidad de proceder a la formación de pilotos deportivos y militares para avanzar en la construcción del arma aérea, aspecto prohibido para la Alemania posterior al tratado de Versalles. Diferencias que no se reducen al diferente propósito —allí construir una imagen global de la guerra según intenciones que más adelante se discutirán,⁸ aquí defender el arma de la aviación con el fin de aumentar la capacidad de movimiento una vez conseguido el paroxismo de la potencia de fuego—, sino al diferente concepto y uso de la fotografía que a ellos subyace. En efecto, junto a las reproducciones fotográficas, son patentes en *¡Necesitamos la aviación!* las esmeradas reproducciones en color de varias acuarelas de Wilhem Petersen, a la vez que numerosos dibujos a tinta y pluma de A. Winkler. Es decir, conviven en el volumen numerosos ejemplos de géneros tradicionales de las artes plásticas junto a la reproducción fotográfica. Tal aspecto es impensable en los dos libros de 1930 y 1931 donde la fotografía reina en soledad como el medio adecuado de

⁵ Dicha introducción la constituye un texto publicado en 1930 con el título “Guerreros y humanidad” en el primer número de la revista *Das Reich*.

⁶ Cf. más adelante p. 186.

⁷ Cf. más adelante p. 220.

⁸ Cf. también el artículo de Enrique Ocaña “Fotografía, guerra y dolor” en este volumen.



Kamerad im Westen. Ein Bericht in 221 Bildern, Societäts-Verlag, Frankfurt a. M., 1930. (Biblioteca particular)

expresión de la experiencia bélica y su reconstrucción. Además, en *¡Necesitamos la aviación!* las fotos se usan de forma distinta. No es ya que éstas y sus pies escritos tengan una relevancia mucho menor, sino que las fotografías aparecen aquí y allí con la referencia de su autor, o localizadas según el archivo fotográfico al que pertenecen. Por el contrario, en los dos libros que componen *El rostro de la Guerra Mundial*, la autoría está consciente y sistemáticamente borrada. De que ello es así tenemos la prueba en otro foto-libro bélico de los muchos que aparecieron en la época. Me refiero a *Kamerad im Westen. Ein Bericht in 221 Bildern*, Societäts-Verlag, Frankfurt a. M., 1930 [Camarada en el Oeste. Un informe en 221 imágenes].⁹

En efecto, en este típico foto-libro de la época, donde la selección de las más de doscientas imágenes reproducidas está precedida por una breve introducción anónima de dos páginas,¹⁰ todas las fotos se acompañan o bien del nombre del fotógrafo, o bien del nombre de la agencia

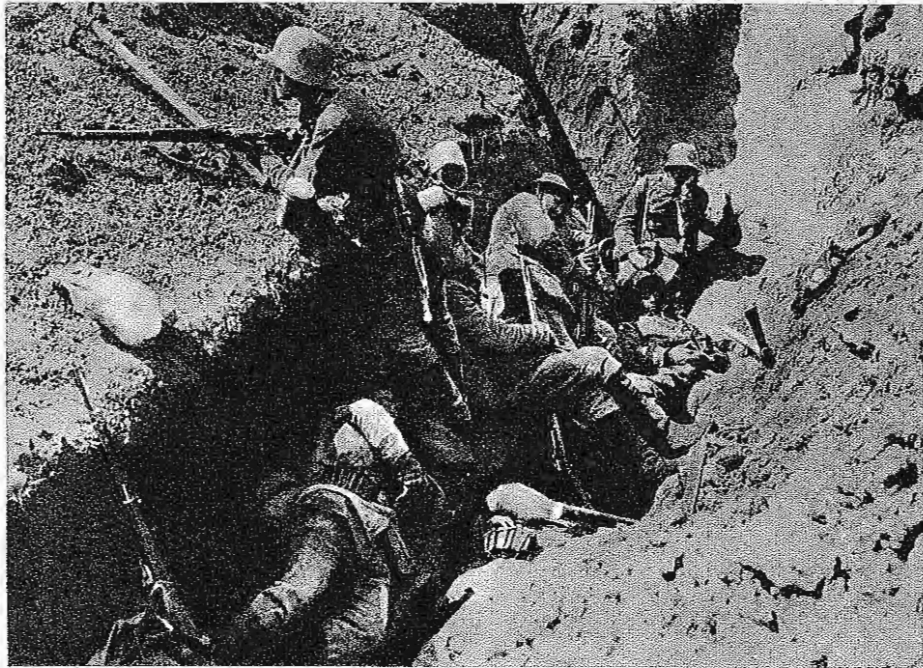
o la colección privada a las que pertenecen, o de ambos nombres. Lo interesante del caso es que por lo menos cuatro de las usadas por Jünger aparecen aquí perfectamente identificadas y en absoluto en los libros que él compuso.¹¹ Es cierto que en los colofones de los dos libros de 1930 y 1931 Jünger señala, con progresivo énfasis, la procedencia en general de las fotos que utiliza (Archivo del Reich de Potsdam, Gran Atlas Gráfico de la Guerra Mundial de la editorial Bruckmann, Imperial War Museum de Londres, archivos públicos y privados...), pero no menciona ni una sola vez los autores o las agencias de las cuales las fotos proceden. Es decir, se señala el origen de las fotografías en cuanto documentos de archivo pero sistemáticamente se oculta o borra los que las realizaron, no considerándolas en tanto obra susceptible de imputársele un autor.

⁹ Agradezco al profesor Juan José Carreras Ares el que me proporcionara un ejemplar de la primera edición de dicho libro.

¹⁰ No figurando más responsable de la edición que el encuadernador Albert Fuss.

¹¹ Así, "Vamos a la guerra" del libro *El rostro de la Guerra Mundial* (cf. más adelante p. 125) se atribuye a O. Tellgmann en el Archiv Fr. O. Koch en Berlín; "La calma antes de la tempestad" a Bufa, Scherls Bilderdienst, Berlín (cf. más adelante p. 118); del libro *Aquí habla el enemigo*, "Puesto de observación de la artillería inglesa en el frente de Arrás" (cf. más adelante p. 196) otra vez a Bufa, etc...

Wachen und
Schlafen



Im Westen
Sommer 1917

Bufa, Berlin
(Scherls Bilderdienst, Berlin)

156

Kamerad im Westen. Ein Bericht in 221 Bildern, Societäts-Verlag, Frankfurt a. M., 1930, p. 156



Ernst Jünger, *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten*, p. 2

Es más, la comparación de las fotos, tal y como aparecen en el libro *Camarada en el Oeste* y en los dos de Jünger que nos ocupan, aporta un dato muy significativo: que Jünger no respetaba la fotografía original, recortándola y encuadrándola según su propósito. Desconsideración de la autoría, énfasis en la actividad que supone el mero seleccionar y componer, al par que la intencional combinación de imagen y pies de foto, son aspectos que ponen de manifiesto una moderna concepción de la fotografía como forma de expresión adecuada a la época de la técnica. Concepción no lejana, por cierto, de sectores de la izquierda política de la república de Weimar ideológicamente ajenos al Jünger de la época¹² (más adelante volveré sobre este aspecto). Así pues, ambos foto-libros son un lugar de excepción para dilucidar las concepciones de Jünger sobre la fotografía, aportando *in acto exercito* elementos de juicio imprescindibles que ilustran, complementan y amplían lo escrito al respecto en otros de sus conocidos textos como *Sobre el dolor* (1934) o *El Trabajador. Dominio y Figura* (1932).

1. La fotografía como arma.

Es especialmente significativo comparar el estilo vehemente de los dos textos que sirven de arranque a los dos foto-libros que componen *El rostro de la Guerra Mundial*, con la breve introducción no firmada de *Camarada en el Oeste. Un informe en 221 imágenes*. En ésta última, en un tono constatativo lo más neutro posible, se nos dice que de los millones de hombres que intervinieron en la guerra la mayoría participó en el frente occidental, considerando éstos sus experiencias en él como las más decisivas de la contienda. Ahora bien, esa voluntad de no querer beligerar en ningún sentido preciso se manifiesta cuando se tiene buen cuidado en señalar la innúmero variedad, de edad, de formación, "de posición social e ideología política" de los soldados que participaron en los combates. Seguro que a tal variedad, se escribe, corresponde una igual diversidad de percepciones, de vivencias y recuerdos. Pero, justamente, ello no puede sino redundar en la fragmentación *ad infinitum* de aquella experiencia que a todos concernió y concierne. Aunque, entiéndase bien, "hoy en día —[i.e. 1930]— nosotros no estamos especialmente interesados en saber cómo transcurrió aquella guerra desde un punto de vista histórico", sino simplemente en responder a la pregunta de "cómo millones de personas pudieron soportar lo atroz durante años". Por ello, una vez más de manera sumamente parca y descomprometida se dice, como línea final de la introducción, "queda reservado para los supervivientes y para la joven generación el sentido que le quieran dar a este testimonio".¹³

Testimonio que ya no puede basarse tan sólo en las cartas del frente, los relatos orales y diarios de los "simples soldados" —pues explícitamente se excluye "la vida de los oficiales y de los estados mayores"—, sino en las instantáneas fotográficas. En tal sentido, la editorial confiesa haber examinado, en función de aquél caleidoscopio de experiencias, cerca de trescientas mil fotos de origen alemán y de más allá, incluidas, por mor de la veracidad del informe, un cierto número de las prohibidas por la censura de guerra.

¹² Cf. Werneburg B., "Ernst Jünger, Walter Benjamin und die Photographie. Zur Entwicklung einer Medienästhetik in der Weimarer Republik" en Müller, Hans-Haralt y Segeberg, Harro *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*, Fink Verlag, Munich, 1995.

¹³ *Kamerad im Westen. Ein Bericht in 221 Bildern*, Societäts-Verlag, Frankfurt a. M., 1930, sin paginación.

No hay tono y estilo más distante de éste que el de los dos textos que abren ambos libros de Jünger: El primero corresponde al artículo "Guerra y fotografía" publicado en *El rostro de la Guerra Mundial* y dice así: "Las fotografías que rememoran la miseria de la guerra tienen un valor especial, ya que la vida tiende a olvidar relativamente pronto las dificultades superadas. Excluir tales imágenes ni puede estar en consonancia con la tarea de una colección de fotografías, ni, por otro lado y de la misma forma, tampoco puede estarlo la pretensión de limitarse únicamente a ellas, como ya ha sido intentado diversamente. Pues tanto el recurso a la aversión hacia el sufrimiento, por una parte, como la representación barata y color de rosa de un problema tan serio como el problema que toma cuerpo en la guerra, por la otra, se dirigen en ínfima medida a las cualidades propiamente morales del ser humano".¹⁴

El segundo texto corresponde a la *Introducción* del libro *Aquí habla el enemigo*.¹⁵ Lo citaré en extenso: "Con demasiada claridad la experiencia de los últimos años nos ha enseñado que no hay ningún medio técnico que no sea susceptible de desempeñar también su papel en la guerra. No obstante, más significativo que el hecho de que todo avance técnico sea a la vez un avance bélico resulta la constatación de que fue la *ideología* del progreso, esto es, la del humanitarismo civilizatorio —el cual no tiene que ver ni lo más mínimo con la humanidad—, la que también les dio a los poderes combatientes el mejor motivo para una intensificación del enfrentamiento desconocida hasta entonces ... La conciencia humanitarista se dirige a la imagen ideal de una especie humana uniforme, a un cosmopolitismo que no conoce ningún tipo de fronteras ni de diferencias. La guerra, el testimonio más incontrovertible de la desigualdad de la vida, se presenta en tal imagen como una situación con respecto a la cual es preciso rechazar el tener cualquier participación y cualquier responsabilidad. Ello no impide, naturalmente, que se la sostenga con todos los medios. No obstante, tan sólo es posible como una guerra que se declara en defensa de los intereses de toda la especie humana. De aquí que no haya en esta época ningún poder que se atreva a confesarse como atacante y que no se ocupe en que se le capte combatiendo en una guerra de defensa, cuya finalidad no es a fin de cuenta la victoria, sino la paz, el progreso, la civilización o cualquier otra valoración teñida de humanitarismo que se simula ante la conciencia".¹⁶

El primer texto citado indica que Jünger tiene en mente un cierto uso de la fotografía que en principio no rechaza —mostrar las imágenes más descarnadas del horror provocado por la guerra—, pero el cual estima por parcial inaceptable, pues el recurso a la aversión que tales imágenes suscitan le parece sólo dirigido "en ínfima medida a las cualidades propiamente morales del ser humano". En el segundo texto, el dibujo filosófico e ideológico de los que así usan unilateralmente la fotografía como crítica de la guerra se ve perfilado: el humanitarismo abstracto y cosmopolita que, negando la guerra, sin embargo la acepta bajo la máscara legitimadora de justa guerra en defensa de la paz, el progreso y la civilización. Creo que hay evidencias suficientes para pensar que a quien Jünger se refiere en ambos casos es al libro de Ernst Friedrich *Krieg dem Krieger!* de 1924.¹⁷ Es necesario referirnos

¹⁴ Jünger E., *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten*, Neufeld & Henius Verlag, Berlín, 1930, p. 9 y ss. Subrayados míos.

¹⁵ Cf. nota al pie nº5 más arriba.

¹⁶ Jünger E., *Hier Spricht der Feind. Kriegserlebnisse unserer Gegner*, Neufeld & Henius Verlag, Berlín, 1931, p. 9 y ss.

¹⁷ Utilizamos la versión inglesa, prácticamente una reproducción facsímil de un ejemplar de la cuarta a la sexta edición alemana, publicada por The Real Comet Press, Seattle, 1987. Edición al cuidado de Catherine Hillenbrand con el estudio introductorio "Ernst Friedrich Pacifistic Anarchism" de Douglas Kellner.



*Onteerde vrouwenlijken! (Het betreft hier een vrouw uit het Russische Doodenbataillon, die mannelijke soldatenkleeren draagt.)

Geschändete Frauenleiche! (Es. handelt sich um eine Frau aus dem russischen Todesbataillon, die männliche Soldatenkleider trägt.)

Violated woman's corpse. (This was the case of a woman belonging to the Russian Battalion of Death, who wore a man's uniform.)

Corps d'une femme qu'on a violée. (Il s'agit d'une femme du Bataillon de la Mort Russe, laquelle porte des habits d'hommes.)

brevemente a este libro y su autor; pues el punto de vista de Jünger se comprende mejor recortando sus afirmaciones sobre el fondo de lo que a aquél subyace.

En efecto, el libro *¡Guerra a la Guerra!* de Friedrich tuvo una extraordinaria difusión en la Alemania de la República de Weimar y en la Europa de entre guerras, llegándose a editar once millones de ejemplares en más de cuarenta idiomas. Desde su misma composición ya se manifiesta su vocación cosmopolita y su voluntad de traspasar fronteras, pues en cualquiera de las ediciones siempre aparecía publicado en cuatro idiomas manteniéndose constantes el alemán, el inglés o el francés, variando el cuarto que llegó a incluir el ruso y el chino. *¡Guerra a la Guerra!* es también un foto-libro si bien de propósito pacifista, causa ésta a la que el autor dedicó su valiente y arriesgado activismo político. El libro, dedicado a "todos los que proyectan y dirigen batallas, a todos los patriotas y a todos los Estados Mayores", se compone de una introducción escrita en tono muy del estilo propagandístico de la época, no sin ciertas resonancias dadaístas y constructivistas en cuanto a la tipografía y composición gráfica; de algunos ejemplos de juegos, cuentos ilustrados y grabados que educan a los niños y jóvenes en los modos y hábitos de la guerra; de un epílogo y, fundamentalmente, de 180 fotografías con sus correspondientes pies de foto. Estas fotografías, todas ellas aun hoy verdaderamente repulsivas para nuestros ojos, muestran los horrores y miserias de la guerra de la forma más descarnada e hiriente posible: trincheras repletas de cadáveres, cuerpos destrozados por la artillería abandonados,

* En las fotografías que reproducimos del libro de E. Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, Zweitausendeins, Frankfurt, 1980, hemos decidido utilizar los pies de foto originales, en cuatro lenguas, con el significado internacionalista que se le quiso dar a esta publicación en su momento. Hemos respetado también algunas erratas.



De trots van de familie:
(een "interessante" kiek.)

Der Stolz der Familie:
(Eine "interessante" gestellte Photographie.)

The pride of the family:
(An "interesting" arranged photograph.)

L'orgueil de la famille:
(Une photographie "intéressante" posée.)

soldados esperando a morir debido al efecto de los gases bajo el sol tórrido de verano, fusilamientos y ahorcamientos en serie de enemigos y desertores, pilas de niños armenios muertos por hambre y fuego, cementerios de guerra profanados por el enemigo, mujeres violadas, etc.

El método de composición de las imágenes no por sencillo carece de fuerza y convicción. Suele consistir en pares de oposiciones: por ejemplo, en la página de la derecha encontramos la imagen de un hombre elegante en una cancha de tenis, ataviado al efecto, su pose es exquisitamente saludable, distinguida, y el pie de foto reza: "Después de la guerra el príncipe de la corona alemana como arduo trabajador..."; por contra, en la página de la izquierda vemos en un taller a un trabajador severamente mutilado a la altura del hombro que ase, con un brazo metálico ortopédico, un escoplo el cual golpea con un martillo, mientras que la leyenda del pie dice "...y el proletario mutilado en la guerra en su 'deporte' cotidiano". En otra ocasión, la página de la izquierda muestra una foto de estudio de las muy usadas como postales que pasaban a formar parte del álbum familiar de recuerdos; en ella vemos a un hombre en arrogante y acartonada pose militar, mirando y apuntando a la cámara con su fusil, en perfecto estado de policía, ante un paisaje pintado sobre un telón de fondo. La página de la derecha reproduce un grupo de soldados de los cuales uno, en actitud de quien muestra una pieza de caza mayor, exhibe los despojos de un cadáver destrozado cuyas piernas reventadas son una masa informe. El pie de la fotografía de la izquierda dice: "El orgullo de la familia: (Una pose fotográfica "interesante"); el de la derecha: "El orgullo de la familia: (El reverso de la imagen algunas semanas más tarde)". En general, los pies de foto se contraponen a las imágenes de manera que la combinación de unas y otros resultan en el desmentido, el develamiento del 'verdadero' sentido, o



De trots van de familie: (De keerzijde van de kiek, enkele weken later.)

Der Stolz der Familie: (Die Kehrseite des Bildes, einige Wochen später.)

The pride of the family: (The other side of the picture, a few weeks later.)

L'orgueil de la famille: (Le revers de la médaille quelques semaines plus tard.)

el subrayado del cinismo, de las grandes afirmaciones patrióticas, morales y políticas de los altos oficiales y generales del ejército, la iglesia y los diferentes gobiernos y dinastías beligerantes; afirmaciones que, en gran medida y de manera indeseable, también formarían parte del 'sentido común' de la población.

Con todo, quizá una de las secciones del libro de más intensidad visual es la serie de veinticuatro fotos que lleva por título *Das Antlitz des Krieges* (El rostro de la guerra). Son imágenes espantosas, casi increíbles por su atrocidad. Esa sección, que por cierto no tiene la estructura retórica antes descrita, consiste en retratos de soldados espantosamente mutilados, a veces con tremendas oquedades en el rostro, en otras ocasiones con horrendas cicatrices y totalmente desfigurados después de las numerosas intervenciones quirúrgicas sufridas, pero todos ellos aún vivos —lo cual se percibe en su mirada— de forma inverosímil.¹⁸ Los pies de foto se limitan generalmente a consignar el nombre del soldado mutilado, su oficio en tiempos de paz, la fecha y el modo en que fueron abatidos, el número de intervenciones médicas y la descripción de las heridas.

Recordemos ahora que el primer libro de Jünger —incluso el segundo que se presenta como el volumen de cierre de una obra unitaria— se llamaba *Das Antlitz des Weltkrieges*. Que Jünger debía

¹⁸ No es menos cierto que un caso parece un fotomontaje, al modo de un retrato robot, y en otro la fotografía parece retocada haciendo desaparecer una porción aun mayor de un rostro severamente mutilado el cual resulta demasiado nítidamente recortado, desde los ojos a la mandíbula inferior; sobre la gran mancha negra del fondo.

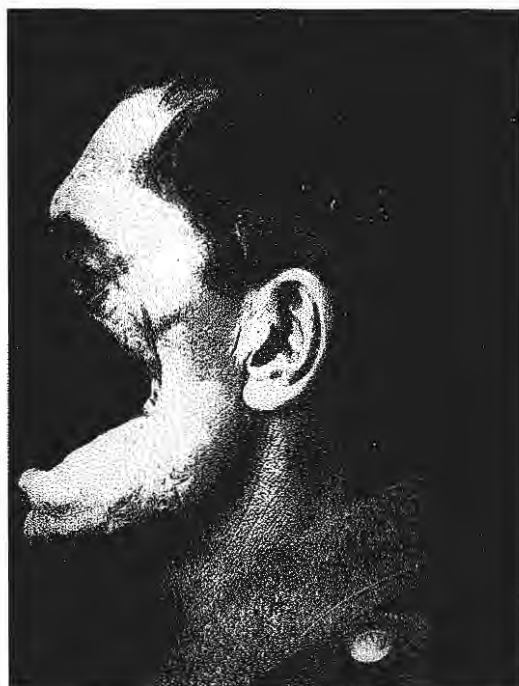
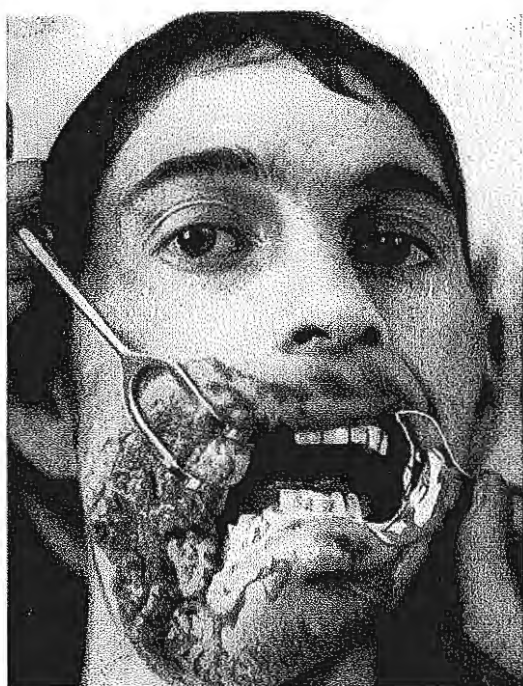


Das Antlitz des Krieges.
Het gezicht van den oorlog.
The visage of the War.
La face de la guerre.

conocer el libro de Friedrich es más que probable, no sólo porque en 1930 cuando él publica *El rostro de la Guerra Mundial, ¡Guerra a la Guerra!* había ya alcanzado su décima edición en Alemania, sino porque, además de su activa militancia en variados grupos y publicaciones de la extrema izquierda, Friedrich había fundado el mismo año 1924 de la aparición de su libro el Anti-Kriegsmuseum en Berlín; museo que había alcanzado tal notoriedad que posteriormente los nacionalsocialistas destruyeron su colección, apropiándose del edificio como sede de sus milicias de asalto, la misma noche de 1933 del incendio del Reichstag.

Ahora bien, más significativo aun es el discurso que prologa el libro de Friedrich, discurso que encaja con el punto de vista que Jünger califica de conciencia humanitarista y cosmopolita que, al pensar la especie humana como uniforme, no concibe ningún tipo de fronteras ni de diferencias. En efecto, Friedrich comienza apelando a los "seres humanos de todos los países" o "a los pueblos de todas las naciones"¹⁹ y acaba con la exhortación "¡Madres de todos los países, uníos!". En el mismo sentido, en

¹⁹ Hay que señalar que mientras el texto inglés es generalmente fiel a la versión alemana del mismo, sin embargo la traducción francesa varía notablemente con frecuencia. Así, en inglés y alemán se habla de "seres humanos" y de "países" (*Lands* y *Länder*), mientras que en el texto francés se dice "pueblos" y "naciones" (*Peuples* y *Nations*). En cuanto la edición original reúne los tres idiomas, más el holandés, doy por aceptadas por Friedrich todas las versiones.



“De oorlog bekomt mij als een kuur.” (Hindenburg.)
“Der Krieg bekommt mir wie eine Badekur.”
(Hindenburg.)
“War agrees with me like a stay at a health resort.”
(Hindenburg.)
“La guerre est pour moi un traitement d’eaux minérales.”
(Hindenburg.)

De “kuur” der proleten! Bijna het heele gezicht weggeschoten.
Die “Badekur” der Proleten Fast das ganze Gesicht weggeschossen.
The “health resort” of the proletarian. Almost the whole face blown away.
Le “traitement d’eaux minérales” des prolétaires: Presque la figure entière arrachée.

el epílogo tiene buen cuidado de señalar que si en el libro se expone principalmente la barbarie del militarismo alemán ello se debe tan sólo a la facilidad de encontrar tales materiales gráficos al ser él “una persona accidentalmente nacida en Alemania”; si bien, “todas las naciones que tomaron parte en la guerra a lo largo de más de cuatro años cometieron asesinato por medio del fuego y del acero, del veneno y del gas”. En cualquier caso, su llamada a todos los seres humanos se basa en un universalismo naturalista cuyo postulado es que desde los africanos hasta los esquimales y los asiáticos — explícita y vehementemente los invoca en el prólogo— todos por igual reaccionamos ante el dolor y el placer y, por tanto, a todos vitalmente concierne luchar para acabar definitivamente con el asesinato en masa que es la guerra. Lo cual será posible si las masas proletarias se enfrentan con los nacionalistas, con los militares, con la prensa, con los eclesiásticos pero, sobre todo y fundamentalmente, con la última causa de todas las guerras: el capitalismo, su concomitante explotación interior y la rapiña exterior que comporta la competencia internacional.

Desde el punto de vista de las concepciones de la fotografía y su uso es revelador comparar los dos libros de Jünger con, por un lado, las afirmaciones sobre tal asunto en la breve introducción anónima del foto-libro *Camarada en el Oeste. Un informe en 221 imágenes* y, por otro, el prólogo de

¡*Guerra a la Guerra!* de Friedrich. En el caso de *Camarada en el Oeste* el libro está compuesto desde la convicción de que "las fotografías de guerra son informes verídicos" aunque muy limitados en cuanto "valor documental". Ello es así, se piensa, porque las fotografías de guerra no pueden captar substancialmente más que hombres aislados o, a lo más, pequeños grupos. Por tanto, la fotografía no puede captar los grandes movimientos de masas, o las acciones de combate de envergadura en su complejidad y multiplicidad de aspectos. Y si bien es cierto que a "la cámara del aviador se le ofrecía un panorama más amplio", la contrapartida es la desaparición de los soldados, invisibles ahora si no es "en el mejor de los casos como pequeños puntitos". Las fotografías aéreas, pues, "informaban poco o nada". Tan tajante desvalorización es acorde, recordemos, con la intención de ese foto-libro desinteresado en la historia de la guerra, sus causas y su sentido, e interesado por contra en reconstruir y transmitir las multitud de experiencias y vivencias de los "simples soldados". En ese aspecto "radica el valor de nuestras fotografías", pues sí está al alcance de éstas, consideradas como poderosos retratos, el captar su sufrimiento, su fe o su agnosticismo, su desaliento o su fortaleza, pues todo ello "se tenía que poder adivinar ... en los rostros y en el comportamiento de los soldados". No obstante, otra limitación de la fotografía es que su poder, su capacidad de transmisión, su efecto, "depende del momento de la toma y de la elección del encuadre", en definitiva "de lo que al fotógrafo ... le resultaba esencial". Sin embargo, teniendo en cuenta que el libro reúne más de doscientas imágenes de los más diversos fotógrafos —recuérdese que perfectamente identificadas autorial y archivísticamente— "tiene que resultar una imagen de conjunto que en cierto modo se corresponda con la realidad". Ese es el valor que se afirma del fotolibro en su conjunto: transmitir una mirada de "la vivencia espiritual de la guerra" y posibilitar, dejando la responsabilidad en manos de cada espectador, "el reconstruir esta experiencia de nuevo".

El punto de vista de Friedrich no puede ser más opuesto. No le interesan las vivencias, ni las experiencias, de los hombres concretos, de los veteranos ex-combatientes o de los afectados de múltiples maneras en sus vidas por la guerra. Si le interesan los hombres es en abstracto, en tanto humanidad, aunque de seguida —más tarde volveré sobre ello en extenso— su interés se troca en defensa de los proletarios engañados, esquilados y masacrados por la guerra de los capitalistas. En Friedrich se conjuga una voluntad militante —dispuesta a persuadir de los engaños y responsabilidad del capitalismo en todas las guerras— con una concepción realista de la fotografía. Concepción que no exhibe ninguna cautela acerca del hecho de que las fotografías alguien, con alguna intención, las hace. La fotografía es un puro instrumento máximamente eficaz en la defensa de una idea abstracta en su formulación aunque concreta en su definición: el pacifismo como garante de la humanidad acechada por la atrocidad de las guerras patrimonio del capital y su cohorte. Así, en el prólogo afirma que "en el presente y en el futuro" todo "el tesoro de las palabras" ya no es suficiente para "pintar correctamente" la infame carnicería. Pero ocurre que, "parte por accidente, parte intencionalmente", una imagen "objetivamente verdadera y fiel" de la guerra ha quedado en su libro "inscrita fotográficamente para siempre". Nadie se atreverá a testimoniar contra tales fotografías, a afirmar "que no son verdaderas y que no corresponden a realidades", dado que se han obtenido "por las incorruptibles e inexorables lentes fotográficas".²⁰ Entiéndase bien, las fotografías, una a una y, por descontado, en conjunto consideradas, son inequívocas en su sentido, infalibles en su testimonio e irrefutables por cualquier

²⁰ Todas las citas corresponden a Friedrich E., op. cit., pp. 21-22.

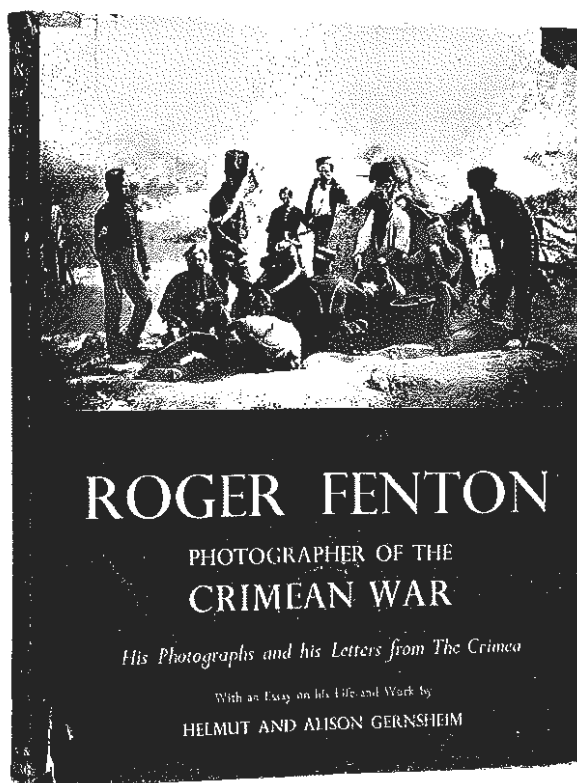
evidencia contraria. Hoy nos llama la atención que el autor de un foto-libro tan cuidadosamente compuesto, con mecanismos retóricos no por sencillos menos elaborados, silencie o no sea consciente de todo lo que su trabajo aporta, en cuanto intención significativa y elaboración de sentido, a las nudas fotografías.

2. Armas y cámaras: móviles, eficaces, precisas, abstractas, instrumentos de la conciencia técnica.

Para Jünger la fotografía, tal y como aparece en sus libros, es un producto que nace de una raíz común que nutre toda la época: el dominio de la técnica y la movilización total de las sociedades por el trabajo. Desde el principio, en aseveración imponente, se afirma: "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". Si ésta ha sido una guerra máximamente "vinculada a la conciencia", no es de extrañar que haya dejado una cantidad de documentos fotográficos mucho más numerosa que las anteriores. Si Friedrich decía que "todo el tesoro de palabras" no servía para describir la guerra, en el mismo sentido Jünger afirma que se ha formado "un tesoro de imágenes"; ahora bien, al contrario que aquél, inmediatamente añade: "que se deja estructurar de diversa forma". Y si la introducción anónima de *Camarada en el Oeste* aseguraba que la fotografía no podía dar cuenta de las acciones de combate de gran envergadura —pues al reducir los soldados a "pequeños puntitos" no capta sus retratos psicológicos que es lo que importa y la fotografía permite—, Jünger afirma que ésta permite obtener "el rostro del campo de batalla en momentos de silencio y en la máxima intensidad de movimiento", tal y como los observaba el soldado ya en sus trincheras y embudos ya "a la altura del vuelo".

Cuando leemos el primer artículo que inaugura su intervención escrita en *El rostro de la Guerra Mundial* puede establecerse un constante paralelismo entre el desarrollo de las armas y el de la fotografía. Más aun, la estructura retórica del escrito está concebida de tal modo que en las descripciones se pasa imperceptiblemente de unas a otra, deslizamientos que producen el efecto en el lector de que entre ambas manifestaciones del progreso técnico existe algo más que una relación de semejanza. Así, armas y cámaras son "instrumentos de la conciencia técnica"; la intensidad de la mecanización provoca que armas y cámaras sean cada vez "más móviles y de total eficacia a distancias crecientes". Armas y cámaras son instrumentos de "especial exactitud", lo que no exime a ambas de ser progresivamente "abstractas" como muestra la fotografía aérea o la aparición de los gases venenosos que cubren vastos espacios, la aviación militar que vaciando éstos los reduce a su esquema geométrico, o el desarrollo de la artillería que al hacer indistinto el terreno, lo barre, lo remueve, lo unifica paisajísticamente. Por fin, armas y cámaras se las empuña en los mismos espacios y circunstancias de combate, pues "junto a las bocas de los fusiles y cañones estaban lentes ópticas dirigidas día tras día al campo de batalla"; y de la misma manera que se habla de "afortunados impactos de la cámara", se afirma que "el obturador instantáneo" fue accionado por manos que por un instante renunciaron a disparar un fusil o lanzar una granada.

En este punto es esclarecedor comparar las fotografías de la guerra del catorce que Jünger seleccionó con las tomadas con ocasión de la guerra franco-prusiana y de la Comuna de París de 1871. Es cierto que no son éstas las primeras fotografías de guerra de las que disponemos. Sabido es que



Roger Fenton, Photographer of the Crimean War. His Photographs and his Letters from The Crimea. With an Essay on his Life and Work by Helmut and Alison Gernsheim, Secker & Warburg, Londres, 1954 (Biblioteca particular)

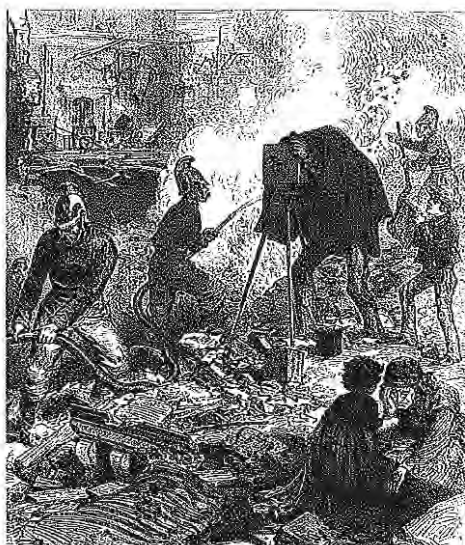
mundial procedía en lo esencial de la guerra franco-alemana";²¹ por otra, porque las fotos de la Comuna de París justo se dan en el momento en que la fotografía, como veremos, deja de ser usada tan sólo en álbums y cartas postales para transformarse, en substitución progresiva del dibujo y el grabado, en la principal fuente de información o ilustración gráfica de los periódicos.²² Pues bien, si observamos las fotos que dejó tras de sí la insurrección parisina del 18 de mayo de 1871 puede verse que aquellas notas que según Jünger caracterizaban a la fotografía están prácticamente ausentes.

En efecto, el grueso de las fotos realizadas en aquel turbulento y sangriento periodo se compone de retratos de los principales protagonistas de los acontecimientos, ya en grupo ya individuales, y, sobre todo, de fotografías de las numerosas ruinas de los más emblemáticos edificios y monumentos parisinos destruidos por los bombardeos, incendios y asaltos. El caso de las fotografías de ruinas es verdaderamente notable tanto por su cantidad, cuanto por su éxito comercial en los años inmedia-

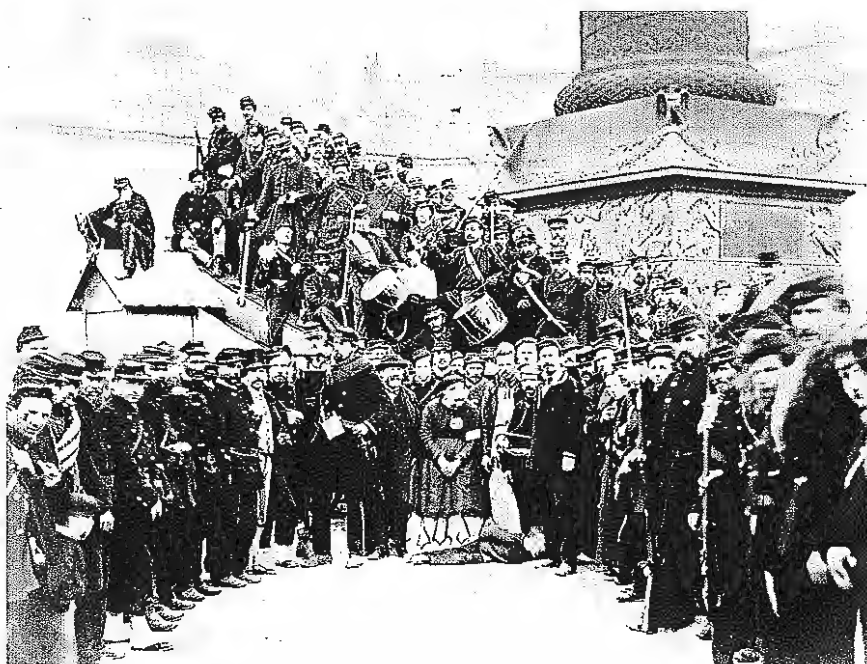
la Guerra de Crimea fotografiada en 1853 por el pintor y fotógrafo rumano Carol Pop de Szathmary, por el inglés Roger Fenton y el francés Langlois en 1855, fue la primera en dejar tal suerte de documentos. También la Guerra de Secesión norteamericana fotografiada por Matthew B. Brady y su equipo de colaboradores como Gardner; o la segunda Guerra del Opio en China por Felice A. Beato en 1860 (éste y Robertson, también presentes en Crimea, tomaron fotos de la guerra de los Cipayos en la India en 1856), son de los primeros testimonios fotográficos bélicos que podrían servir de objeto de comparación. Antes aún, Thibault tomó dos daguerrotipos de las barricadas de la calle Saint-Maure en el París revolucionario de 1848. No obstante, considero en primer término las fotos de la Comuna por dos razones; por una parte, porque explícitamente afirma Jünger que "el capital en experiencia bélica del que Alemania disponía antes de la guerra

²¹ Jünger E., "Guerra y Técnica" en *Das Antlitz des Weltkrieges*, op. cit.

²² Más adelante veremos la forma particular de ese proceso matizando la afirmación. Horacio Fernández en "Antes y después de Magnum", en *Magnum 50 años de fotografías*, Electa, Madrid, 1993, p. 9 y ss, afirma que el fotoperiodismo no comenzó hasta que se dieron las precisas condiciones técnicas: en 1872 ya es posible transmitir imágenes fotográficas mediante líneas telegráficas, pero las revistas no comenzaron a reproducir fotos hasta 1885 y los periódicos aun debieron esperar al comienzo del siglo que ahora acaba.

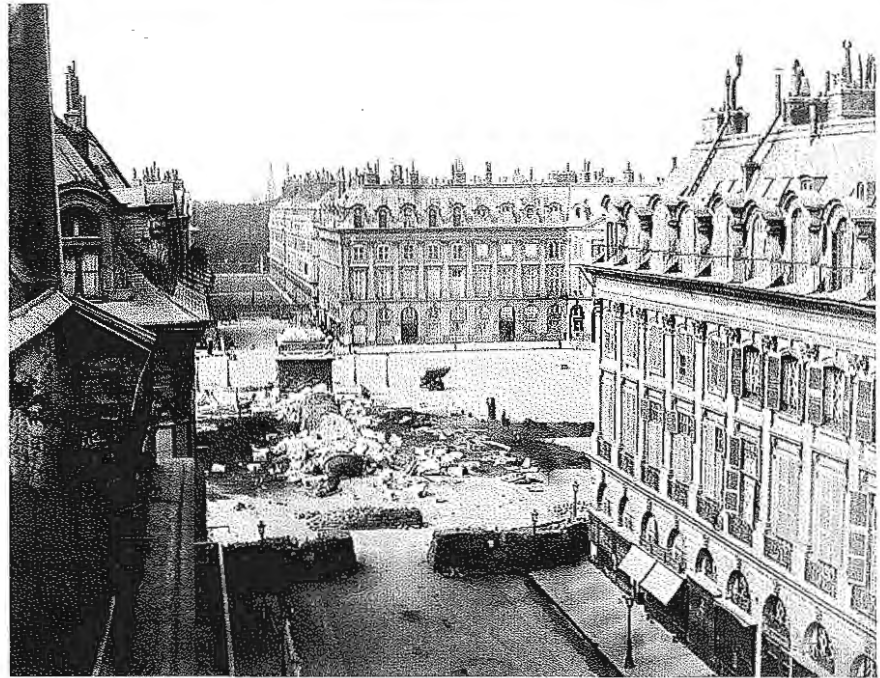


Ruins of Paris, grabado publicado en *The Illustrated London News*, 24 de junio de 1871,
Biblioteca Nacional de Francia, París



Bruno Braquehais (Grupo frente a la columna Vendôme, con mujer y un niño en el suelo),
anterior a mayo de 1871

tamente posteriores a la represión sangrienta del general Mac-Mahon. Una verdadera manía por la ruina se desata hasta el punto que son varias las voces y los escritos —incluido Théophile Gautier— que, en vista de su belleza o su capacidad como objeto para la elaboración del duelo, reclaman la no rehabilitación de las mismas. La agencia inglesa Cook llegó a organizar viajes para su visita una vez derrotada a sangre y fuego la revolución. El Hôtel de Ville y la derribada columna de la plaza Vendôme,



J. Andrieu, *Desastres de la guerra. La columna Vendôme derribada, fotografiada desde un edificio de la Rue de la Paix*

el Louvre, el palacio de las Tullerías, el Ministerio de Finanzas, el castillo de Saint-Cloud... conformaban el itinerario no sólo fotográfico. Cuando éstas desaparecen, las fotos de aquellas ruinas gloriosas son el motivo bien de la evocación melancólica, bien de la admonición conservadora ante posibles excesos venideros del radicalismo republicano y popular.²³

Pero el caso es que las fotos de ruinas como las de Alphonse Liébert, los hermanos Léauté, o de Hippolyte-Auguste Collard indican de forma neta un aspecto que se repite en las fotos de grupos o de barricadas: la ausencia del fotógrafo en el momento de la acción bélica, aquí sólo diferidamente indicada. De hecho son muy pocos los fotógrafos que bajan a la calle para dar cuenta de la insurrección. Los grandes del Segundo Imperio, como Le Gray, Nègre y Nadar, están ausentes. De manera que, al decir de Quentin Bajac, impresiona más la extensión de las lagunas, de los vacíos, que los testimonios.²⁴ Lo cual se muestra de manera especial en el caso de la Semana Sangrienta de finales de mayo de la que no hay prácticamente testimonio alguno de los sucesos. Lo mismo ocurre con las fotos de grupo de Bruno Braquehais y algunas de las fotos anónimas que se conservan de comuneros con sus oficiales en espera ante las barricadas. En el caso de las copias de Braquehais se deja ver la vida, el tiempo psicológico acelerado, algo del aspecto festivo y popular de la insurrección. Pero de nuevo la acción está ausente, siempre es o antes o después (caso del derribo de la columna monumental de Napoleón I en la plaza Vendôme), incluso cuando las barricadas se desplazaron desde las

²³ Cf. Luxenberg A., "Le spectacle de ruines", en *La Commune photographiée*, catálogo de la exposición del mismo nombre presentada en el Musée d'Orsay, marzo-junio 2000, Éditions de la Réunion des musées nationaux, París, 2000, p. 25 y ss.

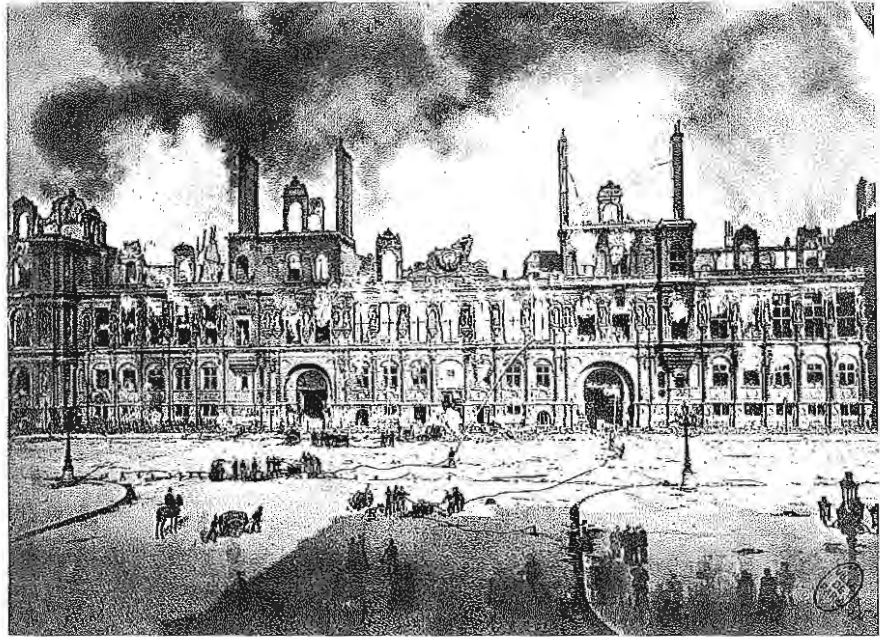
²⁴ Cf. "Les artilleurs du collodion" en *La Commune photographiée*, op. cit., p. 5 y ss.



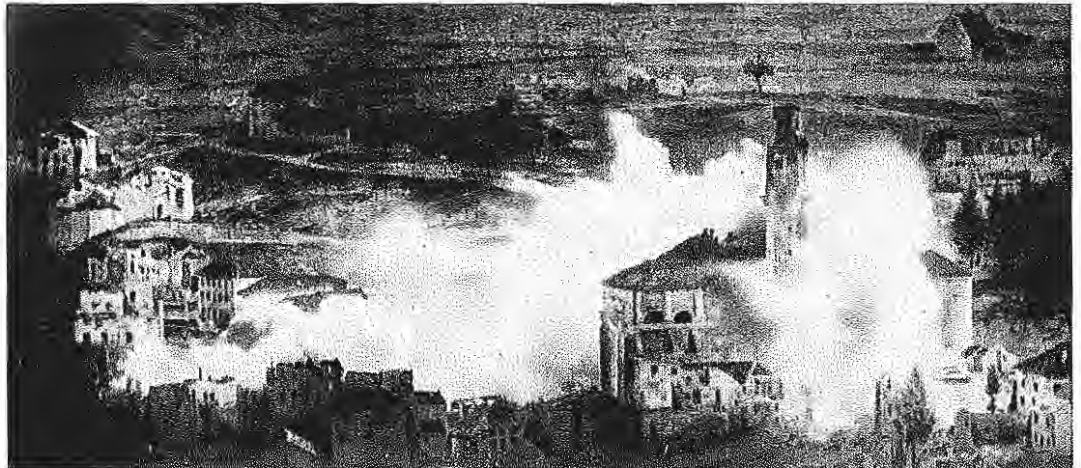
Roger Fenton, "The Valley of the Shadow of Death"

afueras de la ciudad frente a los prusianos al centro de la misma frente a los versallistas. Por tanto aquí las lentes de las cámaras, bajo las mismas circunstancias, no comparten las mismas posiciones en el espacio que las armas, como afirmaba Jünger en "Guerra y fotografía". Quizá uno de los ejemplos más notorios, debida su fuerza sin duda a cómo el cine contribuyó mucho después a formar una representación imaginaria de la épica del suceso, es la foto de Fenton en Crimea "The Valley of the Shadow of Death" [El valle de la Sombra de la Muerte]: en lugar de la alocada carga de los bravos jinetes de la caballería, en vez de su gestos, sables y picas rasgando el aire, de los impactos de la artillería, sólo vemos un desértico y angosto camino donde centenares de bolas de cañón esparcidas, ya desprovistas de su velocidad mortífera, no hacen sino acentuar la impresión de quietud, de ausencia de acción alguna. Asunto diferente es la ausencia de los muertos, prácticamente la entera famosa brigada, debida a la censura y ser el reportaje de Fenton un encargo de la corona británica. En cualquier caso, lo que aparece en la imagen es el *residuo* del combate.

Tampoco, pues, es ahora la fotografía móvil y máximamente eficaz tanto a corta como a larga distancia. Si observamos algunas de las fotos del destruido Hôtel de Ville, vemos algunas siluetas espectrales, solapadas o fundidas unas en otras, que aparecen en la explanada de la plaza. Son el rastro de gentes captadas por la cámara cuyo tiempo de exposición es tan largo que no puede precisar la imagen del objeto que se mueve o desplaza. En cuanto a su grado de abstracción, bastará decir que el afán naturalista, de copia detallada, lleva a retocar con lápiz graso o tinta la imagen obtenida, añadiendo a un incendio, por ejemplo, unas humaredas que la cámara no puede en absoluto captar (compárese la foto retocada del incendio del Hôtel de Ville de Liébert, con las fotos de los libros de Jünger sobre explosiones de granadas, de proyectiles de gases o de impactos de artillería, donde la humareda es captada antes de expandirse).

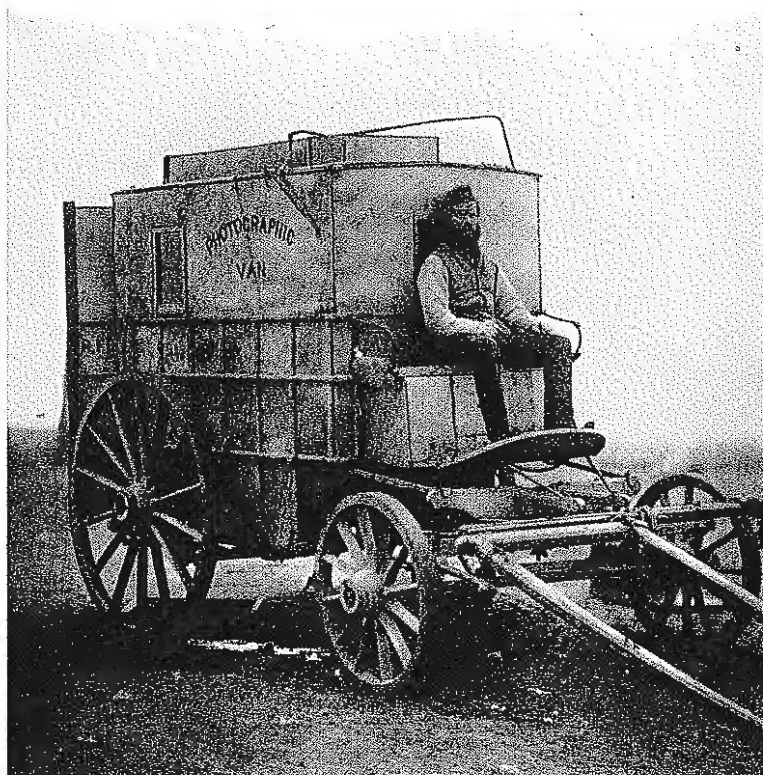


Alphonse Liébert, *El incendio del Hôtel de Ville*, fotografía retocada



E. Jünger, *Das Antlitz des Weltkrieges*, "Fuego graneado contra Asiago, detrás del frente austro-húngaro", p. 215

La fotografía, pues, no se concibe aquí como instrumento de la conciencia técnica. Y no lo es porque se presenta en la intersección del comercio de álbums, cartas postales, retratos o copias singulares de gran tamaño (especialmente de las ruinas), y de las prácticas delatoras o administrativas de versallistas y revolucionarios (volveré sobre este aspecto). De hecho, la falta de fotógrafos y fotografías que muestren los acontecimientos, primero del asedio prusiano de París, después de la Comuna y por fin de su defensa frente al asalto de las tropas de Mac-Mahon, se debe principalmente no tanto al temor ante el peligro de la acción, las represalias venideras o las simpatías versallistas, cuanto a las limitaciones técnicas y a las convenciones que regían otras imágenes del momento. Los equipos eran



Roger Fenton, *El carromato fotográfico con Sparling en el pescante*

pesados y de dificultosa movilidad, pocas las copias posibles a partir de un negativo debido a su fragilidad, además de imposible su reproducción en los periódicos o revistas. Por añadidura, el proceso era largo y complicado: los fotógrafos empleaban generalmente placas de vidrio impregnadas de colodión como negativos, revelando las imágenes en un baño de plata sobre papel albuminado; además, tanto la preparación de los negativos como el revelado debía hacerse 'a pie de obra' en cámaras oscuras móviles en el estilo del famoso carromato de Fenton en Crimea. Con todo, las fotografías de la guerra franco-prusiana y de la Comuna se dan en un momento de tránsito donde se disputan la hegemonía, y la pretendida función de testigos veraces, la imagen dibujada o grabada —es decir, la reproducida entonces en los periódicos— y la imagen mecánica. Esa es la razón de un proceso de doble dirección donde se aprecia cómo la fotografía no es todavía un instrumento de la conciencia técnica, si bien dicho aspecto comienza a despuntar:

En efecto, el dibujo era el campo apropiado para la representación de los combates. Los croquis, permiten subrayar, extrapolar, seleccionar; reunir elementos diversos y distantes, mientras que la fotografía de ese tiempo ilustra pero no muestra el combate; incluso tal mostración, no ya del combate sino del tiempo de la guerra —posturas, poses, actitudes— está excesivamente determinada por los géneros pictóricos clásicos, en ocasiones al modo de los *tableaux vivants*, como es el caso de las copias de Fenton en Crimea.²⁵ Sin embargo, nada habría impedido de hecho una captación fotográfica de los combates donde la imagen resultante ofreciera a la vista un barullo impreciso y confuso. Estoy de

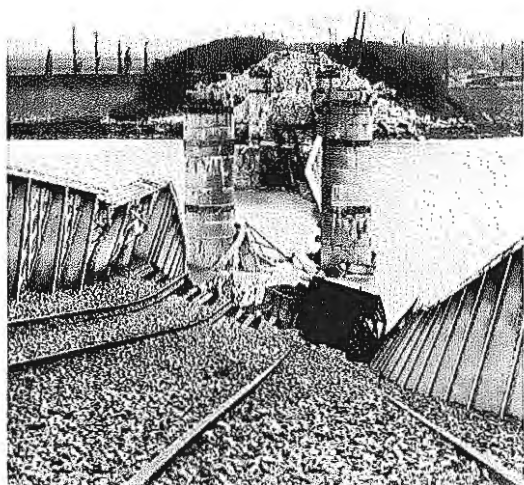
²⁵ Cf. Gervereau L., *Les images qui mentent*, Seuil, París, 2000, p. 309.



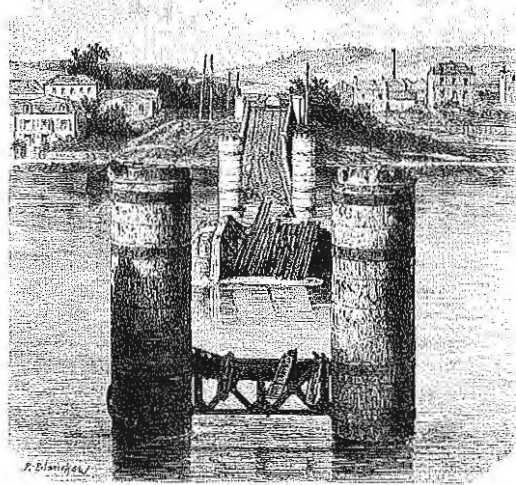
Roger Fenton, *"His Day's Work Over"* (Teniente coronel Hallewell y sirviente)



Roger Fenton, *"Cantinière"* atendiendo a un hombre herido



J. Andrieu, *Desastres de la guerra. Puente de Argenteuil*

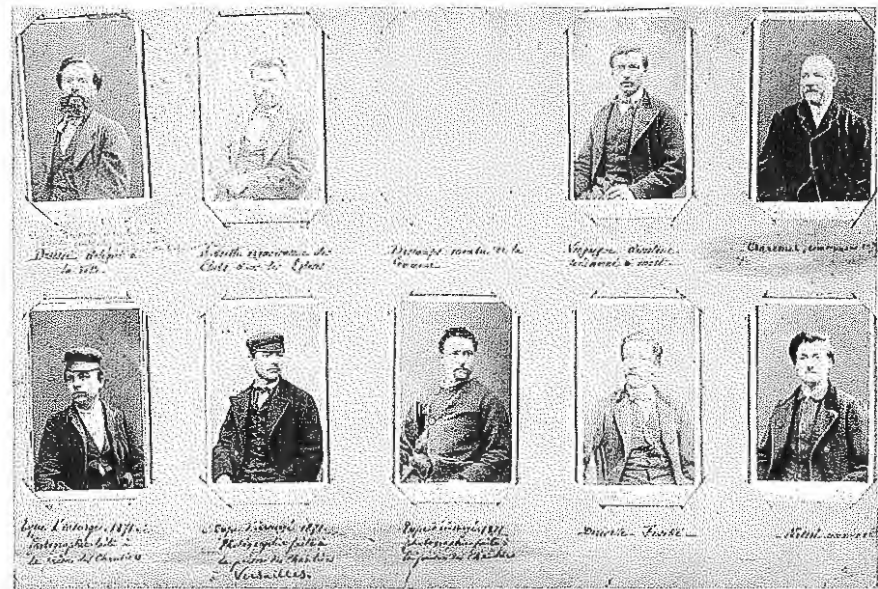


Smeeton et Blanchard, *Puente de Argenteuil. Vista tomada desde la orilla de Gennevilliers, a partir de la fotografía de J. Andrieu, grabado publicado en *L'illustration*, 15 de julio de 1871*

acuerdo con Alisa Luxenberg cuando afirma que si tal cosa ni se intenta es debido no sólo a las limitaciones técnicas del momento sino, también y sobre todo, a que la percepción de las fotografías se halla todavía sometida a las convenciones que rigen las imágenes manuales.²⁶ Ese primado de las convenciones visuales sobre el desarrollo técnico no hace sino apuntar a la carencia de una conciencia técnica que vincule a la fotografía, pero, a la vez, esa conciencia necesita del desarrollo de ésta en el proceso de su constitución. Lo cual se manifiesta, en sentido contrario, si constatamos que es en esos momentos cuando los grabados reproducidos en los periódicos comienzan a subrayar en sus leyendas que la imagen ha sido realizada según una copia de éste o aquel fotógrafo cuya existencia, aunque el lector no puede ver, basta para autorizar al grabado como documento veraz.

Ahora bien, todo ello no impide que la fotografía no posea un cierto estatuto de arma, si bien de un carácter especial. Ya hemos dicho que junto a las fotos de ruinas, retratos de grupo o barricadas, aparecen los retratos individuales. Hay que distinguir en este tipo entre los realizados cuando el asedio prusiano, durante los meses de la insurrección tanto en París como en Versalles, y los tomados en las cárceles donde esperaban su suerte los dirigentes y los simples *communards* después de la derrota. En todos los casos la fotografía se constituye en poderoso instrumento de identificación, aunque al servicio de prácticas de gobierno de muy distinto cariz. Desde los primeros momentos de los combates, la Comuna usa la fotografía de los cadáveres con el fin de poder identificarlos y ofrecer información a los familiares de los combatientes. Esa práctica ya se había dado para identificar a los muertos de la guardia nacional en los combates de Buzenval ante el asedio prusiano, pero la Comuna la institucionaliza por decreto y fotografía a todo caído antes de la inhumación. En cuanto a los versallistas, una vez aplastada la revuelta, usan cualquier fotografía para identificar a los comuneros y perseguirlos con cárcel y fusilamiento. Más aún, en el caso de las fotografías de Ernest Eugène Appert

²⁶ Art. cit., op. cit., pp. 29-30.



Ernest Eugène Appert, (Retratos judiciales de sospechosos, realizados durante el verano-otoño de 1871 en las prisiones versallescas)

parece explícita la intención judicial y policial de sus retratos de sospechosos en las cárceles de los vencedores. Es pues la fotografía usada como arma policial y no de combate regular; incluso en el caso de la Comuna puede decirse que su uso oscila entre lo forense y lo logístico, dado que los informes fotográficos de los cadáveres eran enviados al Hôtel de Ville, sede tanto de la administración como del estado mayor. No obstante, es sintomático que en el caso de los líderes y dirigentes ese uso no excluyó el que tales retratos se comercializaran, aún a pesar de los decretos que de inmediato regularon la difusión de los testimonios fotográficos de la Comuna de los cuales, al contrario que las ruinas, aquéllos quedaban excluidos.

3. La fotografía, entre el museo y el taller.

Vengamos de nuevo a Jünger: Instrumento de la conciencia técnica, máximamente eficaz a corta y larga distancia, precisa a la vez que abstracta, móvil y compañera de las armas en idénticos espacios y circunstancias, con todo la fotografía no vale por si sola. No es inequívoca como documento —al contrario de lo que afirmaba Friedrich— sino que “complementa las anotaciones escritas” y “no se puede esperar ... algo más de lo que puede dar”.²⁷ La fotografía es huella, rastro de lo acontecido que debe ser interpretado, al decir de Jünger:

Cuando compone sus dos foto-libros en el periodo de entre guerras puede decirse que ya se había dado en términos iconográficos el último enfrentamiento de la pintura, y el primero realmente relevante de las imágenes mecánicas, en especial de la fotografía, con las batallas. No es menos cierto, sin embargo, que como fruto de aquél último enfrentamiento de la pintura quedaron algunas obras mag-

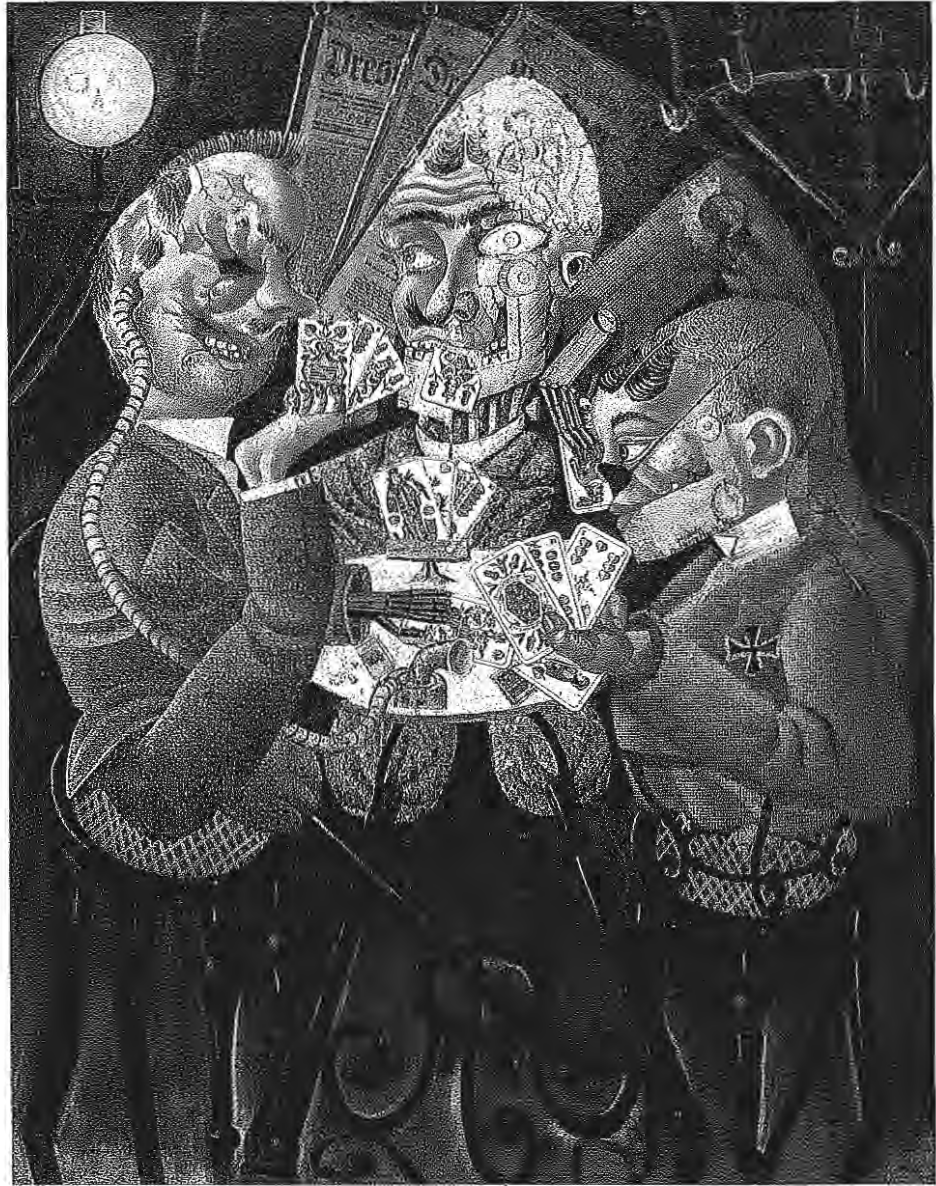
²⁷ Jünger E., “Guerra y fotografía”, art. cit., op. cit.

níficas. Uno de los casos más destacables es Otto Dix: el políptico *La Guerra* (1929-32) y los lienzos *Guerra de trincheras* (1932) y *Flandes* (1934-36) son de las muestras más notables y últimas de la pintura bélica de este siglo. También son extraordinarios los guaches y pasteles que Dix pintó durante el conflicto, donde recurre a la gestualidad expresionista y al cubismo para representar una tragedia que, según su parecer del momento, observa con distanciamiento aun a pesar de ser combatiente: son ejemplos *El cañón* de 1914, *Soldado moribundo* de 1915, *Trinchera* y *Cráter de granada* de 1917, *Crepúsculo* (Ypern) y *Trinchera* de 1918..., sin olvidar su carpeta de 50 grabados *La Guerra* de 1924. Con posterioridad su visión de la guerra fue variando, como indica el revelador cuadro *Los jugadores de Skat* de 1920. Este lienzo es especialmente significativo pues entra en relación directa con las imágenes de la sección *El rostro de la guerra* del libro de Friedrich. En él se muestra a tres veteranos oficiales jugando a las cartas mientras que, en el plano posterior y pegados al lienzo, tres periódicos de Dresde y Berlín hablan del estatus de la casta militar; de que la 'desgracia de Versalles' debe ser vengada. Los tres representantes del militarismo germano aparecen con el tipo de mutilaciones y prótesis que hemos visto en la sección del libro *¿Guerra a la Guerra!* Con todo, la actitud de Otto Dix es ambivalente mas que ambigua: los hombres cogen las cartas con pies y boca aferrándose a la vida y sus placeres; incluso el autor se ha representado, junto a la inscripción "mandíbula inferior, marca Dix. Auténtica sólo si lleva el retrato del inventor", pegando la propia foto en la mandíbula de acero del jugador de la derecha. Curiosamente, los futuristas, tan amantes de la guerra como fenómeno depurador, eluden casi por completo su representación pictórica, con la excepción del italiano Severini (*Lancieri italiani al galopo* y *Treno blindato* de 1915); el amigo de los futuristas italianos inglés Christopher Nevinson, que expone dos veces durante la guerra en la londinense Leicester Galleries motivos bélicos; y poco más, quizá porque la guerra en sí misma sea considerada la gran obra.²⁸ Por otra parte, no debe olvidarse que el famoso *Guernica* de Picasso está motivado por una reproducción fotográfica vista en un periódico y a ello en gran medida se debe el blanco y negro definitivo de su color (por más que Picasso tuviera también en mente el cuadro de Rubens *Las consecuencias de la guerra* dedicado a la de los treinta años).²⁹

No obstante, 1914 es la fecha en la que arranca explosivamente lo que será por mucho tiempo la propaganda a través de la imagen mecánica. Pero más allá de la propaganda en carteles, caricaturas, periódicos, revistas, etc... es un tiempo en que como en ningún otro se dispara incontinentemente la figuración de la guerra en múltiples direcciones. No sólo en un sentido directamente político al servicio de los gobiernos contendientes, sino en el sentido de "un esfuerzo masivo de representación de

²⁸ "Noi Futuristi, che da più di due anni glorifichiamo ... l'amore del pericolo e della violenza, il patriotismo e la guerra, sola igiene del mondo ... Poeti, pittori, scultori e musicisti futuristi d'Italia! Finché duri la guerra, lasciamo da parte i versi, i pennelli, gli scalpelli e le orchestre! Son cominciate le rosse vacanze del genio! Nulla possiamo ammirare, oggi, se non le formidabili sinfonie degli *shrapnels* e le folli sculture che la nostra ispirata artiglieria foggie nelle masse nemiche". *Manifesto Futurista*. Cf. *Futurismo & futurismi*, Bompiani, Milán, 1986, p. 487.

²⁹ Cf. Karcher E., *Otto Dix 1891-1969*, Taschen, Colonia, 1992, *passim*. Obviamente la pintura nacionalsocialista y el realismo socialista siguieron proporcionando algunos ejemplos de pintura bélica, más con destino a murales y exposiciones propagandístico-patrióticas que a otra cosa. Desde el punto de vista estético el único pintor de interés es el soviético Deyneka y sus grandes lienzos de batallas de la II Guerra Mundial, que no son precisamente lo mejor de su obra. En cualquier caso, la pintura bélica, salvo excepciones como las mencionadas, es marginal respecto a otro tipo de representaciones visuales como la fotografía y el fotomontaje.



Otto Dix, *Jugadores de Skat*, 1920, óleo y collage, 110 x 87 cm
Galerie der Stadt Stuttgart

la guerra".³⁰ Un esfuerzo que corresponde al afán de ver, de conocer, de elaborar el sentido de acontecimientos tan traumáticos. La fotografía de guerra, de producción desbocada gracias a las agencias, estados mayores y particulares (incluidos los combatientes que llevan una *pocket* de Kodak en la mochila), satisface esa necesidad inmediata de ver, de representar, de elaborar. No es sorprendente, pues, que pronto se establezcan disposiciones de censura y que los estados mayores prohíban a partir de 1915 hacer fotos en las zonas de combate sin una autorización especial. Para entonces, y tam-

³⁰ Gervereau L, op. cit., p. 87.



El museo Anti-guerra fundado por Ernst Friedrich en 1924, antes y después del asalto de las milicias Nazis

bién después, cientos de miles de copias se han difundido en las retaguardias. Así, no es de extrañar que en el epílogo del libro de Friedrich se pida a los particulares que envíen cuantas fotos puedan para las sucesivas ediciones de *¡Guerra a la Guerra!*; que en la muy sucinta nota de créditos de *Camarada en el Oeste*, donde casi todo se silencia menos la casa editora y el nombre del encuadernador, se haga la llamada "la editorial solicita fotografías del frente occidental que podrían utilizarse en una nueva edición, con una descripción exacta de las mismas" (recuérdese la anónima afirmación de haber consultado más de 300.000 copias para confeccionar el libro); por fin, que en los dos libros de Jünger se tenga siempre buen cuidado de nombrar los archivos y colecciones particulares junto a los archivos oficiales, además de mencionar explícitamente las fotografías "de los soldados" en el colofón de *El rostro de la Guerra Mundial*.

Y aquí aparece otro dato de especial interés. Si reparamos en los colofones de los dos libros de *El rostro de la Guerra Mundial*, vemos como fuentes para la obtención de las copias fotográficas instituciones de la memoria que no existieron hasta después, y con motivo, de la contienda. El Imperial War Museum, El Museo de la Guerra en París, el Museo del Ejército en Viena, el Australian War Memorial, la biblioteca de la Guerra Mundial en Stuttgart, incluso el privado y nunca oficial Anti-Kriegsmuseum de Friedrich en Berlín... son lugares que pretenden, entre otras funciones ideológicas y políticas obvias, constituir un corpus de las múltiples representaciones de la guerra. Incluso las diferentes maneras de establecer las colecciones, de ordenar y mostrar sus fondos esas instituciones, ya constituyen otros tantos relatos, otras tantas representaciones de la guerra.

En ese sentido la fotografía aparece como un material inagotable de fácil disposición. Significativo es el caso de esa suma de la imagen bélica que es el *Grosser Bilderatlas des Weltkrieges 1914-19*, de la editorial Bruckmann de Munich, que compila miles de fotos de las que Jünger se sirvió. Ahora bien, ese carácter masivo de la fotografía, esa posibilidad de que cualquiera pueda prolongar el órgano de los sentidos de la vista con una lente fotográfica, es especialmente apropiado al carácter del mundo tal y como lo piensa Jünger a principios de los años treinta: "vivimos en un mundo que se asemeja enteramente, por un lado, a un taller y que, por el otro, es completamente parecido a un museo".³¹ El museo implica fetichismo histórico, almacenamiento y conservación de los "así llamados 'bienes culturales'", todo ello llevado hasta lo grotesco; el carácter de taller —en ocasiones habla de 'fragua'— viene dado por la renuncia a la monumentalidad, la provisionalidad, por el limitado tiempo de uso de los productos, por la impronta de lo efímero que comportan en tanto opuesta a la admiración que produce toda creación destinada a perdurar en el tiempo. Quizá el mejor ejemplo sea el de las ciudades modernas, mezcla paroxística de "vapores, con su ruido... , con su agitación de hormiguero, con su maraña arquitectónica y sus innovaciones";³² las ciudades son gigantescos "talleres de formas" pero ellas mismas no poseen forma, "les falta estilo" a no ser que consideremos una clase de estilo, afirma, su ausencia, la anarquía.

Tales características son las que hacen atractiva a la fotografía en el época del imperio de la técnica cuya expresión plena es la guerra, pues en ella la movilización total de la sociedad, incoada hasta el momento, estalla en plenitud. Con ella la fotografía aparece no como un apéndice, no como una concomitancia, sino como necesaria expresión de un mundo cuya figura es el trabajador. Hay un nexo profundo entre guerra y fotografía, porque ambas son expresión del progreso técnico y medios para el progreso técnico. Este diagnóstico que Jünger realiza a finales de los años veinte y principios de los treinta, lo efectúa en la práctica cuando compone los dos libros de *El rostro de la Guerra Mundial*, antes de su elaboración teórica abstracta en *Sobre el dolor y El Trabajador*. Por ello coge de aquí y de allá fotografías, desatiende la autoría aún en el caso de ser conocida, las recorta derivando de ello nuevos encuadres, decide el tamaño de su reproducción, las ordena y establece una secuencia, las trenza con textos suyos y de otros autores; en fin, en el espíritu del taller y no del museo, las usa como elementos de un léxico que sólo 'habla' por y a través de su combinación. Más aún: quizá el caso de los avatares de la conocida foto de los doce ataúdes de Eugène Disdéri, que acabó convirtiéndose en emblema de la Comuna en la III República y más allá, constituya una evidencia difícil de soslayar por los que —es el caso de Friedrich— tienen una concepción ingenuamente realista de la fotografía, pues pone de manifiesto que las fotos, una a una, ni 'hablan' unívocamente, ni dan testimonio irrefutable.

En la copia de Disdéri vemos dispuestos en dos filas un grupo de doce ataúdes abiertos que contienen cuerpos con las huellas de su muerte violenta; sobre su pecho cada uno tiene prendido un número, pero sorprendentemente dos de ellos llevan el mismo: el 4; el cadáver con el número 1, donde las heridas son más evidentes, podría ser el de un muchacho por su talla, facciones delicadas y barbilampiñas, lleva una inquietante corona no de flores asida por sus manos, sin embargo aparece semidesnudo, el torso ensangrentado, mientras que los otros están amortajados o vestidos. No hay manera de interpretar esta foto de una manera precisa. En cuanto se asemeja a otra del mismo autor

³¹ Jünger E., *El Trabajador. Dominio y Figura*, Tusquets, Barcelona, 1990, p. 190.

³² *Ibidem*, pp. 161-162.



Eugène Disdéri (atribuida), Insurgentes muertos durante la Semana Sangrienta (?), finales de mayo-principio de junio de 1871 (?)

que muestra guardias nacionales caídos en enero de 1871 en los combates de Buzenval frente al asedio prusiano, pudiera ser una foto más del mismo corte. En cuanto sabemos del decreto de la Comuna sobre identificación de cadáveres antes de ser inhumados, los muertos son civiles, y los ataúdes parecen apoyados en un talud de tierra quizá de una fosa abierta, pudieran ser comuneros muertos. Otra posibilidad apunta a un encargo de los versallistas realizado con ocasión de los fusilamientos de la Semana Sangrienta de mayo-junio del mismo año. Más allá de ser una muestra de los horrores de la guerra, de informar sobre formas de identificación que ya conocemos por información colateral, no sabemos nada. Hasta tal punto es equívoca como mera imagen que, muchos años después en 1943, fue utilizada por Jaques Doriot bajo el título *Cadáveres de nacionalistas españoles ejecutados por los rojos durante la guerra civil (1936-39)*.

Por eso Jünger, desde el punto de vista del taller y no del museo, se aplica en escribir todos los pies de las fotografías que usa, lo cual subraya explícitamente en sus libros. Es decir, los elementos de ese léxico —que sólo es capaz de decir a través de su combinación según la sintaxis de la fotocomposición del libro— no están completos si no resultan ser una combinación de imagen y leyenda al pie. Aquí Jünger es del mismo parecer que Walter Benjamin cuando considera —en su *Kleine Geschichte der Photographie*— que el pie de foto es “el componente más esencial de la fotografía”, pues “conduce como una mecha el chispazo crítico a la mezcla de la imagen”.³³ Se ha insistido sobre este *besoin*

³³ En el último párrafo de su *Pequeña Historia de la Fotografía* afirma que el pie de foto “engrana en la fotografía la literarización de las condiciones de vida” y que sin él “toda construcción fotográfica permanece incierta”. Al

de *légenda* de las reproducciones fotográficas, especialmente con motivo de las fotos de guerra, pues a pesar de toda su imponente apariencia de hecho son in-significantes.³⁴ Por otra parte, además, toda fotografía —las de familia son el paradigma— estimula un mecanismo de “personalización”, de referencia a sí, a la propia biografía, en el caso de que el espectador haya conocido las circunstancias de la instantánea. El pie de foto fija la dirección de lo que la fotografía ‘dice’, convirtiéndola *de facto* en una traducción de lo que el pie afirma, o en una justificación de lo que la leyenda escrita establece. Entre la foto y su pie se establece así un ir y venir; un rebote visual, de manera que los dos tipos de lectura se complementan y rectifican. Pero lo cierto es que si al lector de fotografías se le inquiera con posterioridad sobre lo visto, ese mecanismo de ida y vuelta, de la leyenda a la imagen y viceversa, ha sido olvidado.

Ahora bien, este proceso de lectura de la imagen fotográfica se da por excelencia en la foto publicada, en la que ilustra periódicos y revistas. Justo la que Jünger saquea. Y en este punto también se ha subrayado que supo captar el espíritu del tiempo más allá que el propio Benjamin. Pues éste, aun a pesar de su teoría de la pérdida aurática del arte en la época de su reproducción técnica, atribuye, en su *Pequeña Historia de la Fotografía*, ‘la liberación del objeto respecto del aura’ no al desarrollo técnico de la fotografía en tanto publicada, sino a un autor y a una escuela fotográfica: a Eugène Atget y los surrealistas franceses.³⁵ En cualquier caso, si tenemos en cuenta la edición original de la *Kleine Geschichte der Photographie*, vemos que las ilustraciones que Benjamin eligió para su texto corresponden a fotos de conocidos autores —Moholy-Nagy, Atget, Man Ray, Sander...— y no a la esfera del ‘taller’ jungeriano. Para Jünger, que más que juzgar diagnóstica, el desarrollo imperioso de la técnica, su ‘marcha triunfal’, deja tras de sí “una ancha estela de símbolos destruidos”, acaba con “toda fe en general” y es “el poder anticristiano más resuelto que ha surgido hasta ahora”. Por tanto, puede decirse que “en medio de las filas de espectadores de una película o de un carrera automovilística” se observa [i.e. en 1932 cuando escribe] “una piedad más honda” que ante los púlpitos o los altares.³⁶ Cabe decir, que desde una tradición distinta y, por ende, un lenguaje muy diferente, no otra cosa afirma Hobsbawm al valorar la experiencia del arte de vanguardia de este siglo: “es imposible negar que la verdadera revolución en el arte del siglo XX no la llevaron a cabo las vanguardias del modernismo, sino que se dio fuera del ámbito de lo que se reconoce formalmente como ‘arte’. Esa revolución fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas... y en primer lugar, sin duda, fue obra del cine, hijo de la fotografía y arte capital del siglo XX”.³⁷

comentar la frase ‘el analfabeto de mañana no será el que ignore la escritura sino el que ignore la fotografía’ del profesor de la Bauhaus Moholy-Nagy, Benjamin replica que menos aún que un analfabeto valdría un fotógrafo que no supiera leer sus copias, y que la leyenda al pie se convertirá en “el elemento más esencial del cliché”. *Petite Histoire de la Photographie. Études photographiques. Société Française de Photographie. Separata del n°1, nov-1996, reeditada en 1998, p. 29.*

³⁴ Cf. Gervereau, op. cit., cap. “Les icônes ne parlent pas”, p. 308 y ss. Gervereau no cita en ninguna ocasión a Jünger y las tres veces que cita a Benjamin no se refiere ni a este aspecto, ni a la *Kleine Geschichte der Photographie*.

³⁵ Cf. Werneburg B., “Ernst Jünger, Walter Benjamin und die Photographie. Zur Entwicklung einer Medienästhetik in der Weimarer Republik”, art. cit., *passim*.

³⁶ Jünger E., *El Trabajador...*, op. cit., pp. 157 y 152.

³⁷ Hobsbawm E., *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 1999, p. 34.

4. Guerra, fotografía y humanidad: la crítica al pacifismo abstracto.

Llegados a este punto, es hora de preguntar respecto al 'chispazo crítico' que Jünger pretende con su mezcla de textos, fotografías y respectivas leyendas al pie. Más arriba, en la introducción, expuse la diferencia de su punto de vista con la concepción que expresa el anónimo foto-libro *Camarada en el Oeste*: Jünger estaría de acuerdo en que la experiencia de la guerra es prismática, caleidoscópica, necesitada de una elaboración fotográfica compleja, pero en poco más; ni compartiría las concepciones formales sobre la fotografía de guerra que allí se manifiestan, ni aceptaría la función psicológica que se le reserva, ni estaría de acuerdo con la epojé propuesta: dejar al albur de los supervivientes y de la joven generación "el sentido que le quieran dar a este testimonio". Más radical aún es la crítica, en este caso explícita, a las concepciones de Friedrich. No ya porque las concepciones realistas y naturalistas de la fotografía que éste sostiene sean del todo lejanas a las de Jünger. Sino porque esa noción está al servicio de un pacifismo abstracto y de una conceptualización de la guerra que es patrimonio, más allá de las apariencias, como puso de manifiesto la gran guerra europea, no sólo de la democracia liberal, sino también de la socialdemocracia y aun de la izquierda radical bolchevique. O dicho de otra manera: el objeto de la crítica de Jünger es un humanitarismo y cosmopolitismo abstracto que, negando la guerra, sin embargo la acepta bajo la máscara legitimadora de justa guerra de defensa de la paz, el progreso y la civilización.³⁸ Por esta razón, introduce su libro *Aquí habla el enemigo* afirmando que los informes sobre la actitud y valoraciones de los soldados del otro bando no sólo proporcionan una imagen de la guerra más precisa y aguda, sino que "sirve al verdadero espíritu de la paz mejor" que "tener conocimiento de aquel *pathos* que es tan fácil de producir sentados detrás de cualquier de los escritorios de Europa".

El punto de vista de Jünger es globalmente opuesto al de Friedrich, aunque subsisten ciertas coincidencias que muestran la cercanía en aquella época del filósofo soldado con el nacional-bolchevique Nieckish. En primer lugar, Jünger estima que "todas las épocas han tenido sus guerras", de manera que la guerra es un elemento irreductible de la existencia humana. Lo que entonces se debe preguntar no es tanto por qué la guerra en la época del imperio de la técnica —la guerra planificada de material— es total y masivamente destructiva³⁹, sino por qué "se ha incrementado la crueldad del enfrentamiento", por qué "le corresponde una xenofobia entre las masas combatientes que es más fría y maligna que la existente entre tribus de nativos", o por qué ninguna de las guerras anteriores "se ha caracterizado por una manera de imaginarse al adversario tan rastrera como la nuestra". Y a esas preguntas no puede responderse tan sólo apelando en abstracto a la retórica patriota y heroica de estados mayores, gobiernos, iglesias, coronas o al afán expoliador capitalista como última causa.

Porque en ese plano, por lo menos en parte, Jünger y Friedrich estarían de acuerdo: si leemos que en esa terrible ferocidad la responsabilidad es de una "ideología" que "guarda íntimas relaciones con la democracia, con el poder internacional de la prensa, con la publicidad, con el dinero a fin de cuentas, con todo lo que en la guerra se caracteriza por asumir una posición de manera sucia" no

³⁸ Recuérdese ahora la larga cita de la *Introducción* del libro *Hier Spricht der Feind. Kriegserlebnisse unserer Gegner*, de la nota al pie n° 16 más arriba. Recuérdese también que dicho texto fue publicado en el n°1 de la revista *Das Reich* con el significativo título "Guerreros y humanidad".

³⁹ Lo cual, por cierto, analiza en "La gran imagen de la guerra" y en "Guerra y técnica", ambos artículos publicados en *El rostro de la Guerra Mundial*.

podemos saber si el texto es de Jünger, Friedrich o Lenin. El caso es que pertenece al texto de Jünger que comentamos. Pero éste se separa esencialmente del autor de *¡Guerra a la Guerra!* porque cree que la denuncia de los que piensan como él, al silenciar lo fundamental, inducen un engaño aun mayor; ya que, so capa de una última explicación inapelable, no sólo no responden las preguntas pertinentes sino que dejan el fenómeno inevitable de la guerra sin ningún tipo de control y abandonada a una desbocada crueldad donde no cabe ninguna limitación moral. Pues el pacifismo de extrema izquierda al que Friedrich adhiere en la época⁴⁰ se sustenta en una suerte de trampa: dice basarse en un universalismo naturalista cuyo postulado es la idéntica reacción del género humano ante el dolor y el placer; en una humanidad abstracta, pero, a la vez, más allá de lo que dice en primer término, supone y afirma diferencias no sólo antagónicas sino irreconciliables.

En efecto, en *¡Guerra a la Guerra!* arremete contra “los burgueses pacifistas que tratan de luchar contra la guerra con meras caricias, pastas de té y piadosos aspavientos”. Por tanto sus llamadas a todos los seres humanos, a todos los pueblos, de inmediato se convierten en llamadas al proletariado y tal transmutación sólo es comprensible —y no una llana incoherencia— a no ser que se tenga en cuenta la noción de progreso que subyace al marxismo revolucionario que entiende que la liberación del proletariado comporta *volens volens*, si bien después de un periodo desgarrado, la liberación del género humano. Por ello en ese momento, dejando de lado el periplo ideológico posterior,⁴¹ su pacifismo se traduce en medidas —junto a lo que podríamos llamar, en razón de la brevedad, lucha ideológica y educacional— que van desde la resistencia a la movilización y la huelga general revolucionaria contra el capitalismo “causa de todas las guerras”, a la revolución armada, incluidos los actos de sabotaje.

Recordemos tan sólo algunos de los textos que Lenin escribió en el contexto de la guerra mundial. Si recorro a Lenin es porque, en definitiva, su doctrina era en lo fundamental la establecida y reconocida por la II Internacional antes de la guerra en los congresos de Stuttgart (1907), Copenhague (1910) y Basilea (1912). Después Lenin no hizo sino recordar que gran parte de la socialdemocracia europea había traicionado tales principios al declararse la contienda. Friedrich, por su militancia desde 1911 hasta ese momento, debía conocer esa doctrina, y en cualquier caso la aceptaba en la práctica dada su afiliación.⁴² Pues bien, también Lenin afirma que la burguesía alemana engaña a “la masas tra-

⁴⁰ En 1911 Friedrich, con diecisiete años se afilia al Partido Socialdemócrata Alemán (SPD). Rehusó alistarse en el ejército y por ello fue internado en un sanatorio mental cuando estalló la guerra. En 1917 fue encarcelado por un acto de sabotaje que él justificó como “gran acto patriótico”. Excarcelado en tiempos de la revolución alemana de noviembre de 1918, tomó parte activa en el movimiento revolucionario que siguió a la abdicación del Kaiser y a la rendición de Alemania que puso fin a la guerra. Asimismo fue partícipe del *Freien Socialistischen Jugend* en Berlín, movimiento formado por Rosa de Luxemburgo y Karl Liebknecht en Pascua de 1916. Durante el fluido y turbulento periodo que siguió a la revolución bolchevique de octubre en Rusia, Friedrich participó en los numerosos grupos partidarios y extrapartidarios que se formaban y transformaban con facilidad. En 1919, cambió su participación en el *Freien Socialistischen Jugend* por la Juventud Socialista Proletaria afiliada al Partido Socialista Independiente Alemán (USPD) del que también formaron transitoriamente parte Rosa de Luxemburgo y los Espartaquistas. Por fin, en abril de 1920, a partir del USPD, se unió a un grupo de juventudes obreras comunistas afiliado al Partido Obrero Comunista de Alemania (KAPD).

⁴¹ Posteriormente derivó hacia el anarquismo comunitario, afiliándose por último, después de la II Guerra Mundial, al Partido Socialista Francés.

⁴² El congreso de Stuttgart estableció la resolución de que los socialistas debían en la eventualidad de una gue-



E. Jünger, *Hier Spricht der Feind*, "Un combate callejero en la Perspectiva Newsky", p. 267

bajadoras" cuando afirma que la guerra es para "defender la patria, la libertad y la cultura" y por eso lucha contra el zarismo reaccionario que somete a los pueblos; de la misma manera que la burguesía inglesa y francesa las engaña al afirmar exactamente lo mismo y por ello justifican una guerra defensiva frente al "militarismo y despotismo alemán".⁴³ Hasta aquí no hay gran diferencia con Jünger cuando, recordemos, constataba críticamente que "en esta época no hay ningún poder que se atreva a confesarse como atacante y que no se ocupe en que se le capte combatiendo en una guerra de defensa, cuya finalidad no es a fin de cuentas la victoria, sino la paz, el progreso, la civilización...". Pero Jünger también afirmaba, recordemos de nuevo, que si bien la guerra se presenta como algo con respecto a lo cual es preciso rechazar participación y responsabilidad alguna, ello no impide que se la

rra utilizar la crisis abierta para sublevar las masas proletarias y derrocar el capitalismo. Lenin participó con Rosa de Luxemburgo en la comisión que redactó dicha resolución sobre "El militarismo y los conflictos internacionales". Los posteriores congresos de Copenhague y Basilea no hicieron sino ratificar y precisar esa resolución. Ya que he nombrado a Rosa de Luxemburgo, véase en mi penúltima nota a pie de página cómo la evolución partidaria de Friedrich es similar a la de ella en aquel periodo.

⁴³ Lenin V. I., "La guerra y la social democracia rusa" (1914) en V. I. Lenin, *Obras Escogidas*, Editorial Progreso, Moscú, 1970, Vol. I, p. 637 y ss.

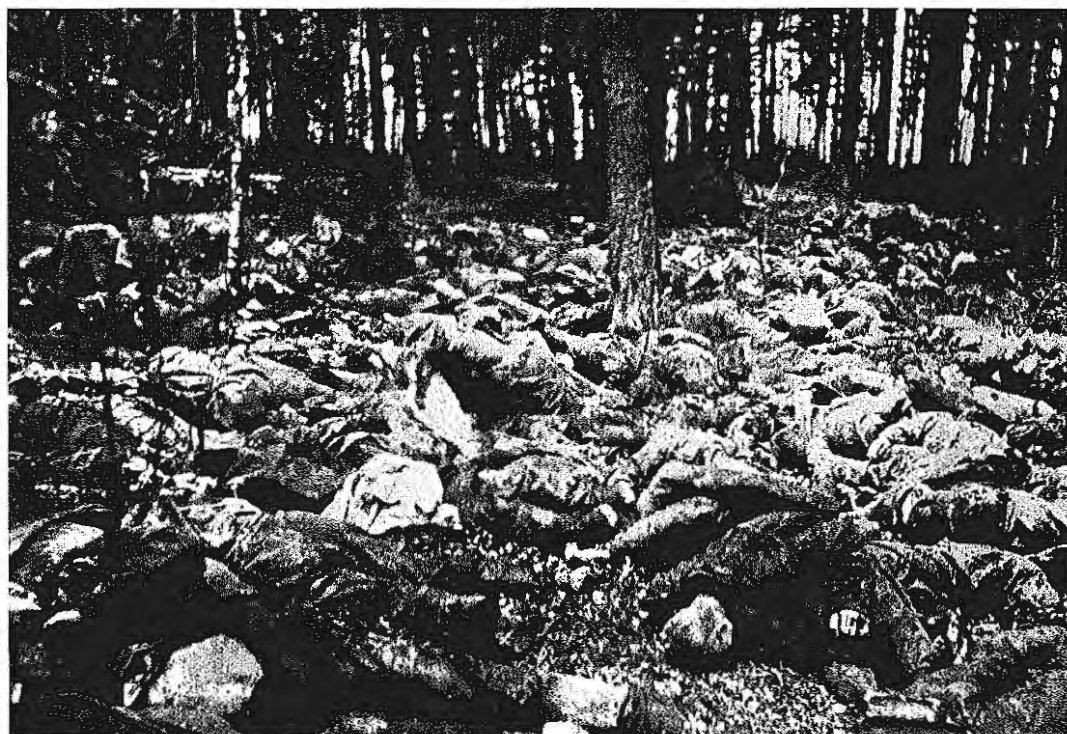
sostenga con todos los medios. Y ese es el caso de Lenin, afirmando un cosmopolitismo que necesariamente alienta la guerra, pues “la sola guerra verdaderamente liberadora” es “la guerra civil contra la burguesía, la del país ‘propio’ así como la de los países ‘extranjeros’”. Por ello denuncia el olvido por parte de la II Internacional de las afirmaciones del *Manifiesto Comunista* donde, dice, el aserto de que los proletarios no tienen patria *equivale* a “admitir la necesidad de la guerra revolucionaria de los proletarios de todos los países”. Ese rechazo de la guerra que, a la vez, no sólo la alienta, la prepara y aun la considera necesaria histórica y moralmente, es el que le hace oponerse incluso a ciertos partidos socialdemócratas (de Holanda, Escandinavia y Suiza) que, alejados de las justificaciones chovinistas de la contienda, proponían que en el programa mínimo de la socialdemocracia se sustituyese la reivindicación de la milicia o el ejército populares por la del desarme.⁴⁴ Del mismo principio se deduce su crítica feroz, poco antes de acabar la guerra, a que la manera inmediata de terminar con ella fuera *clavar la bayoneta en tierra*, es decir: “la negativa de los soldados de una sola de las partes a continuar la guerra, o el simple cese de las hostilidades por una de las partes beligerantes”.⁴⁵

Ahora bien, lo que nos interesa subrayar aquí es lo que une en este punto posiciones tan alejadas entre sí como las de Friedrich, Lenin y la socialdemocracia radical por un lado, y el pensamiento demócrata liberal burgués por otro. Recuérdense de nuevo que Jünger atribuía a la ideología del progreso, y a su corolario de la defensa de la civilización, ser la responsable no ya de la destructividad sin límite de la guerra técnica moderna, sino de su crueldad y xenofobia. Como hemos visto, tanto Friedrich como Lenin desmienten también que alguno de los contendientes esté defendiendo la libertad y la cultura, o que se luche de un lado contra el zarismo *por ser* reaccionario, o de otro contra Alemania *por ser* militarista y déspota. Sin embargo, también ellos fundan la necesidad de la guerra, de la única guerra justa por liberadora, en la categoría de progreso. Así, no es sólo que “los socialistas no pueden declararse adversarios de no importa que guerra sin cesar de ser socialistas”, sino que la justificación de la política de rearme contra el “pacifismo burgués” —en vistas a desatar guerras revolucionarias sin cuento— “resulta de toda *la evolución objetiva* del militarismo capitalista y es prescrita por esta evolución”.⁴⁶ Es el progreso el que empuja a esta “misión histórica universal”: si “los trusts y el trabajo de las mujeres en las fábricas marcan un progreso ... nosotros no queremos volver atrás, al artesanado, al capitalismo pre-monopolista, al trabajo de las mujeres en su domicilio ... ¡Adelante! ...”. El caso es que el mismo razonamiento, afirma, es aplicable a la militarización total. Si la burguesía imperialista militariza incluso a la juventud, si todavía más mañana militariza a las mujeres “debemos decir al respecto: ¡Mucho mejor! ¡Que se den prisa! ... Mujeres y niños de 13 años combatieron durante la Comuna al lado de los hombres. No puede ser de otra manera en los combates

⁴⁴ Lenin V. I., “El programa militar de la revolución proletaria” (redactado en 1916, publicado en septiembre 1917), en V. I. Lenin, op. cit., Vol. I, p. 758 y ss.

⁴⁵ Lenin V. I., “Resolución sobre la guerra” en *VII Conferencia (de abril) de toda Rusia del POSDR (b) (1917)* en V. I. Lenin, op. cit. Vol. 2, pág. 112. No puede considerarse una objeción a lo dicho los avatares de la paz de Brest-Litovsk, donde Lenin constantemente defendió que Rusia aceptará las más duras reparaciones y condiciones territoriales impuestas por Alemania con tal de que cesara la guerra. Pues una cosa son las posiciones de principio como las expuestas y otra las constricciones de la coyuntura política (en este caso el agotamiento de la joven república soviética y su misma posibilidad de supervivencia). De hecho los “comunistas de izquierda”, como Trotski y Bujarin, se negaban a firmar la paz en tales condiciones.

⁴⁶ Lenin V. I., “El programa militar de la revolución proletaria”, art. cit., op. cit., Vol. I, p. 762.



E. Jünger, *Das Antlitz des Weltkrieges*, "Un campo de cadáveres rusos en Kisielin", p. 306

venideros para derrocar a la burguesía".⁴⁷ Y así las madres dirán a sus hijos: "pronto serás mayor. Te darán un fusil. Tómallo y aprende cómo debe ser el oficio de las armas. Es una ciencia indispensable para los proletarios".⁴⁸ Escribe Lenin páginas cuya vehemencia quizá hayamos olvidado. Al releer después de décadas estos textos quizá lo más impactante sea ese estilo descarnado y contra la corriente, en concordancia con aquel perfil afilado cortando el viento, tal y como lo conmemoraban las miles de estatuas de pesada fundición hoy derribadas.

Pero volvamos al libro *¡Guerra a la Guerra!* Recuérdese su apelación a las madres de todos los países para que alejaran a sus maridos e hijos del oficio de la guerra. Añadamos ahora que entre lo que califiqué de lucha educacional o ideológica Friedrich recomendaba combatir "el capitalismo dentro de vosotros mismos" y educar a los hijos de manera que objetaran el servicio militar. Advertía que la "madre que canta una canción militar al hijo lo prepara para la guerra", "que el padre que le regala soldados de juguete moviliza en el niño la idea de la guerra", que el sable de madera se convertirá en bayoneta de acero, que el gorro de papel un día se trocará en casco de acero, en fin... que "el soldado de juguete es el Judas que uno mismo lleva a casa, la traición a la vida humana".⁴⁹ Sin embargo, vemos que el bucle se cierra hablando no de *la vida humana* sino de los intereses del proletariado que, empujado por el progreso objetivo del capitalismo, expende el pagaré a largo plazo —por cierto, podemos decir ahora que nunca cobrado— de la liberación de la humanidad. En el intermedio

⁴⁷ *Ibidem*, p. 763.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 764.

⁴⁹ Friedrich E., *Krieg dem Krieger*, op. cit., p. 26.

—es innecesario insistir en que no ha habido tal— la política de militarización de la vida social (y la militarización de la política) debe "hacer posibles e inevitables, primero las insurrecciones y las guerras nacionales revolucionarias; segundo, las guerras y las sublevaciones del proletariado contra la burguesía; tercero, una fusión de estas dos formas de guerras revolucionarias, etc."⁵⁰

Quizá lo más intranquilizador y premonitorio sea ese último y discreto 'etc.' de la cita. Lenin ridiculiza con su estilo punzante y arrebatador el que la gran guerra "provoque en los socialistas cristianos reaccionarios y los pequeños burgueses llorones únicamente el espanto y el horror; repulsión por cualquier empleo de las armas, por la sangre, la muerte, etc..."⁵¹ Recordemos que se refiere a una guerra donde en la batalla de Verdun ambos contendientes acumularon, en una franja de 9 kilómetros, entre 600.000 y 650.000 bajas de febrero a junio de 1916; que en la batalla del Somme, de julio a noviembre del mismo año, en la que Jünger participó como oficial, los ingleses lograron penetrar 8 kilómetros a costa de una masacre que dejó sin vida a más de un millón de hombres; una guerra donde la ofensiva de abril de 1917 del general francés Nivelle rompió las líneas alemanas penetrando 10 kilómetros en profundidad a cambio de sufrir 200.000 bajas en quince días; donde los ingleses en Paschendaele por 11 kilómetros de tierra baldía conquistada tuvieron cerca de medio millón de bajas...⁵² Una guerra cuyo ensañamiento y horror fue minuciosamente descrito por Jünger en su libro *Tempestades de acero* y de la que nos dice en su texto "El último acto", publicado en *El rostro de la Guerra Mundial*, que el fuego de exterminio en los momentos de apogeo de la guerra de material podía aniquilar por entero un batallón sin que el propio estado mayor supiera cómo había ocurrido hasta deducirlo al final de la contienda por los informes del enemigo o por las cartas de algún prisionero.

Quizá pueda ahora comprenderse mejor por qué Jünger afirma que la ideología del progreso — incluso en su forma menos coloreada de rosa del bolchevismo que, ciertamente, no tuvo responsabilidad alguna en aquel volcánico enfrentamiento aunque anunciaba el mundo que hemos vivido— "le dio a los poderes combatientes el mejor motivo para una intensificación del enfrentamiento desconocida hasta entonces". Pues el mismo concepto de enemigo se transmuta al "menospreciar al adversario para así poderlo combatir con buena conciencia". De manera que ahora la guerra es sin cuartel, dado que el enemigo no se reconoce como el que tiene intereses antagónicos sino "como el enemigo de la especie humana en último análisis".

Por ello Jünger critica la retórica de los pacifismos de diferente estirpe que pueden oponerse entre sí como aquello que tiene comunidad de género. Piensa que la paz efectiva no puede depender de un lenguaje que por su vacuidad e ineficacia puede producirse con la misma facilidad que las metralletas y los gases venenosos. Mejor reconocer las diferencias, los diferentes intereses, calibrar los poderes respectivos, que en el momento que escribe son pensados como los de los diferentes estados-nación si bien habla en ocasiones de pueblos. Por ello afirma que "al destino de los pueblos lo sirve mejor un espíritu viril que conoce sus propias fronteras y sabe respetar la de los demás ... que quien mantiene una falsa imagen de la igualdad como fundamento de la realidad"⁵³

⁵⁰ Lenin, "El programa militar de la revolución proletaria", art. cit., op. cit., p. 762.

⁵¹ Loc. cit.

⁵² Cf. Ucelay-Da Cal E. y Veiga F., *El fin del milenio (Un siglo de miedos apocalípticos. 1914-1989)* en *Historia Universal*, Planeta, Barcelona, 1995, Vol. 12, p. 51.

⁵³ Jünger E., *Hier Spricht der Feind. Kriegserlebnisse unserer Gegner*, op. cit., p. 12 y ss.

Cierto es que los textos de Jünger de aquella época, su "realismo heroico" —por utilizar su propia expresión— rezuman un ambiguo militaritarismo que produce desazón a los que no pertenecemos a la *bildung* que es la suya. Esa ambigüedad fue reconocida incluso por el Jünger anciano: lo que en su plena madurez le angustiaba, en su juventud le fascinaba.⁵⁴ En *Mirada retrospectiva*, escrita en 1980 para la reedición definitiva de *La movilización total* (1930), Jünger declara haberle quitado la cascara y liberado el núcleo consistente en haber visto "algo perteneciente a los principios". La cáscara no es sino "la situación existente entre las dos guerras mundiales, en especial la situación de un joven alemán tras cuatro años de esfuerzos mortales y tras el Tratado de Versalles".⁵⁵ Ciertamente, los escritos contemporáneos de *La movilización total* que componen los dos foto-libros de *El rostro de la Guerra Mundial* tienen esa fuerte impronta. Una impronta que los conecta con la especial situación de los últimos años de la República de Weimar y el inminente ascenso al poder del nacionalsocialismo. Partido y movimiento a los que nunca adhirió y que desde muy pronto criticó, previendo aspectos que ni los gobiernos de las democracias liberales europeas, ni el Partido Comunista Alemán, ni el Partido Comunista de la URSS, supieron ver hasta que fue demasiado tarde. Tales aspectos se desarrollan también en su libro *El Trabajador. Figura y Dominio*, en sus diarios de la segunda guerra mundial, y en ese sorprendente libro bosquejado en 1941, *La Paz*, repartido en copias clandestinas mecanografiadas en 1944 y publicado en 1945. Gerd Koenen⁵⁶ ha analizado recientemente los vericuetos y virajes de ese periodo, cuestionando seriamente el doble aserto de que la colectivización estalinista, la industrialización traumática, el rearme acelerado y el gran terror de los treinta en la URSS fueran medidas profilácticas ante los amenazadores planes de los nazis para el Este; de manera que todo el totalitarismo y represalias padecidas en los años de hierro de la URSS fueran imputables, en última instancia, a los invasores fascistas germanos. El caso es que de tales análisis se desprende la centralidad de los efectos Tratado de Versalles que proclamaba a Alemania única responsable del conflicto y sus consecuencias. No cabe aquí detenerse en los detalles de una coyuntura que fue en extremo cambiante en cuanto a declaraciones públicas propagandísticas y bastante estable en lo que respecta a tratados y convenios efectivos. Stalin, hasta bien tarde, vió a los nacionalsocialistas como aquellos que a través de un movimiento nacional, que quería superar la afrenta de Versalles, se enfrentarían a las democracias occidentales debilitándolas. La izquierda del NSDAP —más tarde depurada y el mismo Goebbels reconvertido— ve a los bolcheviques como un movimiento que ha llevado a Rusia a su afirmación nacional y a su desarrollo, motivos de admiración para la Alemania agraviada por la derrota de la I Guerra. Por eso la relación entre el Reichswehr y el Ejército Rojo fue constante en el marco del desarrollo de los planes quinquenales; Stalin autorizó y financió el transporte y mano de obra para devolver a Alemania en 1933 todos los prototipos de aviones, la artillería de blindados y

⁵⁴ En la carta-prólogo que Jünger escribiera para la edición española de Sánchez Pascual de *Sobre el dolor*. (Tusquets, Barcelona, 1995) afirma: "a todos los ensayos ["Fuego y movimiento" (1930), "La movilización total" (1930) y "Sobre el dolor" (1934)] les es común la discusión con el progreso, en especial con la prepotencia de la técnica, la cual está avasallando nuestro siglo en todos los terrenos en una secuencia cada vez más rápida. En estos ensayos fue visto con anticipación, creo, algo que en aquel entonces nos fascinaba y que hoy más bien nos angustia". Es mío el subrayado.

⁵⁵ *Ibidem.*, p. 123.

⁵⁶ Koenen G., "¿Un nexa causal? Hacia una historia real del antifascismo y el antibolchevismo", *Pasajes, revista de pensamiento contemporáneo*, N°3, Octubre 2000, *passim*.

demás modelos construidos en las bases de pruebas alemanas en territorio soviético. Para el Partido Comunista Alemán (KPD), a partir de la política del VI Congreso de la Internacional Comunista de 1928, todos eran fascistas: por supuesto los socialdemócratas eran socialfascistas y el principal enemigo a batir; el *Zentrum* era clericalfascista, los *Deutschnationalen* nacional fascistas y por fin los fascistas hitlerianos. En 1930 el KPD intentó aparecer ante todos como el mejor capacitado para superar la afrenta de Versalles: los nazis eran demagogos pero sólo los comunistas podían, después de llegar al poder, garantizar la anexión a la Alemania comunista de las regiones que lo desearan (en referencia a Austria, los Sudetes, Danzig y la Prusia Occidental). En ese contexto la Rusia bolchevique intentó conseguir aliados en el espectro de la intelectualidad naciona-alemana y nacional-revolucionaria. En 1932 los miembros del partido comunista Georg Lukács, von Harnack, Wittfogel y Massing formaron una asociación para el estudio de la economía planificada en la URSS (Arbplan) de la que entraron a formar parte como miembros Klaus Mehnert, Carl Schmitt, Ernst Niekisch y Jünger. Hasta bien entrada la década de los treinta Mehnert publicó encendidos artículos de defensa de la Unión Soviética en los periódicos alemanes de gran difusión. En este contexto es en el que Jünger compone sus dos foto-libros y escribe sus textos. Pero hay más.

Juan José Carreras, en breve pero esclarecedor artículo, expone los abundantes análisis de la idea de Europa y los proyectos de su posible unidad política que se dieron en el periodo de 1923-29.⁵⁷ Cuando los repasamos también aparecen en la mayoría de ellos los efectos del Tratado de Versalles y la Rusia soviética como obstáculos. Lo que me interesa señalar es que desde *La Decadencia de Occidente* y *Los años decisivos 1929-32* de Spengler, *La reconstrucción de la Europa política* (1920) de Pinon, *La defensa de Occidente* (1928) de Massis o *Panuropa* (1923) de Coudenhove-Kalergi, Jünger no puede ser identificado con ninguno. Obviamente, el mismo concepto de Figura (*Gestalt*) lo acerca a Spengler, pero ambos – por cierto, igual que Wittgenstein y su noción de representación sinóptica o perspicua (*übersichtliche Darstellung*) – lo toman de la *Metamorfosis de las plantas* de Goethe.⁵⁸ Jünger no identifica a Europa con la cristiandad, ni piensa que los bolcheviques representan una nueva amenaza asiática, ni cree que la rebelión de los pueblos de color (en expresión de la época) o de las colonias sea evitable, ni deseable, ni se muestra pesimista ante el arrumbamiento de los viejos órdenes, valores y tradiciones, ni piensa que Alemania pueda ser la salvadora de Occidente ante su decadencia, ni cree en el retorno a una virtud arcaica ligada a la naturaleza, ni mucho menos pensó que el nacionalsocialismo pudiera ser el principio vertebrador de una unidad política amplia, ni participó del anti-semitismo tan extendido de la época... sí pensaba en esos años que la paz de Versalles desmentía cualquier proyecto cosmopolita y que, de *facto*, no era sino agresión nacionalista encubierta.

Con todo, aun teniendo en cuenta el arraigo de sus textos en el mundo histórico donde se escribieron, no es menos cierto que más allá de su actitud frente al mundo descrito y analizado, sus análisis son penetrantes, vistos ahora ya vencido el siglo que diagnosticó, y pueden ayudarnos a pensar el mundo que hemos heredado. Especialmente, si conectamos muchos aspectos de este periodo con su desarrollo posterior a la segunda guerra mundial.

⁵⁷ Carreras Ares J. J., "La idea de Europa en la época de entreguerras", en Ruiz Torres, P. (edit), *Europa en su Historia*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert/Universitat de València, 1993, pp. 81-94.

⁵⁸ En *Anotaciones a 'El Trabajador'* (1962), Jünger explícitamente critica la lectura que de su libro hizo Spengler: *El Trabajador...*, op. cit., p. 328 y ss.

5. 'Adversaire', pero no 'ennemi'; agon, pero no polemós:⁵⁹ la guerra, ¿siempre?

En efecto, ¿no es tremendamente actual su aserto de que ningún poder se atreverá a presentarse como atacante y que todos tienen buen cuidado en justificar el empleo de las armas en tanto defensa de la paz, el progreso, la cultura y la civilización? Ciertamente es que en la década de los años veinte al treinta el evolucionismo —una manera peculiar de pensar el progreso propia de la antropología empírica— es una imagen todavía tan poderosa que se habla de “cultura” y “civilización” en singular; pues la diversidad cultural se entiende reducida a la diferente participación de los pueblos o las sociedades en los estadios progresivos de un proceso cultural y civilizador unitario. Hoy nadie evita la 's' del plural y se impone hablar de culturas y civilizaciones. En ello, sin duda, ha colaborado tanto el proceso de descolonización posterior a 1945 —proceso que adoptó múltiples formas en su relación con la guerra; no fue el mismo en la India que en Indochina—, cuanto los efectos políticos que la lucha anti-colonial tuvo en las ciencias sociales en general y en la antropología en particular. No obstante, creo que debe distinguirse entre ciertos conflictos, incluso bélicos, del periodo anti-colonial, y otros conflictos, que bajo esa cobertura, se están desarrollando después del fin de la guerra fría. El caso es que se han producido, y renovadamente se producen, un tipo de guerras donde la legitimación se trueca en la defensa de una cultura o una civilización frente a otras agresoras; si bien todavía persiste en ocasiones el discurso —en alguna guerra de la gran superpotencia occidental y sus aliados— acerca de la defensa del progreso y la civilización en singular. Es verdad que la teoría política liberal clásica se sustentaba en un oculto supuesto engañoso: se afirmaba que la sociedad política era el fruto —o podía entenderse según el modelo de— un pacto o contrato que abría un espacio de relaciones simétricas entre sujetos iguales donde estos podían satisfacer sus necesidades, ejercer su libertad y garantizar su seguridad; pero lo no dicho era que tales sujetos se suponía que eran los varones adultos, blancos, cristianos y con cierto grado de riqueza. Por tanto, aquel universalismo abstracto llevaba aparejado en la teoría y en la acción política poderosos mecanismos de exclusión. Sobre esa componente oculta, pero realmente excluyente de las democracias occidentales, hemos visto insistir al Jünger de los años treinta disparando contra el falso cosmopolitismo. Pero no es menos cierto que cuando los excluidos se han apropiado de dicho lenguaje democrático, para volverlo contra sus proponentes y enfrentarlos con su engaño, demasiado a menudo se ha convertido de otra manera en dispositivo de nuevas exclusiones so capa de defender la cultura, la civilización... secularmente oprimidas. Sobre este punto volveré de inmediato.

Antes hay que decir que alguien tan distante ideológicamente de Jünger como Hobsbawm afirmaba recientemente que en este siglo nunca los gobiernos han ido a la guerra, aunque traten de legitimarlas popularmente construyendo su justeza, por otras razones que no hayan sido sus propios intereses nacionales. Si admite alguna excepción, las reduce al caso de los regímenes revolucionarios, tipo en el que incluye tanto a la antigua URSS como a los Estados Unidos, poder que suele olvidarse también proviene de una revolución; pero Hobsbawm inmediatamente añade: “pero muy pronto también estos regímenes, apenas consiguen consolidarse, adoptan en política exterior actitudes propias de los estados, y actúan con miras a sus intereses nacionales”.⁶⁰ En lo que atañe a la guerra y la

⁵⁹ Expresiones utilizadas por Jünger en su *Alocución en Verdún el 24 de Junio de 1979* en *La Paz* seguido de *El nudo Gordiano, El Estado Mundial y Alocución en Verdún*, Tusquets, Barcelona, 1996.

⁶⁰ Hobsbawm E., *Entrevista sobre el siglo XXI*, Crítica, Barcelona, 2000, p. 33. Hay, por cierto, cierta diferencia entre

paz (significativamente ese es el título del capítulo que abre un libro que quiere hablar del siglo XX), el historiador marxista afirma que, querámoslo o no, la guerra fría tuvo el efecto global de estabilizar grandes zonas del planeta —salvo los conflictos limitados que ajustaban y medían los espacios estratégicos de influencia—, evitando el crecimiento exponencial de las masacres de las dos grandes guerras (y pagando por ello, es cierto, el precio de regímenes como los Suharto en Indonesia o de Kim Il-Sung en Corea del Norte). Lo cual no es más que el resultado de una óptica pareja a la que Jünger adoptaba en los años treinta: dejarse de empalagosas chácharas, atenerse a la lógica de la movilización total, equilibrio del poder militar; conocer las propias fronteras y reconocer las de los demás. Lo que no menciona Hobsbawm es que la guerra fría también tuvo un precio 'aquí en casa': una libertad vigilada en los países democráticos que impidió el libre juego político y la acentuación de la democracia (el Chile de Allende y la Italia del compromiso histórico y la hegemonía de la Democracia Cristiana constituyen dos caras de la misma moneda). Aun más: so capa del equilibrio militar estratégico y convencional, Estados Unidos arrastró al mundo a una desenfrenada carrera armamentística que satisfacía los intereses económicos del complejo militar-industrial. El desmoronamiento de la URSS, y la obsolescencia de su estado, mostró sin lugar a dudas que tal aceleración del rearme no era necesario y sí muy peligroso. Sus residuos aun nos amenazan. El caso es que el concepto jungueriano de movilización total, desde una perspectiva meta-política, hacía posible pensar qué iba a suceder en el futuro.

Pero el mundo que ahora habitamos, o mejor, el mundo en trozos que ahora vivimos, ya no es el de la guerra fría. Observamos después de la práctica desaparición de la URSS, en tanto potencia ideológica y militar, que grandes zonas del planeta son zonas sin estado. Las encontramos en grandes espacios de África, en algunas de las repúblicas mayoritariamente musulmanas antes soviéticas, en el norte de India, de Afganistán, en Filipinas, incluso en los Balcanes, el Cáucaso y un largo etcétera que incluye grandes zonas de estados como Colombia. De tal manera que uno de los grandes problemas del siglo venidero es "la interacción entre un mundo en el que existe el estado y otro en el que no lo hay".⁶¹ En este punto coinciden gentes como Hobsbawm y Michael Ignatieff. Pero para lo que nos ocupa lo relevante es que en esas zonas, que pronto sufren un agudo proceso de desintegración social y política, si bien en principio aparece la justificación de la defensa de una cultura o civilización secularmente oprimidas, de hecho pronto dominan los señores de la guerra y sus ejércitos irregulares cuya finalidad, al cabo, ya no puede concebirse como política. Por eso en las guerras más allá de los estados "la distinción entre enfrentamiento bélico y barbarie carece de sentido".⁶²

Para los que hemos sido educados moral y políticamente en el tipo de pacifismo de Friedrich, incluidos sus supuestos más o menos velados —pacifismo que todavía resuena oscura y lejanamente en nuestra conciencia "espontánea" a la vista de la magnitud de los horrores de las guerras mundiales entre los estados y algunas guerras anti-coloniales y populares como la de Indochina—, la afirmación de Ignatieff es provocativa y desazonadora. Más aun cuando, en óptica jungueriana, no sé si inconsciente, escribe que "por paradójico que parezca" la policía y los ejércitos del Estado-nación son las

los textos de Lenin escritos al principio de la guerra del catorce y los escritos sobre la guerra después del triunfo de la revolución. Así, en *El programa militar de la revolución*, apelando a la autoridad de Engels en carta a Kautsky de 1882, afirma "la posibilidad de 'guerras defensivas' del socialismo ya vencedor", op. cit., p. 761.

⁶¹ Hobsbawm E., op.cit., p. 54.

⁶² Ignatieff M., *El honor del guerrero. Guerra étnica y conciencia moderna*, Taurus, Madrid, 1999, p. 151.

únicas instituciones eficaces que hemos sabido inventar para controlar la violencia humana. Por mi parte creo que tal cosa sólo parece paradójica a los que hemos vivido la cultura que deriva de los primeros tiempos de la II Internacional y de la revolución bolchevique y sus efectos. En cualquier caso, algo deberemos pensar, más allá de la mera afirmación de que toda guerra es cruel e indeseable, cuando buena parte de nuestros dilemas morales consiste en estar permanentemente enfrentados a multitud de conflictos totalmente desregulados a cuya justificación defensiva se une aquella ferocidad xenófoba, fría y maligna, que desprecia de forma absoluta e incientemente al enemigo, de la que habla Jünger. Algo deberemos repensar cuando, en este punto, una y otra vez nos vemos confrontados a la contradicción ínsita en el punto de vista democrático radical o progresista: por una parte, el principio cosmopolita "nada humano me es ajeno" nos empuja desde el punto de vista moral a intervenir en tales conflictos; por otra, nos prohibimos emplear la contundencia y la fuerza militar necesaria que garantizaría el conseguir los objetivos de la intervención. Unos nos lo prohibimos porque la guerra nos horroriza en exceso, a la vista de los efectos de las grandes guerras. Otros, porque consideran extremadamente costoso sufragar los gastos de una intervención militar suficientemente dotada como para conseguir una conclusión exitosa.

El caso de la antigua Yugoslavia, de Bosnia y Kosovo, es ilustrativo de ambos aspectos. Por un lado, la izquierda europea y americana se dividió respecto de qué hacer; no sólo sobre si la intervención estaba bien planteada técnica, política y militarmente, sino sobre si era conveniente intervenir militarmente en absoluto. Otros —el ejemplo es de Hobsbawm— porque creían que el gasto que suponían unos 65.000 soldados, aproximadamente el mismo número que necesitaron los ingleses para gobernar todo el subcontinente indio, era intolerable. En este punto, sin embargo, pienso que algo menos visible aunque decisivo, algo por cierto en lo que Jünger se equivocaba, es del todo relevante.

En efecto, en la *Introducción* al foto-libro *Aquí habla el enemigo. Vivencias de la guerra de nuestros adversarios* que hemos comentado, al afirmar que todas las épocas habían tenido sus guerras aunque ninguna de ellas había imaginado al enemigo de forma tan rastrea como la nuestra, Jünger añade "y la muerte no significa ahora más que entonces". Parece desprenderse aquí una concepción ahistórica y transcultural del valor de la vida. Con todo, si atendemos a otros escritos de la época, es opinión de Jünger que en la época del dominio de la técnica cada vez más se produciría un tipo de jefe y soldado "más duros", "que mira las cosas sin que las irradiaciones del dolor lo afecten", un tipo de ejército que piensa que hay "cosas más importantes que el dolor" y que concibe que "únicamente a la vista de la muerte es posible 'vivir eternamente'".⁶³ Lo cual, para Jünger, no es sino el correlato en la época de la técnica de la progresiva objetización de las personas singulares, objetización que comporta una progresiva incorporación tanto del dolor a la esfera de la vida, cuanto una creciente capacidad de resistencia al mismo. No obstante, al punto que hemos llegado no es a unos ejércitos anestesiados, sino hipersensibles al dolor y la muerte. Ahora bien, esa hipersensibilidad al dolor, la incapacidad de "que la vida sea capaz de distanciarse de sí misma, o, dicho con otras palabras, de sacrificarse",⁶⁴ es precisamente propia de las sociedades hipermodernas donde Jünger pensaba que ocurriría lo opuesto. El caso, sin embargo, es el contrario: son los ejércitos de los señores de la guerra los que han desarrollado una, para nosotros, pasmosa capacidad de resistir el dolor y de sacrificarse

⁶³ Jünger E., *Sobre el dolor*, op. cit., pp. 60, 65 y 67. *Sobre el dolor* es tan sólo dos años posterior a los dos volúmenes de *El rostro de la Guerra Mundial*.

⁶⁴ Jünger E., *Sobre el dolor*, op. cit., p. 58.

mortalmente. Hoy cuando la ONU, la OTAN o Estados Unidos actúan —ocurrió tanto en la Guerra del Golfo como en la intervención en Somalia—, el número prefijado de bajas aceptable en combate es cuantitativamente tan bajo que resulta abismalmente incomparable con, recuérdese, las batallas de Verdún o del Somme. Y en este punto creo que confluyen tanto los que tenemos una resistencia moral “espontánea” a las intervenciones militares, cuanto los que hacen cuentas del gasto y en función de ello deciden el tipo de intervención. Unos, porque teniendo una valoración de la vida del todo diferente a la vigente en la zona de conflicto nos produce hoy repugnancia un derroche de sangre como el que fue necesario en el desembarco de Normandía; otros, porque teniendo en cuenta esa misma valoración de la vida en las democracias avanzadas, no están dispuestos ante sus ciudadanos a pagar el precio político que supondría.

Creo, sin embargo, que podemos extraer alguna enseñanza provechosa del Jünger de la época para pensar los dilemas que plantea la intervención en ese tipo de guerras propias de las zonas sin estado.⁶⁵ Es llamativo que haya textos donde Ignatieff y Jünger coinciden extraordinariamente cuando se trata de los términos en los que cabe analizar la actitud moral del combatiente en la época del dominio de la técnica (y de la extensión de las zonas sin estado). En la excelente película de Bertrand Tavernier sobre la gran guerra del catorce, *Capitán Conan*, éste le espeta a su amigo el joven teniente, de civil profesor de letras en un liceo, la diferencia entre un soldado y un guerrero. El soldado es el que dispara a ciegas la artillería o su fusil sin ver el destinatario de su fuego, ni conocer su efecto; el guerrero es aquél que ve la pupila de su enemigo cuando lo mata clavándole el cuchillo.

Es este un asunto omnipresente, aquí y allá, en la obra de Jünger: En *El Trabajador. Dominio y Figura* invita a considerar las diferencias que existen entre, por una parte, los antiguos iconoclastas e incendiarios de iglesias y, por otra, el elevado grado de abstracción que permite que un artillero de la guerra del catorce considere una catedral gótica como un hito del campo de tiro.⁶⁶ Ignatieff afirma en su libro que “la tecnología moderna ha ampliado la distancia moral y geográfica” que separa al soldado de su enemigo y se pregunta qué tipo de sentido del honor puede vincular al técnico que lanza un misil a grandes distancias de su impacto.⁶⁷ Ciertamente, que el ejemplo tiene su contexto —debido al tipo de arma señalada— más en el ámbito de las confrontaciones entre ejércitos regulares que entre los irregulares de los señores de la guerra; aunque ese tipo de arma, según sea su potencia y alcance, también se utiliza con profusión en tales casos. Pero la cuestión relevante a la que alude no es esa, sino la perenne cuestión de la precariedad del humanitarismo abstracto basado en una frágil fraternidad dada una época en que las relaciones humanas son sumamente abstractas. Escribe Jünger que se posee una relación concreta con el ser humano cuando la muerte del amigo provoca un sentimiento más profundo que la noticia de que una catástrofe natural ha producido miles de muertes a miles de kilómetros; que “la historia del humanitarismo abstracto comienza ... con consideraciones como, por ejemplo, la de si matar un enemigo concreto en París es más inmoral que matar, apretando un botón, a un desconocido mandarín en China”.⁶⁸

⁶⁵ No es preciso subrayar que me refiero a los conflictos bélicos donde intervienen ejércitos irregulares de señores de la guerra y no a los grupos terroristas urbanos. Estos tienen una estructura interna y unas relaciones con la población y el territorio del todo diferentes.

⁶⁶ Jünger E., *El Trabajador. Dominio y Figura*, op. cit., p. 152.

⁶⁷ Ignatieff M., op. cit., p. 151.

⁶⁸ Jünger E., *El Trabajador...*, op. cit., p. 276.

Quizá sea ésta una de las enseñanzas que Jünger pretende con su escalofriante relato "El último acto" publicado en *El rostro de la Guerra Mundial*. El lector debe atender al ritmo de la descripción de las atrocidades y, cómo, de súbito, la narración cambia de sentido, de tono, de intensidad. Se narra allí cómo la unidad de Jünger fue por completo aniquilada, salvo escasos prisioneros, en Combles; la buena fortuna del autor fue ser herido y evacuado justo antes de que empezará la batalla decisiva. El final del relato lo constituye el informe que Schmidt, su ayudante de campaña, le hace después de la guerra. Hombres agazapados en increíbles pozos de tirador, volcánicas olas de fuego de exterminio cayendo en la noche hora tras hora sobre las posiciones, paisajes cuya configuración cambia debido al fuego artillero masivo, progresiva desaparición de los compañeros de unidad sepultados vivos y muertos bajo los movimientos de tierra de las explosiones; por fin, al alba, los pelotones de asalto ingleses, el polvo y el humo altera la visión, los pocos supervivientes al fuego artillero de la noche van muriendo por efecto de las granadas y tiros de fusil de los asaltantes. Schmidt cae abatido a causa del impacto en la cabeza de un casco de metralla, pierde también tres dedos de la mano. Yace aplastado contra la tierra, boca abajo, aun oye explosiones de bombas de gas y granadas que pretenden acabar con los supervivientes de las posiciones recién conquistadas. Percibe los tiros de fusil a ras de tierra que tienen por objeto "despreocuparse por completo de la suerte de los heridos" y, al cabo, la aparición de la terrible figura del *nettoyeur* armado de pistola y puñal, cumpliendo la misión de rematar a los heridos que quizá en un último esfuerzo pueden disparar de improviso al creérseles cadáveres inofensivos. Schmidt aun recibe un disparo más, no se mueve, no muere, se le abandona y da por muerto allí tendido, ensangrentado. Pasan algunos desvalijadores de cadáveres, sigue quieto. Ya han pasado muchas horas, la batalla empezó por la noche... "Hacia las siete de la tarde, sin embargo, un camillero inglés lo ayudó a levantarse y lo vendó. También lo socorrió un oficial inglés que, a pesar de la gran escasez de agua, le permitió que la usara para limpiarse las manos. Por último, se lo transfirió a un soldado que tenía una herida superficial, el cual lo condujo a uno de los lugares en que se atendía enfermos".⁶⁹ Con estas líneas acaba el relato. La exposición fría, de ritmo trepidante, sin rasgo de odio o desprecio hacia el enemigo, de todo ese horror y barbarie conexas (tiros de gracia, el *take no prisoners*, expolio de cadáveres...) se contrapuntúa, de súbito, con unos comportamientos imprevisibles cuya lectura proporciona cierto sosiego, incluso consuelo. Y ello porque el camillero que vendeda, el oficial que ofrece algo de la escasa agua para satisfacer no una necesidad animal sino para lavarse las manos, el soldado herido que acompaña al igualmente herido hacia la cura, todas esas imágenes del relato nos sugieren hombres concretos que se relacionan con hombres concretos cuyo comportamiento resulta verosímil, y su posibilidad esperanzadora, aun en el ámbito del horror:

Tal cuestión, de otra manera, es la que se plantean urgentemente las organizaciones humanitarias que intentan intervenir en los conflictos armados. Ignatieff la refiere a la Cruz Roja Internacional, la cual, por cierto, derivó de la visión insufrible de un campo de batalla: Solferino después del enfrentamiento entre los emperadores Napoleón III y Francisco José de Austria; o mejor: fue el relato de *Un souvenir de Solferino* de Jean-Henry Dunant el que contribuyó a hacer moralmente insoportable no ya la visión de los seis mil muertos y sus despojos esparcidos en el campo de combate, sino la de los miles de heridos de ambos bandos abandonados a su suerte —después de la retirada de los ejércitos— sin ningún tipo de asistencia médica hasta morir en larga agonía.

⁶⁹ Jünger E., "El último acto" en *El rostro de la Guerra Mundial*, op. cit., *passim*.

PHOTOGRAPHY
SECTION

Chicago Sunday Tribune

THE WORLD'S GREATEST NEWSPAPER
MAY 7, 1918

CREATED BY
THE CHICAGO TRIBUNE
FOR THE NATIONALS



"NETTOYEUR DES TRENCHES" (CLEANER OF THE TRENCHES)—This French soldier's job is to enter newly taken trenches and armed only with a sharp knife and a revolver to execute any Germans who may be still lurking there. This one is also equipped with a gas mask. The job is obviously very dangerous, for the only escape from the trench cleaner's attention is to kill him first.

(Photograph from Modern Photo Review)

E. Jünger, *Hier Spricht der Feind*, "Nettoyeur", p. 121

Esa cuestión hemos visto de continuo cómo se planteaba en las organizaciones humanitarias, también a cada uno de nosotros nos urge una respuesta: el conflicto entre el punto de vista del humanitarismo abstracto y la relación humana concreta. Dicho de otra manera: la tensión entre insistir en que, dado que todas las guerras son malas, lo único que cabe es atajar sus causas para liquidarlas definitivamente, o bien intentar moralizar los conflictos armados. Creo evidente que no podemos renunciar al ideal regulativo de acabar con las guerras y alcanzar la paz perpetua. Pero también me parece evidente, a estas alturas de la experiencia del siglo y atisbando el que se avecina, que limitarse *meramente* a reiterar ese ideal —si es que tal actitud nos inhibe de cualquier otra intervención— puede tener el efecto perverso de ser ciegos a magnitudes de daño indecentes en vastas zonas de nuestro planeta. No ocuparse de las guerras y no intervenir en el sentido de la moralización de los que en ellas participan, de los guerreros, especialmente en el caso de los conflictos protagonizados por ejércitos irregulares, puede llegar a tener el efecto indeseable de la anestesia moral ante el dolor de las personas so capa de grandes abstracciones que expenden pagarés de cobro, por su plazo, demasiado incierto. Intervenciones que van desde reivindicar y extender las convenciones, reglas y tratados internacionales sobre el desarrollo de la guerra, reactivar y extender los comportamientos propios del honor heroico de los guerreros, hasta desarmar a las milicias, confiscar las armas y promover la formación de policías y ejércitos regulares al mando de oficiales convenientemente formados —bajo las órdenes de un poder civil democráticamente constituido— allí donde no los haya. En ese sentido, todo recorte de la capacidad de la ONU o de las organizaciones regionales, como la Organización para la Unidad Africana, es indeseable. Recientemente, Lajdar Brahimi, presidente del Grupo de las Operaciones de Paz de Naciones Unidas, ofrecía datos que producían estupefacción: en la sede de la ONU hay sólo treinta y dos funcionarios militares encargados de reclutar los contingentes, planear y dirigir las tropas en las operaciones de mantenimiento de la paz; en cuanto a la policía, sólo nueve oficiales se encargan de apoyar, dirigir e informar a los más de siete mil policías civiles de cincuenta países que se reparten en las distintas operaciones de pacificación.

Lo dicho tiene como supuesto, es obvio, un punto de vista escéptico respecto de un horizonte donde la guerra habría desaparecido por completo. Un escepticismo cercano al punto de vista de Freud después de la primera gran guerra que, es sabido, conmocionó de tal forma al ilustre vienés que de ello se derivó una severa reformulación de su teoría de las pulsiones. En efecto, en 1932 Einstein escribe una carta a Freud invitándole a reflexionar sobre la guerra, “el más imperioso de todos los problemas que la civilización debe enfrentar”.⁷⁰ Su punto de vista general es que las causas sociológicas y políticas difícilmente pueden agotar el porqué de la guerra: “el afán de poder que caracteriza a la clase gobernante”, o la existencia de un pequeño grupo “[que ve] en la guerra ... nada más que una ocasión para favorecer sus intereses particulares”,⁷¹ son explicaciones insatisfactorias porque no dan cuenta de un hecho terrible; a saber: el sometimiento de la mayoría a un estado —el de guerra— que no representa más que sufrimiento, dolor y muerte. ¿Por qué los hombres no huyen en desbandada cuando masas de cientos de miles de ellos son llevados al frente? Si se responde que esas minorías mortíferas usan la prensa, la escuela y la iglesia —lo que afirmaba Friedrich— para manipular y convencer a los que van a morir; esa contestación tampoco satisface a Einstein, pues la

⁷⁰ Einstein. Carta a Freud del 30 de julio de 1932. Freud. *Obras completas*, Vol XXII, Amorrortu, Buenos Aires, 1986, p. 183.

⁷¹ *Ibidem*, p. 184.

pregunta siempre pendiente es: "¿Cómo es que estos procedimientos logran despertar en los hombres tan salvaje entusiasmo hasta llevarlos a sacrificar su vida?".⁷²

Dos meses después Freud contestó desde Viena la carta de Einstein. Esa carta lleva por título *Warum Krieg?* y en ella acepta el perspicaz punto de partida del eminente físico para pensar la guerra. Es obvio que sintoniza de inmediato con la intuición de Einstein de que si el hombre entusiasmado por la arenga política puede someterse voluntariamente a la guerra —eso es lo que nos espanta y desorienta— es "porque tiene dentro de sí un apetito de odio y de destrucción. En épocas normales esta pasión existe en estado latente, y únicamente emerge en circunstancias inusuales; pero es relativamente sencillo ponerla en juego y exaltarla hasta el grado de una psicosis colectiva".⁷³ Pocos años antes Freud, con ocasión de su reflexión sobre la guerra del catorce, había reformulado su teoría de las pulsiones instintivas afirmando que éstas no pertenecen sino a dos categorías: las eróticas tienden a conservar y a unir; la pulsión de muerte a destruir, desunir, apoderarse y matar. De tal manera que dicha teoría pone de manifiesto la radical ambigüedad que nos constituye ontogénica y filogenéticamente; pues — esto es esencial — pulsiones eróticas y pulsiones de muerte nunca actúan aisladamente en oposición simple sino, antes bien, siempre fusionadas y entreveradas (la pulsión de autoconservación es sin duda erótica, pero precisa de la pulsión de agresión para efectuarse). En fin, todas las manifestaciones de la vida surgen de la acción conjunta y antagónica de ambos principios, lo cual debe prevenimos —son palabras de Freud— de considerar unas pulsiones "buenas", siendo "malas" las otras.

Llegado a este punto, Freud no deja de debatirse contra su pesimismo respecto al destino de la guerra. Es especialmente interesante el análisis retórico del texto, la cantidad de oraciones adversativas que contienen las últimas páginas de su *Warum Krieg?* De todas las maneras intenta convencerse de la posibilidad y formas de acabar con las guerras, y tantas otras veces su pensamiento crítico le ofrece razones para el escepticismo, "sí, pero... ", "cierto es que... aunque sin embargo... ". Considera que ciertas personas predicen que sólo el triunfo general del bolchevismo podría erradicar la guerra, pero piensa "aún nos encontramos hoy muy alejados de ese objetivo", y lo que es peor "sólo podríamos alcanzarlo a través de una terrible guerra civil"; considera también la propuesta de que tal proyecto político pueda "eliminar la agresión humana asegurando la satisfacción de las necesidades materiales y estableciendo la igualdad entre los miembros de la comunidad", pero lo considera una "ilusión": "por ahora están concienzudamente armados y mantienen unidos a sus partidarios, en medida no escasa, por el odio contra todos los ajenos";⁷⁴ una liga supra estatal con un poderío autónomo suficiente que regulara los conflictos internacionales ante cuyo poder central las naciones se atuvieran a su arbitrio, se enfrenta con la dificultad de esa cesión de soberanía por parte de los estados y con la pujanza de los nacionalismos tal y como mostraba el reciente caso de la Sociedad de Naciones; unas élites dirigentes "que hubieran sometido su vida instintiva a la dictadura de la razón", le sugieren la imagen de "molinos que muelen tan despacio que uno se moriría de hambre antes de tener harina"... todo le parece utópico a la vista de la radical ambigüedad constitutiva de los hombres.

⁷² *Ibidem*, p. 185.

⁷³ *Loc. cit.*

⁷⁴ Freud S., *Obras Completas*, Vol VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 3211 y 3213.

Y sin embargo, Freud se pregunta con amargura por qué unos hombres como Einstein y él se indignan tanto frente a la guerra, por qué no se la acepta como una miseria más de las muchas que nos depara la vida, pues "parece natural; biológicamente bien fundada; prácticamente casi inevitable". La respuesta a esta pregunta es contundente: "la causa principal por la que nos alzamos contra la guerra es porque no podemos hacer otra cosa. Somos pacifistas porque por razones orgánicas debemos serlo".⁷⁵ La respuesta es acorde con su teoría de las pulsiones, pero precisamente por esa razón su pacifismo es, con todo, desesperanzado. En efecto, la evolución cultural —rehuye explícitamente el término "civilización"— comporta modificaciones orgánicas debido a las modificaciones psíquicas que conlleva: en lo fundamental, consisten en una limitación de las tendencias instintivas y en un progresivo desplazamiento de sus fines instintivos y satisfacción. Ello explica por qué el placer y el dolor son variables históricamente, cuanto menos en ciertos aspectos substanciales; ello da cuenta, también, de nuestras variaciones éticas y estéticas. El desarrollo cultural paulatina, aunque no linealmente, domina intelectualmente la vida instintiva y, lo que es más importante en este caso, supone interiorizar las tendencias agresivas. Precisamente, nos alzamos contra la guerra porque ésta, de forma violenta y abrupta, niega esas actitudes psíquicas impuestas por el proceso de cultura. Pero ese rechazo de la guerra no es meramente intelectual o afectivo, sino que "en nosotros, los pacifistas, se agita una intolerancia constitucional ... una idiosincrasia magnificada al máximo. Y parecería que el *rebajamiento estético implícito en la guerra contribuye a nuestra rebelión en grado no menor que sus crueldades*".⁷⁶

La última frase es realmente magnífica al mostrar cómo el pensamiento de Freud es todo menos un pensamiento cobarde, melifluido; es inevitable no captar en ella la fragilidad de la respuesta en lo que respecta al horizonte de la desaparición de la guerra. Pues esa repulsa, esa idiosincrasia magnificada al máximo, Freud la piensa como propia de algunos hombres —"usted [Einstein] y yo, y tantos otros"— pero no de todos los hombres. Es más, igual que Jünger aunque quizá por razones teóricas diferentes, y también debido a su teoría pulsional, Freud parte de la premisa de que "hay una desigualdad innata e irremediable" entre los hombres, donde los subordinados, los que necesitan una autoridad que tome decisiones por ellos, son inmensa mayoría. El último párrafo de *El por qué de la guerra* es una continua afirmación escéptica respecto a los plazos, al tiempo en que pueda alcanzarse la paz, a que no sea todo una utopía: "por ahora sólo podemos decirnos: todo lo que impulse la evolución cultural obra contra la guerra". No obstante, y este aspecto es fundamental, incluso esa llamada a la evolución cultural es una llamada cargada de escepticismo según su teoría de las pulsiones. Pues, cualquier cosa menos inocente, Freud sabe que la guerra, sus armas, sus modos, sus teorías... también son cultura: a ella "debemos lo mejor que hemos alcanzado, y también buena parte de lo que ocasiona nuestros sufrimientos ... su solución, dudosa".⁷⁷ Tanto es así, que Freud no descarta el concepto de guerra justa —"no se pueden condenar todas las guerras en igual medida"—, pues mientras los estados y naciones se dediquen a satisfacer sin escrúpulos sus intereses, los agredidos deberán "estar preparados para la guerra".

Ahora bien, en relación al asunto que nos ocupa, es interesante señalar que aun teniendo en cuenta su escepticismo sobre la posibilidad de una entidad supra-estatal, Freud estima que la Liga de las Naciones, a pesar de su fracaso, es "un ensayo pocas veces emprendido en la Historia de la

⁷⁵ *Ibidem*, p. 3214.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 3215. El subrayado es mío.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 3214-3215.

Humanidad y quizá jamás intentado en semejante escala" que debe valorarse.⁷⁸ Y el criterio de su valoración parcialmente positiva también deriva de su teoría de las pulsiones en última instancia. Recordemos que ambas, de vida y de muerte, no eran ni buenas las primeras, ni malas las segundas. Asumiendo nuestra radical e irreductible ambigüedad constitutiva debemos hacerla jugar a nuestro favor e intentar resolver la partida en nuestro provecho. Por ello, un criterio para valorar positivamente una actuación cultural es si ésta supone la construcción de una unidad más amplia que el punto de partida, unidad mantenida por vínculos afectivos, por identificaciones, que religan los individuos que la forman. Hasta tal punto ese criterio es valorado positivamente que Freud, pacifista radical aunque crítico, llega a afirmar, que "es preciso reconocer que la guerra bien podría ser un recurso apropiado para establecer la anhelada paz 'eterna', ya que es capaz de crear *unidades tan grandes* que una fuerte potencia alojada en su seno haría imposible nuevas guerras".⁷⁹ No obstante, pronto muestra de nuevo su escepticismo, pues esa unidad no puede conseguirse sólo por la imposición violenta sino por la creación de vínculos afectivos, i.e. de identificaciones. Con todo, en este punto, se muestra especialmente oscilante, ofreciendo argumentos y contra argumentos, ejemplos y contra ejemplos. En el fondo no quiere abandonar la idea de que si la intervención por la fuerza, "la conversión de la fuerza en derecho", comporta el "establecimiento de entes mayores" en cuyo ámbito quede "eliminada la posibilidad del despliegue de fuerzas, solucionándose los conflictos mediante un nuevo orden legal", entonces la guerra no sería tan indeseable. De forma que las conquistas de los mogoles y los turcos le parecen una calamidad, pero la *pax romana* y "la Francia pacíficamente unida y próspera" debida a las tendencias expansivas de los reyes franceses, saludables.

Quizá sea ésta una de las razones de que Freud añada siempre el creciente miedo a la desaparición masiva debido al progreso técnico de la guerra, a todo aquello que establezca vínculos afectivos entre los hombres, ya en el modo de los lazos que nos ligan a los objetos del amor; ya en el modo de los sentimientos de comunidad, de las identificaciones.

La certeza de que el fin de las guerras es imprevisible, de que, en todo caso, están aquí cada vez más presentes en sus formas más despiadadas y crueles, me hace pensar como Einstein ya pensaba en 1932: que las guerras son el problema más imperioso que debemos afrontar. Sin perder de vista la acción política que nos conduzca a la construcción de entidades supra-estatales cada vez más amplias, con una fuerza suficiente y un poder de arbitraje real, debemos afrontar las guerras como conflictos donde sufren insoportablemente no los pueblos o las culturas sino los seres humanos en cuanto personas y, por tanto, actuar en el sentido de su moralización y de la moderación del dolor que comportan.

Este punto de vista es cosmopolita, pero no de un cosmopolitismo vacío, por abstracto, al estar basado en un falso concepto de igualdad. Pues no sólo parte de tomar seriamente en cuenta los conflictos locales con el fin de moderarlos y re-absorberlos en una unidad política superior; sino que, a la

⁷⁸ Junto con Valéry, Hauptmann, Claudel, Tomas Mann, Unamuno y Ortega y Gasset, Freud firmó el manifiesto por la Unión Europea que Brian presentó ante la Sociedad de Naciones en 1929; inspirado en el *PanEuropa* del conde Coudenhove-Kalergi, el proyecto fue criticado por los nacionalistas, pues aceptaba las fronteras de Versalles; por el socialismo de izquierda que no participaba de una idea de Europa ligada al concepto de cristiandad; por los proteccionistas que no aceptaban sus reformas arancelarias; por los pacifistas, que no confiaban en la Sociedad... Cf. Carreras Ares J. J., art. cit., op. cit., pp. 92-93.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 3210.

vez, y esto es esencial, este cosmopolitismo no quiere desandar el camino efectivamente hecho por el siglo en Europa. Es decir, no quiere quebrar unidades políticas históricamente constituidas —donde se den condiciones públicas de diálogo y de justicia— si es que las diferencias y particularismos se constituyen y muestran en conflictos armados donde sufren dolor y daño moral las personas, o donde la progresiva consunción de las substancias nacionales de los estados (obtenida, en parte, como efecto colateral de las dos grandes guerras) deriva en una reactivación paródica de aquéllas. Cuando Jünger, al principio de la guerra de 1940, piensa la paz que inevitablemente se asociará a la derrota militar de Alemania, discurre sobre una constitución europea que no implique los errores de Versalles. Como principios rectores establece los de unidad y diversidad, subrayando la necesidad de distinguir entre “los estratos que pertenecen a la cultura y los que pertenecen a la civilización”, la necesidad de “crear la unidad político-espacial salvaguardando la diversidad histórica”; “al extinguirse la competencia entre los Estados nacionales podrá el alsaciano, por ejemplo, *vivir como alemán o como francés, sin verse forzado a ser lo uno o lo otro. Y sobre todo podrá vivir como alsaciano tal como le plazca*”.⁸⁰ Los textos que Ernst Jünger escribió posteriormente transitan esa dirección. Pero esa es otra historia que no podemos abordar aquí.



⁸⁰ Jünger E., *La Paz*, op. cit., pp.42-43. El subrayado es mío.



E. Jünger, *Das Antlitz des Weltkrieges*, p. 159

ERNST JÜNGER

GUERRA, TÉCNICA Y FOTOGRAFÍA

Edición al cuidado de Nicolás Sánchez Durá



VNIVERSITAT ID VALÈNCIA

Organización y producción
Vicerectorat de Cultura
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Colaboran
Col·legi Major Rector Peset
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Foro Cultural Hispano-Alemán de Valencia
Direcció General d'Ensenyaments Universitaris
Conselleria de Cultura i Educació
GENERALITAT VALENCIANA

Comisario de la exposición,
edición literaria y selección gráfica
Nicolás Sánchez Durá
Departament de Metal·lúrgia i Teoria del Coneixement
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Reproducciones fotográficas
Antonio Ortega (de la selección de fotografías de
E. Jünger)
Juan Carlos Tormo

Textos
Ernst Jünger
Nicolás Sánchez Durá
Enrique Ocaña
Georg Knapp
Horacio Fernández

Traducciones
Joan B. Llinares Chover (de los escritos de E. Jünger)
Fabián Llinares Koller
Jorge Navarro Pérez
Antoni Lluch

Diseño
Antoni Domènech

Montaje de la exposición
Nicolás Sánchez Durá
Taller Creativo

Agradecimientos
a la Sra. Dra. Liselotte Jünger, la editorial Klett-Cotta,
Salvador Albiñana, Juan José Carreras, M.^a Victoria
García Esteve, Georg Knapp, Pilar Montañana, Hede
Schirmer, Daniela Vanata, Klaus Wrede y muy espe-
cialmente a Ursula Schütz, del Foro Cultural Hispano-
Alemán de Valencia, cuya colaboración ha sido
imprescindible para la realización de este proyecto.

Los derechos de los textos de Ernst Jünger son propiedad
de la editorial KLETT-COTTA, de Stuttgart, y su publicación en
español cuenta con la aprobación de la editorial y de la Sra.
Dra. Liselotte Jünger.

Las reproducciones de las fotografías de la Comuna proceden de *La Commune photographiée*, catálogo de la exposición del mismo nombre presentada en el Musée d'Orsay, marzo-junio 2000, Éditions de la Réunion des musées nationaux, París, 2000.

© de los textos, los autores y los propietarios de los derechos
© de las imágenes, los autores y los propietarios de los derechos

1ª edición: octubre 2000
2ª edición: noviembre 2002

ISBN: 84-370-5509-1
Depósito Legal: V-4051-2002

Realización e impresión: La Imprenta, Comunicación Gráfica, SL

ÍNDICE

PRESENTACIÓN
JULI PERETÓ I MAGRANER

7

GUERRA, TÉCNICA, FOTOGRAFÍA Y HUMANIDAD
EN LOS FOTO-LIBROS DE ERNST JÜNGER
NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ

9

FOTOGRAFÍA, GUERRA Y DOLOR
ENRIQUE OCAÑA

59

FOTOGRAFÍA Y MIRADA ESTEREOSCÓPICA
GEORG KNAPP

87

JÜNGER ANTES DE JÜNGER
HORACIO FERNÁNDEZ

105



EL ROSTRO DE LA GUERRA MUNDIAL.
VIVENCIAS DEL FRENTE DE LOS SOLDADOS ALEMANES
PRÓLOGO/GUERRA Y FOTOGRAFÍA/PELTONES DE ASALTO/EL ÚLTIMO ACTO/
GUERRA Y TÉCNICA/LA GRAN IMAGEN DE LA GUERRA
ERNST JÜNGER

117

AQUÍ HABLA EL ENEMIGO. VIVENCIAS DE LA GUERRA DE NUESTROS ADVERSARIOS
VOLUMEN CONCLUSIVO DEL ROSTRO DE LA GUERRA MUNDIAL
INTRODUCCIÓN/PRÓLOGO
ERNST JÜNGER

179

¡NECESITAMOS LA AVIACIÓN!
INTRODUCCIÓN/PRÓLOGO
ERNST JÜNGER

221