

LOS ASESINOS DE LO BELLO

DE UN USO DE LA IMAGEN ICONOCLASTA
EN LA ÉPOCA DE LA TÉCNICA

En la primera etapa de la gran guerra europea de 1914, antes de la batalla de Verdún, muchas creencias sobre la humanidad y la guerra cayeron o, cuando menos, aun a pesar de utilizarse en su formulación las mismas palabras, sufrieron una modificación irreversible. Ciertamente es que de un lado y de otro de las trincheras, tanto en los frentes del Este como del Oeste, la justificación de la matanza se sirvió de las mismas razones, a saber: la defensa de la civilización, la lucha contra la barbarie y la defensa del progreso. Pero la intensidad de la guerra de materiales, el desarrollo de la abstracción progresiva de las armas —fuego artillero de exterminio, gases venenosos, incipientes bombardeos aéreos, bloqueos navales...— y la devastación masiva de poblaciones y recursos fue tan enorme que aquellas palabras tuvieron que resignificarse, reconstruirse los argumentos.

Sin embargo, ese asunto no pudo cumplirse sino mediatamente, y en tal mediación la fotografía publicada en revistas, periódicos o semanarios y fotolibros jugó un papel determinante, especialmente en aquella larga postguerra que fue el periodo de Weimar y el sucesivo fracaso tanto de las ideas europeistas cuanto del intento de construcción de una comunidad política supranacional.

Indudablemente, en semejante mediación de las imágenes se imbrican múltiples aspectos. Parte no menor la constituyen las fotografías de trincheras y campos de batalla sembrados de cadáveres, la mostración en primer plano de los cuerpos destrozados; *les gueules cassées* sí, pero también las imágenes que subrayan no tanto la severidad de las heridas cuanto el hacinamiento innúmero de los cuerpos, los ajusticiamientos en masa, los niños masacrados o muertos de hambre y la destrucción de las vías de comunicación donde los puentes derruidos —producto de una ingeniería del cemento, el hierro y el acero cifra del progreso— eran los iconos favoritos. Todo ello constituye una topología de la representación o señalítica de la guerra. Debe subrayarse, no obstante, que el uso de esos *topoi* no fue el mismo durante el desarrollo de la contienda y en el periodo de entreguerras. Pues si en éste último ese acervo de imágenes fue utilizado por todo tipo de pacifismos, durante el conflicto su uso no tenía el fin de denunciar el abismo de horror que la guerra supone, sino la barbarie del enemigo.

En este marco cabe destacar el uso de las imágenes fotográficas donde aparece la destrucción de iglesias, catedrales e imágenes sacras. La representación de estos precisos daños tiene la virtud de señalar al adversario no sólo como enemigo de lo verdadero y lo bueno, sino aún más como asesino de lo bello, si es que tales fotografías se usan en el discurrir de la contienda. Sin embargo, las mismas imágenes, en el periodo posterior al Tratado de Versalles, también pretenden la denuncia de la guerra en sí misma a la vez que el develamiento de sus causas. Es clarificadora en este punto, entre numerosos ejemplos, la comparación del libro fotográficamente ilustrado *Los alemanes destructores de catedrales y de tesoros del pasado. Memoria relativa a los bombardeos de Reims-Arras-Senlis-Louvain-Soissons, etc.*¹ y el fotolibro de Ernst Friedrich

1. *Les Allemands destructeurs de cathédrales et de trésors du passé. Mémoire relatif aux bombardements de Reims-Arras-Senlis-Louvain-Soissons, etc* Hachette. Paris. 1915. Todas las citas y palabras entrecorilladas se refieren a esta edición

¡Guerra a la Guerra! de 1924, que contiene más de 180 reproducciones fotográficas². El primero se publica en plena contienda, antes del estancamiento de los frentes; el segundo, publicado en el periodo de entre-guerras, constituye una de las primeras movilizaciones fotográficas de la izquierda radical en defensa de un pacifismo que no desecha una última guerra de clases con el fin de acabar con todas las guerras.

Los alemanes destructores de catedrales y de tesoros del pasado es una publicación propagandística de 1915, netamente nacionalista, que se presenta como la réplica documental irrefutable —con abundantes fotografías— de la mendacidad de los intelectuales alemanes que habían firmado el manifiesto *Llamada a las naciones civilizadas*, también llamado de los “93 intelectuales alemanes”. Firmado por relevantes escritores y artistas, su fin era desmentir las atrocidades atribuidas a las tropas alemanas, así como la destrucción de obras de arte y de edificios sacros o monumentales. En el manifiesto alemán podía leerse: “...no es verdad que nuestras tropas hayan brutalmente destruido Lovaina. No es verdad que hagamos la guerra



Catedral de Reims— Trazas del incendio y figuras mutiladas de la puerta norte. Fachada de la Catedral de Reims. Foto del libro *Les Allemands destructeurs de cathédrales et de trésors du passé*. Paris 1915

2. Friedrich, E. *Krieg dem Kriegel-Guerre à la guerre!-Oorlog aan den oorlog!*. Utilizo la edición americana de 1987 de The Real Comet Press. Seattle, que reproduce la edición original.

despreciando el derecho de gentes. Nuestros soldados no cometen ni actos de indisciplina, ni crueldades...". Por contra, la publicación francesa estaba dirigida "a las asociaciones literarias y artísticas extranjeras, y a todos los amigos de lo Bello, con el fin de que conozcan el sistema de destrucción de las armas alemanas...". Siguen a continuación las cien firmas entre las que se encuentran Maurice Barrès, Pierre Bonnard, Emile Boutroux, Paul Claudel, Debussy, Gabriel Fauré, Camille Flammarion, André Fontainas, Anatole France, André Gide, Pierre Loti, Aristide Maillol, Octave Mirbeau, Matisse, Claude Monet, Odilon Redon, Auguste Rodin, Edmond Rostand, Paul Signac, etc. En la larga lista de personalidades se subraya la pertenencia de los firmantes a la Academia Francesa, a la Sociedad de Arquitectos, la Sociedad de Autores y Compositores, la Academia Goncourt, la Sociedad de los Artistas Franceses, la Sociedad de las Gentes de Letras, a cargos académicos de facultades y sociedades científicas, Colegio de Francia y escuelas de Bellas Artes. Signac firma como presidente de Sociedad de Artistas Independientes e incluso aparece la sra. De Noailles, que tanta relevancia tuvo, junto a su esposo, en cuanto mecenas de los más conspicuos representantes de las vanguardias artísticas y de proyectos etnológico-artísticos como la misión Dakar-Djibouti de Leiris y Griaule en 1930. Por último, se señala que la obra se publica en beneficio de la "Fraternidad de los Artistas" y de "la Obra Fraternal de los Artistas".

El fotolibro de Friedrich es de muy diferente tenor. Publicado como manifiesto pacifista, Friedrich apela a los "seres humanos de todos los países" o "a los pueblos de todas las naciones" y acaba con la exhortación "¡Madres de todos los países, uníos!". En principio esas llamadas se basan en un universalismo naturalista cuyo postulado es que todos reaccionamos por igual 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. Sin embargo, en cuanto la causa de toda guerra es la rapiña interior y exterior del capitalismo, acabar con ella

sólo será posible si el proletariado se enfrenta con los nacionalistas, con los militares, con la prensa, con los eclesiásticos pero, sobre todo, con el capital última causa de todas las guerras. Por tanto, su punto de partida inicial, humanitario y cosmopolita, basado en un concepto abstracto de humanidad, se troca en la afirmación de una diferencia antagónica e irreconciliable: la de los burgueses y los proletarios. Es por ello por lo que su pacifismo no le impide criticar a “los burgueses pacifistas que tratan de luchar contra la guerra con meras caricias, pastas de té y piadosos aspavientos”. Convencido de que “en el presente y en el futuro” todo “el tesoro de las palabras” ya no es suficiente para “pintar correctamente” la infame carnicería, Friedrich piensa que las instantáneas fotográficas son inequívocas en su sentido, infalibles en su testimonio e irrefutables por cualquier evidencia contraria.

No es preciso insistir en su acuerdo, en este punto, con los autores de *Los alemanes destructores de catedrales y de tesoros del pasado*. Con todo, el uso de la fotografía es distinto en uno y otro libro. En el caso del francés, las fotos ilustran y apoyan las memorias e informes escritos que las comisiones de investigación han elaborado una vez han podido acceder, al desplazarse el frente, a los lugares de la destrucción. Los pies de foto son austeros, diríase protocolos: el nombre del monumento, la parte fotografiada, su orientación y la fecha del daño infligido. En ocasiones se disponen dos imágenes en paralelo, antes y después de la destrucción. La fotografía es aquí ancilar, mera apoyatura o supuesta evidencia visual del relato del informe. En el caso de *¡Guerra a la guerra!*, fotolibro de agitación política, hay un método de composición no por sencillo menos elaborado. Si bien algunas secciones del libro no siguen la regla, generalmente los pies de foto se contraponen a pares de oposiciones de imágenes; de manera que la combinación de unas y otros resulta en el desmentido, el develamiento del ‘verdadero’ sentido, o el subrayado de la hipocresía de las afirmaciones patrióticas, morales y políticas de los altos oficiales del ejercito, la iglesia o los diferentes gobiernos y perso-



Catedral de Reims— Estatuas que decoran el pórtico norte de la fachada. Antes de la guerra y el 30 de diciembre de 1914, después del incendio causado por los obuses alemanes. Foto del libro *Les Allemands destructeurs de cathédrales...* Paris 1915

najes de las dinastías beligerantes.

Ahora bien, aquellos severos documentos fotográficos incluidos en *Los alemanes destructores de catedrales y de tesoros del pasado* son la supuesta apoyatura incontrovertible de lo que no puede resumirse mejor que citando la protesta “solemne” de la Academia Francesa emitida en la sesión del 29 de octubre, a la que asistió el presidente Raymond Poincaré, y que cierra el volumen: “en nombre de la civilización francesa y de la civilización humana, [la Academia] condena a los violadores de la neutralidad belga,

los asesinos de mujeres y niños, los destructores salvajes de los nobles monumentos del pasado, los incendiarios de la universidad de Lovaina y de la catedral de Reims que también quisieron incendiar Notre-Dame de Paris”. Ciertamente, el libro contiene la denuncia de la destrucción de los monumentos mencionados más el ayuntamiento de Arras y las catedrales de Soissons y Senlis. Sin embargo, el temprano ejemplo de la de Reims —teniendo en cuenta su relevancia histórica y artística— bastará para deducir un uso retórico que se repite en los otros casos.

La catedral de Reims es descrita como un museo de arte gótico sin parangón. El que ha atentado contra ella, ha atentado contra toda la humanidad. O de otra manera, sus destructores, la artillería alemana, son enemigos de lo que hay de más humano en la humanidad. Porque

la catedral es museo, pero también es templo, lugar misterioso donde lo bello y lo sacro se co-pertenecen. Es notable el uso en su descripción del término teológico católico por excelencia: la catedral de Reims... “esa deslumbrante ensoñación *transubstanciada* en piedra, ese templo de Belleza a la par que de fe”. Si en el misterio fundante bajo las especies aparentes se muestran y dan verdadera sangre y carne salvíficas, en esta piedra transubstanciada al alcance de los sentidos se ofrece algo universal aunque, sin embargo, se subraya su pertenencia nacional. Es una “Biblia” sí, pero una biblia donde están inscritas “la historia de los reyes de Francia, la Leyenda de la creación, la gloria de los Santos Profetas y de los Apóstoles”; también es una “reliquia”, pero una reliquia “de nuestra Historia de Francia”. Por ello, en la nota de protesta enviada por el Ministro de Asuntos Exteriores de la República a todos los Gobiernos de los Estados Neutrales, se afirma que la catedral de Reims no sólo es un templo sino “un santuario” de la propia historia.

La catedral es una “obra maestra” sagrada porque su piedra y sus figuras, sus tapices y tesoros, resumen la gloria de la nación, el legado de los ancestros, “la elegante poesía de nuestra raza”. Si las ciudades bombardeadas por una artillería cada vez más distante y eficaz sufren “el suplicio en su carne y en su alma”, las poblaciones son esa carne y esas obras “inmortales reliquias de los muertos” su alma. Ciertamente es que en la catedral mora el dios, su hijo, la madre y los santos, pero es Francia y su historia la que encarna la Sagrada Familia, así como la catedral es su encarnadura última. Transubstanciación sucesiva: la catedral es la magna comunión del Dios y Francia, tal como la denuncia solemne de la Academia Francesa hacia de la civilización francesa portavoz y estandarte de la civilización humana.

Quien destruye la catedral es doblemente infame, pues no sólo desoye la ley de Dios y destruye su casa, sino que —enemigo de la humanidad y de la tarea civilizatoria— se enfrenta a toda la especie; es menos que humano, es un bárbaro. Peor, es más bárbaro que aquellos inaugu-



Catedral Soissons.— Nave, vista hacia el coro. Foto del libro
Les Allemands destructeurs de cathédrales ... Paris 1915

rales bárbaros de nuestra tradición clásica, los persas: “cuando los persas de Jerjes arrasaron el Acrópolis, al menos no imputaron a los atenienses su rabia impotente contra las piedras de un glorioso pasado”, escribe M. Clemenceau ante la afirmación del Estado Mayor Alemán de que el ejército francés había instalado un puesto de observación en la catedral y emboscado allí su artillería. Pero el militarismo prusiano — esos bárbaros hunos— nada pueden contra la fuerza del legado de una civilización que sobrevive incluso más allá de su ruina. Pues la ruina no es más que huella permanente, y ya imperecedera, de una gloria que se expande más allá de su origen. Por gracia de una misteriosa lógica, no sólo el insulto consagra el símbolo de lo bello, sino que el desmantelamiento ni siquiera puede destruir la identidad que pretende: la catedral, en tanto obra maestra, no es análoga con una fortaleza; ésta muere definitivamente cuando sus fragmentos se esparcen tras los impactos artilleros, aquélla sobrevive en sus pedazos, en el “encaje de la piedra” mordida por las granadas, aunque los miserables “mutilen” su cuerpo.

Es Grecia, de nuevo, donde se mira Francia y tras la catedral bombardeada ve el Partenón. Con el fin de “tocar el corazón” de los “Amigos de lo Bello”, la memoria transcribe este poema de Edmond Rostand:

*Ils n'ont fait que la rendre un peu plus immortelle!
L'Œuvre ne périt pas, que futile un gredin.
Demande à Phidias et demande à Rodin
Si, devant ses morceaux, on ne dit plus: "C'est elle!"*

*La Forteresse meurt quant on la démantèle.
Mais le Temple, brisé, vit plus noble; et soudain
Les yeux, se souvenant du toit avec dédain,
Préfèrent voir le ciel dans la pierre en dentelle.*

*Rendons grâce —attendu qu'il nous manquait encor
D'avoir ce qu'ont les Grecs sur la colline d'or:
Le Symbole du Beau consacré par l'insulte!—*

*Rendons grâce aux peinteurs du stupide canon,
Puisque de leur adresse allemande il résulte
Une Honte pour eux, pour nous un Parthénon!*

En el libro *¡Guerra a la guerra!* de Friedrich las imágenes fotográficas de los templos destruidos por el fuego artillero tienen otro cometido. Aparecen en una sección en la que previamente hemos visto imágenes de la completa destrucción de bosques, pueblos, barcos, castillos, casas de vecindad y, por fin, de los templos. La serie nos propone ver todo ello como el “trabajo de la cultura” o el “trabajo de la civilización” europeas, tal como reza el escueto pie de foto de unas casas convertidas en amasijo de escombros. En el caso de las seis fotografías dedicadas a la destrucción de iglesias e imágenes religiosas, Friedrich



Ernst Friedrich.— Foto del libro *Krieg dem Kriege!... ¡Guerra a la guerra!*, Frankfurt, 1924.

utiliza varios dispositivos retóricos no del todo coherentes a primera vista. Si bien, cabe subrayar que no es tanto el afán de sistema, o la elaboración de una teoría lo que inspira el libro, sino toda una batería de impactos psicológicos dirigidos más a la emoción y al sentimiento que a la reflexión y al argumento.

En todo caso, es un agnóstico —mejor, un ateo— el que fotocompone. Aunque un ateo sabedor de que las masas populares que defiende son en gran parte creyentes. Por ello, enfrenta las palabras del evangelio con una imagen donde el interior de la iglesia destrozada es el escenario en el que aparece, en primer plano, un cristo mutilado cuyo brazo separado del tronco —aún clavada la mano en la cruz rota— cuelga paralelamente al cuerpo; en último plano, sobre un fondo aurático blanco, la virgen madre contempla la escena. El pie reza: “Pero yo respondí: “Señor, ¿quien eres tu?” Y él me dijo: “Yo soy Jesús de Nazaret, al que tu persigues.” De manera que uno de los artificios consiste en enfrentar



*¿Pero porqué el buen Dios no ha protegido ni siquiera su propia Casa?
Foto del libro *Krieg dem Krieger!*...
¡Guerra a la guerra!, Frankfurt, 1924.*



*¡He aquí los trabajos de restauración del capitalismo! Foto del libro *Krieg dem Krieger!*...
¡Guerra a la guerra!, Frankfurt, 1924.*

los dichos del evangelio con la conducta efectiva de los que dicen seguirlo como guía de sus vidas. Ante una iglesia totalmente en llamas, se lee: “Mi casa es la casa de la plegaria, pero habéis hecho de ella una cueva de asesinos”³. Es, pues, la religión en tanto credulidad inocente, como superstición, o bien como cínica hipocresía lo que aquí se persigue señalar. Pero en la transición desde la falsa creencia del creyente ingenuo, a la religión como opio del pueblo expendido por los poderosos de la tierra, encontramos una suerte de mínima teodicea inversa. Una teodicea invertida que ya no busca explicar la existencia del mal y justificar la bondad divina, sino desvelar la impotencia de Dios en la época de la técnica, en la era de las guerras de destrucción masiva, en la del capitalis-

3. El libro de Friedrich siempre se publicó en cuatro lenguas. El alemán, el inglés y el francés se mantuvieron constantes a lo largo de las ediciones, variando la cuarta. Se estima que llegó a publicarse en cuarenta lenguas diferentes, incluido el chino. Esa es la razón de las oscilaciones en los textos, incluida la edición original. La versión francesa de los textos suele variar respecto de la inglesa y la alemana, siendo estas últimas más cercanas. En este caso la versión francesa dice “ladrones” y no “asesinos”.



Ernst Friedrich.— Caritatura de la *Guardería proletaria*, incluida en el libro *Krieg dem Kriege!*...
¡Guerra a la guerra!, Frankfurt, 1924.

mo que no es progreso sino barbarie destructora. Así, bajo dos imágenes sucesivas de templos destruidos —una de ellas con Jesús de nuevo mutilado— podemos leer “¿Pero por qué el buen Dios no ha protegido siquiera sus propias casas de culto?” y “Véase los trabajos de construcción del capitalismo”.

Tal teodicea negativa no puede sino desembocar en la ausencia de toda providencia, de todo amparo y, al cabo, de Dios. Y, efectivamente, las fotografías de templos e imágenes bombardeados, pasto de las lla-

mas, sus cascotes y sus cenizas, hacen eco con la poesía y la ilustración caricaturesca de *The Proletarian Kindergarten* reproducidas en la introducción de *¡Guerra a la guerra!*

We have no loving father in Heaven

*If there were a Father in the heavens up above
Who watched the dismal happenings here below,
Who witnessed the ruthlessness and the devilish fury
Of animals devouring animals and the children of man,
And man waging war on animals and on his own kind:
How they tear up one another with their teeth and with poison and
with steel
With deliberate and premeditated torture.
His Divine Herat would endure it not
And He would hurl His Thunderbolts into their midst,
And with a thousand lightnings
Would He destroy the murderers and executioners*

Dios no es ya el que acusa con su justa palabra, ni ésta constituye el pretexto para señalar la incoherencia de los hombres que no hacen lo que dicen creer; Dios es una caricatura de rasgos tan crueles y cínicos como los cebados sacerdotes que bendicen impasibles la matanza que todos observan al margen. En la imagen que concluye la serie de fotografías, lo que se muestra es la religión en tanto mistificación sistemática o como aliada de los capitalistas, monarcas y militaristas, no como asunto de una conciencia individual inocentemente errada. Ante la ruina de una iglesia belga conversan algunos clérigos. También se adivinan algunos capotes militares, quizá policiales o ambas cosas a la par. El pie de foto reproduce dos textos, uno del pastor Schetler: "El miedo y el terror deben ser vuestra vanguardia"; el otro de Friedrich: "Junto a los escombros todavía humeantes de una iglesia belga, los buitres clericales



Ernst Friedrich.— Foto del libro *Krieg dem Kriege!... ¡Guerra a la guerra!*, Frankfurt, 1924.

se reúnen de nuevo para discutir las formas y maneras de, una vez reconstruida la iglesia, engañar y defraudar otra vez al pueblo.”

El poema de Rostand habla de *pointeurs du stu-*

pide canon (los que apuntan el estúpido cañón) y de *leur adresse allemande* (su destreza alemana). No hay un solo hombre, soldado, pelotón o tropa que aparezca destruyendo iglesias o imágenes sacras ni en las fotos de *¡Guerra a la guerra!*, ni en las de *Los alemanes destructores de catedrales y de tesoros del pasado*. El agente destructor por excelencia es la artillería, también el fuego tras la explosión de sus obuses. La magnitud de los destrozos, las pilas de escombros y las mordeduras de la piedra así lo indican.

En otro libro de la larga postguerra, posterior al de Friedrich y aparecido un año antes del acceso del nacionalsocialismo al gobierno del Reich, Ernst Jünger califica a la técnica como “la destructora de toda fe en general y, por tanto, el poder anticristiano más resuelto que ha surgido hasta ahora”. También afirma que entre los espectadores de una película, o de una carrera automovilística, “cabe observar ya hoy una piedad más honda que la logramos percibir debajo de los púlpitos o delante de los altares”⁴. El Jünger del año 1932 ya no es el joven que había escrito en 1920 y 1922 *Tempestades de Acero* y *La Guerra como Vivencia Interior*; libros —sobre todo este último— que fascinaron a

4. Jünger, E. *El trabajador: Dominio y figura*. Tusquets. Barcelona. 1993. pág. 46

Callois y Bataille. En sus escritos de juventud, recién llegado de las trincheras del frente del oeste, herido y condecorado múltiples veces, Jünger piensa en guerrero según el código de honor del ejército prusiano. Es todavía el hombre individual el que se debate en la tormenta de fuego. Es la experiencia "interior", con la ocasión de la batalla, la que se revela. Y si dice que en ese tiempo se escriben "poesías con acero, epopeyas con cemento armado", que la maquina representa la inteligencia de un pueblo fundida en acero, o incluso llega a afirmar que el duelo entre maquinas es tan formidable que a su lado el hombre —"por así decir"— ya no existe, no es menos cierto que se apresura a declarar que "sin embargo, detrás de todo ello se esconde el hombre. El sólo dirige las máquinas, sólo él sabe servirse de ellas...es el ser más peligroso, el de sangre más encendida, pero también el más lúcido que la tierra lleva en sí." ⁵.

El Jünger de 1932, a las puertas de lo inevitable, ya no habla de los hombres individuales, sino de la "figura" del trabajador, de la movilización por medio de la técnica de todos los recursos, del enfrentamiento de magnitudes de trabajo, de la volatilidad de todos los órdenes. De ahí su crítica al pacifismo abstracto y de buenas intenciones, pues éste tiene el peligro de evacuar retóricamente lo que a él le parece urgente: salvar a los individuos del dominio de la técnica; dominio que no hay que entender sólo en tanto desarrollo tecnológico, sino como el despliegue acelerado de las técnicas de control político, como omnipresencia del Estado en todos los órdenes, a la vez que movilización de las masas para conseguir su asentimiento a políticas cada vez más alejadas de su control. El bloqueo naval que sufrió la Alemania guillermana es ejemplo y síntoma de esa movilización, pues, a su parecer, tiene como fin no sólo cortar los abastecimientos, sino provocar que la agricultura absorba

5. Jünger, E. *La guerre notre mère*. Albin Michel. Paris. 1934, pp. 243-4. Esta es la primera edición francesa de *La Guerra como Vivencia Interior* que leyeron los del Colegio de Sociología.

esfuerzos laborales que se sustraen de otros frentes. Es más, el bloqueo era el síntoma definitivo de cómo se puede hacer la guerra y matar a grandes poblaciones —las comisiones de evaluación inglesas estimaron unas bajas civiles superiores a medio millón de muertos— sin disparar un tiro; era la evidencia de que en el futuro desaparecería la distinción entre combatientes y no combatientes, la prueba de que en la época de la técnica los individuos se reducen a masa numerable y cuantificable, a cantidades de trabajo; la prueba de que las personas sin rostro, lejanas y distantes en su abstracción, son susceptibles de acciones horrorosas que por su complicada ejecución técnica suponen una suerte de absolución de la responsabilidad de los ejecutores, pues dichas acciones tienen las características de la pasividad de sus múltiples agentes, la fragmentación de la responsabilidad entre todos ellos y, en definitiva, suponen el deslizamiento moral de un precedente a otro.⁶ Ello es visto y expresado con agudeza en el poema “Batería” de Julio Martínez Mesanza, perteneciente a su libro *Las Trincheras*:⁷

[...]

*En las mesas de cálculo se esmeran
los que aplican las fórmulas de tiro
y deciden el ángulo y la carga.
Los sirvientes empiezan su trabajo
mecánico y febril junto a las piezas*

6. Vid. Glover, J. *Humanidad e Inhumanidad. Una historia moral del siglo XX*. Cátedra. Madrid. 2001. He analizado las implicaciones morales de la distancia y el uso de la fotografía de guerra como defensa de un humanismo concreto frente a un pacifismo abstracto en Sánchez Durá, N. “*Lontano dagli occhi, lontano dal cuore: conciencia técnica y crítica del pacifismo en el joven Jünger*”. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 2001: 3

7. Editorial Renacimiento, Granada, 1996

*y los observadores se impacientan
por ver la nube del primer impacto.
Cuando al fin se da la orden de abrir fuego
todo se vuelve excitación y estruendo,
cada uno es responsable de su parte
y nadie responsable del estrago.*

En el mismo sentido, Jünger subraya la gran diferencia existente entre “los antiguos iconoclastas e incendiarios de iglesias, por un lado, y, por otro, el elevado grado de abstracción que permitía que un artillero de la guerra del catorce considerase una catedral gótica como un simple hito del campo de tiro”⁸. Comparemos este punto de vista con la concepción que subtiende todo el relato de la memoria sobre la destrucción de la catedral de Reims —“museo de arte gótico”— tal como aparece en *Los alemanes destructores de catedrales y de tesoros del pasado*. En esta memoria o informe, su destrucción, ciertamente, se atribuye al fuego artillero, pero todo el relato supone una inteligencia maligna, unitaria e integrada, que desde un principio conspira minuciosamente para destruir esa cifra de la historia de la nación francesa. Es decir: sin obviar lo imposible de obviar —la artillería—, se supone tras ella un antiguo iconoclasta e incendiario de iglesias que actúa por “l’amour du mal dans ce qu’il peut offrir de plus stérile” (por el amor al mal en lo que puede ofrecer de más estéril).

Desde un principio se nos dice que todo forma parte “de un plan determinado”, que el Estado Mayor alemán considera la “real catedral” como “un rehén”, el más valioso de todos los rehenes. Incluso se retrotrae su bombardeo y destrucción —un bombardeo sobre la entera ciudad que duró intermitentemente un par de meses a partir de septiembre de 1914, tras la retirada alemana— a un enfrentamiento secular donde

8. Jünger, *El trabajador*, cit. ad loc.

resuenan aún los ecos lejanos de las guerras de religión, el enfrentamiento entre hugonotes y católicos. Ese es el sentido del anexo *La idea fija* publicado en la memoria. En él se nos sugiere que comparemos tres textos para ver cómo la idea de la destrucción perseguía a los alemanes cual fantasma desde hacía más de cien años: “tres fechas, tres textos, tres pruebas”, se declara. El primer texto citado es de 1814 y pertenece a J.J. Goerres, profesor y autor de una voluminosa *Mística Cristiana*, que en el *Rheinische Merkur* había escrito: “Reducid a cenizas esa basílica de Reims donde fue consagrado Clodoveo, donde nació el imperio de los Francos, falsos hermanos de los nobles Germanos, incendiad esa catedral...!”. El segundo, un suelto del *Berliner Blatt* de septiembre de 1914, justo antes de la entrada de los alemanes en la ciudad, asegura que, tras pasada la segunda línea de fuertes de defensa, pronto Reims, “cuyo esplendor se remonta a los tiempos de los lys blancos, no evitará deshacerse en polvo bajo los golpes de nuestros artilleros”. Por fin, el tercero, de enero de 1915, es una oda de Rudolf Herzog aparecida en el suplemento artístico y literario del *Berliner Local-Anzeiger*: “los campanas ya no tañen en el domo de dos torres. Se acabaron las bendiciones!... Hemos cerrado con plomo, ¡oh Reims!, tu casa de idolatría!”.

La destrucción corresponde, pues, a un plan, a un designio que el autor del anexo no duda en calificar de “voto nacional y secular”. Poco importa que a lo largo de dos meses los hechos hayan sido de muy diverso cariz. Cualquier avatar se encaja en un relato cuya trama está previamente establecida. De nada vale que barrios enteros de la ciudad, y no sólo la catedral, sean arrasados por los obuses. Si los impactos son en los alrededores es que los artilleros han errado el tiro, que afinan progresivamente la puntería. Si los alemanes en su retirada habían aconsejado extender paja en la catedral para atender allí a los miles de heridos de la batalla que se avecinaba, ello no es sino el avieso propósito de que la paja ayude a extender el incendio tras el bombardeo planeado. Que entre los heridos allí postrados hubiera numerosos alemanes sólo

demuestra la crueldad de ese ejercito con sus propios soldados. Si una vez prendido el incendio todo se agrava debido a la previa destrucción del parque de bomberos, ello indica “un cálculo salvajemente preparado”. Todo conspira y la geometría no es más que una prueba redundante. Después de calcular, una vez inspeccionados los impactos vecinos, que el fuego artillero proviene de Fresnes, a unos diez kilómetros de Reims, el capitán adjunto al teniente coronel comandante de la artillería de la división de reserva francesa, anota: “la variación angular entre la catedral y la batería más cercana al monumento, para un observador situado cerca de las baterías de bombardeo, habría sido de 120 milésimas, lo que hace del todo imposible una confusión entre el tiro sobre las baterías francesas y sobre la catedral”. Faltaba mucho tiempo para hablar de armas inteligentes que, no obstante, no han cesado de tener “efectos colaterales”.

En 1930 Jünger publicó un fotolibro, nunca reeditado desde entonces, de título *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten* [El rostro de la guerra mundial. Vivencias del frente de los soldados alemanes]⁹. La fotografía que cierra el volumen, Jünger la tomó tal cual del volumen I del *Grosser Bilderatlas des Weltkrieges 1914-19* y añadió este pie de foto: “La calma después de la tempestad. Una cruz de campaña cuya figura de Cristo no sufrió daños”. Es una imagen de imponente fuerza expresiva y, por tanto, evocadora de múltiples interpretaciones. Bajo un cielo de grandes nubes por entre las que se filtran los rayos del sol, algo así como tras una lluvia de verano hacia septiembre en el Mediterráneo o en la primavera inglesa, se impone en primer plano un monolito de piedra rodeado de una pequeña verja cuadrada de

9. Neufeld & Henius Verlag, Berlin, 1930. Todos los textos de Jünger allí publicados, una reproducción de su portada, colofón y numerosas fotografías (incluida la comentada a continuación) pueden consultarse en Sánchez Durá, Nicolás *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Universidad de Valencia, 2000.



Ernst Jünger.— Fotografía de su libro
Das Antlitz des Weltkrieges.
Berlín 1930. (Detalle)

hierro forjado. En su parte superior un Cristo alza los brazos abiertos hacia aquel cielo, pero la cruz donde deberían estar clavadas sus manos no está y parece extrañamente suspendido, en equilibrio precario, pues aparentemente sólo se apoya en la piedra con la punta de un pie que también debería estar clavado en una cruz ahora inexistente. Unos arbustos o hierbas altas crecen en el pequeño recinto de la cerca y trepan por las piedras; alrededor y hasta donde alcanza la vista, una vasta extensión de campo aparece reverdecida; no podemos saber si es la siembra ya crecida o la hierba que espontáneamente ha brotado. Esa es la última página ilustrada antes del índice de ilustraciones, pero en las páginas inmediatamente anteriores podemos contar hasta diecisiete fotografías todas ellas de cadáveres, en todas las posiciones, en masa, aislados, en trincheras recién tomadas al asalto, de los frentes del oeste y del este, de rusos, franceses, ingleses, no sabemos si también alemanes aunque una de ellas es del frente de Galicia donde los austro alemanes tuvieron una gran derrota...después la imagen de ese Cristo inquietante bajo un cielo incierto, luces y sombras sobre un campo que reverdece con fuerza ¿Es el Cristo figura de la resurrección posterior al martirio? ¿De la resurrección de los caídos? ¿De sus patrias cuyos campos reverdecen con el riego de su sangre y el abono de su carne putrefacta, anónima y abandonada?

Nada más lejano de ese Cristo desasido que el Cristo de La Apoteosis del Caído, figurado por doquier en las diversas conmemoraciones funerarias, en los memoriales, cenotafios y cementerios militares de la primera guerra mundial. La imagen, en la vidriera del patio de

honor del cementerio militar de Redipuglia donde yacen los merecedores de la *Medaglia d'Oro* (la más alta condecoración militar italiana), muestra un Cristo que acoge entre sus brazos un caído que eleva su frente hasta el beso del nazareno tocado con una corona de espinas, como el soldado abatido yace sobre un enredo de alambre de púas propio de las alambradas del frente. El caso es que en todas las variantes de esa figura paradigmática el redentor acoge, abraza, proporciona paz y reposo, sueño...y, cierto: hay un paralelo entre las espinas de la corona y las alambradas de las trincheras donde ocurrió el martirio del soldado; y así como tras la crucifixión de aquél vino su resurrección y la redención de los hombres, así el martirio de éste redimirá y resucitará la nación bajo cuya bandera marchó.¹⁰

El Cristo fotografiado de Jünger no acoge, ni abraza nada ni a nadie. Desprovisto incluso de su atributo más identificador, la cruz, alza los brazos en un gesto trágico, salvado de la destrucción por azar, hubo un impacto pero no fue fatal. Un equilibrio frágil, como la calma después de la tempestad en la época de la movilización total. Valga recordar que era el parecer de Jünger que el desarrollo imperioso de la técnica 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”. Un equilibrio frágil en un “tiempo en el que incluso detrás del desarme se puede ocultar una orden de guerra”¹¹. Por tanto, para Jünger, mejor que un pacifismo de buenas intenciones pero ambivalente, puesto que no se sustrae a la legalidad propia de la movilización total, mejor que “la amenazante situación que han legado a su paso los tratados de paz”, es saber ver “los límites y la propia forma de ser...[pues

10. Cf. Mosse, G. L. *Fallen Soldier: Reshaping the Memory of the World Wars*. Oxford University Press. 1990.

11. Jünger, E. “La gran imagen de la guerra”, en *Ernst Junger: guerra , técnica*, etc op. cit. pág. 167

así]...se conoce mejor las posibilidades de una paz efectiva...[que manteniendo] una falsa imagen de la igualdad como fundamento de la realidad”¹².

En la destrucción de los budas de Bamiyan, que recientemente vimos fotografiada en Afganistán, volvía a estar presente una figura diferente del viejo iconoclasta o incendiario de iglesias. Es diferente porque el que ahora abate la imagen lo hace en nombre de una sacralidad que le acerca a la de nuestros antiquísimos iconoclastas, no a la furia anticlerical, al coraje del ateo que se revuelve contra lo que considera superstición instituida o explotación encubierta. Pero se acerca a éstos porque aunque el arma que utiliza es también el cañón artillero, éste no es más que la prolongación de sus manos. La palanca necesaria para demoler semejantes masas pétreas. Es todavía un guerrero que se bate a corta distancia, mirando de cerca la imagen que destruirá en breve. Un artesano del tiro ignorante de que en la primera guerra europea se dio un combate de imágenes en torno a la destrucción de los monumentos sagrados. Sagrados, porque encarnaban más al dios de la modernidad — la nación— que a un Yavé olvidado o muerto. Lo cual no impidió que el nuevo concepto de bombardeo zonal o estratégico, acuñado en el periodo de entreguerras por Douhet, Mitchell y Seversky, arrasara con todos y con todo en la siguiente guerra.

NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ

12. Jünger, E. “Introducción” de *Aquí habla el enemigo*, en *ibidem* pág. 185

F.X. SOBRE EL FIN DEL ARTE
PEDRO G. ROMERO

EN EL OJO DE LA BATALLA

ESTUDIOS SOBRE ICONOCLASTIA E ICONODULIA,
HISTORIA DEL ARTE Y VANGUARDIA MODERNA,
GUERRA Y ECONOMIA, ESTÉTICA Y POLÍTICA,
SOCIOLOGIA SAGRADA Y ANTROPOLOGIA MATERIALISTA



VNIVERSITAT ID VALÈNCIA
Col·legi Major Rector Peset

VALENCIA
CAPITAL DE LA REPÚBLICA
2 0 0 2

ORGANIZA

Col·legi Major Rector Peset
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

COORDINACIÓN

Anna Bonnatí
Nicolás Sánchez Durá

EDICIÓN

Al cuidado de Pedro C. Romero

TEXTOS

Teresa Grandá
Horacio Fernández
Nicolás Sánchez Durá
Pedro C. Romero

DOCUMENTACIÓN

Diana López Gamboa

ARCHIVO INFORMÁTICO

Benedikt Koller

DIRECCIÓN ARTÍSTICA Y DISEÑO GRÁFICO

Pedro C. Romero, siguiendo un diseño de 1936

AGRADECIMIENTOS

Salvador Albiñana, José Luis Chacón, Juanjo Díaz Prósper, Everilda Ferrriols, José Huguet, Tomás March, Alicia Pinteño, Fundación Max Aub, Instituto Gil Albert.

© de los textos, sus autores

™ de textos e imágenes de Pedro C. Romero

Este libro acompañó la exposición de título *Capital de la república* que tuvo lugar en la Sala de la Muralla del Col·legi Major Rector Peset de la Universitat de València, desde principios de marzo hasta finales de abril de 2002.

El proyecto "EX, sobre el fin del arte" cuenta con el apoyo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

El proyecto "EX, sobre el fin del arte" ha sido becado en el año 2001 por la Fundación Marcelino Botín.

ISBN: 84-370-5347-1

Depósito Legal: V-624-2002

Imprime: Gráficas Marí Montañana, s.l.
Santo Cáliz, 7 • 46001 Valencia

ESTUDIOS SOBRE ICONOCLASTIA E ICONODULIA,
HISTORIA DEL ARTE Y VANGUARDIA MODERNA,
GUERRA Y ECONOMIA, ESTÉTICA Y POLÍTICA,
SOCIOLOGIA SAGRADA Y ANTROPOLOGIA MATERIALISTA

ESCRITOS DE
HORACIO FERNÁNDEZ
Y
NICOLAS SANCHÉZ DURÁ

INDICE DE MATERIAS

	<u>Páginas</u>
Malos del ojo. Horacio Fernández	7
Los asesinos de lo bello. Nicolás Sánchez Durá	25
Prefacio. Pedro G. Romero	49
George Bataille Los años treinta Teresa Grandas	211
Cronología	237

INDICE DE LÁMINAS

	<u>Figuras</u>
Acéphale	LVIII
Aloïse	LX
Aréthuse	LXII
Arp	LXIV
Baader	LXVI
Baargeld	LXVIII
Ball	LXX
Balthus	LXXII
Bataille	LXXIV
Bellmer	LXXVI
Boiffard	LXXVIII
Bourgeois	LXXX

Figuras

Brancusi	LXXXII
Brassai	LXXXIV
Breton	LXXXVI
Caillois	LXXXVIII
Carra	XC
Cercle Communiste Démocratique	XCII
Colegio de Sociología	XCIV
Contre-Attaque.	XCVI
Crítique	XCVIII
Dalí	C
Delvaux	CII
Dix	CIV
Documents	CVI
Doudin	CVIII
El Lissitzky	CX
Epstein	CXII
Ernst	CXIV
Fautrier	CXVI
Filonov	CXVIII
Gabo	CXX
Gaudier-Brzeska	CXXII
Grosz	CXXIV
Hausmann	CXXVI
Heartfield	CXXVIII
Helios Gómez	CXXX
Hernández	CXXXII
Höch	CXXXIV
Janco	CXXXVI
Jorn	CXXXVIII
Klossowski	CXL
Koch-Kreuz	CXLII
Kojève	CXLIV
La crítica sociale	CXLVI

Figuras

La part maudite	CXLVIII
La Révolution Surréaliste	CL
Labisse	CLII
Léger	CLJV
Lehmbruck	CLVI
Leiris	CLVIII
Les yeux	CLX
Lipchitz	CLXII
Lorca	CLXIV
Lotar	CLXVI
Magritte	CLXVIII
Maisonneuve	CLXX
Marien	CLXXII
Masson	CLXXIV
Mauss	CLXXVI
Merzbild	CLXXVIII
Michaux	CLXXX
Modigliani	CLXXXII
Paolozzi	CLXXXIV
Pechstein	CLXXXVI
Picabia	CLXXXVIII
Schad	CXC
Schwitters	CXCII
Solana	CXCIV
Soutter	CXCVI
Spoerri	CXCVIII
Val del Omar	CC
Wipf	CCII
Wölfli	CCIV
Wols	CCVI