

Lontano dagli occhi, lontano dal cuore: conciencia técnica y crítica del pacifismo en el joven Jünger.

Nicolás SÁNCHEZ DURÁ
(Universidad de Valencia)

Cuando de valorar el estilo de pensamiento de Ernst Jünger se trata, no es infrecuente subrayar su poderosa capacidad para crear *imágenes* que iluminan con la severidad e intensidad del rayo aquello de lo que se ocupa. Y así se reconocía, en la *Laudatio* leída con motivo de su investidura como Doctor “Honoris Causa” en la Universidad Complutense, “a quien, testigo de nuestro siglo, ha pensado en imágenes nuestro tiempo...”¹. Con todo, tal remisión de su obra a la imagen suele realizarse entendiendo por ésta la elaborada con palabras y, por ende, hermana o hija de la poesía. En este artículo es mi propósito mostrar cómo ese pensamiento de imágenes, productor de imágenes que dan cuenta de la experiencia andada por los europeos en uno de los periodos más dramáticos del siglo recién concluido, adopta en un momento de la vida de Jünger la forma de una reflexión sobre la imagen fotográfica. Reflexión sobre, y uso de, la fotografía que muestran la mirada atenta del pensador alemán para captar aspectos nuevos, y a largo plazo determinantes, que vieron la luz en el periodo de la república de Weimar.

Ahora bien, no abordaré tal asunto al hilo de sus reflexiones teóricas en escritos bien conocidos –sean *Sobre el Dolor* o *El Trabajador*–, tampoco rasteando esta o aquella afirmación a lo largo de su dilatada obra, sino principalmente al filo de cómo se expresan *in actu exercito* en el trabajo efectivo como editor/autor de algunos fotolibros, género éste que aparece con notable pujanza y fortuna en la Alemania derrotada y sometida tras el Tratado de Versalles. En efecto, de 1930 a 1933 Jünger elaboró cuatro raros fotolibros. Dos de ellos versaban sobre la elaboración del recuerdo y el concepto de la I Guerra Mundial: *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher*

¹ Navarro Cordón, J. M., *Discursos correspondientes a las Investiduras de Doctor “Honoris Causa”*, Universidad Complutense, Madrid, 1995.

Soldaten [El rostro de la guerra mundial. Vivencias del frente de los soldados alemanes]² y *Hier Spricht der Feind. Kriegserlebnisse unserer Gegner* [Aquí habla el enemigo. Vivencias de la guerra de nuestros adversarios]³. En los otros dos la guerra ya no es su eje temático, si bien aparece como uno de los elementos impostergables en los temas respectivamente abordados; la irrupción de lo peligroso en el espacio vital y la transformación del mundo interior y exterior que tal irrupción comporta en *Der gefährliche Augenblick* [El instante peligroso]⁴, y la transformación del mundo privado y público en la era del imperio de la técnica en *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit*. [El mundo transformado. Cartilla ilustrada de nuestro tiempo].⁵

He dicho que esos cuatro fotolibros son “raros” y ciertamente lo son por varias razones. En primer lugar hay que decir que no figuran en la edición de la obra completa de Jünger de la editorial Klett-Cotta de Stuttgart y no tuvieron ninguna reedición después de su aparición original. Son pues libros de difícil acceso, aunque la Universitat de València ha publicado recientemente una edición crítica casi completa de los dos dedicados a la I Guerra Mundial⁶.

² Neufeld & Henius Verlag, Berlin, 1930.

³ Neufeld & Henius Verlag, Berlin, 1931.

⁴ Junker und Dünnhaupt Verlag, Berlin, 1931.

⁵ Breslau, 1933. En *El instante peligroso* junto a Jünger aparece como editor Ferdinand Bucholtz, mientras que en el caso de *El mundo transformado* es Edmund Schultz quien aparece como co-editor. Ahora bien, la responsabilidad de la concepción de ambos libros, la selección de las fotografías, los pies de foto y los textos son responsabilidad de Jünger. Lo cual me fue confirmado, en conversación privada, por Georg Knapp, último secretario privado de Jünger hasta su muerte. De hecho Brigitte Werneburg, en la nota al pie nº 37 de su artículo, afirma que Armin Mohler, en tiempos también secretario de Jünger, le confirmó que *El instante peligroso* fue concebido por éste, siendo de su responsabilidad la selección de las cien fotografías, los pies de foto respectivos y la selección de textos. Cf. “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.

⁶ Cf. Sánchez Durá, Nicolás: *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, Universidad de Valencia, 2000. La edición incluye todos los textos de Jünger publicados en ambos libros, reproducciones de sus portadas, colofones y unas cien reproducciones de las trescientas cincuenta fotografías utilizadas por Jünger con sus respectivos pies de foto escritos por él. De hecho también incluye algunas de las fotos y el texto de Jünger que prologa *Luftfahrt ist not* [¡Necesitamos la aviación!] (sin indicación de fecha, ni lugar) 1928. Dicho libro, del cual Jünger también fue editor, aunque incluye un buen número de fotografías, no puede considerarse un fotolibro, sino un libro ilustrado fotográficamente que no refleja las depuradas concepciones de los cuatro fotolibros posteriores. Mi ensayo “Guerra, Técnica, Fotografía y Humanidad en los fotolibros de E. Jünger”, que abre dicho volumen, aborda en extenso algunas de las cuestiones aquí tratadas; este artículo debe leerse como notas complementarias a aquel estudio. De *El instante peligroso* y *El Mundo transformado* preparo una edición crítica facsímil que verá la luz a lo largo del 2002 en la editorial Pre-Textos.

Por otra parte, tampoco se hace mención alguna de Jünger y sus fotolibros en extensos estudios publicados hace apenas un año en Francia, como es el caso de Gervereau⁷, que pretende hacer un análisis de lo visual en el siglo XX, lo cual es particularmente llamativo en un voluminoso libro que dedica varios capítulos al uso de la imagen en la primera guerra y en el periodo de entreguerras. Lo mismo ocurre en la literatura secundaria sobre la obra de Jünger, incluida la más reciente sobre la llamada “revolución conservadora”; o en los estudios pormenorizados de los procesos de nacionalización de las masas, elaboración de la memoria de la guerra o construcción de las modernas formas de la masculinidad, como en los imprescindibles estudios de George L. Mosse donde, si bien Jünger es analizado, se ignoran estas publicaciones tan relevantes para los trabajos propuestos⁸.

Ahora bien, los pocos artículos que tratan en la bibliografía jungeriana sobre este aspecto —especialmente los de Brigitte Werneburg⁹— suelen centrarse en una única cuestión: la relación entre, por una parte, las teorías de W. Benjamin respecto del arte en la época de su reproductibilidad técnica (y, por tanto, de las concepciones de Benjamin sobre la fotografía) y, de otra parte, la práctica de Jünger y las concepciones ideológico-políticas que ésta supuestamente traduce. En efecto, es una opinión algo extendida, en todo caso extendida por Werneburg, la que podría resumirse como sigue.

En los primeros años veinte del siglo ya pasado se produjo en las sociedades industrializadas, independientemente de su orientación política, un giro respecto a los modos en que éstas se autodescriben. Tal giro consistió, en gran parte, en pasar de descripciones basadas en relatos escritos a representaciones basadas en la fotografía y en las imágenes cinemáticas. Es notable que tal cambio fue especialmente observado y analizado por numerosos teóricos, artistas y críticos de la Alemania de la república de Weimar aunque, de manera algo paradójica, si bien fue la izquierda la que más tarde descolló en

⁷ Gervereau, L., *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XX siècle*, Seuil, Paris, 2000.

⁸ Los trabajos de Mosse más relevantes para el caso son *The Nationalisation of the masses*, Cornell Univ. Press, Ithaca, 1991; *Fallen Soldier. Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford Univ. Press, 1990 y *The image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Oxford Univ. Press, 1996. Desafortunadamente, Mosse suele citar a Jünger de segunda mano a partir de historias de la literatura reproduciendo algunos tópicos de los cuales se puede rastrear su cadena textual.

⁹Cf. “Ernst Jünger and the Transformed World”. *October* y “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.

cuanto a teorías y proyectos en punto al uso de los fotolibros, fue sin embargo “la derecha conservadora y reaccionaria la que, de hecho, primeramente hizo uso efectivo de esas nuevas formas”¹⁰. Aún más, fue precisamente el uso que de los fotolibros y de la fotografía impresa hizo la derecha militarista para reorientar el recuerdo de la guerra, abolir los efectos desmoralizadores de la derrota y reactivar los sentimientos belicistas nacionalistas, lo que explicaría las iniciales resistencias y prejuicios de la izquierda alemana respecto de la fotografía. De manera que fue casi exclusivamente la derecha la que fotografió los acontecimientos revolucionarios de 1918-19 en Alemania, dejando tal impronta ideológica en las copias del momento. Fueron los esfuerzos de Willi Müzenberg del Partido Comunista Alemán, la edición del *Deutschland, Deutschland über alles* (1929) de Tucholsky y Heartfield, *La historia ilustrada de la revolución alemana* de 1929 y el semanario AIZ los que habrían desbloqueado la movilización fotográfica y gráfica de la izquierda radical. (Aunque Werneburg no lo cita hay que destacar en este contexto el fotolibro de Ernst Friedrich *¡Guerra a la Guerra!* de 1924, uno de los primerísimos casos de fotolibro compuesto al servicio de la izquierda radical y en extremo pertinente, como luego veremos, para entender el punto de vista de Jünger). Ahora bien, sin tener en cuenta que el periodo en el que Jünger editó los dos fotolibros sobre la guerra (1930 y 1931) es algo posterior a este enfrentamiento gráfico inicial, cuando la izquierda ya habría reaccionado en la movilización de lo fotográfico, forma parte de esa opinión extendida que he descrito el que su actividad en este punto es un caso ejemplar de aquella posición de adelanto de la extrema derecha y del nacionalismo belicista que pretende falsear propagandísticamente la guerra, sus causas y sus consecuencias.

Creo que al hilo de la crítica de algunos aspectos de esa caracterización que he esquematizado puede deducirse los aspectos más interesantes y productivos de las concepciones de Jünger sobre la fotografía y su uso en tanto fotografía publicada tal y como aparecen efectuadas en *El rostro de la guerra mundial* y *Aquí habla el enemigo*, fotolibros que acabaron siendo pensados como un díptico –fuera cual fuera su concepción inicial–, pues el segundo se presenta como volumen conclusivo de una obra unitaria cuyo título general sería el del primero: *El rostro de la guerra mundial*. Sólo a ellos me ceñiré en este artículo por razones obvias de espacio. Señalaré, *en passant*, que abordar tal asunto de manera semejante es acorde con el propio parecer de Jünger. Pues preguntado, ya cumplidos los cien años, por los escritos de

¹⁰ Werneburg, “Ernst Jünger and the...”, art. cit., p. 43.

su época de Berlín, la mayoría dispersos y no reeditados, afirmó que ciertamente atestiguaban una época de su vida, pero que estaba convencido de que tenían el mismo carácter que los periódicos: “son interesantes sólo si leen el mismo día en que aparecen. O se vuelven interesantes cien años después”¹¹. Veámoslo.

En primer lugar, creo del todo reductor limitar el panorama de las concepciones en presencia a un enfrentamiento entre la extrema derecha o la derecha nacionalista militarista y la izquierda radical. Ello se pone de manifiesto si consideramos como objeto de comparación tres fotolibros del periodo: los dos de Jünger, el antes mencionado *¡Guerra a la guerra!* de Ernst Friedrich de 1924 y el anónimo *Camarada en el oeste. Un informe en 221 imágenes* de 1931. Los comentaré primeramente cada uno por separado y extraeré después algunas conclusiones.

I

*Camarada en el oeste. Un informe en 221 imágenes*¹² es un fotolibro de la misma época, incluso del mismo año, 1930, que manifiesta una clara voluntad de no ser beligerante en ninguna de las dos opciones políticas mentadas. Tal voluntad se manifiesta cuando desde su prólogo se tiene buen cuidado en señalar la innúmera variedad de edad, formación, “de posición social e ideología política” de los soldados que participaron en los combates. Seguro que a tal variedad, se escribe, correspondía 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 cuando el libro se compone. Aunque, entiéndase bien, “hoy en día [es decir, en 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, se afirma 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” (es decir, al informe sobre la guerra del catorce elaborado con las 221 fotografías).

¹¹ Jünger, E., *Los titanes venideros*, Península, Barcelona, 1998, p. 41.

¹² *Kamerad im Westem. Ein Bericht in 221 Bildern*, Societäts-Verlag, Frankfurt a. M., 1930. Todas las citas pertenecen a la anónima introducción, como anónimo es el editor literario del libro.

Ahora bien, el libro se publica desde la convicción de que un testimonio de la guerra 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 que debe basarse en fotografías. En cualquier caso, se afirma 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, no pueden captar los grandes movimientos de tropas, 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, hay que tenerlo en cuenta, con la intención de este fotolibro desinteresado como dije 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 las fotografías según este punto de vista, pues sí está a su alcance, consideradas en tanto poderosos retratos, el captar el sufrimiento, la fe o el agnosticismo, el desaliento o la fortaleza de los combatientes; ya que todo ello “se tenía que poder adivinar... en los rostros y en el comportamiento de los soldados”.

No obstante, a pesar de haber afirmado que las fotografías de guerra son en sí mismas “informes verídicos”, el editor o editores de *Camaradas en el oeste* consideran que otra limitación de éstas 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 –todas sistemáticamente identificadas al margen autorial y archivísticamente– de ello “tiene que resultar una imagen de conjunto que en cierto modo se corresponda con la realidad”. Ese es el valor que se imputa al 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”.

II

Caso totalmente diferente es el de Ernst Friedrich y su libro *¡Guerra a la Guerra!* de 1924 que contiene más de 180 reproducciones fotográficas¹³. A Friedrich –militante de la izquierda radical que acabó posteriormente en el anarquismo y mucho después, tras la segunda guerra, en el PSF– 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 inmediato su interés se troca en defensa de los proletarios engañados, esquilados y masacrados por la guerra de los capitalistas. En principio 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!”. Esa apelación se basa 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. Ahora bien, en cuanto la causa de toda guerra es la rapiña interior y exterior del capitalismo, acabar con la guerra sólo será posible si el proletariado se enfrenta con los nacionalistas, con los militares, con la prensa, con los eclesiásticos pero, sobre todo, con la 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 diferencias antagónicas e irreconciliables: las de los burgueses capitalistas 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”. Por otra parte, en Friedrich se conjuga esa 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 alquien, con alguna intención, las hace.

Así, en el prólogo afirma –en el mismo sentido que en el caso anterior de *Camarada en el oeste*– 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

¹³ Friedrich, E., *Krieg dem Kriege!-Guerre à la guerre!-Oorlog aan den oorlog!*. Utilizo la edición americana de 1987 de The Real Comet Press. Seattle. Las citas corresponden a la introducción, pp. 21-28.

“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”. Entiéndase bien, las fotografías, una a una y en conjunto consideradas son para Friedrich inequívocas en su sentido, infalibles en su testimonio e irrefutables por cualquier evidencia contraria.

No obstante, el método de composición del libro suele consistir en pares de oposiciones: por ejemplo, la página de la izquierda muestra una foto de estudio de las muy usadas como postales que pasaban a formar parte del álbum de recuerdos familiar; en ella puede verse 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 resulta en el desmentido, el develamiento del ‘verdadero’ sentido, o el subrayado del cinismo e hipocresía de las afirmaciones patrióticas, morales y políticas de los altos oficiales del ejército, la iglesia o los diferentes gobiernos y personajes de las dinastías beligerantes; afirmaciones, por otra parte, que Friedrich sabe forman parte también, en gran medida y de manera indeseable, del ‘sentido común’ de la población en general y de los proletarios en particular.

El caso es que 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]. Esa sección no tiene la estructura retórica antes descrita y consiste en veinticuatro retratos de soldados espantosamente mutilados, en ocasiones con horribles cicatrices y totalmente desfigurados después de las numerosas intervenciones quirúrgicas sufridas, pero todos ellos aún vivos de forma inverosímil, lo cual se percibe en su mirada. 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. Con todo, no es menos cierto que en dos casos las fotos están trucadas: una parece un fotomontaje al modo de un retrato robot, y la otra parece retocada haciendo desaparecer una porción aún 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.

Hoy nos llama la atención que el autor de un fotolibro 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 significante y elaboración de sentido, a las nudas copias fotográficas.

III

Vengamos ahora a Jünger y sus dos fotolibros sobre la I Guerra Mundial. Para Jünger la fotografía 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. El carácter masivo de la fotografía, la posibilidad de que cualquiera pueda prolongar el órgano del sentido de la vista con una lente fotográfica, es especialmente apropiado al carácter del mundo tal y como lo piensa 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”¹⁴. 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, por el limitado tiempo de uso de los productos, la provisionalidad y la impronta de lo efímero que comporta en tanto opuesta a la admiración que produce toda creación destinada a perdurar en el tiempo.

Las notas propias del carácter de taller son las acordes con la fotografía tal y como la considera Jünger. Pues para él, que más que juzgar diagnóstica, 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”. Por ello, 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 altares¹⁵. El caso es que la fotografía de guerra aparece no como un apéndice, no como una concomitancia, sino como el producto afín y propio de una época cuya expresión plena es la guerra, pues en ella la movilización total de la sociedad, incoada hasta el momento, estalla en

¹⁴ Jünger, E., *El trabajador. Dominio y Figura*, Tusquets, Barcelona, 1990, p. 190.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 157 y 152.

plenitud. Hay un nexo profundo entre guerra y fotografía, porque ambas son expresión del progreso técnico y medios para el progreso técnico.

Así, en la primera página de “Guerra y fotografía”, texto de Jünger publicado en *El rostro de la guerra mundial*, 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”¹⁶. De manera, piensa Jünger, que si la guerra había sido una guerra máximamente “vinculada a la conciencia”, no era de extrañar que dejara una cantidad de documentos (fotográficos) mucho mayor que las anteriores. Si Friedrich decía que “todo el tesoro de palabras” no servía para describir la guerra, también Jünger afirma que se ha formado “un tesoro de imágenes”, de manera que “el historiador que quiera informar sobre esta guerra se verá en apuros... antes por la abundancia que por la escasez de fuentes”; ahora bien, al contrario que Friedrich, 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 se lee el artículo “Guerra y fotografía” puede establecerse un constante paralelismo entre el desarrollo de las armas y el de la fotografía. Más aún, 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 por igual “instrumentos de la conciencia técnica”. Además, la intensidad de la mecanización provoca que armas y cámaras sean cada vez “más móviles y de total eficacia a distancias crecientes”. También se dice que armas y cámaras son instrumentos de “especial exactitud”, lo que no las exime de ser progresivamente “abstractas”, como muestra la fotografía aérea o la aparición de los gases venenosos que cubren vastos espacios, la óptica aérea 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 y lo uni-

¹⁶ De ahora en adelante citaré por la reciente edición contenida en *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, op. cit., p.123.

fica paisajísticamente. Por fin, armas y cámaras se empuñan 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 habla de “afortunados impactos de la cámara”, afirma que “el obturador instantáneo” fue accionado por manos que por un instante renunciaron a disparar un fusil o lanzar una granada.

Cuando detenidamente observamos las cerca de cuatrocientas fotos que Jünger seleccionó para confeccionar sus dos fotolibros, vemos que hay una gran diferencia formal entre éstas y las de los dos fotolibros antes citados: *¡Guerra a la Guerra!* y *Camarada en el oeste*, que ya dije responden a concepciones ideológicas y políticas muy diferentes entre sí (dejo para más tarde la cuestión de si Jünger es aquí un representante paradigmático de la extrema derecha o del nacionalismo belicista). En efecto, es tal la actualidad de las copias elegidas por Jünger, nuestra forma de ver es ahora tan acorde con ellas, que no nos damos cuenta de hasta qué punto las seleccionaba con un ojo afinado con las características que acabo de enumerar; características y convenciones de representación que no regían ni mucho menos el grueso de la gran masa de fotografías de guerra de la época, sino sólo aquellas que apuntaban los rasgos del porvenir, es decir de lo que después ha sido el rasgo dominante del siglo ya vencido. Lo cual es manifiesto si, por ejemplo, contemplamos las imágenes del monumental *Grosser Bilderatlas des Weltkrieges 1914-19* de la editorial Brukmann de Munich (1919) en tres volúmenes que reúnen cerca de seis mil imágenes, de algunas de las cuales Jünger se sirvió. Frente al pictoricismo de gran parte de esas fotos, frente a las todavía muy frecuentes imágenes de pose como si de *tableaux vivants* se tratara, a los retratos en actitud grave de oficiales y generales, o a las fotografías impregnadas de costumbrismo local, descartando también imágenes que recuerdan la pintura histórica conmemorativa de las grandes batallas o gestas, las fotos que Jünger elige subrayan el instante peligroso del estallido o del impacto, la nueva relación de las armas con el espacio, la transformación de la guerra en guerra de materiales, la devastación masiva, el momento de la acción, las tropas en sus movimientos estratégicos o tácticos y la conversión de los guerreros en soldados. Es decir: la guerra no como enfrentamiento entre guerreros que aún en su lucha a muerte se reconocen en tanto individuos, sino como soldados cuyo fuego indistinto indistintamente destruye a un enemigo configurado como masa, espacio y recursos abstractos que aniquilar. Tema éste que aparece de diversas formas en numerosos documentos de la época: recuérdese *La Gran Ilusión*, película de Renoir donde la dialéctica entre el oficial francés y el alemán, *man to man*, los dos reconociéndose

como iguales pero sujetos a las leyes de la guerra, ni impide que éste dispare contra aquél y lo acabe matando, ni que vele su agonía atendiendo su dolor mientras hablan inglés lengua ajena para ambos.

Con todo, para Jünger la imagen fotográfica no vale por sí 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”¹⁷. La fotografía es huella, rastro de lo acontecido que debe ser interpretado. Por eso, desde el punto de vista del “taller” y no del “museo”, se aplica en escribir todos los pies de las fotos que usa, lo cual expresamente subraya en los colofones de sus libros.

Así, coge de aquí y de allá imágenes fotográficas, desatiende la autoría aún en el caso de que sea 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 la combinación de imagen y palabra escrita. O dicho de otra manera: 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” y “conduce como una mecha el chispazo crítico a la mezcla de la imagen”¹⁸. Pues, para Benjamin, el pie de foto “engrana en la fotografía la literarización de las condiciones de vida” y sin él “toda construcción fotográfica permanece incierta”; hasta tal punto ello es así que la leyenda al pie, afirma, se convertirá en “el elemento más esencial del cliché”. Se ha insistido sobre este *besoin de légènder* de las reproducciones fotográficas, especialmente con motivo de las fotos de guerra, pues a pesar de toda su imponente apariencia de hecho son in-significantes¹⁹. 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 genera así un ir y venir, un rebote visual, de modo que los dos tipos de lectura se complementen-

¹⁷ Jünger, E., “Guerra y fotografía”, art. cit., p. 124.

¹⁸ *Petite Histoire de la Photographie*, Études photographiques, Société Française de Photographie. Separata del n°1, nov-1996, reeditada en 1998, p. 29.

¹⁹ Cf. Gervereau, op. cit., cap. “Les icônes ne parlent pas”, pp. 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*.

tan y rectifican. 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 para confeccionar sus fotolibros.

Ahora bien, toda lo anterior no es tanto dicho cuanto mostrado en el efectivo hacer de los fotolibros de los que tratamos. Algunos análisis de caso, necesariamente reducidos, pueden servir de muestra. En efecto, en alguna ocasión todo el trabajo de Jünger se reduce a añadir una sola foto más a una serie de dos que ha encontrado ya a la mano. Es el caso de una secuencia de tres tal y como aparece en *Aquí habla el enemigo*²⁰. Dispuestas en columna, las dos primeras aparecen en ese orden y pertenecen al *Grosser Bilderatlas des Weltkrieges 1914-19*. Vemos el progresivo avance de unos pelotones de asalto, el pie de foto de la primera reza “En avant!”, el de la segunda “tropas de asalto avanzando”. Jünger tan sólo añadió esas dos leyendas y una tercera, obviamente no del mismo suceso, donde vemos tropas de infantería apostadas cuerpo a tierra; la escena es vista desde atrás y el pie de ésta tercera dice “Pausa momentánea ante la trinchera enemiga”. El solo añadido de la tercera foto y las tres leyendas al pie produce el efecto de una secuencia cinematográfica, enriquece la narración al incrementar la tensión subrayando el momento decisivo del asalto final en un movimiento rápido, pletórico de fuego, a vida o muerte; una descripción tipo de los miles de movimientos tácticos en los que consistió aquella guerra de posiciones.

No menos revelador de su proceder es el caso de la imagen de la contraportada de *El rostro de la guerra mundial*. Vemos en ella un soldado, vigilante, bayoneta al cinto, casco calado, de pie en la trinchera mirando fijamente al frente mientras coge su fusil que apoya en la tierra del borde superior de la trinchera; suponemos ante su mirada el *no man's land* por donde atacará el enemigo. La imagen nos lo muestra de perfil mientras en el foso donde acecha vigilante hay cuatro cuerpos más; en primer plano dos en forzado escorzo yacen contorsionados; otros dos –¿heridos? ¿durmiendo?– recostados más allá del centinela. El pie de foto dice: “La calma antes de la tempestad”. Todo hace suponer que antes de la instantánea, en algún momento, ha habido uno de los innumerables y sangrientos asaltos de trinchera: dos han muerto, los otros dos están exhaustos, el quinto vigila porque pronto, de súbito, se levantará de nuevo la tempestad destructora. El caso es que la misma foto aparece reproducida en *Camarada en el oeste*²¹, aunque su tenor

²⁰ Reproducida en *Ernst Jünger: Guerra, Técnica y fotografía*, op. cit., p. 191.

²¹ Ambas fotos están reproducidas y pueden compararse en *Ernst Jünger: Guerra, Técnica y fotografía*, op. cit., p. 14.

es muy diferente. La misma escena es captada con mayor amplitud y en ella vemos un sexto soldado sentado que mira a la cámara, también cansado como sus compañeros que aparecen aquí claramente durmiendo, incluidos aquellos dos que parecían cadáveres contorsionados; cansados porque a su alrededor podemos ver hasta tres o cuatro picos y palas –incluso el centinela descansa el fusil ya no sobre la nuda tierra, sino sobre el palo de uno de los picos–, a la vez que está a mitad excavar el sistema de galerías y pozos de tirador en el que las trincheras consistían. De manera que Jünger vio la foto, la reencuadró haciendo desaparecer algunos de los elementos primitivos, incluso borró el pico que había bajo el fusil del soldado vigilante, añadió la leyenda y obtuvo un sentido dramático y una potencia expresiva –de la guerra de trincheras– nuevos y totalmente ausentes de la primera copia. Por lo demás, la reproducción fotográfica que aparece en *Camarada en el oeste* está perfectamente identificada al margen, autorial y archivísticamente (como todas las de ese libro), y su pie de foto no deja lugar a la ambigüedad: “Wachen und Schlafen”, “Sommer 1917”: [“Vigilar y dormir”, “Verano de 1917”]; en el caso de *El rostro de la guerra mundial*, como corresponde a una técnica propia del carácter de taller del mundo, ésta y todas las demás fotografías son anónimas, de todos y de nadie, nada que remitir a un autor que las hubiera dotado de un sentido privilegiado.

En la sección V de este artículo analizaremos otros casos que mostrarán consideraciones más generales que desvelan cómo la concepción y uso de la fotografía de Jünger se conectan con algunos de sus conceptos metapolíticos centrales, a la vez que pueden contribuir a esclarecer su peculiar posición en la llamada revolución conservadora, asunto que no puede abordarse aquí en extenso sino tan sólo apuntarse.

IV

Si volvemos ahora a la comparación con los otros fotolibros comentados, Jünger estaría de acuerdo con *Camarada en el oeste* en que la experiencia de la guerra es prismática, calidoscópica, necesitada de una elaboración fotográfica compleja, pero aún así una gran diferencia los separa. Mientras en aquel anónimo libro se defendía una suerte de *epojé* dejando al albur de los supervivientes y de la joven generación el sentido que le quisieran dar al testimonio fotográfico, Jünger piensa que si bien “las imágenes aisladas de las que se compone la guerra contribuyen a la comprensión de la imagen global de ésta... solamente se las puede valorar y ordenar desde una imagen de conjun-

to”²². Tampoco compartiría la función psicológica que se reserva a la fotografía de guerra: allí se consideraba a las fotos aéreas por abstractas “nada informativas” pues no captaban los “rostros de los soldados” y, recuérdese, aquel enfoque explícitamente se desentendía de la “historia” de la guerra (de sus causas y su sentido). Sin embargo, para Jünger, preocupado por una imagen global que dé sentido a los diversos testimonios –por el concepto de movilización total, sobre el que no tardaré en volver–, lo importante en primer término no es el rostro de los soldados sino el rostro de la guerra y la fotografía en tanto instrumento de la conciencia técnica es perfectamente capaz de contribuir a la captación de la imagen global de la misma, de su rostro.

Más radical aún es el desacuerdo con las concepciones de Friedrich en *¡Guerra a la guerra!*. 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 fue patrimonio, más allá de las apariencias –como puso de manifiesto la gran guerra europea–, no sólo del liberalismo y del nacionalismo, sino también de la socialdemocracia y aún de la izquierda radical. 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. Lo cual, afirma, ha llevado a la guerra moderna a sus máximas cotas de crueldad. Y ello no sólo, ni principalmente, porque el desarrollo de la técnica ha llevado al paroxismo la guerra de material y la potencia destructora del fuego de las armas, sino porque bajo la justificación de la defensa del progreso y la civilización “se ha incrementado la crueldad del enfrentamiento”, al cual “le corresponde una xenofobia entre las masas combatientes que es más fría y maligna que la existente entre tribus de nativos”, de forma que ninguna de las guerras anteriores “se ha caracterizado por una manera de imaginarse al adversario tan rastrera como la nuestra”²³.

Jünger rehúsa abordar el fenómeno de la guerra, cuyo horror y violencia conoce en su propio cuerpo, desde un pacifismo retórico de buenas intenciones que la historia había desmentido y que, cuando escribe, pronto volvería a

²² Jünger, E., “La gran imagen de la guerra”, en *El rostro de la guerra mundial*, en *Ernst Jünger: Guerra, Técnica...*, op. cit., p. 161.

²³ Jünger, E., *Introducción de Aquí habla el enemigo. Experiencias de la guerra de nuestros adversarios*, en *Ernst Jünger: Guerra, Técnica...*, op. cit., pp. 183-185. Dicho texto fue publicado en el nº1 de la revista *Das Reich* con el significativo título “Guerreros y humanidad”.

desmentir. En tal postura coincide con alguien como Friedrich –que pertenecerá a la izquierda bolchevique. También éste descalifica el “pacifismo burgués que busca luchar contra la guerra con meras caricias, pastas de té y desviando la mirada piadosamente”²⁴. Incluso coincide, hasta cierto punto, con alguien que habla desde una posición tan distante como la de Stefan Zweig, el cual –cuando alude al “yo” que tiene como “protagonista” o “centro” su libro de memorias– se autodescribe como austríaco, judío, escritor, humanista y pacifista²⁵. Pues Zweig – que curiosamente inicia su rememoración afirmando que se concibe como un conferenciante cuyo relato se sirve de diapositivas dado que la época pone las imágenes y el tan sólo las palabras–, al describir el propósito de su obra *Jeremías*, escrita en plena contienda y de masivo éxito popular en la posguerra, afirma que no le interesaba en absoluto defender un pacifismo consistente en “una verdad tan de perogrullo como que la paz es mejor que la guerra”. Le interesaba la superioridad anímica del vencido, mostrar el endurecimiento interior que en el hombre provoca cualquier forma de poder y el entumecimiento moral que la victoria provoca en pueblos enteros, mientras que la derrota conmueve las convicciones e “imprime en el alma profundos y dolorosos surcos”²⁶.

Ciertamente, Jünger piensa que la guerra ha producido vencedores y vencidos aunque tal divisoria no debe trazarse entre qué naciones vencieron y cuáles no. En *El instante peligroso*, el fotolibro del mismo año 1931 en que se publica *Aquí habla el enemigo*, reitera su convicción –repetida en varios textos de la época como *El Trabajador*, *La movilización total*, *Sobre el Dolor* y los textos incluidos en los volúmenes que comentamos– de que la Primera Guerra no sólo ha sido una confrontación de naciones, sino sobre todo de épocas. Por ello “hay entre nosotros, en nuestro país, tanto vencedores como vencidos. Vencedores son aquellos que... han pasado por la escuela del peligro. Sólo ellos se afirmarán en una época en la cual la seguridad ya ha dejado de determinar el orden de la vida, puesto que este orden lo determina el peligro”²⁷. He de repetir que no puedo detenerme ahora más que en tematizar los dos fotolibros sobre la guerra mundial. Con todo, valga decir que el peligro al que Jünger se refiere no es sólo el de la confrontación bélica, sino aquél que el desarrollo de la técnica instala en todo espacio de vida, tanto en

²⁴ Friedrich, E., op. cit., p. 25.

²⁵ Zweig, S., *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, El Acantilado, Barcelona, 2001, p. 9.

²⁶ Ibidem, p. 322.

²⁷ Jünger, E., *Der gefährliche Augenblick*, op. cit., pp. 11 y ss. Traducción inédita de Joan B. Llinares.

la esfera privada cuanto en la política, desde el deporte motorizado o el incremento de la velocidad de los transportes hasta la proliferación de accidentes a resultas de las quiebras de los ingenios técnicos de toda clase; pero también la rotura de los regímenes políticos, el rearme nacionalista, la violencia de masas o la organización de cuerpos armados que tanto prosperaron al amparo de los partidos políticos en el periodo de Weimar. Pues, en definitiva, el peligro no es sino la otra cara del orden, si bien ahora las tareas del orden son mucho más amplias pues debe imponerse en un espacio en el que aquél no es una excepción, ni un error de la razón, sino omnipresente en tanto propio del desarrollo de ésta. Ocurre, además, que lo que caracteriza este mundo nuevo es “el registro de los instantes en que aparece el peligro”, registro que “cuando no lo asume inmediatamente la conciencia humana, de nuevo lo producen las máquinas... Ya hoy apenas hay un acontecimiento que parezca de significación para los humanos al que no se dirija el ojo artificial de la civilización, la fotografía”²⁸.

Cierto, el punto de vista de Zweig no es por entero analogable al de Jünger, pero sorprende más de una vez las curiosas concomitancias que entre uno y otro pueden establecerse. Más de diez años después de la publicación de *El instante peligroso*, cuando Zweig antes de suicidarse escribe sus memorias con el ánimo de dar cuenta del encabalgamiento de dos épocas, también titula su primer capítulo *El mundo de la seguridad*. El mundo que la primera guerra haría desaparecer, pero un mundo donde el peligro ya se recibía en forma de una nueva “organización de la simultaneidad”: “Cuando las bombas arrasaban las casas de Shangai, en Europa lo sabíamos, sin salir de casa, antes de que evacuasen a los heridos. Todo lo que ocurría en otro extremo del mundo... nos asaltaba en *forma de imágenes vivas*... no había país al que poder huir ni tranquilidad que se pudiera comprar...”²⁹.

Zweig, como Jünger y tantos otros, no cree que el progreso material comporte un progreso moral. Precisamente, caracteriza la época como el fin de la “religión de sus padres”: la fe en un progreso “ininterrumpido e imparable” cuyo evangelio parecía “irrefutablemente probado por lo nuevos milagros que diariamente ofrecían la ciencia y la técnica”, donde nadie creía “en las guerras, las revoluciones, ni las subversiones [y] todo lo radical y violento parecía imposible en aquella era de la razón”³⁰. Ciertamente, la época le parece aquella donde la humanidad nunca había mostrado un rostro tan “diabólico” ni unas creaciones tan “divinas”; también es cierto que aquella fe de sus

²⁸ Cit. ad loc.

²⁹ Zweig, E., op. cit., p. 14. Subrayado mío.

³⁰ Ibidem, p. 19 y 18.

mayores le parece una “ilusión” –alude explícitamente a las enseñanzas de Freud–, pero en cualquier caso se trataba de una “ilusión magnífica y noble”. El pacifismo de Zweig fue tenaz, persistente, pero uno no sabe desde dónde se fundamenta, qué es lo que lo sostiene. Más si cabe cuando nos cuenta, con excelente prosa, que la declaración de la guerra supuso una ola de entusiasmo a la cual era difícil sustraerse³¹; cuando nos narra cómo sus amigos poetas y escritores, incluidos los socialistas –Thomas Mann, Hauptmann, Dehmel, Hofmannstahl, Wassermann...–, “se creían obligados... a enardecer a los guerreros con canciones e himnos rúnicos para que entregaran sus vidas con entusiasmo”³²; cuando relata cómo, alentado por Rolland, fue imposible llegar siquiera a convocar una conferencia de intelectuales en Ginebra, pues incluso Rathenau se negó a hacer de mediador en la parte alemana afirmando que no era el momento de una “paz espiritual”. Para él figuras como Rolland y la publicación de su artículo *Au dessus de la mêlée*, o *Le Feu. Journal d'une escouade* [El fuego. Diario de una escuadra], publicado por Barbusse en 1916, son suficientes para afirmar una “conciencia moral del mundo” que reacciona con vehemencia ante “toda violación del derecho internacional y de los derechos humanos”³³.

Jünger, por contra, piensa sobre Barbusse algo muy semejante de lo que se desprende de sus implícitas referencias a Friedrich, puesto que ambos son para él casos paradigmáticos de un humanitarismo vacío. Pues Barbusse para enfrentarse a la guerra decidió tomar partido por uno de los frentes de esa guerra, creyendo que la defensa del progreso, de la civilización... exigía “matar la guerra en el vientre de Alemania”³⁴. Barbusse es un guerrero como todos los demás, afirma Jünger en *La movilización total*. Justamente uno de

³¹ “...debo confesar que en aquella primera salida a la calle de las masas había algo grandioso, arrebatador, incluso cautivador, a lo que era difícil sustraerse. Y, a pesar del odio y la aversión a la guerra, no quisiera verme privado del recuerdo de aquellos primeros días durante el resto de mi vida; miles, cientos de miles de hombres sentían como nunca lo que más les hubiera valido sentir en tiempos de paz: que formaban un todo, ... sentían ... que todos estaban llamados a arrojar su insignificante “yo” dentro de aquella masa ardiente para purificarse de todo egoísmo. Por unos momentos todas las diferencias de posición, lengua, raza y religión se vieron anegadas por el torrencial sentimiento de fraternidad”. Ibidem, p. 286.

³² “Llovían en abundancia los poemas que rimaban *Krieg* (guerra) con *Sieg* (victoria) y *Not* (penuria) con *Tod* (muerte). Los escritores juraron solemnemente que jamás volverían a tener una relación cultural con ningún francés e inglés, y más aún:... negaron que hubiera existido nunca una cultura inglesa y una cultura francesa”. Ibidem, p. 294.

³³ Ibidem, p. 307.

³⁴ Esa es una frase de *Le Feu*, la obra con la que Barbusse se hizo extraordinariamente famoso y le valió el premio Goncourt, citada por Jünger en *La movilización total*, en *Sobre el Dolor*, Tusquets, Barcelona, 1995, p. 114.

esos guerreros que no aparecen como tales, pero que contribuyen a rebajar la valoración del enemigo hasta tal grado que el paroxismo del odio justifica cualquier crueldad, pues el enemigo ya no es aquel que se opone a mis intereses o los de mi pueblo, patria... sino aquel que se opone a los intereses de la humanidad ejerciéndose entonces la guerra en supuesta defensa “de los intereses de toda la especie humana”³⁵.

Si una vez más volvemos a Zweig, es interesante leer el juicio ya escéptico que el mismo Barbusse le merece cuando, pasada la guerra, intenta fundar *Clairté*, grupo del que debían formar parte escritores y artistas con el fin de oponerse a toda enemistad entre los pueblos. Cuenta Zweig cómo Schikele y él, directores de la parte alemana, pensaban cuán difícil resultaría llevar a cabo tal proyecto supranacional después del Tratado de Versalles y mientras la Renania, el Sarre y Maguncia seguían ocupadas por tropas extranjeras. Pero lo que dio al traste con el proyecto, lo que hizo que Zweig abandonara, fue el viaje de Barbusse a la URSS, su convencimiento de que la fraternidad universal era irrealizable por las democracias burguesas y el intento de convertir *Clairté* en “un instrumento de la lucha de clases”³⁶. En *La movilización total* Jünger afirma rotundamente: “Nada puede corroborar mejor esta tesis que el hecho de que durante la última guerra consiguieron hacer aparición fuerzas cuya dirección era contraria a ella, pero que tienen con los poderes bélicos un parentesco más estrecho de lo que acaso pueda aparecer. La movilización total cambia de área, pero no de sentido, cuando empieza a poner en movimiento a las masas de la guerra civil en vez de a los ejércitos de la guerra exterior”³⁷. Es decir, la movilización total o bien moviliza al pacifismo en el sentido de la guerra como demuestran Barbusse y Friedrich o lo hace irrelevante, un “*pathos* que es tan fácil de producir sentados detrás de cualquiera de los escritorios de Europa” como lo es producir metrallas, gases venenosos y el rearme acelerado de época³⁸.

De ambos aspectos es revelador el manifiesto firmado por cien escritores y artistas franceses: *Les Allemands destructeurs de cathédrales et de trésors du passé. Mémoire relatif aux bombardements de Reims-Arras-Senlis-Louvain-Soissons, etc.* [Los alemanes destructores de catedrales y de tesoros del pasado. Memoria relativa a los bombardeos de ...]. Esta publicación propagandística, con gran aparato fotográfico y documental, llevaba en su inicio la leyenda “A las asociaciones literarias y artísticas extranjeras, y a todos los

³⁵ Jünger, E., *Aquí habla el enemigo*, art. cit, p. 184.

³⁶ Zweig, S., op. cit., p. 383.

³⁷ Jünger, E., op. cit., pág 113.

³⁸ Jünger, E., *Aquí habla el enemigo*, art. cit, op. cit., p. 185.

amigos de lo bello, con el fin de que conozcan el sistema de destrucción de las armas alemanas, la presente memoria se les ofrece de parte de...” y seguían las cien firmas entre las que se encuentran Maurice Barrès, Pierre Bonnard, Emile Boutroux, Paul Claudel, Debussy, Gabriel Fauré, André Fontainas, Anatole France, André Gide, la esposa de Pierre Loti (así firma), Aristide Maillol, Matisse, Claude Monet, Odilon Redon, Auguste Rodin, Edmond Rostand, Paul Signac... Esta neta propaganda nacionalista tiene el fin de satanizar a los alemanes en la línea de bárbaros enemigos no ya de lo verdadero y lo bueno sino incluso de lo bello. Curiosamente, en la portadilla encontramos una inscripción que hubiera hecho sonreír a Jünger y nos hace sonreír ahora (entonces, obviamente, nadie sonreía): “Esta obra se publica en beneficio de la ‘Fraternidad de los Artistas’ y de ‘la Obra Fraternal de los Artistas’”³⁹. Innecesario decir que en Alemana se firmó el no menos famoso manifiesto *Llamada a las naciones civilizadas*, conocido como manifiesto de los “93 intelectuales alemanes”, firmado por los más relevantes escritores y artistas con el fin de desmentir la perpetración de atrocidades por las tropas alemanas y la destrucción de obras de arte como el Ayuntamiento de Lovaina (de hecho, el manifiesto francés recién citado pretendía ser la réplica documental irrefutable de la mendacidad de los intelectuales alemanes).

La movilización total se publicó el mismo año que se publica el primero de los dos fotolibros dedicados a la conflicto bélico, 1930. Su concepto recorre ambos y en cuanto concepto desarrollado aparece –si bien más abocetado que en su versión publicada separadamente– en “La gran imagen de la guerra”, uno de los textos de Jünger publicados en *El rostro de la guerra mundial* (proporcionando, recuérdese ahora, aquella imagen global, aquel concepto, que debía permitir pasar de la mera rapsodia de imágenes querida por *Camarada en el oeste* a una valoración y a un orden en y de las mismas). Precisamente, la noción de movilización total se introduce para clarificar una noción de progreso que había sido central en todas las justificaciones de la guerra, de unos, de otros y posteriormente de los que se convertirían en los “otros” por excelencia, los bolcheviques rusos o los revolucionarios alema-

³⁹ Hachette, Paris, 1915, pp. 1-3. 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 tanto mecenas de los más conspicuos representantes de las vanguardias artísticas como Duchamp, Léger... y de proyectos etnológico-artísticos como la misión Dakar-Djibouti de Leiris y Griaule en 1930, etc.

nes de la guerra civil tras la contienda. Pues piensa Jünger que la relación de los diversos contendientes con “el progreso” se convirtió en el “auténtico factor moral” que desempeñó un papel decisivo en el enfrentamiento bélico. Sin embargo, ‘progreso’ no es sinónimo de ‘avance’ y explícitamente censura aquella “fe” que cayó en “el atrevimiento de extender hasta el infinito la perspectiva de la finalidad”, aunque también aquellos que se burlan del progreso “en un plano demasiado banal”⁴⁰.

En efecto, la movilización total es un concepto metapolítico en el sentido de que puede aplicarse a las sociedades más allá de su régimen o de su específica coyuntura política determinada por la correlación de fuerzas de los partidos en presencia. Jünger lo aplica tanto a la Alemania de la república de Weimar, como a la Italia ya fascista, a EEUU o a la Rusia bolchevique. Y aunque dicho proceso tiene su manifestación más aparente en la guerra y en el esfuerzo bélico tal y como se había revelado en la contienda, no por ello deja de ser aplicable en tiempos de paz; pues “a partir del transcurso de la guerra la movilización se extiende desde el espacio puramente militar a territorios que primero parecía que le quedaban muy alejados”⁴¹. Síntomas de ello son el que si a Trotski se le confía las tareas de equipamiento industrial —especialmente la electrificación del país— después de haber dirigido el ejército rojo, Mussolini denomina las medidas especiales para incrementar la producción agrícola ‘la batalla de los cereales’. La movilización total supone, en su forma más abstracta, una concentración de poder cada vez mayor en el Estado y una ofensiva contra la libertad individual, de manera que en el límite no quede nada que no quepa concebir como una función de aquél. Por ello, la economía planificada de los planes quinquenales soviéticos es reveladora de un proceso general: la unificación en único cauce de la totalidad de los esfuerzos⁴². Pero también es reveladora la colaboración entre los Estados Mayores y la industria en Estados Unidos. En última instancia, afirma Jünger, la economía planificada —una de las últimas consecuencias de la democracia que se revuelve contra la democracia misma— se convierte en un despliegue de poder en general.

En lo que se refiere a las tendencias que la última guerra había puesto de manifiesto —pues a ello debo limitarme para seguir el análisis que aquí lleva-

⁴⁰ Jünger, E., *La movilización total*, op. cit. pp. 91 y 92.

⁴¹ Jünger, E., “La gran imagen de la guerra”, art. cit., op. cit., p. 163.

⁴² Para la pertenencia de Jünger a la asociación Arbplan, dedicada al estudio de los planes quinquenales soviéticos auspiciada por el Partido Comunista alemán en 1932 y dirigida por Lukács, véase Koenen, G., “¿Un nexo causal? Hacia una historia real del antifascismo y el antibolchevismo”. *Pasajes, revista de pensamiento contemporáneo*, nº3, Octubre 2000, *passim*.

mos a cabo—, ocurre “que incluso una democracia pura permite realizar con mayor facilidad el tránsito hacia una rígida concentración del poder, gracias a la cual se unifican la energía para el combate y la energía para el trabajo”⁴³. La movilización total se muestra en ella a través de toda una constelación de fenómenos: el control y planificación de las materias primas y abastecimientos, la conversión de la relación de trabajo en una relación de milicia, los servicios civiles obligatorios, la militarización de la marina mercante, la insospechada ampliación de las competencias de los Estados Mayores y la tendencia a identificar mando militar y mando político. En general, junto a los ejércitos armados, aparecen los modernos ejércitos de la agricultura, de la alimentación, de la ciencia, de la propaganda y de la industria: “de su trabajo conjunto, constituido siguiendo principios militares fundamentales, se nutre... una guerra de trabajo que satura el espacio vital de los pueblos combatientes sin resquicios ni interrupciones”⁴⁴.

La guerra ya no es concebida como gasto extraordinario que depende en lo fundamental de los bienes de la casa real o de los aportes de la nobleza terrateniente al monarca, sino tanto como un proceso general y gigantesco donde cualquier movimiento del trabajo es una aportación bélica directa o indirecta (pues el mismo concepto de equipamientos bélicos se ha transformado), cuanto como la movilización de todos los hombres aptos para las armas (y ya no solamente el deber y el derecho de una casta y de unos soldados profesionales). En general, la movilización total supone la volatilización de todos los vínculos en beneficio de la movilidad en todos los órdenes; también la desaparición de las diferencias entre combatientes y no combatientes, entre frente y retaguardia, pues el soldado es un trabajador de las armas y las ciudades el mayor frente de trabajo. En cualquier caso, afirma Jünger, la movilización total tiene “una legalidad propia”.

V

¿Son estas las posiciones de un miembro de la extrema derecha y del nacionalismo belicista que pretende falsear propagandísticamente la guerra, sus causas y sus consecuencias, a la vez que propiciar el desquite militar de Alemania? Con afán de criticar este punto de vista comencé mi digresión. Que Jünger en aquél periodo de juventud de su larga vida tuvo puntos de vista muy críticos sobre la república de Weimar no es desconocido. Pasados ya los

⁴³ Jünger, E., “La gran imagen de la guerra”, art. cit., op. cit., p. 163.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 162.

cien años, preguntado por su relación con Niekish –que acabó encarcelado por las nacionalsocialistas en 1937–, el grupo de los nacional-bolcheviques y la revista que auspiciaban, *Der Widerstand* [La Resistencia], afirmó que entonces creía que había que “resistir” contra la república de Weimar, contra el *diktat* de Versalles, contra la burguesía y su *décadence*, contra el mundo occidental y sus imperativos económicos y capitalistas....⁴⁵. En cuanto al *diktat* de Versalles y las impuestas reparaciones de guerra, son omnipresentes las referencias en la literatura alemana de la época de todas las tendencias y adscripciones (incluso en 1930 el KPD quiso aparecer ante todos como el mejor capacitado para superar la afrenta de Versalles: los nazis eran unos demagogos y sólo los comunistas podrían, después de llegar al poder, garantizar la anexión de las regiones que lo desearan a una Alemania comunista –en referencia a Austria, los Sudetes, Danzig y la Prusia Occidental). En definitiva, aquilatar las posiciones ideológico-políticas del Jünger de aquel momento supone un estudio detallado, que aquí no puede abordarse, de la llamada “revolución conservadora” ahora en plena revisión histórica⁴⁶.

Considero más clarificador, no sólo de la obra de Jünger sino de aquella época y lo que nos pueda aportar su comprensión a la hora de pensar nuestro tiempo, limitarme a este aspecto menor aunque en absoluto irrelevante: ver si lo que se desprende del análisis de la peculiar inscripción fotográfica que él hizo de la memoria de la guerra resulta o no un juicio como el que pretendo criticar. Para ello, después de haber expuesto lo que creo son sus concepciones más generales sobre la fotografía y su uso, nada mejor que comparar lo que efectivamente hizo en sus dos fotolibros sobre la guerra con otros usos presentes en aquel contexto, tanto de un lado de la antigua línea de frente como del otro.

Gervereau –en su documentado estudio sobre la historia de lo visual en el siglo XX al que ya me he referido– establece los tropos del uso de la imagen en el periodo del conflicto y en la posguerra. Aunque su acopio de material empírico como base del análisis es mucho mayor en el ámbito de la litografía y el grabado (en todas sus variantes técnicas) que en el de la fotografía, es ilustrativo con todo constatar los lugares comunes de enunciación que señala. Lo primero que cabe decir es que, tanto en lo que se refiere al desarrollo propiamente bélico cuanto a la movilización gráfica que supuso, no puede hablarse de *la* guerra como un todo, sino del periodo de 1914 a 1915,

⁴⁵ Jünger, E., *Los titanes venideros*. op. cit. p. 38.

⁴⁶ Cf. Dupeux, L. (ed), *La “révolution conservatrice” dans l’Allemagne de Weimar*, Éditions Kimé, Paris, 1992, y Breuer, S., *Anatomie de la Révolution conservatrice*, Éditions de la Maison des sciences de l’Homme, Paris, 1996.

de 1916 como periodo de transición (el año de Verdun) y de 1917 hasta el final. Es verdad que el primero es el de la propaganda descarnada (siendo comúnmente admitido que en este sentido la delantera y la sofisticación estuvieron de parte de franceses e ingleses más que de alemanes y austríacos), mientras que a partir de 1917 la representación se adapta al cansancio, al peso sin precedentes de los combates de trinchera y a la espera inacabable. Sin embargo, incluso en este periodo, la “señalítica de la guerra” no se separa de la propaganda nacionalista elaborada en el primer periodo: “desde 1914-1915, todos los niños hambrientos, todas las madres, todas las carnicerías sirven, no para representar la guerra, para denunciar la guerra, sino para denunciar al enemigo (como los heridos de 1917-1918 en Francia, en Alemania, en Austria)”⁴⁷. De ahí que cuando la fotografía empieza masivamente a usarse como fotografía publicada y ya sometida a los mecanismos de censura y autocensura —otra cosa es su también masiva realización privada y “asilvestrada” incluso por los soldados⁴⁸— la figura del “poilu” abatido siempre está orientada de manera que la representación de las heridas sea en los brazos o en las piernas, nada de grandes mutilaciones como las famosas “gueules cassées” (de las cuales la sección antes mencionada “El rostro de la guerra” del libro de Friedrich *¡Guerra a la Guerra!* es un ejemplo). De ahí también que a partir de 1917 en Austria y en Gran Bretaña se vean en las calles carteles con la imagen de los soldados mutilados, o de los mutilados reinsertándose en la vida laboral en Alemania y Francia. Precisamente, Gervereau insiste en el pertinaz error que ha supuesto interpretar estas fotografías a la luz de los pacifismos de posguerra, pues su origen y su uso inicial es precisamente el contrario: no denunciar el abismo de horror de la guerra sino la barbarie del enemigo.

En consonancia con el punto de vista general que he desarrollado, Jünger descarta tanto “el recurso a la aversión hacia el sufrimiento... como la representación barata y de color de rosa de un problema tan serio como el problema que toma cuerpo en la guerra [pues ambas representaciones] se dirigen en ínfima medida a las cualidades propiamente morales del ser humano”⁴⁹. He dicho que la imagen o concepto que estructura sus fotolibros es, en última instancia, el de movilización total (y sus conexiones con una determinada crí-

⁴⁷ Gervereau, L., op. cit., p. 125.

⁴⁸ La Sección fotográfica del Ejército Francés nace a partir de la iniciativa privada del profesor de historia P. Marcel y es fundada en abril de 1915 por el Ministro de la Guerra; junto a la posterior sección cinematográfica, acabó formándose la Sección fotográfica y cinematográfica del Ejército (S.C.P.A.). Cf. Gervereau, op. cit., pp. 117-118.

⁴⁹ Jünger, E., “Guerra y fotografía”, art. cit., op. cit., pág. 124.

tica a ciertos pacifismos y la noción de progreso) y el análisis comparativo de algunos casos puede mostrarlo.

En efecto, una doble página de *Aquí habla el enemigo* está fotocompuesta de la siguiente forma⁵⁰: en la parte superior de las dos páginas contiguas puede verse –según reza el pie de foto superior que va de una página a la otra– “Dos momentos de la voladura del puente de un canal ejecutada por los franceses”; en la imagen superior izquierda se dice “el momento de la explosión” y vemos el estallido de las cargas explosivas, en la imagen superior derecha se lee “dos segundos después” y vemos la misma explosión si bien gases y fragmentos ya notoriamente expandidos forman una mancha negra. Por otro lado, en la parte inferior de la izquierda aparece la foto aérea del paisaje de Merkem (Flandes) reducido a su esquema geométrico y el sucinto pie afirma “Fotografía aérea antes del bombardeo, 1915”; en la imagen también aérea de la parte inferior derecha puede verse el mismo espacio aunque ahora como tierra batida por cientos de embudos de fuego artillero, en tanto terreno innumerables veces removido por las explosiones donde ya no se reconoce ninguna de las características del paisaje de la foto de la izquierda y el pie, igualmente austero, reza “Fotografía aérea de 1917”.

En estas cuatro fotografías seleccionadas, así dispuestas a nuestra vista, podemos encontrar aquellas características de 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. Pero además, al leer las cuatro fotos en su conjunto Jünger nos muestra que el poder ser tan precisos en la captación instantánea de una explosión, el ser capaces de representaciones gráficas tan ajustadas (dos segundos antes y después de un estallido), es concomitante con nuestro poder de abstracción, de reducir el espacio y las personas a número, de numerar la realidad; el terreno despojado de sus cualidades ya no es paisaje, las personas ya no son sino masa. Y tal capacidad perceptiva y cognitiva, en este caso del paisaje de Flandes, hace posible su destrucción total. Todo ello forma parte del mismo movimiento, es fruto de un mismo tipo de intelecto. Numerosas fotografías aéreas, bien sea de vastas extensiones barridas por las explosiones de los obuses que desprenden gases en expansión progresiva, bien de los grandes fuertes –como el famoso de Douamont de la batalla de Verdun– captados en sus esquemas formales junto a la retícula de sus comunicaciones terrestres absolutamente roturados por el fuego de exterminio, o bien de inmensos espacios en los que se perciben líneas de puntos donde el pie de foto nos informa de

⁵⁰ Reproducida en *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, op. cit., pp.194-95.

que se trata de la infantería francesa cavando trincheras, de miles de prisioneros hacinados o de enormes amasijos de cadáveres después de ataques o bombardeos, todas ellas tienen la misma función: la capacidad de abstracción de las cámaras va a la par con la capacidad destructiva de la potencia de fuego de las armas y, cierto, los hombres no son más que puntitos indistintos, masa, lo que temía y desechaba, en tanto reproducción fotográfica, el introductor anónimo de *Camarada en el oeste* que reclamaba retratos de los combatientes como signo y huella de las vivencias de éstos, de cómo pudieron soportar durante tantos años lo atroz.

No hay aquí, ni en las imágenes ni en su combinación con las austeras notas al pie, ninguna vehemencia política, odio alguno, o cualquiera de las satanizaciones tan al uso del enemigo. Lo cual se muestra de manera evidente si tenemos presentes factores de aquel momento hoy olvidados. Por ejemplo: en la segunda fase de la guerra era muy corriente que el enemigo representado y denostado fuera el soldado inglés. Razón de ello era que la parte alemana y austríaca insistía en que la entrada de Inglaterra en la guerra era una puñalada por la espalda, un mero cálculo económico de la potencia colonial que ahora se aliaba por puro interés con los que habían sido sus enemigos tradicionales: se recordaba —e ironizaba— a Napoleón en Santa Elena, incluso la figura de Juana de Arco que había sido resignificada como una figuración de la resistencia nacional frente a la Alemania guillermina; los franceses persistían en una guerra que sólo interesaba a los ingleses. Pues bien, en el libro *Aquí habla el enemigo. Vivencias de la guerra de nuestros adversarios*, hay una presencia muy abundante de los soldados ingleses; si el volumen *El rostro de la guerra mundial* arrancaba con la foto del centinela alemán que más arriba comentamos, éste comienza con la imagen de tres soldados británicos en una trinchera: dos de ellos ojo avizor más allá del talud, y un suboficial oteando el frente con un espejo clavado en su bayoneta. La infantería y la artillería inglesa aparecen fotografiadas en todos sus estados: al ataque, muertos los soldados en sus trincheras, embarrados hasta el alma en Flandes, en sus movimientos estratégicos, en la defensa antiaérea frente a los zepelines y la aviación, toda la 46ª división inglesa con los soldados apiñados cual hormigas en un inmenso embudo de tierra saludando eufóricos cascos y fusiles en alto, desplegándose en el desierto palestino, haciendo prisioneros, cayendo prisioneros, marchando exhaustos después del relevo.... Las mismas representaciones se refieren a las tropas francesas o italianas, a las rusas y a las alemanas. O a las tropas coloniales tanto de adscripción francesa como británica.

Este último aspecto es de especial interés: me refiero a lo que Gervereau

llama “la construcción racista del odio al enemigo”. Pues en este punto se muestra todo el etnocentrismo posible a la par que la mayor ambivalencia incluso respecto de los ‘nativos propios’. Más utilizadas las imágenes de las tropas provenientes de África que de Asia —especialmente los ‘tiradores del Senegal’, que agrupaban no sólo los soldados de este país sino los del África francesa occidental, y los ‘Turcos’, que designaban los originarios del norte de África—, aquéllas son utilizadas en dos sentidos ambos netamente racistas. Por parte de los posteriormente vencedores, el soldado alemán es feo, carente de gusto (lo demuestra lo que come), un homosexual latente a la par que disminuido físicamente... Pero sobre todo, en conexión con las acusaciones de militarismo, falta de respeto al derecho de gentes (han invadido la neutral Bélgica), bárbaros incivilizados que no respetan las leyes de la guerra cometiendo todo tipo de atrocidades... son más salvajes que los salvajes, más salvajes que los ‘Tirailleurs du Senegal’ que comparados a esos primitivos ‘hunos’ devienen de súbito civilizados. Lo cual no obsta para que los franceses representen a sus propios coloniales cuchillo en boca (esa será la aviesa representación reservada a los comunistas en el futuro) rampando por las trincheras, como supermachos cuya bestialidad se transmuta en una virilidad excesiva que no alcanza la categoría de persona. Las mismas figuras en la parte alemana dicen lo contrario: los africanos son crueles, violan a las mujeres (incluso las de su bando, algunas se complacen con tal virilidad), en definitiva no respetan las leyes de la guerra, no conocen el honor. El más arriba aludido manifiesto *Llamada a las naciones civilizadas* o manifiesto de los “93 intelectuales alemanes” firmado, recuérdese, para desmentir las supuestas atrocidades de las que eran acusadas las tropas alemanas que no respetaban ni siquiera el legado clásico encarnado en la arquitectura monumental, insiste en este punto: los ejércitos enemigos en tanto mezcla de razas resultante de una civilización envejecida opuesta a la *Kultur* alemana.

No se encuentra ninguno de estos aspectos en Jünger. Si vemos una gran panorámica de tropas y pertrechos en el puerto de Argel, la foto muy retocada a la punta grasa en este caso, es para mostrar el gran movimiento de armas, tropas y pertrechos, los transportes marítimos allí al fondo. Si vemos una unidad de zuavos (argelinos) que pasa al ataque, cerca hay otra foto de una unidad francesa en el asalto al fuerte de Louvemont en la batalla de Verdun: las dos son panorámicas, tomadas desde atrás, en ambas se percibe el enorme desafío que los soldados tienen ante sí, y los pies de foto son igualmente austeros y descriptivos; “Tropas francesas de asalto en Louvemont”, “Una unidad de zuavos pasa al ataque”. De una fotografía que podría tomarse como una descripción etnográfica su leyenda dice “Miembros del destacamento de

trabajadores aborígenes celebran una danza de guerra en honor de un general inglés”; más abajo una segunda leyenda dice: “El general inglés expresa su gratitud al jefe de la tribu”, y un buen puñado de oficiales y jefes ingleses rodean al tal general y al jefe nativo con sus atributos simbólicos de poder. Tropas annamitas (indochinas) acampadas no difieren en su disposición y retrato de otros campamentos de tropas europeas, etc.

Pero quizá lo más significativo sea la galería de retratos tipo, que bajo el rótulo “tipos de nuestros adversarios”, aparece en *El rostro de la guerra mundial*: francés, belga, italiano, inglés, escocés, serbio, ruso, americano, indio (por inglés nacido en la colonia), portugués, circasiano, annamita, japonés, hindú, árabe, zuavo, negro de Nueva Guinea, negro del Senegal, negro del Sudán, negro de Somalia y negro de la Guinea Francesa. Todos los retratos son del mismo carácter, todos los rostros están tomados a la misma distancia, sólo sus caras y el cuerpo a la altura de los hombros, con sus respectivos atuendos militares, las mismas miradas entre melancólicas y abismadas, graves en cualquier caso; incluso se tiene el cuidado de bajo ‘ruso’, ‘hindú’ y ‘negro del Sudán’ disponer dos retratos correspondientes a dos poblaciones diferentes dada la vastedad de los territorios aludidos. Nada aquí denota desdén o caricatura, todos aparecen en igual estado de policía o revista. Pertenecen a la clase de tropa, no hay oficiales ni jefes, menos aún generales. Todos son calificados de *Gegner*, adversarios, no *Feind*, enemigos.

No es posible recorrer en detalle todos los lugares comunes del enfrentamiento nacionalista y militarista de corte gráfico de los que Jünger se zafa. Pero es oportuno poner de manifiesto siquiera sea dos aspectos más. El uso de la imagen de la mujer y el uso de la justificación religiosa.

En cuanto a la mujer, es obvio que es una figura de la retaguardia y si lo es del frente lo es en forma de enfermera, de madre substitutiva que consuela, fortalece y cura. Figura de la generosidad, que en el extremo entrega incluso a sus hijos y maridos en el altar patrio, la mujer no es sólo metáfora de la nación que se sacrifica y es sacrificada, sino esposa atenta y fiel, o también pícara y alegre que no puede resistirse a esa forma de patriotismo que supone caer rendida en los brazos del soldado aureolado que vuelve (figura del soldado de permiso), o de correr a sus brazos para obtener protección ante el peligro acechante si es que está cerca del frente. Ciertamente, hay muy pocas fotografías del libro de Jünger donde figuren mujeres. Alguna enfermera, algunas mujeres del campo que ofrecen naranjas a los soldados ingleses que acaban de ser relevados. Por ello es destacable, dada esta escasa presencia, una doble página del final de *Aquí habla el enemigo. Vivencias del frente de nuestros adversarios*: en la página de la derecha vemos un regimiento de sol-

datos rusos bandera desplegada de camino a alguna parte en el frente del este; en la página de la izquierda un destacamento está formado, bandera al frente y el oficial muy condecorado es una mujer; la tropa que forma tras la bandera también son mujeres, los uniformes son militares, van armadas, el pie dice: “la bandera del regimiento femenino”. No podía ser de otra manera para aquel que piensa desde la imagen de la movilización total que, recordémoslo, se caracteriza por la volatilización de todos los vínculos en beneficio de la movilidad en todos los órdenes.

Por lo que respecta a la justificación religiosa de la guerra –en definitiva, siempre del propio campo en el enfrentamiento bélico– su movilización gráfica adopta la forma de una constelación cuyas relaciones se extienden prácticamente en todos los ámbitos: desde las figuras del martirio –omnipresentes en las formas funerarias conmemorativas⁵¹– hasta la nación toda en tanto virgen-madre. Creo que la formulación sintética de Gervereau, aunque referida al caso francés, sirve como índice: “Siempre es a la familia a la que se pone de relieve. Una familia conservadora –en ‘La Gran Nación’, ‘Primogénita de la Iglesia’– donde el lugar de la mujer-madre-amante es esencial. Combate bajo la égida de la Virgen-Madre.”⁵² En lo que concierne a Alemania es omnipresente el *Gott mit uns!* [¡Dios con nosotros!] y *Gott strafe England!* [¡Dios castigue a Inglaterra!]. No hay una sola imagen de justificación religiosa en los fotolibros de Jünger. Sólo en una vemos la figura de un pope en el último plano de un establo convertido en enfermería de campaña. Pero la imagen la protagonizan los dolientes soldados rusos que yacen tendidos sobre sucios y escasos haces de paja como antes debieron hacerlo las bestias. La fotografía habla de la precariedad sanitaria, del dolor y desolación de unos heridos que, incluso de espaldas, se desentienden de un predicador revestido de sus pomposos hábitos.

Con todo, la imagen más significativa es la que cierra el volumen de *El rostro de la guerra mundial*. Recuerde el lector que la primera de la contraportada era aquella manipulada del centinela vigilante y que su leyenda al pie rezaba “La calma antes de la tempestad”. Esta que lo cierra, Jünger la tomó tal cual del volumen I del *Grosser Bilderatlas des Weltkrieges 1914-19* (pág. 59) y añadió el 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,

⁵¹ Véase Mosse, G. L., *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, op. cit., *passim*.

⁵² Gervereau, L., op. cit., p. 116.

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 hierro forjado. En su parte superior un Cristo alza los brazos abiertos hacia aquel cielo, pero la cruz donde debían 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 que ya ha crecido o la hierba que espontáneamente ha brotado. Esa es la última página ilustrada antes del índice de ilustraciones, pero en las páginas anteriores a ella 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 Galizia 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?

No lo creo. 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 corona de espinas, tal 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 esta 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.⁵³

⁵³ Cf. Mosse, G. L., *Fallen Soldier. Reshaping the Memory of the World Wars*, op. cit., pp. 170 y ss.

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 ahora recordar por donde comenzamos: 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”⁵⁴. Por tanto, para Jünger, mejor que un pacifismo de buenas intenciones pero ambivalente, puesto que no se sus trae 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 así]...se conoce mejor las posibilidades de una paz efectiva...[que manteniendo] una falsa imagen de la igualdad como fundamento de la realidad”⁵⁵.

VI

En un descarnado y valiente artículo sobre la implicaciones morales de la distancia, el historiador Carlo Ginzburg trata de establecer la cadena textual –remontándose a los textos de la *Retórica* de Aristóteles– donde se urde el problema de hasta qué punto la distancia comporta indiferencia moral sobre la suerte de los hombres⁵⁶. Punto nodal de esa cadena son varios textos de Diderot donde éste afirma que la distancia en el tiempo y en el espacio debilita todo tipo de sentimientos. De manera que el asesino que huye a China y ya no percibe el cadáver desangrándose tras de sí en París puede no sufrir remordimiento alguno, dado que tal sentimiento surge no tanto de la vergüenza por el acto cometido cuanto del rechazo social y el castigo que se seguiría si el asesino fuera descubierto entre sus semejantes. Hasta tal punto depende la virtud, piensa Diderot, de la intensidad de nuestras sensaciones y percepciones de las cosas exteriores que imagina a los ciegos como “carentes de humanidad”: de todas las afecciones sensoriales que despiertan la compasión

⁵⁴ Jünger, E., “La gran imagen de la guerra”, art. cit., op. cit., p. 167.

⁵⁵ Jünger, E., “Introducción” de *Aquí habla el enemigo*, art. cit., op. cit., p. 185.

⁵⁶ Me refiero a “Matar a un Mandarín Chino”, en Ginzburg, C., *Ojazos de Madera*, Península, Barcelona, pp. 207-222. Para aligerar el texto de notas reenvío a la totalidad del artículo, no demasiado extenso.

por el dolor a los ciegos –que no ven– sólo les llegan los lamentos: ¿qué diferencia hay pues para un invidente entre un hombre que orina y otro que se desangra sin lamentarse? Análogamente, afirma en la *Carta sobre los ciegos*, de no ser por el miedo al castigo “muchos estarían más dispuestos a matar un hombre a una distancia tal que se le viera como una golondrina que a degollar un buey con sus propias manos”.

Esta nueva variante literaria del problema moral, la visión a lo lejos del que va a ser aniquilado, a tanta distancia que ya no parece un hombre sino una golondrina, acabará convirtiéndose en una versión nueva del asunto; ya que en adelante se hablará, no de huir a China distanciándose de la visión del cuerpo del delito, sino de la eventual disposición a matar a alguien muy distante, por ejemplo un viejo mandarín chino del que nada sabemos porque tan alejados como estamos nunca nada habríamos visto de él. Afirma Ginzburg que esta nueva versión que aparece en el *Genio del cristianismo* de Chateaubriand (el cual discute el punto de vista de Diderot) se imputa erróneamente a Rousseau debido a Balzac, que trazó esa remisión por primera vez cuando también él utiliza la figura del hipotético mandarín chino al exponer las dudas morales de Rastignac en *El padre Goriot*. Incluso Adam Smith, en su *Teoría de los sentimientos morales*, parece estar influido siquiera sea indirectamente por aquella versión primera de Diderot del asesino que huye a China: “...Si mañana hubiera de perder un meñique [por un europeo compasivo que reflexionara sobre el hecho de que el imperio chino fuera tragado por un terremoto], está noche no dormiría; pero roncará pacíficamente sobre los restos de cien millones de hermanos, siempre que no los haya visto en su vida; y la destrucción de aquella inmensa multitud le parecerá un tema menos interesante que un minúsculo accidente que le afecte personalmente”.

Ginzburg afirma que la versión literaria más difundida sobre la cuestión acerca de la inmoralidad de matar a un mandarín chino es aquella que plantea su muerte sencillamente apretando un botón. En cuanto tal acción, dice, hace pensar en ingenios bélicos modernos, ello reafirma que Rousseau no puede ser el origen de esta versión más popularizada. No aclara Ginzburg, y no vuelve sobre ello, cuál pueda ser el punto de la cadena textual en el que la fórmula queda así reelaborada. El caso es que Jünger forma parte de esa cadena y quizá sea el responsable de esa última fórmula que sugiere relación con las armas modernas. En *El Trabajador. Dominio y Figura*, cuando afirma que el pensamiento burgués no es capaz de ver al trabajador más que en tanto concepto o una abstracción del ser humano, añade como nota al pie: “Se posee una relación concreta con el ser humano cuando la muerte del amigo Juan o del amigo Pedro provoca un sentimiento más profundo que la noticia

de que se han ahogado diez mil personas al desbordarse el río Hoang-Ho. La historia del humanitarismo abstracto comienza, en cambio, con consideraciones como, por ejemplo, la de si matar a un enemigo concreto en París es más inmoral que matar, apretando un botón, a un desconocido mandarín en China.”⁵⁷

La versión de Jünger es curiosa respecto de las que repasa Ginzburg. La referencia a la catástrofe natural del río chino la hace cercana a la de Adam Smith y su terremoto. Pero la parte referida al mandarín incluye una novedad. En las versiones de Chateaubriand y Balzac la cuestión se plantea preguntando por la posibilidad de matar a un desconocido mandarín en virtud del mero deseo o voluntad de satisfacer un interés (conseguir su fortuna en Europa). En la de Jünger, sin embargo, se pregunta por la mayor o menor moralidad de matar un mandarín chino –que es indiferente desde el punto de vista del interés– o un *enemigo concreto* en París.

Hemos visto a lo largo del análisis de los dos fotolibros sobre la guerra que Jünger constantemente critica un discurso humanitarista abstracto (progreso, civilización, lucha contra la barbarie... como legitimación de la guerra) sobre la base del cual se instaura un pacifismo vacuo que no es sino movilización encubierta. El propósito de sus fotolibros es poner ante los ojos de sus contemporáneos una visión –un rostro– de la guerra que la muestra como movilización total de todos los recursos, de todos los esfuerzos, de una conciencia técnica cada vez más abstracta y, por tanto, con una capacidad de devastación desconocida hasta entonces. Su intención es acercar la masacre, para que los hombres no sean aquellas lejanas golondrinas tan fáciles de matar de las que hablaba Diderot; pues el caso es que los soldados ya no eran visibles sino en tanto “pequeños puntitos” –como lamentaba el introductor de *Camaradas en el oeste*. Pequeños puntos de un espacio también abstracto, determinable en sus líneas y figuras tanto por la fotografía como por las armas, ambas cada vez más abstractas. En la última sección de *La movilización total*, Jünger señala cómo “sin cesar va aumentando la índole abstracta y, por tanto, también cruel de todas las relaciones humanas”. Piensa que el progreso técnico somete a los pueblos “bajo unas formas que ya son poco distintas de las de un régimen absolutista”, de manera que son multitud los lugares donde “ya casi se ha desprendido la máscara humanitarista” y en su lugar aparece “un fetichismo medio grotesco medio bárbaro de la máquina, un ingenio culto de la técnica”⁵⁸.

⁵⁷ Jünger, E., *El Trabajador...*, op. cit., p. 276.

⁵⁸ Jünger, E., art. cit. Lo cual va a la par con el aprecio de las masas de forma que la “cantidad de asentimiento”, de ‘publico’, es el factor decisivo de la política: “En especial el socia-

Carlo Ginzburg, constatando cómo aviones y misiles han confirmado la conjetura de Diderot sobre la mayor facilidad de matar a un ser humano que se presente con el tamaño de una golondrina, afirma: “el progreso burocrático se ha movido en la misma dirección creando la posibilidad de tratar a grandes cantidades de individuos como si de números se tratase: otro modo muy eficaz de considerarlos a distancia”⁵⁹. La conclusión del artículo de Ginzburg –significativo es que constituya su intervención en las *Oxford Amnesty Lectures* convocadas bajo el lema *Derechos Humanos e Historia*– es escéptica: se teme que el extender nuestra compasión a seres humanos alejados sea un “acto de mera retórica”, pues la capacidad que nos caracteriza de destruir el presente, el pasado y el futuro es inconmensurable con “nuestra flaca imaginación moral”. El juicio de Jünger en aquella época no era menos escéptico. En Ginzburg parece que su escepticismo se base en consideraciones sobre la naturaleza humana, sobre una imaginación moral que no habría variado substancialmente al menos en nuestra tradición histórica tal y como se remonta hasta los griegos contemporáneos de Aristóteles. El pensamiento de Jünger, por contra, parece mediado históricamente. Habla desde un tiempo concreto –la Alemania derrotada sometida al Tratado de Versalles y el sucesivo fracaso de los proyectos europeístas– y de unas distancias precisas: las resultantes del conflicto bélico entre los europeos y del proceso de tecnificación de la vida social que convierte a los individuos en masa, en un proceso de movilización donde no cabe nada que no quepa concebir como una función del Estado, aboliendo subrepticamente la libertad individual. Pudiera decirse que en este punto su intención es mínima: reconocer a los adversarios y devolverles su rostro en una época especialmente adversa debido a la legalidad propia de la movilización total. Contribuir, en medio de todo ello, a que no parezcan meras golondrinas a tiro. Pero lo hace de una especial manera: mostrando cómo los hombres se han convertido efectivamente en golondrinas, subrayando, para tomar conciencia de ella, la distancia que de hecho se ha instaurado; cómo el concepto de fraternidad es especialmente frágil en esa situación, tan frágil que corremos el riesgo de que el invocarlo sea un acto de mera retórica, como temía Ginzburg. O dicho en su lenguaje de aquellos años, tan lejano ya a nuestra sensibilidad: si llegara el caso proponer la actitud moral de que los soldados, cuando menos, intenten ser guerreros.⁶⁰

lismo y el nacionalismo son las dos grandes piedras de molino entre las cuales tritura el progreso los restos del mundo viejo y finalmente se tritura a sí mismo”, pp. 120-121.

⁵⁹ Ginzburg, C., art. cit., op. cit., pp. 216-217.

⁶⁰ En *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, art. cit., op. cit., pp. 47 y ss., he relacionado este punto de vista con las propuestas de Ignatieff en *El honor del guerrero. Guerra*

Es sabido que llegó el caso con una virulencia jamás vista sólo ocho años después de que Jünger publicará aquellos fotolibros. Creo que las reflexiones de Jünger muestran *una* de las maneras en las que se puede hacer frente al horror. Las palabras que Hannah Arendt escribió en el informe que le encargó la *Commission on European Jewish Cultural Reconstruction* lo muestran: “Los diarios de guerra de Ernst Jünger ofrecen tal vez el mejor ejemplo, y el más transparente, de las inmensas dificultades a que se expone un individuo cuando quiere conservar intactos sus valores y su concepto de la verdad en un mundo en que verdad y moral han perdido toda expresión reconocible. A pesar de la innegable influencia que los primeros trabajos de Jünger han ejercido sobre ciertos miembros de la intelectualidad nazi, él fue desde el primer momento hasta el último día del régimen un activo opositor al nazismo, demostrando con ello que el concepto del honor, algo anticuado pero difundido antaño entre el cuerpo de oficiales prusianos, era completamente suficiente para motivar una resistencia individual”⁶¹. Cuando le fue recordado este texto más de cincuenta años después de ser escrito, el viejo guerrero no se dejó halagar: afirmó que tras haber visto y vivido lo que sucedió tenía cierta alergia al “uso indiscriminado de la palabra ‘resistencia’. Sin contar que la resistencia espiritual no es suficiente. Hay que contraatacar”⁶².

ética y conciencia moderna para moralizar los conflictos bélicos de la postguerra fría. También puede leerse allí el análisis de “El último acto”, uno de los textos de Jünger publicados en *El rostro de la guerra mundial*, en el sentido de producir una figura de humanismo concreto en el ámbito del conflicto bélico. Quede aquí apuntado que quizá, desde este punto de vista, pudiera hacerse una relectura del valor de la camaradería en tiempos de guerra tal y como Jünger la trata en sus textos de juventud. George Mosse ha criticado acertadamente esta cuestión en lo que se refiere tanto a lo que él llama el ‘El Mito de la Experiencia de la Guerra’, cuanto a la trasposición de los ideales de camaradería en el frente a la vida civil que redundó en una subversión de los modos políticos civiles y en una brutalización de la política en el periodo de Weimar. Sin embargo, en lo tocante a Jünger, creo que su análisis es poco circunstanciado y muchas veces basado en citas de segunda mano que proporcionan un interpretación ya elaborada que él aplica sin más.

⁶¹ *Los Titanes venideros*, op. cit., pp. 26-27.

⁶² Cit. ad loc.