

## La Gran Guerra en los fotolibros de Ernst Jünger

### *The Great War in the Ernst Jünger's photobooks*

por Cinthia Meijide\*

Recibido: 20/10/17 - Aprobado: 16/11/2017



#### Resumen

En 1927 Ernst Jünger abandonó Leipzig y se trasladó a Berlín, donde permaneció hasta el ascenso al poder de los nacionalsocialistas. Durante este período compiló y editó dos fotolibros consagrados a la memoria de la Primera Guerra Mundial: *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten* [El rostro de la guerra mundial. Vivencias del frente de los soldados alemanes, 1930] y *Hier Spricht der Feind. Kriegserlebnisse unserer Gegner* [Aquí habla el enemigo. Vivencias de la guerra de nuestros adversarios, 1931]; ambos volúmenes son concebidos por su autor como una unidad de representación de la Gran Guerra.

Los fotolibros de Jünger intervienen públicamente en el proceso social de elaboración de la memoria de la guerra y ponen de manifiesto el funcionamiento interesado de los mecanismos de producción, reproducción y circulación de imágenes y textos. En el presente trabajo se analizan los procedimientos compositivos de *El rostro de la guerra mundial* y las estrategias desplegadas por su autor para la construcción de una memoria de la

\*FFyL – UBA



Primera Guerra Mundial, teniendo en cuenta que la valoración de la experiencia bélica y sus formas de representación delimitan prácticas de intervención política concreta durante los años de la República de Weimar.

**Palabras Clave:** Ernst Jünger - Gran Guerra - fotografía - técnica - movilización.

### Abstract

In 1927 Ernest Jünger left Leipzig and travelled to Berlin, where he stayed until the Nation Socialism reached the power. During this period, he compiled and edited two photobooks devoted to the memory of The First World War: *Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten* [The face of the World War. Front experiences of german soldiers, 1930] and *Hier Spricht der Feind. Kriegserlebnisse unserer Gegner* [Here speaks the enemy. War experiences of our opponents, 1931]. Both books are written by its author as a unit of the representation of the Great War.

The Jünger's photobooks took part into the social process to arouse the war memory in a public way and made evident the interested function of the production, reproduction and circulation mechanism of images and books. In this work, the combining procedures of *The Face of the World War* and the displayed strategies are analyzed by its author in order to construct some memory of the First World War to keep in mind that the appraisal of the warlike experience and its forms of representation draw practices of specific political intervention during the years of the Republic of Weimar.

**Key words:** Ernst Jünger - Great War - photography - technology - mobilization.



## 1. *El rostro de la guerra mundial: una memoria bélica para la movilización*

Los dos volúmenes de *El rostro de la guerra mundial* aparecidos en 1930 y 1931 se inscriben en el contexto de una cultura de guerra e intervienen en la disputa por la significación de la guerra mundial, apostando por el sostenimiento del estado de movilización. De acuerdo con Eduardo González Calleja, la cultura de guerra “engloba las representaciones simbólicas que forja una comunidad determinada (como la literatura de guerra de carácter testimonial elaborada *a posteriori* por los intelectuales combatientes) o la sociedad en su conjunto en base a la experiencia colectiva de la confrontación bélica”<sup>1</sup>. A partir de esta caracterización, el concepto de *cultura de guerra* se despliega más allá de los límites sincrónicos de la experiencia bélica y permite trazar líneas de continuidad entre los imaginarios sociales que posibilitaron la movilización para la guerra y las elaboraciones significativas de la experiencia bélica que se producen durante el período de entreguerras.

Así como el concepto de cultura de guerra da cuenta de una ampliación de los términos considerados respecto de la cultura *en guerra*; la *movilización*, tal como la piensa John Horne, permite incorporar al proceso primario de movilización militar una mirada procesual del fenómeno en términos político-culturales: más allá del despliegue de las tropas, “la ‘movilización’ [incluye] el compromiso de las diferentes naciones beligerantes con sus esfuerzos bélicos tanto imaginativamente, por medio de representaciones colectivas y de los sistemas de creencias y valores que les dieron origen, como organizativamente, a través del estado y de la sociedad civil”<sup>2</sup>. Si la

<sup>1</sup> González Calleja, E. (2008). “La cultura de guerra como propuesta historiográfica: una reflexión general desde el contemporaneísmo español”. *Historia Social* n° 61, pp. 69-87. Valencia.

<sup>2</sup> Horne, J. (2016). “Introducción: movilizandando para la ‘guerra total’, 1914-1918”. Ficha de cátedra de Historia Social General. Buenos Aires: OPFyL. Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires, p. 4.



movilización y la cultura de guerra son entendidos como amplios procesos políticos y culturales que se despliegan en las naciones beligerantes, consecuentemente el proceso de desmovilización cultural e ideológica no podrá pensarse como un punto de clausura coincidente con el retiro de las tropas del frente de batalla<sup>3</sup>. Estas observaciones nos permiten poner en contexto tanto la producción como la circulación de los fotolibros de Jünger, en los cuales se elabora y organiza una memoria de la Primera Guerra Mundial. Al respecto, Luis Rossi señala que para Jünger,

el hombre que atravesó [la guerra] no puede ser desmovilizado y reintegrarse a la vida civil, circunscribiendo la guerra como un siempre episodio ya pasado. El mundo se ha transformado con ellos y la guerra alcanza un carácter cuasi metafísico como creadora de una nueva realidad<sup>4</sup>.

En su obra *El modernismo reaccionario*, Jeffrey Herf señala que Weimar era “una república sin republicanos” por varias razones, entre ellas observa que “los intelectuales derechistas y los partidos políticos la atacaron desde el principio como el símbolo de la humillación nacional y la derrota militar”<sup>5</sup>. Para oponerse al orden republicano nacido de la guerra perdida, Jünger aporta una valoración positiva de la *Fronterlebnis* y de la Gran Guerra como un “poderoso taller de Vulcano”, en cuyas trincheras se habían forjado los hombres llamados a conducir los destinos de Alemania<sup>6</sup>. La movili-

<sup>3</sup> La dificultad para establecer un punto de conclusión en los procesos de movilización cultural e ideológica de las naciones beligerantes ha sido estudiada por George Lachmann Mosse. Al respecto, ver Mosse, G. (2016). *Soldados caídos. La transformación de la memoria de las guerras mundiales*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

<sup>4</sup> Rossi, L. (2003). “La política del heroísmo: Ernst Jünger entre 1920 y 1932”. *Prismas. Revista de historia intelectual* N° 7, pp. 51-71. Buenos Aires.

<sup>5</sup> Herf, J. (1993). *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*. Buenos Aires: FCE, p. 54.

<sup>6</sup> En un artículo titulado “Sobre el peligro” que sirve de introducción a *El instante peligroso* (1931), Jünger señala que la Gran Guerra “fue una guerra que se hicieron entre sí no sólo las naciones sino también dos épocas. Por ello, en nuestro país hay vencedores



zación efectuada para el sostenimiento de la guerra debía prolongarse como un proceso de movilización de las energías sociales dirigidas por un Estado autoritario. Al respecto, Jünger constata que la movilización continúa ejecutándose a sí misma en los años de la inmediata posguerra. Paralelamente a la confección de sus fotolibros, publica *El trabajador* (1932); allí escribe que la guerra terminó “con un armisticio que apenas quedó tapado con un refrito de huecas frases liberales y por debajo del cual sigue ardiendo el fuego de la movilización”<sup>7</sup>. Como observa Nicolás Sánchez Durá, “cabe recordar que el período en que los fotolibros se confeccionan es aquel en el que Jünger se encuentra más cercano de Niekisch, el grupo de los nacional-bolcheviques que éste lideraba y la revista que auspiciaban, *Der Widerstand*”<sup>8</sup>. Este grupo de nacionalistas alemanes veía en la organización política y económica de la Unión Soviética una continuación de los procesos de movilización desplegados durante la guerra; allí la política había logrado sostener la movilización total más allá de la guerra<sup>9</sup>.

y vencidos. Los vencedores son aquellos que, como las salamandras, han pasado por la escuela del peligro. Sólo ellos serán capaces de sostenerse en una época en la que ya no será la seguridad sino el peligro el que determine el orden de la vida”. Jünger, E. (2005). “Sobre el peligro” en *El mundo transformado seguido de El instante peligroso*. Sánchez Durá, N. (ed.), p. 312. Valencia: Pre-textos

<sup>7</sup> Jünger, E. (1990). *El trabajador. Dominio y figura* (p. 154). Barcelona: Tusquets

<sup>8</sup> Sánchez Durá, N. (2005). “Rojo sangre, gris de máquina. Ernst Jünger y la inscripción técnica de un mundo peligroso” en Jünger, E. *El mundo transformado seguido de El instante peligroso*. Sánchez Durá, N. (ed.), p. 40. Valencia: Pre-textos

<sup>9</sup> Al respecto, Sánchez Durá observa que “en 1932 los miembros del partido comunista György Lukács, Von Harnack, Wittfogel y Masssing formaron una asociación para el estudio de la economía planificada de la Unión Soviética (Arb-plan) de la que fueron miembros Klaus Mehnert, Carl Schmitt, Ernst Niekisch y Jünger”. *Ibíd.* p. 40.

En *El trabajador* (obra publicada el mismo año en que se conforma la mencionada asociación para el estudio de la economía soviética) Jünger escribe: “cuando uno se ha percatado de qué es hoy lo necesario, a saber, la afirmación y el triunfo, o también, si no queda otro remedio, la preparación para hundirse resueltamente en medio de un mundo máximamente peligroso, entonces sabe cuáles son las tareas a las que han de supeditarse todas las especies de la producción, desde las más elevadas hasta las más sencillas. Y, por cierto, *cuanto más cínico, espartano, prusiano o bolchevique pueda ser el modo de vivir, tanto mejor. El criterio de ello viene dado en el modo de vivir del trabajador*”. *Op. Cit.* p. 194. Sin cursivas en el original.





Fig. 1. "Vamos a la guerra" (Jünger, E. *El rostro de la guerra mundial*).

En este contexto, Jünger apuesta en sus fotolibros por una reivindicación de la experiencia del frente de batalla y una valoración positiva de la técnica como instrumento modificador del rostro de las sociedades de posguerra. Particularmente, interesan aquí las reflexiones sobre la técnica fotográfica como ese "ojo artificial de la civilización" que permite conservar la experiencia de la destrucción. "Para Jünger la fotografía, tal y como aparece en sus libros, es un producto que nace de una raíz común que nutre toda la época: el dominio de la técnica y la movilización total de las sociedades por el trabajo"<sup>10</sup>. En *El rostro de la guerra mundial*, Jünger organiza materiales fotográficos y textuales para dotar de sentido al "sacrificio bélico". Una vez concluida la guerra quedan fotografías sueltas, imágenes sin encadenar y experiencias aisladas que debían integrarse en obras mayores que signifiquen y actualicen la experiencia de la Primera Guerra

<sup>10</sup> Sánchez Durá, N. (2002). "Guerra, técnica, fotografía y humanidad en los foto-libros de Ernst Jünger" en Sánchez Durá, N. (comp). *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universidad de Valencia, p. 23.



Mundial en los años de la República de Weimar. Las fotografías como documentos de guerra proporcionan nuevas imágenes fragmentarias de la experiencia del frente. Del mismo modo, la experiencia de los soldados que combatían en las trincheras era una experiencia fragmentaria de la contienda en la que intervenían: presos de las trincheras, a merced de un enemigo escondido más allá de la tierra de nadie, que sólo se presentaba como un *fuego impersonal*. La tarea de agrupar y seleccionar fotografías y textos permite ordenar en una cadena de sentido un conjunto de experiencias parciales que se han vuelto objeto de disputa. Al respecto, Jünger observa que “las imágenes aisladas de las que se compone la guerra contribuyen a la comprensión de la imagen global de ésta; por otra parte, solamente se las puede valorar y ordenar desde esta imagen de conjunto”<sup>11</sup>. Sus fotolibros constituyen *una imagen de conjunto*, una memoria de la movilización total que se organiza mediante procesos interesados de selección y agrupamiento de los materiales<sup>12</sup>.



<sup>11</sup> Jünger, E. (2002). “La gran imagen de la guerra” en Sánchez Dura, N. (comp.). *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universidad de Valencia, p. 161.

<sup>12</sup> En cuanto a las características de la movilización para la Gran Guerra, en “La movilización total” (1930) Jünger observa que “en la fase final de la última guerra, que ya apuntó en sus postreros momentos, no se efectúa ningún movimiento –ni siquiera el de una trabajadora doméstica en su máquina de coser– que no encierre una aportación bélica al menos indirecta”. Jünger, E. (2003). “La movilización total” en Jünger, E. *Sobre el dolor seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*. Barcelona: Tusquets, p. 97. Asimismo, en “La gran imagen de la guerra” (1930), señala que “hacia el final de la guerra mundial, el enfrentamiento meramente militar desemboca en el marco de un gigantesco proceso de trabajo. No solo los campos de batalla comienzan a parecerse a poderosos talleres de Vulcano, sino que también en los mismos países, y bajo una cierta inversión de este proceso, ya no tiene lugar ningún movimiento al que no le sea inherente un valor bélico. La guerra se transforma en una enorme producción de trabajo, cuyo mecanismo absorbe incluso la existencia del último de los trabajadores y de la última de las trabajadoras”. Jünger, E. (2002). “La gran imagen de la guerra” en Sánchez Durá, N. (comp.). *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universidad de Valencia, p. 162.

## 2. Imágenes con textos: mostración e interpretación de las fotografías

Con respecto a la circulación de los fotolibros de Jünger, hay que decir que recién en el año 2000, la Universidad de Valencia publica una edición crítica de *El rostro de la guerra mundial* y en 2005 aparecen reeditados por primera vez desde su edición original *El mundo transformado* y *El instante peligroso*<sup>13</sup>. Este dato editorial tiene consecuencias relevantes, sobre todo en las obras que componen *El rostro de la guerra mundial*, objeto de nuestro análisis. La edición española disponible organiza una selección de los textos y las fotografías que integran las publicaciones originales, lo que trae como consecuencia una alteración en la disposición de los materiales. Este aspecto es relevante sobre todo si se tiene en cuenta que, como veremos, Jünger prestaba singular importancia a los procedimientos compositivos de sus fotolibros. Por otra parte, en tanto estas obras no fueron reeditadas hasta las fechas mencionadas, han permanecido a salvo de las reelaboraciones y expurgaciones que el propio Jünger efectuó sobre la mayoría de sus textos<sup>14</sup>.

Jünger no es el autor de ninguna de las fotografías reunidas en *El rostro de la guerra mundial*, sino que mantiene con las imágenes la relación que el editor tiene con los materiales. Es consciente que el efecto de lectura de una compilación fotográfica no depende solamente de su ordenamiento secuencial. Sánchez Durá identifica al menos tres procedimientos compositivos en la elaboración de ambos fotolibros: yuxtaposición de imágenes y

<sup>13</sup> Sánchez Durá, N. (comp.) (2002). *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universidad de Valencia.

Jünger, E. (2005). *El mundo transformado seguido de El instante peligroso*. Sánchez Durá, N. (ed.). Valencia: Pre-textos.

<sup>14</sup> Para un análisis de los procesos de reelaboración y expurgación de *Tempestades de acero* efectuados por el propio Jünger, ver Fernández, H. (2002). "Jünger antes de Jünger. Una nota sobre lecturas comparadas" en Sánchez Durá, N. (comp.). *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía* (pp. 105-116). Valencia: Universidad de Valencia.





textos, recorte y redefinición de los encuadres originales y borramiento de la autoría. En los libros de Jünger el lugar del autor de las fotografías está subordinado a la función del editor. El momento de la edición es el que



Fig. II. "Un soldado lanzando una granada" (Jünger, E. *El rostro de la guerra mundial*).

puede producir valoraciones más fuertes sobre el material fotográfico, en tanto el editor puede proveer a la fotografía de textos que orienten su lectura y de nuevos encuadres y recortes que redefinan el espacio visual. Cuando Jünger afirma que "en el mero hecho de 'captar' una imagen se produce *una valoración*"<sup>15</sup>, debería prestarse atención al carácter *primero* de esa valoración. En el acto de tomar una fotografía hay efectivamente una valoración sobre lo real, pero esa valoración no es definitiva. La tarea del editor es direccionar esa fotografía-valoración a través de la organización y el ritmo que éste imponga de conjunto a la obra.

Susan Sontag observa que las fotografías bélicas de la Gran Guerra publicadas entre 1914 y 1918 eran casi todas ellas anónimas<sup>16</sup>. Por lo tanto, además de una presumible imposibilidad material para atribuir a un individuo la autoría de las imágenes compiladas por Jünger, hay que señalar que la omisión de cualquier referencia a la autoría de las fotografías es

<sup>15</sup> Jünger, E. (2005). Prólogo a *El mundo transformado* en Jünger, E. *El mundo transformado seguido de El instante peligroso*. Sánchez Durá, N. (ed.), Valencia: Pre-textos, p. 112.

<sup>16</sup> Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana, p. 29.

coherente con el aparato teórico jüngeriano que consagra la impersonalidad de la técnica y el advenimiento del “tipo” (el soldado-trabajador) en relevo del individuo burgués. Al respecto, Jünger escribe en *El trabajador*: “[...] nosotros hemos asistido tanto al ocaso del individuo como al ocaso de sus valores heredados, y ello no sólo en los campos de batalla, no sólo en la política, sino también en el arte<sup>17</sup>”. Junto con la individualidad se abandona cualquier referencia y señalamiento hacia la autoría de las imágenes. La fotografía, hija de la técnica e instrumento en manos del trabajador, produce documentos impersonales de la vivencia de los soldados en las trincheras de la Gran Guerra. Los soldados fotografiados en las instantáneas efectuadas en el frente de batalla no son para Jünger más anónimos que quienes tomaron esas fotografías. Delante y detrás de la cámara, los rostros y uniformes de los soldados son los rostros y uniformes del “tipo”. Por eso, la instancia individual –excepcional y genial– de la autoría y el nombre propio ceden su lugar a la *imagen y figura* del soldado anónimo<sup>18</sup>.

Así, pues, el tipo puede ser muy bien el portador de una producción creadora. El rango absolutamente diferente de esa producción consiste en que ella no tiene nada que ver con las valoraciones individuales. En la renuncia a la individualidad está la llave que permite acceder a unos espacios cuyo conocimiento hace ya mucho tiempo que se ha perdido<sup>19</sup>.

En el planteo de *El trabajador*, la individualidad y la autoría son conceptos que pertenecen al museo de la novela burguesa, mientras que el “tipo”,

<sup>17</sup> Op. Cit. p. 199.

<sup>18</sup> Al respecto, Vicente Raga Rosaleny señala que “el nuevo individuo no tendría ya rostro o éste estaría serializado, disuelto en tanto que sujeto y convertido en un elemento material más, no sólo en el campo de batalla, pues no en vano la tecnificación de la guerra enlaza con la del trabajo”. Ver Raga Rosaleny, V. (2007). “Guerra, técnica y modernidad. Sobre la muerte en la obra de Ernst Jünger”. *Δαιμων* [Daimon]. *Revista de Filosofía* N° 40 (enero-abril), pp. 69-80. Murcia.

<sup>19</sup> *Ibíd.* p. 214.



soldado en las trincheras y trabajador cuando la guerra ha quedado suspendida, es el agente del taller en el que se fragua el nuevo orden. No obstante, esta apuesta por la impersonalidad de la técnica encuentra su límite en la necesidad de orientar textualmente a las imágenes.

En la selección del material fotográfico se advierte un especial cuidado en no mostrar soldados despedazados, mutilados o gravemente heridos. La decisión se replica cuando se presentan las fotografías producidas por los combatientes de la coalición enemiga de Alemania. Como observó Sánchez Durá, esta decisión de no mostrar lo horroroso de los combates producidos durante la Gran Guerra contrasta con los procedimientos decididamente horrorizantes,

elaborados para impactar sobre la sensibilidad de quien ve, mediante los que se construyeron otras memorias fotográficas de la época, como la célebre obra de Ernst Friedrich *Krieg dem Kriege!* [¡Guerra a la guerra!, 1924]. Jünger es consciente del lugar que ha venido a ocupar la técnica fotográfica cuando en el prólogo a *El mundo transformado* observa que:

[...] hoy en día, casi no hay acontecimiento en el mundo en el que la información a través de la imagen no cumpla una función. De esta manera, se han cre-



Fig. III. “De combates en los alrededores de Verdún. Soldado francés regresando con una ametralladora alemana como botín” (Jünger, E. *Aquí habla el enemigo*).

ado una serie de archivos, que contienen una enorme cantidad de documentos ópticos. De momento, la forma en que hay que utilizar estos productos, que aumentan día a día, se intuye más que se comprende de manera sistemática<sup>20</sup>.

Producto de la conciencia técnica en la era de las máquinas y el acero, la fotografía se impone como un nuevo instrumento de la técnica para la construcción de la memoria. “Jünger fue consciente del valor de esa nueva forma de inscribir la experiencia, a la vez que del advenimiento de una cultura popular de masas definitivamente ligada a la imagen y relativamente ajena a la tradición literaria”<sup>21</sup>, al mismo tiempo que desconfió de la eficacia de las imágenes nudas para la lucha política<sup>22</sup>. Tenía muy claro que “una misma imagen puede emplearse con finalidades absolutamente opuestas” y que “sólo un espíritu ingenuo puede ser de la opinión de que los objetos se reflejan en ella ‘como son’”<sup>23</sup>. Jünger reconoce que toda

<sup>20</sup> Ibid. p. 111.

<sup>21</sup> Op. Cit. p. 26.

<sup>22</sup> En el prólogo a *El mundo transformado*, Jünger registra algunas observaciones sobre la funcionalidad de las imágenes en la lucha política en relación a la naciente industria del entretenimiento y la conformación de un público de espectadores. Al respecto, señala que “poco después de la guerra puede observarse cómo se sabe ya hacer uso, con toda naturalidad, de la fotografía. Este hecho se manifiesta especialmente allí donde la fotografía se emplea en el marco del cine. Hay que citar la famosa película *Acorazado Potemkin*, que ha sido la primera experiencia, realmente lograda, llevada a cabo en esta dirección. Y ello, porque la película satisface *la exigencia más importante que debe hacerse a toda propaganda política: la obligación de no aburrir*” (Op. Cit. p. 110. Sin cursivas en el original). Por otra parte, en su artículo de 1934 titulado “Sobre el dolor”, observa que “allí donde hoy se produce un acontecimiento, siempre está rodeado de un cerco de objetivos fotográficos y de micrófonos e iluminado por las explosiones, parecidas a llamadas, de los flashes. En muchos casos el propio acontecimiento pasa completamente a segundo plano en favor de su ‘transmisión’, es decir, se convierte en gran medida en un objeto”. En el mismo texto, observa la actitud de los espectadores ante las fotografías y las proyecciones de catástrofes: “En el comportamiento de los espectadores resulta llamativo que su participación transcurra en silencio; es un silencio más abstracto y cruel que el furor salvaje que podemos observar en las plazas de toros de los países meridionales [...]” (Op. Cit. pp. 73-75).

<sup>23</sup> Op. Cit. p. 111.



fotografía trae consigo una valoración al mismo tiempo que sospecha del efecto sugestivo de la inmediatez de las imágenes. Por estos motivos, interrumpe sus encadenamientos con textos que las interpretan. Sobre este punto, señala que “la llamada a la contemplación directa tiene un efecto más fuerte y decisivo que el producido por la nitidez del concepto”<sup>24</sup>. Para evitar la inmediatez de la imagen y la fuerza de valoraciones que pertenecen a quien efectuó el disparo de cámara, aparecen los textos que narran, describen e interpretan. Las fotografías que reúne Jünger tienen que ser completadas por los textos que integran sus fotolibros: una fotografía es entonces una valoración del mundo, pero una valoración incompleta o insuficiente que sólo puede ser cerrada por un texto. Sobre toda fotografía hay algo que decir para cerrar su significado y ese es el papel que juegan los pies de fotos y los artículos intercalados en ambas obras. Es en los textos donde hay que buscar el sentido de las imágenes de la guerra y las instrucciones para su interpretación.

En la construcción de la memoria de la guerra, la fotografía y la imagen aparecen subordinadas al texto. La experiencia del frente puede *mostrarse* a través de las fotografías, pero éstas resultan insuficientes si no están acompañadas de textos que las orienten: el texto mediatiza el horror y el impacto de las imágenes. En el prólogo a *El rostro de la guerra mundial*, Jünger enfatiza el rol subsidiario de la fotografía en la construcción de la memoria de la guerra. Allí afirma que:

cada uno de los ensayos aquí reunidos trata de *reflejar* los pensamientos de los combatientes; las imágenes, por el contrario, deben *ayudar* a que se esclarezca la memoria de los acontecimientos; por todo ello, ¡que sea bien recibido como *un libro de recuerdos* en amplios círculos de lectores!<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> *Ibíd.* p. 109.

<sup>25</sup> *Op. Cit.* p. 121. Sin cursivas en el original.



A través del texto puede reflejarse los pensamientos de los combatientes: el texto proporciona sentidos y argumentos que ordenan la experiencia de la guerra. Por su parte, la fotografía como soporte visual de esa experiencia adquiere un rol auxiliar, en tanto no puede más que ilustrar los recuerdos que se narran. En *El rostro de la guerra mundial*, el editor que reconoce la ambivalencia de las imágenes y la posibilidad de que sean usadas para finalidades políticas antagónicas, pretende controlarlas relegándolas a materiales de segundo orden en la construcción de su *libro de recuerdos*. El estatuto asignado a las imágenes determina las particularidades del montaje: en los dos volúmenes que integran *El rostro de la guerra mundial*, las imágenes aparecen dispuestas en páginas aparte e intercaladas entre los textos que organizan la obra. Asimismo, los pies de foto son principalmente descriptivos y lacónicos. El procedimiento de montaje y disposición de imágenes y textos en ambos volúmenes es mucho más simple que el que posteriormente desplegará Jünger en *El instante peligroso* y *El mundo transformado*. Si bien estos últimos fotolibros no son el objeto de este trabajo y merecen un estudio aparte, vale la pena señalar que, particularmente en *El mundo transformado* los procedimientos de agrupamiento, selección y orientación de las imágenes son muy diferentes a los que organizan *El rostro de la guerra mundial*. A excepción del prólogo, no hay en *El mundo transformado* un solo texto independiente y colocado al margen de las fotografías, ahora los textos son mucho más breves y se colocan entre las imágenes para orientar sus encadenamientos y producir, en contacto con ellas, efectos críticos e incluso irónicos sobre la transformación del mundo que se exhibe en las fotografías. *El mundo transformado* parece organizarse para un lector que ha pasado por alto los extensos artículos de *El rostro de la guerra mundial* y ha concentrado su atención sobre las imágenes. La disposición y extensión de los textos en *El mundo transformado* apuntan a la brevedad que requiere la mirada orientada a la imagen.



Sobre el procedimiento del montaje, en su trabajo dedicado a la obra de Bertolt Brecht, Georges Didi-Huberman señala que:

es un poco como sí, históricamente, las trincheras abiertas en la Europa de la Gran Guerra hubieran suscitado, tanto en el terreno estético como en el de las ciencias humanas [...], la decisión de *mostrar por montaje*, es decir, por dislocaciones y recomposiciones de todo. El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del “desorden del mundo”<sup>26</sup>.

A través del montaje se organizan fragmentos y las fotografías que documentan la guerra proporcionan el caudal de materiales visuales de la experiencia del frente. La guerra adquiere su magnitud gigantesca a partir del agrupamiento de millones de experiencias individuales en una escala de abstracción mayor. Como señalamos anteriormente, a partir del ordenamiento de imágenes y textos Jünger pretende asignar un sentido *completo* a la experiencia del frente.

### 3. La guerra desde las alturas: un campo de batalla sin rostros

En *El rostro de la guerra mundial*, la apuesta jüngeriana por la movilización total, el culto a la violencia, la instrumentalización de la vida y la autonomización de la técnica también pueden rastrearse en todo aquello que las fotografías ocultan. Con respecto a la producción de imágenes aéreas y la inclusión de éstas en los libros de Jünger, Georg Knapp señala que el reemplazo de la fotografía horizontal-perspectívica por la fotografía vertical puede rastrearse a más tardar desde la batalla del Marne (septiembre de 1914). El enfoque vertical aportó imágenes decisivas para los estados

<sup>26</sup> Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado Libros, p. 77.



mayores porque este tipo de instantáneas resultan más completas que las fotografías de espionaje terrestre, ya que permiten rastrear tendencias de movimiento<sup>27</sup>. “Desde la óptica de las alturas, el campo de batalla se reduce a una malla de relaciones puramente funcionales y planas”<sup>28</sup>. En cuanto a los efectos que este tipo de imágenes produce, Knapp observa que:

mientras que la fotografía tomada a la altura de los ojos humanos posibilitaba (en el sentido más amplio) una perspectiva animada, empática, sobre los elementos del paisaje, las fotografías aéreas (tendientes a modelos más o menos geométricos) proporcionaban una mirada determinada por la *ratio*, la cual se caracteriza tanto por la distancia al objeto como por la reconstrucción de partes de la superficie como elementos tridimensionales del paisaje. Por lo tanto, estas fotografías aéreas no reproducían un espacio perspectivico que permitiera una experiencia sensible o incluso moral<sup>29</sup>.

La observación de Knapp es interesante para valorar la inclusión de este tipo de imágenes en los fotolibros de Jünger. La perspectiva vertical que proporciona la fotografía aérea junto con las imágenes horizontales de cuerpos uniformados enlazan perfectamente con la caracterización jüngeriana de la objetivación de los cuerpos y la autonomización de los procesos técnicos respecto de las relaciones sociales que los producen y sostienen. Las imágenes aéreas son un buen instrumento para quitarle a la guerra su

<sup>27</sup> En cuanto a los orígenes de la instrumentación de las fotografías aéreas por los mandos militares, Gisele Freund señala que en la guerra franco-prusiana, “Nadar [...] recibió durante el asedio de París por el ejército alemán, el nombramiento de comandante de una compañía de aerostatos. Le encomendaron la misión de seguir los movimientos del enemigo desde la barquilla de un globo que flotaba sobre la place Saint-Pierre, con el encargo de que a ser posible tomara fotografías”. Freund, G. (2011). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, Barcelona, p. 42.

<sup>28</sup> Knapp, G. (2002). “Fotografía y mirada estereoscópica” en Sánchez Durá, N. (comp.). *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universidad de Valencia, p. 92.

<sup>29</sup> *Ibíd.* p. 93.





dimensión mortuoria, horrorosa y humana. Al respecto, Jünger explicita su apuesta en un pasaje de su artículo titulado “Sobre el dolor” (1934).

En todos los tiempos el uniforme envuelve un carácter de equipamiento bélico, una exigencia de poseer una coraza especial contra la agresión del dolor. Es algo que ya aparece claro en este hecho: a un muerto vestido de uniforme podemos contemplarlo con más frialdad que a un hombre con traje de paisano caído en una lucha callejera. En fotografías que desde las alturas del vuelo han retenido el aspecto de marchas gigantes lo que vemos allá abajo en tie-



Fig. IV. “Un ataque con gas en el frente oriental. Fotografía desde un avión ruso” (Jünger, E. *El rostro de la guerra mundial*).

rra son cuadriláteros regulares y columnas formadas por hombres, *figuras mágicas* cuyo sentido más íntimo se dirige a conjurar el dolor<sup>30</sup>.

Si el uniforme militar contribuye a reforzar una percepción objetiva y serializada de los cuerpos (en tanto suprime las distinciones individuales y sólo permite leer en la superficie las variaciones restringidas del rango militar); la imagen aérea habilita la transformación de una columna de soldados en una *figura mágica* que oculta la cara humana del “sacrificio bélico”. De este modo, *los rostros de la guerra mundial* se presentan como *el rostro*

<sup>30</sup> Op. Cit. p. 46. Sin cursivas en el original.



serializado del soldado anónimo. Como señala Herf, “para Jünger, la utopía conservadora del cuerpo mecanizado y el rearme de la nación eran dos lados del mismo proceso”<sup>31</sup>. Con respecto a la dimensión técnico-objetiva de la fotografía, en “Sobre el dolor” leemos:

la fotografía se halla fuera de la zona de la sentimentalidad. Posee un carácter telescópico; se nota que el proceso es visto por un ojo insensible e invulnerable. Retiene tanto a la bala en su trayectoria como al ser humano en el instante en que una explosión lo despedaza. Ese es nuestro modo peculiar de ver y la fotografía no es otra cosa que un instrumento de esa especificidad nuestra<sup>32</sup>.

Más allá de la presentación del orden técnico como el “gran espejo en el que se refleja [...] la creciente objetización de nuestra vida”<sup>33</sup> y a la técnica fotográfica como un remplazo de la visión orgánica; como ya señalamos, los productos de esta “segunda visión técnica” también requieren un protocolo de lectura para orientar y valorar eso que se ve. Por este motivo, pese al intento de ubicar a la técnica en un espacio autónomo respecto de las condiciones sociales e históricas de su producción, los procedimientos de orientación textual de la imagen (los pies de foto y los textos intercalados) devuelven la técnica al dominio de la historia y la lucha política en tanto niegan la transparencia y univocidad de toda imagen.

En sede literaria, la descripción del paisaje de trincheras intelectualiza la imagen del campo de batalla. Es particularmente en sus escritos donde Jünger exhibe su apuesta estetizante. Distante de las imágenes realistas que proporciona la cámara fotográfica y más cerca de las técnicas pictóricas de composición, Jünger muestra sus cuadros de guerra impresionis-

<sup>31</sup> Op. Cit. p. 232.

<sup>32</sup> Op. Cit. p. 71.

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 59.



tas. Vale la pena citar *in extenso* un pasaje de “El último acto”, uno de los artículos que integran *El rostro de la guerra mundial*. Allí leemos:

Entonces, de nuevo parecía que, siguiendo un plan imprevisible, la cantidad de fuego que devastaba el paisaje se concentrara sobre la localidad, que desapareció bajo una espesa cortina de polvo y de los gases multicolores de los explosivos. Junto a un vapor lechoso que, desde los lugares de los impactos, se arrastraba lentamente sobre las escombreras, y junto a las lenguas amarillas del azufre y las densas exhalaciones rabiosamente marrones del ácido pícrico, ascendían las negras nubes de las ‘coqueras’, que daban la impresión como si gigantescos sacos llenos de hollín, retumbando, se vaciaran dispersándose. Por medio se mezclaban los colores de las materias impactadas, del polvo de los morteros, de la arcilla de los ladrillos, de la tierra, de las piedras y las maderas, colores que, durante horas, flotaban sobre los impactos. Cuanto más aumentaba el peso del fuego, tanto más a menudo ascendían a lo alto los diferentes tipos de bengalas de los centinelas, que transmitían las señales del frente, cuyos cordones había atravesado la localidad. Junto a las simples señales luminosas de color blanco, verde y rojo, había algunas que estallaban formando una estrella multicolor, o bien descendían en racimos y estelas de chispas. El conjunto producía el cuadro de un incomparable castillo de fuegos artificiales, en el cual, para satisfacer al mundo de la guerra, no había derroche de seres humanos, de máquinas o de gastos que fuese demasiado elevado<sup>34</sup>.

El paisaje compuesto organiza un derroche impresionista de artefactos, luces y colores. Hay que recordar que la descripción corresponde a un episodio de la guerra más mortífera que hasta entonces había conocido la humanidad; y hay que tenerlo presente porque en la descripción que nos

<sup>34</sup> Jünger, E. (2002). “El último acto” en Sánchez Durá, N. (comp.). *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 138-139.



ofrece Jünger no hay hombres llevando a cabo la guerra, no hay mutilaciones ni muertes crueles. La guerra, como la movilización total, se ejecuta a sí misma, y el horror se escribe como mostración estética de fuerzas impersonales –elementales– que pone en marcha la guerra. Es justamente contra estos *bellos paisajes del frente* que reacciona Walter Benjamin.



Fig. V. “Una inamovible mina rusa” (Jünger, E. *El rostro de la guerra mundial* (ed. 1930).

#### 4. Un oscuro embrujo rúnico: Benjamin lector de Jünger

Es conocida la crítica de Walter Benjamin al intento de mistificación de la técnica característico del círculo de nacionalistas del que participa Jünger. Al respecto, suele citarse el artículo que Benjamin escribió en 1930, “Teorías de fascismo alemán”. En este artículo-reseña, Benjamin denuncia que Jünger y su círculo realizan una “transposición descarada de la tesis de *l’art pour l’art* a la guerra”<sup>35</sup>. En el análisis de Benjamin, la este-

<sup>35</sup> Benjamin, W. (2001). “Teorías del fascismo alemán” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, p. 49.



tización de la guerra y la mistificación de los medios técnicos alimentan el culto a la violencia guerrera que los nacionalistas como Jünger realizan en los años de la inmediata posguerra. Asimismo, son las valoraciones estéticas de las figuras de soldados y trabajadores las que oscurecen la intencionalidad política que se trafica. Como señala Herf:

Benjamin se refirió a “una nueva teoría de la guerra” en la derecha de la posguerra, cuyo propósito real era compensatorio, es decir, transformar la humillante derrota efectivamente sufrida en la guerra en una victoria de la forma y la belleza. La forma hermosa del soldado que surge purificado e intacto del infierno de las trincheras transformó la destrucción masiva en una experiencia redentora [...]. Al convertir la guerra en el tema de consideraciones estéticas se oscurecían los intereses y los propósitos políticos y sociales que habían producido la guerra<sup>36</sup>.



Fig. VI. “Récord. La capacidad de rendimiento de los medios y de los seres humanos se indica con exactitud numérica” (Jünger, E. *El mundo transformado*).

<sup>36</sup> Op. Cit. pp. 80-81.

Sin perder de vista la crítica precisa que efectúa Benjamin respecto de los procedimientos de representación de la conflagración por parte de Jünger y los suyos, señalaremos un punto de acercamiento entre ambos. En “Teorías del fascismo alemán” leemos: “El combate con gas [...] promete darle a la futura guerra un perfil en el que las categorías soldadescas se inclinan definitivamente hacia las deportivas, puesto que las acciones militares se registran y se presentan, todas ellas, bajo el aspecto del récord”<sup>37</sup>. Sobre este punto, como bien observa Sánchez Durá, Jünger no demoraría en estar de acuerdo. La dimensión deportiva de la técnica y el afán de establecer récords aparecen agudamente documentados por Jünger en el fotolibro de 1933, *El instante peligroso* (cuyo título recuerda el relampagueo del instante peligroso benjaminiano, aquel de las “Tesis de filosofía de la historia”). Asimismo, en 1934 Jünger observa que:

nuestra extraña tendencia a fijar el récord [deportivo] en cifras [...] brota de la necesidad que sentimos de estar informados con máxima exactitud de los resultados que es capaz de alcanzar el cuerpo humano como instrumento. Tales fenómenos podrán causarnos estupor, pero no cabe negar que están allí<sup>38</sup>.

La reflexión sobre la técnica ocupa un lugar central en los escritos de Jünger y Benjamin y el procedimiento fotográfico participa de este dominio: es un producto de la técnica, es hijo de la edad de las máquinas y asiste al campo de batalla para documentar los horrores. Jünger advierte que “con demasiada claridad la experiencia de los últimos años nos ha enseñado que no hay ningún medio técnico que no sea susceptible de desempeñar su papel en la guerra”<sup>39</sup>. Asimismo, “el intelecto que con sus armas

<sup>37</sup> Op. Cit. p. 69.

<sup>38</sup> Op. Cit. p. 77.

<sup>39</sup> Op. Cit. p. 183.



de destrucción y a través de grandes distancias sabe alcanzar al adversario con exactitud de segundos y de metros, y el intelecto que se esfuerza por conservar los grandes acontecimientos históricos en sus mínimos detalles, son uno y el mismo”<sup>40</sup>. Como observa Sánchez Durá, “en lo teórico, Jünger estaba más de acuerdo con la fotografía orientada, reclamada por Tucholsky y AIZ [*Arbeiter-Illustrierte Zeitung*], que con las premisas de La Nueva Objetividad”<sup>41</sup>. Como ya señalamos, al mismo tiempo que lee en la técnica un carácter objetivo, señala el momento subjetivo del encuadre y la necesidad de orientar políticamente las imágenes.

Sobre la valoración de la fotografía como medio técnico capaz de congelar *instantes peligrosos*, basta decir que tanto para Jünger como para Benjamin resulta insuficiente la nuda fotografía. Uno y otro consideran fundamental la *literaturización* de las imágenes, esa segunda valoración que decíamos caracterizaba la labor de Jünger como editor, vuelve a aparecer en el artículo de Benjamin, “Breve historia de la fotografía” (1931):

La cámara se hará siempre más pequeña, siempre más dispuesta a tomar imágenes fugaces y escondidas cuyo impacto despierta en el espectador sus mecanismos de asociación. Aquí debe intervenir la leyenda, el pie de foto, que incorpora a la fotografía en la literaturización de las condiciones de vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximación [...] ¿No se convertirá la leyenda en el elemento esencial de la foto?<sup>42</sup>.

Frente a esta última pregunta, la respuesta de ambos autores consiste en afirmar la función dominante del texto sobre la imagen. Los pies de foto y los textos que se intercalan, podrán significar esos encuadres de expe-

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 123.

<sup>41</sup> *Op. Cit.* p. 101.

<sup>42</sup> Benjamin, W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro, p. 45.



riencia congelada que requieren la mediación de la palabra para completar una experiencia que no puede agotarse en la observación. Como oportunamente señaló Benjamin, en la Alemania de Weimar el paisaje de las trincheras tenía aliento para rato. La controversia en torno a la caracterización de ese *paisaje* constituyó una de las disputas fundamentales que organizaron las intervenciones políticas en la Alemania de entreguerras.

### **Bibliografía**

Benjamin, W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro.

Benjamin, W. (2001). "Teorías del fascismo alemán" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.

Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado Libros.

Freund, G. (2011). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, Barcelona.

González Calleja, E. (2008). "La cultura de guerra como propuesta historiográfica: una reflexión general desde el contemporaneísmo español". *Historia Social* n° 61, pp. 69-87. Valencia.

Herr, J. (1993). *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*. Buenos Aires: FCE.

Horne, J. (2016). "Introducción: movilizándolo para la 'guerra total', 1914-1918". Ficha de cátedra de Historia Social General. Buenos Aires: OPFyL. Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires.

Jünger, E. (1990). *El trabajador. Dominio y figura*. Barcelona: Tusquets.

Jünger, E. (2003). "La movilización total" en Jünger, E. *Sobre el dolor seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*. Barcelona: Tusquets.

Jünger, E. (2005). *El mundo transformado seguido de El instante peligroso*. Sánchez Durá, N. (ed.). Valencia: Pre-textos.





Mosse, G. (2016). *Soldados caídos. La transformación de la memoria de las guerras mundiales*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Raga Rosaleny, V. (2007). "Guerra, técnica y modernidad. Sobre la muerte en la obra de Ernst Jünger". Δαιμων [Daimon]. *Revista de Filosofía* N° 40 (enero-abril), pp. 69-80. Murcia.

Rossi, L. (2003). "La política del heroísmo: Ernst Jünger entre 1920 y 1932". *Prismas. Revista de historia intelectual* N° 7, pp. 51-71. Buenos Aires.

Sánchez Durá, N. (comp.) (2002). *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universidad de Valencia.

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.

