

La memoria de la Gran Guerra en los fotolibros de Ernst Jünger.

Meijide, Cinthia.

Cita:

Meijide, Cinthia (2017). *La memoria de la Gran Guerra en los fotolibros de Ernst Jünger*. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/751>

La memoria de la Gran Guerra en los fotolibros de Ernst Jünger

Cinthia Meijide

FFyL (UBA)

Para publicar en actas

Mesa 133: Guerra, historia, sociedad e intelectuales. Abordajes desde la historia y las ciencias humanas

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. Kriegserlebniss 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. Durante el mismo período Jünger publica otros dos fotolibros en los que examina las características del mundo posbélico: *Der gefährliche Augenblick* [El instante peligroso, 1931] y *Die veränderte Welt* [El mundo transformado, 1933].

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

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”¹. De acuerdo con la caracterización propuesta, 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, implica 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”². Si la 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 batalla³. 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 la memoria de la Primera Guerra Mundial.

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”⁴. Para oponerse al orden republicano nacido de la guerra perdida, Jünger aporta una valoración positiva de *Fronterlebnis* y de la Gran Guerra como un “poderoso taller de Vulcano”, en

¹ González Calleja, E. “La cultura de guerra como propuesta historiográfica: una reflexión general desde el contemporaneísmo español”, en *Historia Social*, N° 61, 2008, pp. 70.

² Horne, J. “Introducción: movilizandando para la ‘guerra total’, 1914-1918”, ficha de cátedra de Historia Social General, OPFyL, Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires, 2016, pp. 4.

³ 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, quien propone el concepto de “brutalización” para designar “el contagio en las sociedades de los países beligerantes en tiempo de paz de las prácticas de violencia desplegadas en el campo de batalla durante la Primera Guerra Mundial [...]. El atractivo del análisis de Mosse sobre la brutalización radica en el lazo directo que establece entre la experiencia de guerra de los soldados, su impacto cultural sobre la sociedad civil, y sus consecuencias en la sociedad política” (González Calleja, 2008: 78-79).

⁴ Herf, J. *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, Buenos Aires, FCE, 1993, pp. 54.

cuyas trincheras se habían forjado los hombres llamados a conducir los destinos de Alemania⁵. La movilización efectuada para el sostenimiento de la guerra debía prolongarse como un proceso de movilización de las energías sociales dirigidas por un Estado autoritario. 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*”⁶. 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. “De hecho, 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”⁷.

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 que modificó el 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”⁸. 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 fragmentarias que debían integrarse en obras mayores que signifiquen y actualicen la experiencia de la Primera Guerra Mundial en los años de la república de Weimar. La tarea de agrupar y seleccionar fotografías y textos permite ordenar en una cadena de sentido una experiencia que se ha vuelto fragmentaria y es objeto de disputa. Al respecto, Jünger observa que “las imágenes aisladas de las que se compone la guerra contribuyen a la comprensión

⁵ 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 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, 2005: 312).

⁶ Sánchez Durá, N. “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.), Valencia, Pre-textos, 2005, pp. 40.

⁷ *Ibid*, pp. 40.

⁸ Sánchez Durá, N. “Guerra, técnica, fotografía y humanidad en los foto-libros de Ernst Jünger” en *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, Sánchez Dura, N. (comp.), Universidad de Valencia, Valencia, 2002, pp. 23.

de la imagen global de ésta; por otra parte, solamente se las puede valorar y ordenar desde esta imagen de conjunto”⁹. 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 materiales¹⁰.

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*¹¹. 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 textos¹².

Jünger no es el autor de ninguna de las fotografías reunidas en *El rostro de la guerra mundial*, sino que mantiene con las fotografías 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 3 procedimientos compositivos en la

⁹ Jünger, E. “La gran imagen de la guerra”, en *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, Sánchez Dura, N. (comp.), Universidad de Valencia, Valencia, 2002, pp. 161.

¹⁰ 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, 1995: 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, 2002: 162).

¹¹ Sánchez Dura, N. (comp.), *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, Universidad de Valencia, Valencia, 2002. Jünger, E. *El mundo transformado seguido de El instante peligroso*, Sánchez Durá, N. (ed.), Valencia, Pre-textos, 2005.

¹² Para un análisis de los procesos de reelaboración y expurgación de *Tempestades de acero* efectuados por el propio Jünger, ver Fernández, H. “Jünger antes de Jünger. Una nota sobre lecturas comparadas”, en *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, Sánchez Dura, N. (comp.), Universidad de Valencia, Valencia, 2002

elaboración de ambos fotolibros: yuxtaposición de imágenes y 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 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”¹³, 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.

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 creado 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 sistemática¹⁴.

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”¹⁵, al mismo tiempo que desconfió de la eficacia de las imágenes nudas para la

¹³ Jünger, E. Prólogo a *El mundo transformado*, en Jünger, E. *El mundo transformado seguido de El instante peligroso*, Sánchez Durá, N. (ed.), Valencia, Pre-textos, 2005, pp. 112.

¹⁴ *Ibíd.*, pp. 111.

¹⁵ *Op. Cit.*, pp. 26.

lucha política¹⁶. 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’”¹⁷. Jünger reconoce que toda 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”¹⁸. 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 obras¹⁹. 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. Es justamente en los pies de fotos y en los textos donde hay que buscar el sentido de las fotografías de la guerra y las instrucciones para su interpretación. Sobre este punto, Jünger es completamente consciente de que las imágenes del pasado se juegan en el presente y que no puede presuponerse una neutralidad de la imagen.

¹⁶ 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*” (Jünger, 2005: 110). El destacado es nuestro. 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 llamaradas, 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 [...]”. (Jünger, 2003: 73-75).

¹⁷ Op. Cit., pp. 111.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 109.

¹⁹ 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! (Jünger, 2002: 121). El destacado es nuestro.

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 mayores porque este tipo de instantáneas resultan más completas que las fotografías de espionaje terrestre, ya que permiten rastrear tendencias de movimiento²⁰. “Desde la óptica de las alturas, el campo de batalla se reduce a una malla de relaciones puramente funcionales y planas”²¹. 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 perspectívico que permitiera una experiencia sensible o incluso moral²².

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. Como señala Herf, “para Jünger, la utopía conservadora del cuerpo mecanizado y el rearme de la nación eran dos lados del mismo proceso”²³. Las imágenes aéreas son un buen instrumento para quitarle a la guerra su dimensión mortuoria, horrorosa y humana. Al respecto, en su artículo titulado “Sobre el dolor” (1934), Jünger observa que:

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

²⁰ 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, 2011: 42).

²¹ Knapp, G. “Fotografía y mirada estereoscópica”, en *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, Sánchez Dura, N. (comp.), Universidad de Valencia, Valencia, 2002, pp. 92.

²² *Ibid.*, pp. 93.

²³ *Op. Cit.*, pp. 232.

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 nuestra²⁴.

Más allá de la presentación del orden técnico como el “gran espejo en el que se refleja [...] la creciente objetización de nuestra vida”²⁵ y a la técnica fotográfica como un remplazo de la visión orgánica; como ya señalamos, esta “segunda visión técnica” también requiere un protocolo de lectura para orientar la valoración de 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, el procedimiento de orientación textual de la imagen (los pies de foto y los textos intercalados) devuelve a la técnica al dominio de la historia y la lucha política en tanto niega su transparencia y univocidad.

3. *Un oscuro embrujo rúnico: Walter Benjamin lector de Jünger*

Es conocida la crítica de Walter Benjamin al intento de mistificación y autonomización 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”²⁶. En el análisis de Benjamin, la estetización 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 guerra²⁷.

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

²⁴ Jünger, E. *Sobre el dolor. Seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*, Barcelona, Tusquets, 2003, pp. 71.

²⁵ *Ibid.*, pp. 59.

²⁶ Benjamin, W. “Teorías del fascismo alemán”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 2001, pp. 49.

²⁷ *Op. Cit.*, pp. 80-81.

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”²⁸. 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 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 allí²⁹.

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”³⁰. Asimismo, “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”³¹. 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”³². Como ya observamos, 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

²⁸ Op. Cit., pp. 69.

²⁹ Op. Cit., pp. 77.

³⁰ Op. Cit., pp. 183.

³¹ *Ibid.*, pp. 123.

³² Op. Cit., pp. 101.

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?³³.

Frente a esta última pregunta, la respuesta de ambos autores consiste en afirmar la función dominante del texto sobre la fotografía. Los pies de foto y los textos que se intercalan, podrán significar esos encuadres de experiencia 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 disputa en torno a la caracterización de ese “paisaje de trincheras” no era otra que la elaboración de la memoria de la guerra como intervención política sobre el presente.

³³ Benjamin, W. *Breve historia de la fotografía*, Madrid, Casimiro, 2011, pp. 45.