

Espacios, guerra total y sociedad de masas Instantáneas de la obra temprana de Ernst Jünger

Spaces, Total War and Mass Society. Snapshots of Ernst Junger's Early Works

Diego Roldán

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

RESUMEN

A través de la obra de Ernst Jünger, este artículo explora el sentido atribuido a la experiencia juvenil de fuga hacia el continente africano, las relaciones entre la modernidad y el primitivismo en una vida nómada y las posibles experiencias alternativas que pueden trazarse en los países coloniales. Indaga en los registros subjetivos de la ruptura temporo-espacial y existencial que implicó la Gran Guerra para pensar las formas críticas y defensivas desarrolladas por el autor frente a la experiencia límite de la aniquilación total. Además, reflexiona alrededor de los problemas de la desmovilización, el período de entreguerras, las transformaciones ocurridas en la sociedad y la cultura, y las nuevas formas de producción y reproducción de la objetividad y la incertidumbre en una época dominada por el orden mecánico-técnico.

PALABRAS CLAVE: burguesía, viajes, colonialismo, guerra, sociedad de masas

ABSTRACT

Through the early work of Ernst Jünger, this article explores the value attributed to the youthful experience of flight to Africa. The relations between modernity and primitivism in a nomadic way of life and possible alternative experiences in the colonial territories. Investigates the spacetime and subjective existential break of the Great War and think about the defensive and critic forms developed

by the author against the borderline experience of total annihilation. Also, reflecting about the problems of demobilization in the interwar period, the transformations occurring in society and culture, and new models of production and reproduction of objectivity and uncertainty in an Era dominated by the mechanical and technical forms.

KEY WORDS: Bourgeoisie, Travel, Colonialism, War, Mass Society

INTRODUCCIÓN

Las campañas de conquista y exploración de las zonas coloniales del globo y la experiencia de las trincheras fueron dos procesos asumidos como parte del destino por una generación de hombres para los que la vida en la ciudad moderna y burguesa se había convertido en una especie de prisión existencial. *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad y *Juegos africanos* de Ernst Jünger describen la polaridad de esa experiencia: el viaje, la movilización, la expansión territorial, las batallas irregulares, la relación de amorosa confrontación con la naturaleza y el choque con el Otro. Ambos textos muestran la paradójica fascinación del hombre desarraigado por ciertas formas de la aventura, la violencia y el horror. Al mismo tiempo, exponen la crisis de los valores de la civilización europea. Era el despunte del nihilismo, una sensibilidad que atravesó y modificó el mundo europeo al culminar el siglo XIX y que fue retratada por pensadores de la talla de Schopenhauer y Nietzsche.

Encarnando esa crisis y esa experiencia en tierras indómitas y hostiles, un grupo de hombres forjó una moral marcada por la doctrina del *amor fati*, un odio visceral a la vida burguesa y a las relaciones sociales mercantilizadas. Al mismo tiempo, se involucró en la forja de un lazo comunitario basado en el honor y la masculinidad que condujo a tantos hombres al frente de batalla en la Primera Guerra Mundial. El desencantamiento de las formas de organización política y social del liberalismo los impulsó a buscar comunidades menos artificiales en nuevas zonas del planeta, lugares que aparentemente no estuvieran contaminados por el afán de lucro y la lógica del cálculo. A partir de 1914, la efervescencia masiva de la declaración de la Guerra implicó un giro reflexivo para esa búsqueda. Repentinamente, la otrora civilizada Europa se transformaba en un espacio barrido por impulsos primitivos y sus territorios fueron sacudidos por una contienda que se asemejaba mucho a las guerras de conquista y ocupación colonial.

Este trabajo explora las observaciones de Ernst Jünger acerca del problema del hastío de la vida burguesa, la partida hacia África, la fuerte relación entre la lectura y la aventura, entre la letra y la acción. También, el vínculo contradictorio entre la apertura de nuevos horizontes y las decepciones de la experiencia. Posteriormente aborda el problema de la guerra total, la confrontación en el frente de batalla, la administración de la muerte a través de una técnica industrializada, la domesticación del miedo al dolor y la producción de la comunidad de las trincheras, en tanto forma-experiencia de iniciación ritual, de acceso a ciertas formas de una masculinidad inspirada en ideales clásicos. Finalmente, tras la desmovilización se sopesan las reflexiones de Jünger acerca del mundo capitalista de posguerra, los nuevos problemas de la paz y la República de Weimar y el nacimiento de una civilización masiva, tecnificada y post-liberal.

Sobre el corpus formado por *Juegos Africanos*, *Tempestades de Acero*, *Sobre el dolor*, *Diario de Guerra (1914-1918)*, *El Teniente Sturm*, *El mundo transformado* y *El instante peligroso* se practica un análisis acerca de la relación ambivalente y contradictoria que el escritor produjo entre la naturaleza, el mundo del frente, la ciudad y la técnica moderna, explorando de manera elíptica los antagonismos que recorren el pensamiento decimonónico alemán entre *gemeinschaft* y *gesellschaft* (comunidad y sociedad) y *kultur* y *zivilisation* (cultura y civilización), modernidad y tradición. Finalmente, interesa analizar las formas que adopta la sensibilidad del hombre que afronta los rigores de la *movilización general*, con un cuerpo forjado por y para el dolor, capaz de resistir las peores penurias de la guerra, encadenado a una técnica que se mistifica envuelta por las metáforas de las fuerzas naturales, pero que debe regresar, tras la desmovilización, a la vida gris de las ciudades y desafiar la cotidiana división del trabajo, el anonimato, la alienación y la expansión inmoderada de los valores cuantitativos en la nueva sociedad de masas. Ese doble desajuste del soldado, provocado por la derrota alemana y el repliegue en la ciudad de masas, promueve cierta enajenación, desencanto y ansiedad. Examinar las variaciones del registro de esa experiencia subjetiva a través de parte de la literatura autobiográfica de Jünger o en narrativas con marcas fuertes de subjetividad es uno de los propósitos de este artículo.

MAPAS DE EVASIÓN

Tal vez fuera posible vivir como nos enseñan los animales y las plantas, sin ayuda, sin dinero, sin pan, sin nada de lo que la mano del hombre haya creado o tocado, gracias a nuestra fuerza más recóndita.

Ernst Jünger

Cuando apenas contaba con dieciséis años, Ernst Jünger como muchos de su generación estaba hastiado de la regularidad y la seguridad de la vida burguesa. Joseph Conrad y Arthur Rimbaud, por motivos y en circunstancias diferentes, se convirtieron en guías de las fugas europeas. En 1878, también a los dieciséis años, Conrad inició su carrera en la flota británica, con un conocimiento rudimentario del inglés. En 1890 fue contratado por la Sociedad Anónima Belga para el Comercio en el Congo, empresa para la que realizó un viaje que lo dejó al borde de la muerte y del que conservó secuelas (Stape 2007). Hasta 1894 recorrió varios países asiáticos y africanos. Luego se consagró a traducir esa experiencia a la literatura, su pluma fue una de las más destacadas de la Inglaterra eduardiana. El más brillante poeta francés de fines del siglo XIX, Rimbaud, penetró el continente africano no sin antes enrolarse en el ejército holandés y pasar unos meses en Indonesia (James 2013). En los actuales territorios de Yemen y Etiopía, ejerció el comercio en la década de 1880, primero como representante de la casa Bardey y luego por cuenta propia. El autor de *Una temporada en el Infierno* luchó por amasar fortuna con el tráfico de armas, mercancías muy apreciadas en territorios hostiles, y descansó en los brazos de sus amantes nativas (Nicholls 1997). En ese entorno no occidental, en ese espacio otro (Foucault 2010), Rimbaud vivió, como Gauguin en la polinesia, lejos de la civilización y sus convencionalismos. Un carcinoma en la rodilla lo devolvió a Francia, le amputaron la pierna y nueve meses después murió en Marsella con apenas treinta y siete años. Conrad, Rimbaud y Gauguin, como más tarde el joven Jünger, no pudieron resistirse a experimentar con la soledad de los espacios vacíos, el vértigo de la aventura y la adrenalina de una geografía misteriosa. Al igual que Marlow, el protagonista del *Corazón de las Tinieblas*, Jünger fue un apasionado de los mapas que representaban a los continentes menos conocidos: Sudamérica, África o Australia. Los "espacios en blanco" y la literatura de exploración ejercieron sobre él un hechizo extraordinario. Empleando la figura de su alter ego, el joven Berger, Jünger evoca esos tiempos.

Hay una época en que los misterios sólo parecen revelarse al corazón en el espacio y en los territorios vírgenes de los atlas geográficos, un tiempo en que todo lo oscuro e inexplorado nos tienta con su poderoso atractivo. Largas, ebrias ensoñaciones durante mis paseos nocturnos por la muralla de la ciudad me habían acercado tanto aquellos países remotos que parecía que sólo bastaba con tomar la decisión para adentrarme en ellos y disfrutar sus placeres. En la palabra "selva" bullía toda una vida cuya perspectiva suele ser irresistible a los dieciséis años; una vida consagrada a la caza, a la rapiña y a los descubrimientos fabulosos (Jünger, 2004: 12).

Sus pasos rumbo a África describen una ruta que va de lo conocido a lo desconocido, de lo doméstico a lo extraño, del orden al caos, de la regularidad al azar, de lo mediocre a lo excepcional. Un mundo burgués caracterizado por sus estrecheces y rigores fue socavado por la fuga que abrió un universo infinito, cuya única regulación fue la aventura. Además de una obsesión, el viaje comporta dificultades frente a las que el deseo debe luchar por mantenerse con vida. El primer obstáculo es el corte, la distancia, el abandono, la soledad y, por supuesto, el miedo. Jünger (2004: 14) hizo de ese viaje su primera batalla interior, *la guerra de un solo hombre* contra sí mismo. "Sabía perfectamente que el mayor obstáculo para dar el primer salto al mundo de la aventura era mi propio miedo (...) mi enemigo más feroz era yo mismo".

A lo largo de toda la primera parte de *Juegos Africanos*, Jünger se refiere a algo parecido a una voz interior, capaz de reiterar una convocatoria: "...había un espíritu, más salvaje, que me susurraba que el peligro no era un espectáculo que pudiera disfrutarse acomodado en el sofá, sino que debía existir un placer completamente distinto, accesible tan sólo a quien se aventura en su realidad; y este otro espíritu intentaba lanzarme a la palestra." (Jünger 2004: 14-15) Había una tensión entre esa adicción a literatura y la experiencia de aventuras. Con el correr de las páginas, la excitación del lector crecía y la mediación de la experiencia por el lenguaje se hacía insoportable.

Jünger se sentía oprimido por las metas que fijaba ese mundo burgués, gestionado por la dictatorial figura paterna. Era un rehén de la casa-cárcel burguesa, de sus comodidades, confort y falta de objetivos, que reunía todos los motivos posibles para no morir en un campo de batalla ni de hambre, pero sí para sucumbir ante la angustia y la depresión. Detestaba el imperativo de "llegar a ser alguien en la vida", acatar y cumplir metas, hacer lo correcto y progresar

económicamente. Cuando niño había creído que la escuela era un invento de los adultos para aterrorizar a los pequeños y que esas jaulas infantiles no pasaban de ser una invención disciplinaria (Hervier 1990: 42). Los oficios modernos y especialmente los burocráticos lo espantaban, le parecían completamente inadecuados a su personalidad. Le atraían otras actividades más elementales como las del pescador, cazador o leñador. Despreciaba los trabajos y profesiones desarrolladas con el auxilio de las máquinas. El romanticismo torcido del joven Jünger aborrecía el mundo mecánico, símbolo de una civilización basada en el cálculo, la acumulación y lo artificial. Estaba enamorado de un orden primitivo y natural, un paraíso perdido que sólo podía encontrarse en la tierra incógnita: África. Crecía en su interior una aversión hacia todo lo útil, que impone una forma de vida que pervierte la relación de uno mismo con lo natural, regulada por proporciones elementales e indispensables. Lo útil es, en última instancia, la acumulación y los grandes números, el leitmotiv estadístico de la vida burguesa en las grandes urbes racionalistas (Simmel 2004).

Una idea fundamental en el pensamiento juvenil de Jünger es la falta de finalidad como justificación de la acción. Si realmente es verdadera, si efectivamente es importante, la acción puede justificarse por sí misma en un puro presente, no depende ni del *de trás del mundo* religioso, ni del *más adelante del mundo* que establecía la nueva religión del siglo XIX: el progreso. Si hubiera una fe que la justificara, la acción tendría su base en lo que ha sido o en lo que no es. Si hubiese un futuro capaz de darle sentido, sería movida por la acumulación, la previsibilidad, el cálculo, la regularidad y, en última instancia, la ganancia presunta. En ambos casos, se trataría de una acción contranatural, cuya existencia requeriría de algo externo improbable o hipotético. Un sentido análogo atribuía Simmel a su concepto de aventura, como un *estar-al-margen*, una ruptura en el tejido cotidiano de los días que no depende ni del pasado ni del futuro y cuyo protagonista "...es un hombre ahistórico, la criatura del presente. Si por una parte no se encuentra determinado por ningún pasado (...) por otra el futuro no existe para él." (Simmel 2002: 21)

Las provisiones para el viaje fueron frugales y sencillas. Un arma, un revólver con seis balas y un libro, *Los misterios del continente negro*. En cierto modo, el libro y el arma condensaban el pasado y el futuro, el deseo y la ilusión burguesa de una vida sin tedio y llena de aventuras y la llave material capaz de arrancar esa aventura del libro y traducirla al orden de lo real, lo experimentable. Además, ambos elementos reducían considerablemente el margen de riesgo e inseguridad del viaje. Jünger imaginaba que el libro le daría el conocimiento sobre el mundo que ansiaba recorrer y el arma le prestaría la seguridad material a

su frágil e inexperta vida en un continente salvaje, colmado de peligros para un hombre que había crecido arropado con sábanas delicadas, cortinas protectoras y agradables perfumes. La entrada en lo salvaje provocaba una mezcla indeterminada de ansiedad y temor. Pero la vuelta atrás debía ser un proyecto imposible, había que borrar las huellas, deshacer los caminos, inmovilizar la cobardía. El viaje era un modo radical de romper con las ataduras más cercanas, pero también más potentes de la familia. Esa radicalidad en el corte era ejecutada con un propósito claro: volver imposible el retorno inmediato. Era una forma de dinamitar los puentes para regresar ante la adversidad, la manera más eficaz de abrazar la "llamada de la lejanía". A medida que el tren se alejaba, Jünger (2004: 20) se repetía a sí mismo: "¡Ya no hay vuelta atrás!".

En la estación de ferrocarriles fue asaltado por ideas paranoicas. Pensó que era posible el descubrimiento de su identidad y de su fuga y que eso ocasionaría su restitución al seno familiar. No sabía que encontraría sosiego en un mundo anónimo, donde a nadie le importaba de donde se viene ni hacia dónde se va ni cuál es el móvil del viaje. Un contexto en el que el detalle subjetivo parece solo preocupar al individuo. La gran circulación de las estaciones de ferrocarriles, posiblemente uno de los más caracterizados sitios del anonimato de las ciudades industriales europeas, conformaba el escudo perfecto para sus planes de evasión. Nada tenía importancia, lo único que parecía crucial en la ventanilla era contar con el dinero suficiente para pagar el boleto.

En el tiempo que estuvo deambulando por la ciudad, hasta que llegó la hora de partida del tren, sintió la fuerza de gravedad que ejercen las grandes urbes sobre los vagabundos y no pudo resistir la atracción del tráfico de la calle principal. Allí dormitó a la sombra de una galería comercial, en un émulo de los pasajes que Walter Benjamin (2005) analizó en el París decimonónico. En medio de la noche, el sueño y los vagabundos que remoloneaban a resguardo de la intemperie, ese joven aventurero, poco tiempo antes entregado al calor del hogar, al descanso sobre el sofá, al sabor del té y la pipa cargada, observó con claridad el costado oculto de la ciudad burguesa, un submundo concentrado en los pliegues casi invisibles de las calles regulares y aseadas: "...un tráfico dedicado a la ociosidad, al crimen o a la vagancia: una capa extensa y repartida por doquier que merodea en torno al elemento burgués y que intenta granjearse al aventurero como cómplice. Ese lugar (...) me pareció perfecto para alguien que se ha fugado..." (Jünger 2004: 21) Poco después, al llegar a la estación de Metz, con sus luces rojizas y sus instalaciones industriales, Jünger pudo contemplar su vestimenta desmejorada, el cuero de sus botas cubierto por costras de barro y sus cabellos sucios. Entonces, experimentó por primera vez una sensación que lo

acompañaría en el transcurso de su vida: el extrañamiento respecto al orden social que lo rodeaba. (Jünger 2004: 40). En poco tiempo, el joven se había mimetizado con su refugio.

Jünger notó algunas variaciones en su percepción del tiempo. Los efectos del desplazamiento, la observación de lo nuevo, la soledad del viaje y la diversidad de lenguas amplificaban la experiencia subjetiva de la temporalidad. El paso del tiempo fuera del imperio de la repetición y las rutinas se hacía moroso. Un avance pesado de las horas hechizó al viajero solitario, a esa flecha lanzada en pos de un deseo que es puro presente. Jünger deambulaba no solo entre las calles nocturnas de ciudades desconocidas sino también en las sinuosidades de un nuevo tiempo que se abría bajo sus pies de vagabundo.

Comparó los libros que capturaron su imaginación juvenil con el *Amadis de Gaula* y se pensó a sí mismo como un Don Quijote del siglo XX. Un hombre hastiado de un mundo sin misterios, sin secretos, ni dioses que emprende una huída a la vez desesperada y enérgica, una evasión en pos de lo salvaje. Pero que en realidad persigue una especie de viaje interior que busca destruir el antiguo "yo burgués", rodeado de seguridades, rutinas y confort y que intenta reencontrarse con su "yo primitivo" en medio de la naturaleza, la aventura y el peligro. Para Jünger, la única forma de colocarse en relación con la libertad consistía en suspender todos los vínculos institucionales con la civilización. Odiaba a los ferrocarriles, los caminos y los campos arados tanto como amaba la naturaleza salvaje, virgen e inaccesible de África. Experimentaba un profundo rechazo por los caminos prediseñados, por el mapa de vida que se hereda y las relaciones económicas del mundo habitado. Ese malestar quedó simbolizado en el dinero, el patrón de acumulación de la riqueza y de intercambio de las mercancías. África le parecía una especie de antídoto a la nerviosa agitación burguesa, un espacio edénico, un paraíso perdido, donde la búsqueda del lucro y la acumulación no han vulnerado las fuerzas de la tierra. Imaginaba una comunidad de cazadores y recolectores, sin ataduras con el lugar, libres de vagar por toda la tierra, que vivían al día, sin futuro, en un presente absoluto (Jünger 2004: 26).

La guerra era la puerta de África, pero no se trataba de cualquier forma de combate sino de la milicia colonial de mercenarios, delincuentes y fugitivos. La batalla se mostraba como un apresto para enfrentar los rigores de la naturaleza. El fuego de la contienda era una forma de entrar y, al mismo tiempo, regresar a lo salvaje. La Legión Extranjera, un colectivo que cobijaba a toda la escoria social de las ciudades de fines del siglo XIX, fue el medio que el joven Jünger eligió para

internarse en el territorio de los grandes pantanos, la malaria y el canibalismo. Jünger ansiaba curtirse, alcanzar su masculinidad en medio de alguna lucha en los umbrales de una naturaleza inhóspita.

A pesar de las recomendaciones contrarias, de las historias de hombres que habían muerto entre dunas infernales, el trato brutal de los superiores, la relajada moral de los compañeros y todos los consejos que intentaban hacerlo desistir, Jünger insistió. Tras las peripecias del viaje enfrentó el examen médico. El facultativo era un hombre extraño, culto y con una biblioteca cargada. Le recomendó que reflexionara acerca de los libros de aventura que había sobrevalorado, todo con lo que soñaba era producto de su imaginación.

La conversación con el médico es el momento más intertextual de *Juegos Africanos*. Cuando el cirujano afirma estudiar a todos los que van y a todos los que regresan, es imposible no recordar al alienista que le mide el cráneo a Marlow a las puertas de su viaje al *Corazón de las tinieblas* en busca de la sombra de Kurtz. Como una especie de vidente, el médico le revela el precipicio, las arenas movedizas, los acantilados, los desiertos y las selvas ponzoñosas contra las que se estrellarán sus ilusiones. Dedicado a revisiones físicas semejantes a la tasación de esclavos, el médico vive en un mundo hecho de obstáculos, complicaciones y amenazas que denomina “la realidad”. A su juicio, las colonias también eran Europa. El imperio no tenía fronteras. La explotación, el capital y el ánimo de lucro no respetaban nada, lo penetraban todo sin excepciones. Las tierras salvajes también se habían inclinado frente al deseo infinito del capital que comenzaba a construir nuevas y sofisticadas cárceles en grandes espacios abiertos, donde la mercancía y el deseo circularan libremente (Foucault 2007).

Hoy predomina la explotación, y para quien se desvía de la norma se han inventado formas singulares de explotar su heterodoxia. La explotación es la verdadera forma, el gran asunto de nuestro siglo, y quien todavía alienta otras ideas sucumbe con mayor facilidad y sin demasiados costes. Las colonias son también Europa, pequeñas provincias europeas, donde se comercia con un poco más de descaro y menos escrúpulos. Tampoco usted conseguirá abrir una brecha en el muro ante el que ya fracasó Rimbaud (Jünger, 2004: 91).

Las palabras del médico colocan nuevas coordenadas. El viajero toma conciencia de que la fuga no es tan sencilla, que los escollos que los diarios de viajes silencian son tan numerosos como paralizantes. Allí ocultas bajo la escritura

surgen las emociones primordiales experimentadas con el cuerpo: la fatiga, el miedo, la ansiedad. De todos los obstáculos el mayor es uno mismo, la gran batalla se produce en el alma del que intenta convertirse en un *hombre nuevo*. La vida africana es mucho más prosaica de lo que los libros dejan entrever: un sol abrasador, ciudades devoradas por la naturaleza, arena y más arena, desolación y soledad. Entre los libros y ese mundo hay un abismo en el que se puede caer sin alcanzar nunca el fondo.

La soledad del hombre nómada hace aflorar preguntas insidiosas. Cómo convivir con una expectativa desmesurada de lo real que no hace más que desvanecerse, cómo alimentar el deseo ante la decepción y la desesperanza continua, cómo vencer el aburrimiento de los tiempos muertos y el ocio forzado, cómo no sucumbir a la melancolía, cómo asumir, en definitiva, que la libertad salvaje es solo una ilusión literaria. Para el joven viajero alemán, aparecen dos tácticas encaminadas a vencer la desesperanza y la melancolía. La primera salida está rotulada por una fórmula: "...se gana en astucia y cinismo, cuanto se pierde en esperanza." (Jünger 2004: 156). El joven Jünger descubre con desilusión la realidad de dos paisajes que inicialmente percibe como fabulosos: un acantilado que a lo lejos parece preñado de refulgentes conchas marinas se revela una intrascendente montaña de piedras y una oscura selva virgen de pequeños arbustos misteriosos a la luz del día se convierte en un triste campo de alcachofas. El relato de Jünger aspira a reproducir ese tránsito jalonado por la decepción, una experiencia que el autor propone como un camino que corta con una juventud sobreprotegida y abre paso a la vida adulta independiente, un mundo de ilusiones desbocadas que naufraga en las playas de una realidad intrascendente. El otro antídoto frente a la apatía es la mortificación del cuerpo, la disciplina interiorizada a través de la piel, los músculos y las restricciones a las urgencias fisiológicas. La aceptación voluntaria de la disciplina, el resistir marchas forzadas a través del desierto con la cantimplora vacía, la ejercitación permanente, el aplazamiento de los desahogos del cuerpo, el control riguroso de la alimentación funcionó para el escritor como una especie de tónico para la voluntad.

La fuga tiene un destino además de la maravilla de lo salvaje y la soledad del paisaje indómito, también está la comunidad de los que viven en el camino, un conjunto de anti-héroes "...movidos por la memoria de una patria más salvaje y enigmática, parientes próximos de la naturaleza (...) náufragos de la lejanía" (Jünger, 2004: 212). El joven Jünger siente que los "...une la secreta fraternidad de aquellos que se ven impulsados a la vida nómada." Es en esa comunidad donde Jünger problematiza las idealizaciones alemanas de la comunidad orgánica

establecida por el discurso sociológico de Tönnies. Para el autor de *Corazón aventurero* es posible una comunidad sin arraigo a la tierra, sin raíces ni otra rutina que vagar. En ese plano la prosa Jünger abraza el movimiento perpetuo, un rasgo distintivo del pensamiento moderno y se distancia de las metáforas agrarias de una Arcadia encapsulada. La comunidad de los viajeros es masculina y joven, ha sido fraguada a la luz de las fogatas de un espacio vacío y elemental. Allí, el encuentro adquiere otro significado, el fuego y el vacío funcionan como un magma que consigue fundir fraternalmente a esos compañeros de aventuras, a esos vagabundos infatigables. Pero el desencanto del mundo también hiere a esa comunidad, Jünger (2004: 215) se lamenta de encontrar luego a esos compañeros de aventuras sumergidos en las rutinas cronometradas de las ciudades.

Pero es triste reencontrarse con los viejos compañeros donde reina la razón, en la geometría de las ciudades. Preferimos perseguirlos en nuestros sueños, siempre vagabundos, siempre en marcha, siempre a la luz del sol que alza sobre los parajes selváticos. ¿Pues quien puede decepcionarnos menos sino aquel que ha levado anclas para siempre? (Jünger, 2004: 215).

La experiencia de la ciudad cuantificada y abstracta, de las grandes capitales impersonales le había sembrado la angustia de una certeza asfixiante antes de conocer las tierras africanas. A su regreso de la guerra, Jünger volvió a percibir un malestar urbano, pero entonces el peligro de ese nuevo mundo masivo era diferente, estaba atesorado en máquinas, técnica y autómatas-humanos.

LA GUERRA TOTAL

Éramos vagabundos en medio de una tierra prehistórica, de una tierra que tenía aspecto de un planeta desconocido. Nos podíamos ver a nosotros mismos como los primeros hombres tomando posesión de una herencia maldita, sobreviviendo a costa de una angustia profunda y de un trabajo excesivo."

Joseph Conrad

En el prólogo de su antología de diarios de escritores, Alan Pauls (1996) destacó la perspectiva con que Ernst Jünger introdujo *Radiaciones*, sus diarios de la

Segunda Guerra Mundial. Pauls afirma que todo diario íntimo encierra dos hallazgos: el diario mismo y un cadáver anexo. El diario se transforma así en la única explicación de una vida consumida porque, "...ese cadáver que acompaña el hallazgo del diario es, casi siempre, el cadáver de su autor." (Pauls 1996: 2). En el plano de las convenciones del género, Jünger es atípico. Si bien sus diarios están poblados de cadáveres, entre esos cuerpos mutilados, calcinados y borrados nunca está el suyo. Jünger no sólo fue el sobreviviente de dos guerras mundiales sino que también evadió la muerte que impone el género del diario íntimo.

Si cada uno de los diarios de Jünger es siempre un largo monólogo interior, un texto hecho de líneas de fugas, de aperturas y concentraciones, que consigue con destreza evadir el acertijo de la propia muerte, cuál es el *plot* de esos textos y mejor aún por qué hoy, a casi cien años de su escritura, pueden continuar interesando al lector. En primer lugar, en cada uno de esos diarios o textos autobiográficos están atrapadas las profundas marcas de experiencia que Jünger coleccionó en las trincheras existenciales de la guerra. Se trata de relatos de iniciación y conversión. *Juegos Africanos* y *Corazón Aventurero* narran la experiencia estética y política de un joven romántico y apasionado que se transforma en alguien cínico y desesperanzado. *Diario de Guerra*, *Tempestades de Acero*, *El Bosquecillo 125* y *El Teniente Sturm* presentan al ex-legionario informado de lo prosaico del mundo en su retorno al campo de batalla, un espacio también vacío como las costas africanas, pero completamente nuevo y desconocido. En medio del fuego de la guerra, Jünger se transforma alternativamente en un guerrero y un soldado. Finalmente, los distintos tomos de *Radiaciones* introducen la conquista de la madurez y la reflexión que desalojan al aventurero y el guerrero. En esas páginas Jünger retrata su existencia a través de las lentes de la experiencia, la distancia y la reflexión filosófica. Por lo tanto, sus textos son un camino marcado por sus nacimientos y muertes. Pero quizá los libros, especialmente los vinculados con la guerras mundiales, siguen enfrascando al lector porque junto a ellos hay siempre un cuerpo sin vida, que quizá no sea el del Capitán Jünger, sino un cuerpo colectivo, social, geográfico y cultural: el de la Vieja Europa a medio camino del iluminismo y el Antiguo Régimen. Ese cadáver de una parte de la civilización occidental que aparece en 1919, y como un espectro regresa en 1945, es el enigma de los diarios y los textos autobiográficos firmados por un hombre que estuvo a poco de cumplir la irreal cifra de 103 años.

Los días previos a la declaración de la guerra, Alemania vivió una efervescencia particular. A partir de los testimonios periodísticos y los archivos fotográficos, Peter Fritzsche (2009) ha retratado algunas de las manifestaciones públicas del

verano de 1914. El entusiasmo era generalizado. Presa de esa jovialidad masiva, Jünger se presentó como voluntario el mismo día que estalló el conflicto. En catorce libretas llevó un diario, la regularidad y las modalidades de esos registros fueron cambiantes: frases breves, croquis, dibujos, relatos, etc. De ese material resultaron, las seis ediciones, todas revisadas, de *Tempestades de Acero*.

Uno de los nuevos dispositivos de combate de 1914 fue la trinchera. A comienzos de la guerra eran pequeñas fosas sin conexiones y poco profundas. Con el correr de las batallas quedó claro que los enfrentamientos serían definidos a través de la conquista de posiciones. Entonces, las trincheras incrementaron su profundidad hasta alcanzar los tres metros, fueron fortificadas con maderas, montículos de tierra, aspilleras, piedras y hormigón, se alambraron las zonas de conexión y se apostaron centinelas. Mundo defensivo, la trinchera había sido creada para resguardar a los combatientes, era un laberinto donde se estaba al mismo tiempo perdido y seguro. La lucha de trincheras se caracterizó por ensayar las formas de una guerra constructivista, los soldados trabajaban como albañiles y mineros en la producción de una arquitectura subterránea (Jünger 1998a: 55). Nació la figura del trabajador-soldado. Las condiciones de vida eran complejas. Había muchas dificultades para contener a una naturaleza convulsionada por las explosiones. El frío, la lluvia y la humedad hacían flaquear el ánimo de los soldados, mientras la trinchera permanecía anegada por una mezcla indefinida de agua, tierra y sangre. Ese cuadro era completado por una espera interminable. La dureza de esas condiciones resultaba extrema: la mayoría de los oficiales jamás había vivido de ese modo.

En la guerra de trincheras, el tiro en la cabeza a distancia era administrado a través de un fusil con mira telescópica. Cuando se ejecutaba el disparo desde una posición ofensiva, era casi un hecho de tiro al blanco. El soldado apuntaba con tranquilidad a un objetivo distante, lo calibraba, sopesaba el viento, la distancia, la potencia del arma y oprimía el gatillo. Se escuchaba la descarga seca, emergía olor a pólvora, al otro lado la figura desaparecía. Era todo. Pero aquel lado y este lado resultaban intercambiables. Los tiradores alemanes acertaban, pero los ingleses o franceses también lo hacían. El fenómeno era diferente cuando se estaba del lado del blanco. A pesar de la baja como un fenómeno trágico, la continuidad de las tareas de la guerra exigía desapego respecto a todas las muertes, tanto fueran cercanas como lejanas (Jünger 1998a: 56).

La guerra total producía una sensación de sumisión a fuerzas incontrolables y un absurdo con respecto al sentido. Lo que podía observarse en el campo de batalla era una fenomenología parcial y fragmentada. Desde el punto de vista del

soldado, la totalidad era irrecuperable e inexplicable. Adoptar esa mirada conllevaba una profunda incertidumbre y hasta cierta ceguera. El enemigo era una sospecha permanente, algo que debía estar allí, que organizaba los ataques, sembraba el aire de explosiones y humo, pero que en contadas ocasiones podía ser visto directamente. La guerra era anónima y mecánica y estaba blindada a la inquisición del combatiente. La falta de perspectiva del universo hostil circundante aguzaba los sentidos del soldado, sometido por la fuerza de los hechos y las relaciones a un punto de vista limitado.

Ojos y oídos se tensan al máximo, cada vez más cercano el crujido de unos pies extraños que caminan sobre la alta hierba adquiere una intensidad amenazadora y fatídica; la respiración se hace entrecortada (...) uno tiembla entre dos sensaciones dolorosas: la acrecentada excitación del cazador y la angustia de la pieza de caza." (Jünger 1998a: 82).

La guerra de masas y materiales mostraba la absorción total del individuo. No eran los millones de seres humanos movilizados los protagonistas de la Gran Guerra, sino la producción industrial, las aplicaciones bélicas de la química, la instrucción pública, las redes ferroviarias, las plantas industriales, las máquinas blindadas y tendencialmente automáticas. El tamaño desmesurado del campo de batalla, sus desertificaciones solitarias y sobrecogedoras, la acción a distancia de las máquinas de acero y los movimientos nocturnos velaban los acontecimientos. Una excepción era el combate cara a cara y cuerpo a cuerpo. La pericia individual era sustituida por la asistencia de la máquina, el fuego automático y masivo de las ametralladoras y los lanzamientos a distancia de la artillería. Los resultados excluían todo ritual y toda cualidad, eran apenas la traducción estadística de las bajas y los heridos. (Jünger, 2014: 19)

Las energías en danza eran impresionantes, la acumulación económica creó medios y fuerzas destructivas poderosísimas; el hombre permaneció minimizado. La Gran Guerra fue un proceso sin sujeto que representó el desencadenamiento de toda la violencia contenida por el lado oscurecido del progreso. Lo que era marginal se había liberado con violencia, transformándose en el eje de articulación del sistema. Con ese cambio, la polaridad del proceso civilizatorio quedó invertida.

Hasta Somme se había intentado ganar la guerra al viejo estilo, mediante batallas campales. El fracaso de esa estrategia quedó atrapado en la guerra de posiciones. Somme fue un corte que ponía de manifiesto un nuevo tipo de enfrentamiento: la guerra de material con un enorme despliegue de medios. A fines de 1917, ese combate fue sustituido por la batalla mecánica, cuya imagen quedó incompleta. Sólo al final de la segunda guerra mundial, la guerra mecánica mostró su último y más brutal rostro en la silueta de las explosiones atómicas sobre el territorio japonés. La guerra de materiales y tecnificada plantea el dilema de la conquista sobre otros seres humanos o la aniquilación definitiva de esos humanos que también fueron percibidos como otra manifestación, otra forma de los materiales y las técnicas. (Jünger, 1998a: 362)

De ese proceso, la guerra química fue el síntoma más impresionante. Los ataques con gases transformaban todo lo que había en la superficie y ponían al soldado en alerta máxima. No había modo de escapar del gas, salvo con la máscara. Dependiendo de la forma en que cayeran los gases, las trincheras podían transformarse en tubos de diseminación con una abertura superior. Para ser eficaz, el ataque debía ser sorpresivo. Por lo general había soldados intoxicados. Los efectos dependían del tipo de compuesto, pero muchos morían tras algunos días de dolores terribles. El ataque más frecuente se realizaba con cloro puro "...era un gas de combate que actúa sobre los pulmones corroyéndolos y quemándolos (...) Muchísimas plantas quedaron marchitas, caracoles y topos yacían muertos por doquier y a los caballos (...) les fluía agua de la boca y de los ojos." (Jünger, 1998a: 95)

La Gran Guerra fue la primera expresión de la guerra ecológica (Traverso, 2010) no sólo destruía al enemigo sino que también hacía imposible la existencia en su hábitat. Jünger describe minuciosamente los desiertos producidos por la guerra de materiales, pero también observa cómo la naturaleza comienza a adueñarse de lo que hasta hace poco era la tierra domesticada por la agricultura. Se trataba de un fenómeno que tenía por correlato en el crecimiento del hombre salvaje. La naturaleza reclamaba su imperio avasallado por la civilización y el hombre primitivo regresaba para dominar el alma reprimida y empequeñecida del hombre moderno. Lo cierto era que la guerra se había instaurado como una fuerza de transmutación, todo se estaba modificando y ya nadie era capaz de reconocerse a sí mismo. El mundo excavado de las trincheras, perforado por las minas, aromatizado por los gases y la podredumbre y sonorizado por las descargas, como la naturaleza africana, se oponía con brutalidad a las regularidades de la ciudad burguesa. (Jünger 2014: 34)

Cuando la guerra mecánica se puso en acción, la recepción mental del combate saltó por los aires, "explotó como una granada". Toda forma de racionalidad, de lógica y sentido parecieron evaporarse para siempre. Las certezas quedaron acorraladas y reducidas a cenizas. En su lugar, la angustia floreció a borbotones. "En medio de la batalla, la capacidad de pensar lógicamente y el sentimiento de la gravedad parecían anulados..." (Jünger 1998a: 109) La calma era una virtud importante en la guerra. A veces había quienes perdían la cabeza por el poder de fuego del enemigo y salían del refugio por miedo a una descarga. Como locos desesperados corrían por el campo, convirtiéndose en un blanco sencillo. En esos momentos había que desarrollar el temple del fatalista, no pensar en salvarse huyendo, la única salida era esperar sin esperanzas.

La guerra aérea era la forma más novedosa y tecnificada del enfrentamiento. Los hombres que volaban aviones eran muy diferentes a los combatientes de a pie y las máquinas con las que prestaban servicio y la distancia de sus blancos los volvían seres fríos e insensibles. Sin embargo, un aviador podía permitirse la civilización, su ropa siempre estaba impecable, sus nervios en orden, su cuerpo rara vez sufría heridas menores, las heridas de los aviadores solían ser gravísimas, definitivas, pero menos frecuentes que las de los batalladores de las trincheras. Mientras los soldados tenían los pies destruidos y quemados, los ojos ennegrecidos por el fuego, los cascos abollados por los impactos, las ropas mojadas llenas de barro, las manos encallecidas; las aeronaves no tenían límites, ni exponían al fuego indiscriminado a sus tripulantes. Los aviadores eran protagonistas de un dinamismo y una movilidad, hasta entonces, desconocidas por el hombre.

Como ha señalado Herf (1990), las alegorías naturales pueblan las descripciones que Jünger hizo del combate. Las explosiones son comparadas con "truenos", la caída de un proyectil produce un "aleteo", la guerra es un "monstruo con garras", las espoletas "gorjean como canarios" o parecen el "silbido de insectos metálicos", se forma un "diluvio de balas", los proyectiles pasan "como un gigantesco enjambre de abejas", en la batalla se alza "un fuego que sólo podía compararse con un espectáculo producido por la naturaleza."

Las metáforas naturales conviven con la alusión a las formas misteriosas de la guerra, ubicadas detrás de los fenómenos visibles. La guerra como acontecimiento rechazaba a la razón y la empatía. Era, al mismo tiempo, una experiencia inexplicable, incomprensible e intransferible. Walter Benjamin había comprobado la opacidad de la guerra en la poca destreza de los excombatientes para narrar lo que habían vivido en el frente. Si la década de

1920 asistió a la edición de una avalancha de libros, entre los que se cuentan frutos tan dispares como *Tempestades de Acero* y *Sin Novedad en el Frente*, estos textos según Benjamin (1986: 168) registraban todo "...menos experiencia que mana de la boca al oído." El acontecimiento sobrepasaba el aparato hermenéutico de soldados y oficiales. Y en esa valoración acerca del carácter extraordinario de una experiencia verdaderamente desbordada e inasible, Jünger y Benjamin parecen estar de acuerdo.

...era un acontecimiento que quedaba enteramente fuera del campo de la experiencia (...) resultaba difícil entender lo que estaba pasando. Era como la aparición de un fantasma en pleno mediodía luminoso (Jünger, 1998a: 10).

Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano (Benjamin, 1986: 168).

Por supuesto, los argumentos de Jünger y Benjamin sobre la realidad no discursiva de la guerra eran muy diferentes, casi opuestos. Al aludir a una fantasmagoría, Jünger volvía a fetichizar a la guerra, colocando al choque militar materialmente sofisticado en el mismo plano de fuerzas sobrehumanas. En esa consideración rendía tributo a la técnica como la forma perfecta del fetichismo de la mercancía. Entretanto, el esfuerzo de Benjamin estaba orientado en sentido contrario. Al colocar casi en montaje la idea de fragilidad del cuerpo humano en un campo de batalla azotado por máquinas de destrucción masiva procuraba generar una contradicción que permitiese desfetichizar esa técnica puesta al servicio de la guerra. Benjamin ensayaba develar el fetichismo que encubre la destrucción total de todas las mercancías, incluida la fuerza de trabajo, encaminada a salvar la crisis y reiniciar el ciclo de acumulación.

Como espectáculo masivo, la muerte y la destrucción producían una dislocación y rearticulación de la subjetividad del soldado. Eso que se percibía con los ojos estaba obrando un profundo cambio personal, la guerra era, como lo enfatizó Jünger, *una experiencia interior*. La sensibilidad del combatiente se hallaba oprimida por la idea de un peligro enorme, inminente e ingobernable. Algunas

trincheras se convirtieron en verdaderas escuelas del nihilismo: "...durante cuatro años estuvimos en la zona de sombra proyectada por la muerte (...) hondo fue el efecto causado por aquella vivencia en el oscuro territorio situado detrás de la conciencia..." (Jünger 1998a: 11).

En algunos fragmentos de *Tempestades...* aparece una estética de la muerte, aunque más vinculada a la máquina de matar que a la muerte misma, a las ametralladoras y sus cargadores que a sus efectos. La muerte en masa era digna de un matadero, en las trincheras y en sus alrededores se acumulaban miles y miles de cuerpos. No había gloria para los caídos, solo el anonimato. Lo que Jünger (1998a: 114) llamaba "orgía de exterminio". Los heridos estaban apilados en desorden, esperando el auxilio. El sufrimiento humano era masivo y simultáneo. El paisaje quedaba completamente alterado con la guerra. Convertidos en espacio de maniobra y abastecimiento para el ejército, los poblados habían cambiado su aspecto totalmente. En algunos casos crecía una especie de base militar que se sobreimprimía a las aldeas, en otros el paisaje era subsumido en un desierto de destrucción:

...las casas estaban quemadas o se habían derrumbado, las granadas habían arado profundamente los jardines cubiertos de malezas y los árboles frutales estaban rotos (...) El semblante del paisaje era sombrío y fabuloso; la lucha había borrado la faceta amable de aquella región (...) Mochilas desgarradas, fusiles destrozados, fragmentos de uniformes, en medio de todo aquello un juguete infantil que formaba un contraste cruel, espoletas de granadas, embudos profundos abiertos por la explosión de los proyectiles, botellas, instrumentos de recolección de cosechas, libros despedazados, utensilios domésticos machacados, agujeros cuya oscuridad cargada de misterio indicaba un sótano en el que tal vez bandadas de atareadas ratas se dedicaban a roer los cadáveres de los infelices habitantes de la casa (...) en los establos los esqueletos de los animales domésticos atados aún a sus cadenas, en los devastados jardines tumbas, y entre ellas, florecientes, profundamente ocultos entre los hierbajos, ajenjos, cebollas, ruibarbos y narcisos, en los vecinos campos graneros sobre cuyos techos proliferaban ya los cereales: todo ello era atravesado por un ramal de aproximación medio derruido envuelto en el olor del incendio y de la podredumbre (Jünger 1998a: 45-7).

¿Comportan estas descripciones una estetización de la devastación? ¿Forman parte de un sádico pintoresquismo del paisaje en ruinas, de una violencia desbocada que aniquila al hombre y la naturaleza? ¿Qué sentido tienen esos puntillosos retratos que aparecen con intermitencia pero como espectros de la narrativa insisten en regresar una y otra vez?

La prosa de Jünger casi no narra más que fragmentos, pequeñas anécdotas de la batalla, los días ociosos y los desplazamientos. Habitualmente esos trozos están interrumpidos por alguna reflexión interior o por descripciones casi cinematográficas. Las partes permanecen desconectadas. *Tempestades de acero* no es un diario, pero tampoco una novela. Se parece a una colección de narraciones breves y descripciones detalladas de cuadros fotográficos. El autor ha preferido describir antes que narrar, mostrar antes que contar, poner delante del lector una experiencia extrema antes que juzgarla. Quizá la única herramienta con la que Jünger interviene su texto sea la Estetización, que en ocasiones, propone postales de la destrucción y el abandono.

Jünger intenta colocar al lector ante una experiencia extraordinaria sosteniendo el punto de vista incompleto, angustioso y vulnerable del combatiente sepultado en las trincheras. Y esa reconstrucción de una mirada condenada a su parcialidad y fragilidad es lo que da vitalidad al texto. Parapetado bajo el casco, en la trinchera, cargando el fusil, cazando ratas, poniéndose las botas, comiendo las provisiones de los enemigos, recorriendo ciénagas prehistóricas y escombreras abandonadas, cavando tumbas sin nombre, conteniendo la respiración para evitar los gases, conversando con los camaradas de combate, sopesando las heridas en el cuerpo, soportando las fatigas de la marcha, Jünger devuelve siempre su propio punto de vista. Renuncia a contar la gran batalla de otro modo que no sea a través de sus ojos que nada saben de los acontecimientos "históricos" y las decisiones de los altos mandos. La perspectiva del oficial, muy cercano al soldado, es la de un ingenuo, la de alguien que observa fenómenos violentísimos pero no puede explicarlos ni comprenderlos, ni juzgarlos, solo consigue registrarlos a veces estéticamente. Esa óptica casi salvaje del narrador es la que seduce al lector y le invita a transitar tanto tiempo después de su publicación un libro, al mismo tiempo, distante del presente y de la experiencia que evoca.

En *Tempestades de acero*, la guerra comienza como en una película, sin preámbulos, manifiestos ni explicaciones. Solo una dedicatoria a los caídos precede a la escena del tren deteniéndose en Bazancourt y los soldados bajando. No hay preparativos, causas ni explicaciones y como no hay comienzo tampoco hay un final. Jünger parece querer decir que las guerras no tienen ni fecha de

inicio ni de conclusión, son procesos abiertos y en latencia más allá de las diplomacias. La Gran Guerra parece interminable, pero hay un punto donde comienza a languidecer, a declinar, a envejecer y ese punto es provisto la experiencia de los hombres en el frente.

Me había cansado ya y estaba habituado al rostro de la guerra; pero este mismo hábito hacía que viese los acontecimientos a una luz mortecina y distinta. La violencia ya no me deslumbraba tanto como antes. También notaba que el espíritu con el que había partido hacia el frente se había gastado y ya no bastaba. La guerra planteaba unos enigmas más profundos. Fue aquélla una época extraña (Jünger, 1998a: 290).

El trabajo de *Tempestades de acero* es casi tan paciente como el que exige la guerra de materiales. Jünger procede en este texto de un modo específico configurando los elementos de las pequeñas batallas cotidianas y los grandes choques de masas. Página tras página se dibujan con una alternancia exasperante los combates, un conjunto de heridas, días vacíos, destrucciones totales, paisajes desolados, azares de la guerra, la sombra de la muerte, etc. Quizá en esa reiteración, a veces insoportable, esté oculta una forma no convencional de criticar a la guerra, más refinada que la de Remarque y la generación pacifista y humanista del frente. Si la forma clásica de hacer la crítica del discurso belicista consiste en objetarlo, poner en cuestión sus fundamentos, glosar su discursividad para encontrar sus contradicciones, puntos flacos y falta de lógica, Jünger elige una estrategia más compleja y actual. Prefiere narrar la experiencia en términos absolutamente prácticos, moralizar lo menos posible, algunas veces, es cierto, incurre en excesos de estetización, pero nunca se permite esas licencias en el plano hermenéutico, deja esa tarea en manos de las imágenes y montajes que forman el encadenamiento de sus descripciones. Jünger formula una crítica al horror de la guerra por saturación. *Tempestades de acero* conduce a la guerra de materiales y la batalla técnica a su paroxismo, la prosa está desbordada, y por momentos el realismo heroico asume la sofocación del lector.

No sólo existía la idea de que una Nueva Era estaba surgiendo del enfrentamiento bélico, un mundo completo estaba siendo destruido y otro iba a crearse a partir de esa destrucción. La Gran Guerra no era más que la dialéctica de destrucción-creadora, la modernidad exacerbada. No se trataba de un fenómeno extraño a las derivas imperialistas del capitalismo liberal

decimonónico. Por el contrario, era el resultado de la localización-concentración de las nuevas industrias (siderurgia, química y electricidad) y de la solución espacial al problema de la sobreacumulación (Harvey 1990). En 1914, las guerras coloniales cambiaron de escenario y se volvieron reflexivas. Europa por primera vez sufrió en su propio territorio las batallas de aniquilación que anteriormente las potencias imperiales habían escenificado sobre los continentes y los pueblos "bárbaros". Pero ese fin de época, la salida al decadentismo y el sopor del *fin de siècle*, era experimentada como una novedad también en términos subjetivos. El mundo de lo sensible se amplificaba. La percepción de la realidad había cambiado para siempre "...los hombres de antes no habían conocido esa amplitud del placer y del dolor. Porque el mundo de los fenómenos había aumentado enormemente." (Jünger 2014: 73).

EL OBJETIVISMO DE MASAS

Lo que quedaba no era sino una experiencia más. Y cada vez tenía por más seguro que la experiencia era un desengaño y que la vida, en cuanto suma de esas experiencias, era el mayor de todos.

Ernst Jünger

Frente al mundo límite y horroroso que se desprendió de las detalladas descripciones de la guerra, ante la fuerza fenomenológicamente infinita del fuego, la absorción del individuo en la batalla, la aparición de tierras baldías, de bosques resecos y destrozados, de aldeas reducidas a escombros y de poblaciones enteras aniquiladas, la guerra técnica apareció como un anticipo del Apocalipsis. Como lo indicarían en distintos momentos Benjamin y Adorno, la apariencia de ese paisaje impediría toda nueva producción de sentido. Al estallido final le seguiría un silencio permanente. En esa negación absoluta sólo subsistiría el vacío.

La guerra abrió la perspectiva de un mundo siempre al borde de la destrucción accidental o intencional, un entramado socio-técnico trazado por fuerzas en equilibrio inestable. Nuevas energías fueron puestas al servicio de la organización social, política y cultural. Si hasta finalizar la Gran Guerra las expresiones políticas pudieron permanecer relativamente alejadas de la producción de energías y movimientos, la célebre ecuación leninista "socialismo = soviét + electrificación" decretó la abolición de esas escisiones (Heidegger

2014). Hija del mundo edificado por la guerra, la Revolución Rusa planteaba que su régimen político dependía de una forma de organización y un tipo específico de energía. Aparecía una nueva formación social acompañada de una energía capaz de movilizar a esa sociedad, a sus máquinas, ideas, hombres y mujeres. La entreguerras asistió al crecimiento de la sociedad de masas, un fenómeno que no reconoció límites políticos ni ideológicos. Tanto la URSS de la planificación centralizada, la Alemania nazi o los Estados Unidos del *New Deal* fueron impactados por los fenómenos de la masificación tecnológica y social. Nacía una nueva configuración social resultante de la desmovilización de los ejércitos, la muerte de diez millones de seres humanos, la destrucción de máquinas, armas y materiales en el frente, las fuertes migraciones del campo a la ciudad, la reestructuración de los procesos de trabajo a través del taylorismo y el fordismo, la reconstrucción y ampliación de la infraestructura urbana y la concentración de población en las capitales europeas. Ese contexto ofreció síntesis inaugurales de un conjunto de actividades que no habían tenido antes una relación de tal proximidad: arte, guerra, política, consumo, planificación, cultura, industria, etc. Era el nacimiento de un mundo completamente concentrado, aglomerado, energizado y acelerado.

En la entreguerras se consolidaron las grandes metrópolis iluminadas con energía eléctrica, emergieron las fantasmagorías de esa iluminación capaz de derrotar a la noche y se reforzó el fetichismo de la técnica (Benjamin 2014). Dentro de la antigua Europa, Berlín comenzaba a emerger como una de las capitales más modernizadas y tecnificadas del siglo XX (Piazza 2002). A fines de los años 1920s., Nueva York y más específicamente Manhattan se convirtieron en la metáfora de la ciudad universal. Allí se alza el *Chrysler Building*, el edificio más alto del mundo por tan sólo once meses, hasta que en 1931 se construyó el *Empire State*. Su record fue efímero, pero resultó superado por un edificio vecino. La sociedad de masas inauguró la ciudad de las mega-construcciones en altura y los fenómenos de la concentración urbana. Esos fueron los escenarios de la aceleración y condensación de la vida.

En sus libros sobre la guerra, Jünger (1998a: 346) propone una comparación entre la guerra y la ciudad. Sugiere la existencia de un punto del combate en el que la percepción del ruido de la guerra y la ciudad comienzan a acompasarse. La naturalización de esa experiencia extrema se produce por el efecto de la duración temporal y la saturación sensorial. Si para Simmel (2005) el urbanita debía olvidar rápidamente los miles de estímulos que recibía en la calle, el soldado de la Gran Guerra no registraría las explosiones, las descargas, el silbido de las balas, el vuelo rasante de los aviones ni los temblores provocados por la

orugas de los carros de combate: "... hace ya mucho tiempo, los ruidos de la guerra se me han vuelto tan familiares como los campanillazos de los tranvías o los bocinazos de los automóviles en una gran ciudad."

En la obra de Jünger hay una correlación funcional entre la guerra y la ciudad moderna. El frente de batalla fue abastecido de materiales y tecnologías por los paisajes industriales que acordonaron a las ciudades del siglo XX. Jünger estaba interesado por esos fragmentos de una realidad a medio camino entre la comunidad y la sociedad que se transformaron en artefactos por obra de la técnica. La ciudad proyectada y diseñada para albergar a las masas era más perfecta y amplia que cualquier paisaje industrial a la usanza antigua. Dominada por la técnica de la conectividad y la producción, la ciudad se transformaba en el artefacto moderno por antonomasia. Sus calles fueron testigos de los procesos más radicales de reformulación de la vida social y psicológica. Irrumpía una existencia rodeada de confort y seguridad, pero por debajo de la apariencia de esas corrientes veloces pero ordenadas, enervantes pero controladas, crecía *el instante de peligro*.

La urbanización moderna representa adecuadamente al nuevo trabajo planificado, enmarcado por las carreteras, los automóviles y los polígonos fabriles. Al transformarse la sociedad urbana haciendo lugar a los fenómenos masivos y seriados, el individuo perdió sus posiciones de visibilidad y se difuminó entre las masas. Tales fenómenos no sólo se observaron en las fábricas, los desfiles militares, las manifestaciones políticas, también, se volvieron infrecuentes las representaciones de individuos en el arte. La imagen, en tanto registro gráfico del hombre, se tornó escenográfica y sistémica, el retrato de un espectáculo abigarrado de hombres y mujeres. Después de la guerra, como lo ilustra *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, la figura aislada solo adquiere valor en el contexto, al igual que el significante para los formalistas rusos, en la relación que la figura establece con otras figuras.

En la década de 1930, cuando la experiencia de la guerra podía ser observada con cierta distancia, Jünger escribió varios textos centrados en el peligro alumbrado por ese mundo urbano y moderno. De ese conjunto se destacan su ensayo *Sobre el Dolor* (1932) y los dos libros ilustrados *El instante peligroso* (1931) y *El mundo transformado* (1933). En estos textos fotográficos, Jünger compiló imágenes sin usar demasiada apoyatura textual, apenas colocó pies de foto para orientar la decodificación. De forma similar a Benjamin, Jünger percibió que la cultura de masas estaba menos vinculada con la civilización del libro y más felizmente emparentada con el consumo de imágenes. La precoz irrupción de *la*

sociedad del espectáculo (Debord, 2008), anunciada por Benjamin (2011) en sus estudios sobre la obra de arte y el fetichismo de mediados de los 1930s., puso en discusión el problema de la imagen, el nuevo régimen escópico concentrado sobre el producto-mercancía y la paralela opacidad asignada a las relaciones sociales y los procesos de producción-explotación.

En la entreguerras, el formato narrativo y la estructura material de los bienes culturales se transformó. Si el siglo XIX fue el tiempo de la novela, el siglo XX fue un período dominado por el periodismo y la crónica. La apelación a recursos realistas y la posibilidad de intercalar fotografías en uno y otro discurso son diferentes. En la entreguerras se forjó una nueva eficacia operativa en el lenguaje rápido, intervenido con ejemplos y sustentado en el estilo directo. Compartida por la imagen, esa eficacia buscaba hacer del mensaje y la imagen un espejo que reflejara el mundo o una ventana a través de la que se lo pudiera observar sin opacidades. El siglo XX fue, entonces, la tumba del pretencioso gesto universal y burgués del libro. Susan Sontag (2006: 44) reafirmó este punto de vista: "El más lógico de los estetas del siglo XIX, Mallarmé, afirmó que en el mundo todo existe para culminar en un libro. Hoy todo existe para culminar en una fotografía."

En esos textos fotográficos, Jünger cultiva la idea de acertijo visual destacada y estudiada en profundidad por Nicolás Sánchez Durá (2007). Se trata de una clave de lectura emparentada con las modalidades del conocimiento que Goethe indicó en su *Teoría del Color* y que Benjamín adaptó en su idea de iluminación profana y en el ecléctico marco teórico de su malograda tesis de agregación. Para Jünger la superficie de lo visible, la fenomenología de la imagen, escondía mensajes que sólo podían ser descifrados cambiando la perspectiva del observador o haciendo que lo observado entrara en una relación diferente con el contexto o el campo de visualización, a través de procedimientos similares al montaje cinematográfico, la acumulación serializada o la yuxtaposición binaria contrastante (Jay 2008).

Uno de los medios que el siglo XIX inventó y el XX popularizó para practicar la reificación del ser humano fue la cámara que funciona como una especie de máquina objetivadora. La lente mecánica es un cañón capaz de petrificar, de convertir todo lo que observa en una cosa: una fotografía. En ese aspecto, según Jünger, la cámara réplica al arma. Su potencia técnica radica en la capacidad de captar el movimiento, las cámaras fotográficas y el cinematógrafo permiten registrar con precisión y abstracción fragmentos del mundo. La fotografía aérea reduce toda perspectiva o paisaje a un espacio geométrico. Disimuladas por una figura que tiende a crear planicies y llanuras, las cualidades del espacio son aplastadas por la macroscópica. En la fotografía aérea, el ojo hipermecanizado

(primero por la cámara y luego por el avión) produce isotopía allí donde al ras del suelo existe heterotopía (De Certeau 1999). La cámara y el arma se empuñan en los mismos espacios de combate con objetivos muy similares: producir abstracciones que hagan del mundo y sus componentes una colección de objetos gobernable. Sánchez Durá (2001) afirma que Jünger consideraba que la cámara producía impactos tan fuertes como los de un fusil. La fotografía para Jünger no era depositaria de un nuevo tipo de objetividad. Como los teóricos más penetrantes de su tiempo (Kracauer 2008), pensaba que las capturas fotográficas constituyen un recorte intencionado de lo real. Pero el escritor alemán percibió cierta vocación del arte fotográfico por destacar su componente técnico, ocultar su artificialidad y mimetizarse con la realidad. La fotografía documental quiso ser un espejo de lo real y no su suplemento representativo. No buscaba narrar sino mostrar, no ensayaba contar una historia sino hacerla visible. En el sentido de la producción narratológica, los puentes entre *Tempestades de acero* y los fotolibros de Jünger son bastante firmes y evidentes.

Pero no solo los medios de esa nueva objetividad cambiaron en la sociedad de masas, también el material de esa objetivación fue presa de profundas metamorfosis. El cuerpo humano se convirtió en un objeto a ser medido, no ya por la ciencia, la medicina, la criminología, algunas tendencias pedagógicas, etc., sino por hechos aparentemente menos relacionados con el poder y mejor vinculados con el ocio y la libertad como las competencias deportivas. El trabajo de cuantificación del cuerpo y la energía corporal fue la nueva marca de los deportes despojados de su aura aristocrática. Los torneos atléticos comenzaron a ser pensados como formas de medir las aptitudes corporales a través de signos numéricos comparables: récords. Se trataba de una especie de taylorismo que se desplazaba de la fábrica al campo de juego. En esa intención de llevar al número y establecer comparaciones, las competencias deportivas, la guerra y el trabajo ofrecieron una poderosa analogía formal y funcional. La construcción de cifras se orientaba a conseguir simplificar y comprender, mediante la abstracción y la reducción de las cualidades, objetos y movimientos complejos y desconcertantes. En el mundo peligroso que surgió de la postguerra la fotografía y la cifra, el cine y la estadística reinaban como patrones de producción-invencción de la realidad, generadores de motivos de certidumbre y de una objetivación abstracta a la vez impersonal e insensible.

Los registros fotográficos en los que se apoyan *El instante peligroso* y *El Mundo Transformado* revelan una nuevo objetivismo que intenta transformar al sujeto masivo de la historia en un objeto, capaz de ser capturado, detenido, estetizado y gobernado. Las masas y la técnica son los protagonistas de los montajes que

Jünger establece como *acertijo visual* para ensayar escrutar a ese mundo nuevo que emerge del vientre de la Vieja Europa. Ese entramado relacional maquínico-masivo es también una fuente de conflictos y es capaz de reabrir las cicatrices de las heridas que tras la guerra no han logrado restañarse. Fisuras por las que primero surgirán los regímenes autoritarios de la entreguerras, el holocausto y las explosiones atómicas de la Segunda Guerra.

CONCLUSIONES

En *Sobre el Dolor*, Jünger fantaseaba con la creación de una segunda conciencia humana, una nueva forma de autorepresentación derivada de la era de la máquina que le permitiría al hombre percibirse como un objeto. En ese contexto hermenéutico, el cuerpo se transformaría en un mecanismo y el umbral de tolerancia al dolor físico se ensancharía. Con el advenimiento de la sociedad de masas, las relaciones con el peligro y el dolor cambiaron substancialmente. Antes del siglo XX, el dolor y el peligro estaban reservados a los héroes y los ascetas que creían en una forma de vida signada por las heridas y el auto-sufrimiento. Cuando la concentración técnica irrumpió en el escenario de la historia, relacionarse de manera individual y directa con el dolor comenzó a ser casi imposible. No obstante este nuevo ensamble social basado en el número, la materia y la energía colocó a los hombres ante un peligro permanente, pero estadístico. El dolor y la muerte podían sobrevenir de repente con los accidentes de tráfico, los deportes, las caídas aéreas y los desperfectos de ingenios y acumuladores de energía (combustible). En esos planos cotidianos, la muerte y el dolor eran incorporados y aceptados por las masas siempre y cuando se los mantuviera encapsulados. En el entramado socio-técnico de la entreguerras, la tecnología fue empleada como una especie de armadura contra el dolor. En la posguerra, la técnica era al dolor lo que anteriormente había sido la disciplina: una manera de minimizar el choque de unos agujones afilados, de construir una barrera para la sensibilidad. El propósito de la técnica fue excluir el dolor, expulsarlo de la vida. La técnica moderna funcionó como una especie de escudo contra el dolor y de anestesia para la vida. Según Jünger, mientras la técnica ensayaba negar el dolor, la disciplina con sus ejercicios de ascesis y control intentaba oponerle resistencia.

En sus foto-libros, Jünger propone un motivo relevante para comprender la caída de la república de Weimar y el ascenso del nazismo o de cualquier régimen que tenga a la autoridad como principio de cohesión. Afirma que el desamparo es la condición de posibilidad del ejercicio de toda autoridad. Cuanto mayor sea el

desamparo de los gobernados con mayor carácter dictatorial podrá ejercerse la autoridad. A medida que la esfera técnica aumente su alcance, el peligro crecerá y disminuirá el control sobre el dolor, entonces las masas, ese nuevo sujeto-objeto de la historia acunado durante la entreguerras, deberán afrontar una vida de desamparo en la que el dolor y la privación se volverán inaceptables.

Se viven unos tiempos donde se da una extraña mezcla de barbarie y humanitarismo, el mundo tiene el aspecto de un archipiélago donde coexisten pacifismo extremo al lado del incremento monstruoso de equipamiento bélico, cárceles de lujo al lado de barrios de desocupados... (Jünger 1995: 45).

El peligro, las masas, las metrópolis, la técnica y el poder omnímodo del Estado configuraron el signo del mundo a la salida de la Primera Guerra. Un contexto dominado por las energías y los materiales sobrehumanos de la técnica. En medio de los prodigios tecnológicos y los efectos de la sacralización y militarización de la política prosperaron las condiciones de posibilidad de un mundo donde el peligro era cada vez más ineludible y en el que pudieron crecer las mayores aberraciones de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (1973): "Experiencia y pobreza", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 167-173.
- (2005): *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- (2011): *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, Buenos Aires, El cuenco de Plata.
- (2014): *Dirección única*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- De Certeau, M. (1999): *La invención de lo cotidiano. I. artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- Debord, G. (2008): *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca
- Foucault, M. (2007): *El nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France 1978-1979*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- (2010): *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Frietzsche, P. (2009): *De alemanes a nazis 1914-1933*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Harvey, D. (1990): *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires, Amorroutu.
- Heidegger, M. (2014): *Acerca de Ernst Jünger*, Buenos Aires, El Hilo de Ariadna.
- Herf, J. (1990): El modernismo reaccionario. Técnica, política y cultura en la República de Weimar y en el Tercer Reich, México, Fondo de Cultura Económica.
- Hervier, J. (1990): *Conversaciones con Ernst Jünger*, México, Fondo de Cultura Económica.
- James, J. (2013): *Rimbaud en Java. El viaje perdido*, Buenos Aires, La Bestia Equilátera.
- Jay, M. (2008): *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal.
- Jünger, E. (1998): *Los titanes venideros*, Ediciones Península, Madrid.
- (1998): *Sobre el Dolor*, Tusquets, Madrid.
- (1998): *Tempestades de Acero*, Tusquets, Madrid.
- (2004): *Juegos Africanos*, Tusquets, Madrid.
- (2005): *El mundo transformado y El instante peligroso*, Valencia, Pre-Textos.
- Kracauer, S. (2008): *Sobre la fotografía*, Gedisa, Barcelona.
- Nicholls, C. (1997): *Rimbaud en África*, Anagrama, Barcelona.
- Pauls, A. (comp.): (1996): *Cómo se escribe un diario íntimo*, Buenos Aires, El Ateneo.
- Pizza, A. (2002): *Viena-Berlín Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, Barcelona, Ediciones UPC.
- Sánchez Durá, N. (2007): "Ernst Jünger. Acertijos visuales e instantes peligrosos en el ocaso de la República de Weimar", en *Alguien nos mira*, Valencia, Universitat de Valencia.
- Sánchez Durá, N. (ed.) (2002): *Ernst Jünger. Guerra, técnica y fotografía*, Valencia, Universitat de Valencia.
- Simmel, G. (2002): *Sobre la Aventura. Ensayos de estética*, Barcelona, Península.
- (2004): "La metrópolis y la vida mental", en *Bifurcaciones*, 4. Consulta: 21 de abril de 2014 (http://www.bifurcaciones.cl/004/bifurcaciones_004_reserva.pdf):
- Sontag, S. (2006): *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Madrid.

Stape, J. (2007): *Las vidas de Joseph Conrad*, Barcelona, Lumen.

Traverso, E. (2010): *A sangre y fuego. De la guerra civil europea*, Buenos Aires, Prometeo.

Recibido: 16 de junio 2014

Aceptado: 12 de septiembre de 2014

Diego Roldán es Doctor en Humanidades y Artes, ejerce la docencia en la cátedra de Espacio y Sociedad en la Facultad de Humanidades y Artes (FHyA) de la Universidad Nacional de Rosario (UNR) y es Investigador del CONICET en la Unidad Ejecutora en Red ISHIR. Dirige el Centro de Estudios Culturales Urbanos (www.cecur.com.ar) de la FHyA-UNR, ha publicado numerosos artículos en revistas dedicadas a las ciencias sociales y es autor de *La invención de las masas. Ciudad, corporalidades y culturas. (Rosario 1910-1945)*. diegrol@hotmail.com