

MÁQUINAS Y AVIADORES LA EXPERIENCIA DE LA GUERRA EN LOS FOTO-LIBROS DEL JOVEN JÜNGER

MACHINES AND AVIATORS. THE EXPERIENCE OF WAR IN YOUNG
JÜNGER'S PHOTOBOOKS

Juan Evaristo Valls Boix
Universitat de València (España)

Recibido: 20-05-2012

Aceptado: 26-06-2012

Resumen: El modo en que el Jünger de los años 30 recuerda y describe la guerra en sus foto-libros concibe la misma principalmente desde la contemplación estética como un espectáculo de la naturaleza, en detrimento de su cruel dimensión moral y personal. Ello, que en buena medida es posibilitado por la conciencia técnica, capaz de objetivar a las personas y concebirlas fuera de la esfera del dolor, permite al soldado vivir el combate como una experiencia interior en la que se encuentra cara a cara con lo absoluto y mediante la que puede sentir la vida y la libertad como nunca antes. La guerra se convierte en el espacio idóneo para la realización de un nuevo tipo de hombre duro, noble y viril, el aviador.

Palabras-clave: Ernst Jünger, I Guerra Mundial, conciencia técnica, experiencia de la guerra, sensibilidad moral.

Abstract: The way in which the Jünger of the 30's remembers and describes the war in his photobooks conceives it principally since an aesthetic comprehension as a natural spectacle to the detriment of its cruel moral and personal dimension. This, which to a large extent is made possible by the technical consciousness, able to objectify persons and conceive them out of pain sphere, allow the soldier to live the combat as an interior experience in which he faces the Absolute and through which he can feel life and freedom as even before. War becomes the suitable space for the fulfillment of a new type of hard, fine and virile man: the aviator.

Key-words: Ernst Jünger, World War I, technical consciousness, experience of war, moral sensibility.

La I Guerra Mundial, considerada por algunos como el primer episodio de una gran guerra civil europea (1914-1945)¹ que inauguraría el “corto siglo XX”², supuso una fuerte conmoción para las gentes de toda Europa, que asistieron y sufrieron una catástrofe sin parangón en la historia que reveló el fracaso del progreso civilizatorio y el gran poder de destrucción de la técnica, si bien concebida antaño como esa antorcha prometeica que liberaría al hombre del frío y el hambre, devenida ahora en un arma capaz de acabar de un modo tan absurdo como eficaz con millones de seres humanos. Fue en el fragor de una de las muchas batallas de esa gran guerra donde un oficial del ejército alemán de poco más de veinte años llamado Ernst Jünger fue herido en una pierna por un perdigón de metralla de *shrapnel* que había sido lanzada por un proyectil perdido. La herida, no obstante, le alejó del combate y le salvó de una muerte segura: el sargento que le sustituyó y la sección de soldados desapareció prácticamente por entero poco después, cuando se dirigía al campo de embudos de las cercanías de Guillemont, al norte de Francia. Sencillamente, no se volvió a ver a ninguno de ellos.

Las experiencias que vivió en el campo de batalla marcaron profundamente al oficial Jünger. Lejos de encontrar allí el escenario caótico y absurdo donde soldados de cualquier bando morían por centenas y millares desprovistos de cualquier honor, descubrió un espectáculo propio de la naturaleza más salvaje y desatada: explosiones, humaredas, bocanadas de fuego, balas silbantes en todas direcciones e interludios de un silencio lunar conformaban una grandiosa obra ante la que el soldado, diminuto insecto, solo podía maravillarse. Allí estaba, abismal, el caos. Sublime y fascinante.

...el bombardeo seguía inalterable su curso, apoderándose como si fuese un enorme incendio de las ruinas del lugar... se aglomeraban en cualquier sitio grandes nubes blancas de cientos de explosiones de *shrapnels*, en cuyo interior titilaban llamas rojizas. Entonces, de nuevo parecía que, siguiendo un plan imprevisible, la cantidad de fuego que devastaba el paisaje se concentrara sobre la localidad, que desapareció bajo una espesa cortina de polvo y de los gases multicolores de los explosivos. Junto a un vapor lechoso que, desde los lugares de los impactos, se arrastraba lentamente sobre las escombreras, y junto a las lenguas amarillas del azufre y las densas exhalaciones rabiosamente marrones del ácido pícrico, ascendían las negras nubes de las “coqueras”, que daban la impresión como si gigantescos sacos llenos de hollín, retumbando, se vaciaran dispersándose. Por medio se mezclaban los colores de las materias impactadas, del polvo de los morteros, de la arcilla de los ladrillos, de la tierra, las piedras y las maderas, colores que, durante horas, flotaban sobre los impactos. ... Junto a las simples señales luminosas de color blanco, verde y rojo, había algunas que estallaban formando una estrella multicolor, o bien descendían en racimos y estelas de chispas. El conjunto producía el cuadro de un incomparable castillo de fuegos artificiales, en el cual, para satisfacer al mundo de la guerra, no había derroche de seres humanos, de máquinas o de gastos que fuese demasiado elevado³.

[1] Enzo Traverso, *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945)*.

[2] Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*.

[3] Jünger, Ernst: “El Rostro de la Guerra Mundial. Vivencias del frente de los soldados alemanes”

Este es un fragmento de uno de los textos de *El Rostro de la Guerra Mundial. Vivencias del frente de los soldados alemanes*, foto-libro que Jünger publicó en 1930, y al que le sucedía un segundo volumen que apareció en 1931, *Aquí habla el enemigo. Vivencias de la guerra de nuestros adversarios*⁴. La admiración y el desconcierto marcan el testimonio del exoficial, que destaca, sobre otros aspectos de la batalla, su dimensión de espectáculo: la cantidad de colores y formas que se describen, los contrastes de las luces, el movimiento frenético del polvo y los proyectiles, dan al ser humano la impresión de que se encuentra ante algo superior a él, de una sublime inmensidad que lo relativiza en cuanto hombre, y ante la cual solo cabe la sorpresa. A esta fascinación, además, se le une una considerable precisión que enriquece el relato y testimonia la gran atención del soldado y el sobrecogimiento que tales fenómenos no dejaban de producirle. El paisaje en ebullición de un bombardeo se descubre como una azarosa coreografía donde el fuego y el metal de los proyectiles, sucedidos por humaredas y bruscos agujeros en la tierra, dominan la batalla y describen diversas formas en el cielo.⁵

No obstante, esta precisión olvida un detalle que en toda guerra debería ser principal. No aparece en ningún momento quiénes disparan, bombardean y producen el bello caos que se describe. No se alude al soldado particular que lanzaba una granada o dirigía el fuego a tal posición, y el bando enemigo no es descrito y ni siquiera mencionado en el párrafo⁶. El hombre está ausente en un espectáculo que le excede y que de ningún modo puede dominar. Nunca aparece a modo de protagonista, sino como un elemento más en la sucesión de explosiones y fogonazos, del mismo modo que se describirían a unas hormigas que se revuelven nerviosamente cuando su hormiguero es apedreado: “Ahora cambia de golpe la impresión de inactividad del campo, por todas partes corren atravesando la niebla y los vapores pequeñas jaurías de seres humanos...”⁷. A esta ausencia de, digamos, actividad humana⁸, se contraponen las descrip-

en Sánchez Durá, Nicolás (ed.): *Guerra, técnica y fotografía*. Págs. 138-139.

[4] Nos ocuparemos aquí únicamente de los escritos de Jünger que aparecen en estos dos foto-libros y en ¡Necesitamos la aviación!, de 1928, editados en España por Nicolás Sánchez Durá conjuntamente bajo el título *Guerra, técnica y fotografía*. No nos haremos cargo de otros foto-libros de Jünger como *El mundo transformado* (1933) o *El instante peligroso* (1931). No obstante, las reflexiones aquí presentes son extensibles a los textos de aquellos volúmenes.

[5] No pretendemos aquí retratar a Jünger como un esteta de lo bélico, una suerte de Marinetti; sino tan solo mostrar que la dimensión estética de la guerra se acentúa en estos pasajes, pese a que la visión de Jünger comprenda también reflexiones sobre otros aspectos, como la crisis de la idea de progreso o la dinámica nueva que introduce la tecnificación de la guerra.

[6] Solo de forma anecdótica se hablará más tarde del bando inglés.

[7] *Ibid.* Pág. 131.

[8] En otros fragmentos: “Hacia el final de la noche el fuego se fue corriendo desde la brecha cada vez más en dirección al ala derecha, y la agrandó poco a poco a medida que iba destruyendo, uno tras otro, los nidos de resistencia” (pág. 140), aquí no se alude a quienes ocupaban dichos nidos.

ciones del bombardeo como un fenómeno natural salvaje, como si fuera una tempestad la que, con la potente fuerza del viento y la marea y el capricho de sus envites sembrara la destrucción: “Si no se hubiera sentido personalmente amenazado, el ojo hubiera podido seguir sin cansancio el espectáculo del fuego, cuyas formas cambiantes poseían algo elemental, como aquello que es propio de la llama, de la ola o de las nubes”⁹; o también: “El peso del fuego, de una intensidad totalmente insospechada y nunca previamente experimentaba, causaba la impresión de una catástrofe de la naturaleza...”¹⁰. En cualquier caso, el hombre ha sido elidido de lo que debería ser *su* desastre, *su* obra, y el ínfimo soldado solo puede entender lo que ve y oye como algo sobrehumano¹¹.

Otro rasgo sorprendente que apreciamos es la frialdad que acompaña a la fascinación de los pasajes. Sí hay una consciencia del terror y la catástrofe, pero en ningún modo afectan al testimonio. Las miles de muertes que en cada batalla se producían, los batallones que eran, uno tras otro, eliminados, los hombres que eran despedazados por los proyectiles, si son incluidos en el relato, son un mero elemento más del espectáculo, ni mucho menos el principal, que es coherente con el resto. No aparece el desgarramiento de la muerte, el dolor de la ausencia, la empatía con los caídos y sus familias, nada que no sea la mención del hecho y la descripción, si procede, detallada y asentimental, del mismo. De su unidad, que había sido aniquilada por completo, y en la que presumiblemente Jünger contaba con compañeros, amigos, confidentes, enemigos, o soldados con quienes habría compartido entrenamiento, comida, aseo y cama, dice sencillamente lo siguiente: “[mi batallón] debía ocupar una posición en las cercanías de Guillemont, y, poco después, de él había desaparecido hasta el último hombre. Que una unidad tan grande desapareciera sin dejar rastro era por entonces algo para nosotros todavía demasiado desconocido como para no dejarnos una poderosa impresión”¹². Añade después: “no había derroche de seres humanos, de máquinas o de gastos que fuese demasiado elevado”, y además “el peso del fuego...causaba la impresión de una catástrofe de la naturaleza...y

Por otra parte, “los amplios espacios, batidos desde invisibles posiciones de fuego, produjeron aquel paisaje monótono y peligroso cuyo ambiente ha sido denominado con mucho acierto como el “vacío sin seres humanos” del campo de batalla”. (pág. 154). Por último: “... surge la imagen de una batalla tan monótona como extraña, en la cual, de los dos elementos del combate, tan solo ha quedado el fuego.” (pág. 157)

[9] *Ibid.* Pág. 137.

[10] *Ibidem.*

[11] No es esto una crítica negativa a Jünger, que entiende este diagnóstico como síntoma de una transformación de la guerra tradicional en guerra tecnificada. Pretendemos rescatar aquí el asombro que produce al lector no encontrar ni rastro de lo sentimental o lo personal en la descripción de una batalla. Entendemos que de este asombro arranca la reflexión de Jünger sobre la segunda conciencia y la guerra tecnificada, y a partir de la ausencia de lo personal que lo provoca podemos explicar que el soldado aprecie la belleza de la guerra antes quizá que su masacre.

[12] *Ibid.* Pág. 137.

la gravedad de las pérdidas estaba en concordancia con dicha expresión”¹³. En todo momento la pasión y el sentimiento por las pérdidas humanas son sustituidos por la frialdad y el asombro ante un espectáculo natural.

¿Cómo es posible que Jünger ni se inmute ante la desaparición literal de su sección de combate? ¿Cómo, que la muerte y el exterminio sean solo secundarios en la experiencia de la guerra? Esto, sin embargo, no debería extrañar a quien reparara, como Jünger mismo, en que no solo estamos ante una guerra cuyas dimensiones son mayores a las de ninguna otra, sino que se trata principalmente de una guerra marcada por lo que Jünger denominará conciencia técnica o segunda conciencia. “Esa segunda conciencia, más fría, está apuntando en la capacidad, cada vez más nítidamente desarrollada, de vernos como un objeto”, dirá en *Sobre el dolor*. “El ser humano es capaz de tratar el cuerpo —es decir, el espacio mediante el cual participa en el dolor— como un objeto. Ese procedimiento presupone ciertamente la existencia de un puesto de mando situado a una altura tal que desde ella el cuerpo es considerado como un puesto avanzado que el ser humano es capaz de lanzar al combate y sacrificar desde gran distancia”¹⁴. Jünger reflexiona sobre la conciencia técnica más tarde, en los años treinta, cuando su perspectiva ya se distancia del realismo heroico de sus foto-libros. No obstante, en este “primer” Jünger encontramos el germen y la posibilidad de esas reflexiones: que la percepción de la belleza de la guerra destaque sobre la percepción del desastre y el dolor en los testimonios del soldado es posible gracias justamente al papel “antropológico” que desarrolla la técnica al permitir el advenimiento de la segunda conciencia.

Esta objetivación, que supone una suspensión de la empatía y del, por así llamarlo, juicio sensitivo —suspensión que, como hemos visto, marca el relato de la experiencia del combate de Jünger—, está estrechamente ligada con la industrialización del trabajo y la expansión de la técnica a cualquier profesión. El nuevo fenómeno de guerra técnica se caracteriza por formar parte de la esfera laboral, por comprenderse como un proceso de trabajo, y por entenderse el trabajo como una contribución bélica:

El equipamiento meramente militar se basa en medida mucho más elevada que nunca jamás en la capacidad general de trabajo, que en ininterrumpida corriente aporta fuerzas necesarias para el combate. ... el enfrentamiento meramente militar desemboca en el marco de un gigantesco proceso de trabajo... 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

[13] Íbid. Respectivamente, págs. 131 y 137.

[14] Jünger, Ernst: *Sobre el dolor*. Págs. 70 y 34, respectivamente. Lástima que no sea este el espacio para exponer la sugerente comparación que Jünger hace entre las cámaras fotográficas y las armas, su opinión sobre la fotografía como medio idóneo para la representación bélica y, principalmente, como emblema de la era de la técnica, reflexión que Sánchez Durá desarrolla en “Guerra, técnica, fotografía y humanidad en los foto-libros de Ernst Jünger”, comprendido en Sánchez Durá, N. (ed.): *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*.

la última de las trabajadoras. Junto a los ejércitos armados nacen los modernos ejércitos de la agricultura, de la alimentación, del tráfico, de la propaganda, de la ciencia y de la industria; de su trabajo conjunto constituido siguiendo principios militares fundamentales, se nutre la imagen de una nueva guerra, una guerra de trabajo que satura el espacio vital de los pueblos combatientes sin resquicios ni interrupciones¹⁵.

Ello explicaría por qué en esta guerra el campo de batalla se extiende a las propias ciudades: destruir una fábrica, un mercado o un barrio residencial supone privar a los soldados de comida, de armamento, de ropa, en fin, debilitar al enemigo. Así, Jünger habla del nacimiento de un nuevo tipo de hombre, el trabajador, tipo encarnado por el trabajador de fábrica tanto como por el soldado, uniformado y anónimo, cuya característica principal es esta conciencia técnica que le permite objetivar el cuerpo e inhibir su sensibilidad. Ello es posible gracias a la íntima relación de la técnica, y en especial de las armas técnicas, con la distancia: las armas técnicas permiten al soldado trabajar más efectiva y precisamente que nunca a largas distancias de sus objetivos, “las armas de guerra constantemente se hacen más abstractas, se desarrollan al mismo ritmo que sigue la evolución del mundo técnico en general, y la intensificada mecanización las vuelve más móviles y de toda eficacia a distancias crecientes”¹⁶. La distancia es un potente inhibidor moral¹⁷ que permite precisamente deshumanizar o relativizar el valor del enemigo a quien se dispara al quedar este reducido a un mero punto¹⁸. Del mismo modo, desde un avión, un entorno urbano no es más que un espacio geométrico sobre el que descargar el paquete explosivo¹⁹.

[15] *Guerra, técnica y fotografía*. Págs. 163-164.

[16] *Ibid.* Pág. 124-125.

[17] Algo que ya desde Diderot e incluso Aristóteles está presente como problema y que en el primero se formula, entre otras, de la siguiente forma: “¡Hasta tal punto dependen nuestras virtudes de nuestra manera de sentir y del grado en que nos afectan las cosas externas! Por eso no tengo la menor duda de que, sin el temor al castigo, a muchas personas les costaría menos matar a un hombre a una distancia en la que le vieran del tamaño de una golondrina que degollar un buey con sus propias manos” (Diderot, Denis: Carta sobre los ciegos seguido de Carta sobre los sordomudos. Pág. 15). La golondrina se ha convertido ahora en un punto diminuto. Véase Sánchez Durá, N.: “Rojo sangre, gris de máquina” (en Jünger, Ernst: El mundo transformado seguido de El instante peligroso) o “Lontano dagli occhi, lontano dal cuore” (Logos. Anales del seminario de metafísica. 2001, 3, págs. 143-177). Es Ginzburg (“Matar a un chino mandarín”, en Ginzburg, Carlo: Ojazos de madera: nueve reflexiones sobre la distancia. Barcelona: Península.) quien demuestra que el tópico se remonta a Aristóteles.

[18] “Es una batalla de características tales que su héroe no solo es el soldado desconocido, pues también se disputa contra un adversario desconocido e invisible cuyos proyectiles teledirigidos no llevan inscrita ninguna dirección estable. A esta imagen le corresponde una xenofobia entre las masas combatientes que es más fría y maligna que la existente entre tribus de nativos.” (*Ibid.*, pag. 183).

[19] Sánchez Durá demuestra con claridad este punto gracias a algunas de las fotografías que recoge en *Ersnt* Jünger: Guerra..., como por ejemplo las de la página 69.

Estas consideraciones de Jünger explicarían meridianamente la omisión de los sentimientos hacia el enemigo y hacia el compañero en la experiencia de la guerra del joven Jünger y, desvanecidas estas pena y compasión gracias a la distancia inherente a la técnica que permite concebir la guerra como un proceso de trabajo, no hay impedimento para que tenga lugar una contemplación estética de la guerra como ese incomparable castillo de fuegos artificiales.²⁰

Pero hay algo más. Que el soldado se vea inmerso en una guerra que no concibe desde categorías morales o empáticas, sino estéticamente, como un gran espectáculo de la naturaleza, permite que dicha experiencia se torne una vivencia interior del combate, marcada en primer lugar por la soledad del individuo en medio del polvo, el fuego y las explosiones, pero sobre todo por la exigencia de una virilidad que lance al soldado a la batalla menospreciando su vida –y ello rima muy bien con la segunda conciencia que describíamos más arriba– y dirigido en busca de una nobleza y elevación personales, interiores. Se trata de un encuentro a solas con lo sobrehumano, una incursión en la esfera de lo cultural. Jünger identificará a este tipo de soldado, duro y valeroso, con la figura del aviador: un hombre uniformado, con la cara como tallada en piedra, y guiado por el deber, el servicio, la inteligencia, la capacidad y el corazón. Cuando se desdibujan hasta perderse los rostros de los enemigos y los aliados, cuando el campo se convierte en un caos de fuego y explosiones, cuando se relativizan por las bombas el espacio y el tiempo y la realidad se vuelve absurda, pero el soldado tiene todavía que cumplir su trabajo, solo le queda medirse a solas con ese gran monstruo y mostrarle la nobleza y altura de su corazón, el único motor ilimitado. ”El carburante decisivo del vuelo humano ha de estar en otro lado [distinto del potencial técnico], a saber, allí donde late el corazón del aviador, lo único que le otorga facultades para esa elevación interior, sin la cual carece de importancia cualquier otro tipo de ascensión externa... la técnica continuará siendo siempre imperfecta, mientras que el

[20] Posiblemente fuera este uno de los motivos que llevaron a Jünger a considerar que la única manera de valorar al enemigo era conociendo justamente su propia experiencia y visión de la guerra, por lo que añadió el foto-libro *Aquí habla el enemigo. Vivencias de la guerra de nuestros adversarios* como volumen conclusivo a *El Rostro de la Guerra Mundial*. Mejor recordar que el enemigo lucha por causas tan dignas como la nuestra que concebirlo mezquinamente como alguien que debe ser destruido bajo todo pretexto sin ningún tipo de respeto, como defendería el “humanitarismo abstracto cosmopolita” (como lo califica Sánchez Durá) al exigir una gran guerra que acabara con la guerra y la opresión, como puede apreciarse en el foto-libro ¡Guerra a la guerra! de Ernst Friedrich. Véase Sánchez Durá, “Guerra, técnica, fotografía y humanidad en los foto-libros de Ernst Jünger”. El rostro que era invisible en el campo de batalla –como muestran los testimonios del propio alférez Jünger y de tantos otros soldados- encuentra su espacio gracias a un segundo momento de reflexión que inspira la creación del foto-libro.

corazón humano, por el contrario, es capaz de un grado de incondicionalidad y de grandeza cuyo incremento no nos es posible pensar”²¹.

¡Necesitamos la aviación! es lo que exclama en su foto-libro Jünger al reclamar ese corazón noble y valeroso que late vigorosamente y que se forja en la guerra a través del encuentro entre lo humano y lo sobrehumano. La fascinación por el espectáculo de la guerra permite al soldado adentrarse en el terreno de lo cultural para reafirmarse como hombre y convertir el combate en esa experiencia interior que le redime y devuelve toda su libertad y un poderoso sentimiento de vida: “En efecto, un vuelo similar consigue que cobre expresión algo que es mucho más que lo estrictamente técnico, sus ascensiones rozan las regiones de un mundo distinto, aquel en que se rinde culto. Lo cierto es que, en un mundo técnico que, por decirlo así, se ha convertido en una segunda naturaleza (...) la naturaleza del ser humano también puede volver a desplegarse con mayor libertad e imparcialidad... comienza a manifestarse un calor animal más grande, una libertad más obvia, e incluso una especie de sana barbarie”²². Un retorno a la naturaleza primordial.

Así, este tipo de hombre está también enraizado en un sentimiento nacionalista, patriótico, “pues el ejército de esas admirables máquinas asciende, con una seguridad mayor que la proporcionada por sus alas metálicas, gracias a la fe de la nación, una fe que considera que su vuelo es algo más que útil, a saber, que es necesario... ¿O acaso su vuelo no es, por encima de todo ello, el símbolo de las fuerzas mejores y más valiosas que una comunidad puede poseer?”²³ De este modo, la insensibilización que produce la conciencia técnica se vuelve no solo un elemento posibilitante de la experiencia estética de lo bélico y, por ende como se ha visto, de la vivencia interior del soldado, sino que este vigor y ensalzamiento de la vida puede simpatizar con un sentimiento patriótico que le da a la escena el último elemento para convertirla en una epopeya contemporánea.²⁴ El soldado, por todo lo demás uniforme, anónimo e integrado como una pieza más en el mecanismo de la guerra, que lo relativiza y lo engulle, mantiene todavía despierta, a través del asombro del fenómeno bélico y del aún mayor asombro de saberse –todavía– vivo, la ilusión de la victoria, el sen-

[21] *Guerra, técnica y fotografía*. Pág. 228.

[22] *Ibid.* Págs. 229, 238.

[23] *Ibid.* Pág. 228, 229. Quizá recuerde esto a alguno de los pasajes de *Tierra y mar* de Carl Schmitt.

[24] Basta con pensar que las ideas del joven Jünger se han caracterizado retrospectivamente por él mismo como “realismo heroico” (ideas de que se distanció en su madurez para adoptar un tono más amargo y desencantado). No obstante, este nexo con el nacionalismo no debe ser llevado demasiado lejos, pues cabe recordar que el propio Jünger mantuvo marcadas distancias con el nazismo, al que prohibió la utilización de sus escritos y al que criticó en algunas de sus obras. A propósito de ello, volvemos a recordar las insistencias de Jünger al publicar el volumen *Aquí habla el enemigo* en la pertinencia de comprender al otro bando como una agrupación de hombres con causas igualmente nobles a las propias antes de verlo desde la sesgada óptica de un humanitarismo o un nacionalismo que busque eliminarlo taxativa y cruelmente.

timiento de vida y libertad que aceleran el pulso de su corazón, y la sensación de que antes que un mero combatiente, es el representante de la nación que se abre paso ante la catástrofe para dirigirse hacia la victoria²⁵. De este modo, la figura del aviador, pese a estar ya plenamente afectada por la dinámica que introduce una guerra tecnificada (invisibilidad del enemigo, ataque a espacios abstractos, inhibición moral, etc.), o precisamente gracias a ello, puede reunir una dimensión de uniformidad y de técnica –su dimensión de “soldado”– con esta dimensión de valores épica o heroica: es en la figura del aviador donde los últimos resquicios de la guerra tradicional, entendida como guerra caballeresca (donde el rostro del enemigo, las reglas del honor, y la tragedia de la batalla estaban a flor de piel), permanecen junto a las nuevas cualidades que introduce la guerra técnica.

La experiencia de la guerra del Jünger de los años treinta está marcada por el entusiasmo y el idealismo propios de la juventud. Encontrar en la guerra el lugar de realización de un ideal antes que la tragedia y el exterminio, sin embargo, fue una visión frecuente en lo que ha sido una guerra caracterizada justamente por la juventud de sus participantes²⁶. El horror y el caos, la muerte y la destrucción, reconocen en su reverso la belleza sublime de la épica y la trascendencia del encuentro del hombre ante fuerzas que le exceden. Dos experiencias radicales, entusiasmo y desolación, se cruzan y se funden en un fenómeno esencial para comprender los desarrollos del siglo XX. Los participantes de la segunda gran guerra del siglo, el mismo Jünger entre ellos, no mirarían ya con ojos fascinados aquel otro gran desastre.

[25] Esta imagen de masculinidad no es exclusiva de Jünger. Se trata, como bien recoge Enzo Traverso en *A sangre y fuego*, de un tipo propio de la I Guerra Mundial proveniente de una antigua tradición de Adonis: “A partir del final del siglo XVIII, Winckelmann fijó los códigos de esta [tradición del modelo de masculinidad] por referencia al arte de la Antigüedad griega: una suerte de ideal físico, estético y moral identificó la armonía del cuerpo, el coraje y la pureza espiritual. Hacia el final del siglo XIX, el movimiento de la juventud alemana... los desarrolla y los carga de un significado nuevo... La guerra se convierte en el lugar de realización de este arquetipo masculino que se transforma en virilidad agresiva. La masculinidad deviene sinónimo de fuerza, coraje, virilidad, energía, voluntad de acción, solidez de nervios, pero también rectitud moral, generosidad, belleza, nobleza de espíritu, idealismo”. (*A sangre y fuego*, págs. 174-175; Traverso toma estas ideas de G. L. Mosse en *The image of men. The construction of modern masculinity*).

[26] Enzo Traverso, *A sangre y fuego*.

Referencias bibliográficas:

- DIDEROT, Denis: *Carta sobre los ciegos* seguido de *Carta sobre los sordomudos*. Trad. de Julia Escobar. Valencia: Pre-textos, 2002.
- GINZBURG, Carlo: *Ojazos de madera: nueve reflexiones sobre la distancia*. Barcelona: Península, 2000.
- JÜNGER, Ernst: *El mundo transformado* seguido de *El instante peligroso*. Trad. de Ela Fernández Palacios. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- : “El Rostro de la Guerra Mundial. Vivencias del frente de los soldados alemanes”, “Aquí habla el enemigo. Vivencias de la guerra de nuestros adversarios”, “¡Necesitamos la aviación!” en SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás (ed.): *Guerra, técnica y fotografía*. Trad. de Joan B. Llinares Chover. Valencia: Vicerectorat de Cultura. Universitat de València, 2002.
- : *La guerre comme expérience intérieure*. Trad. al francés de François Poncier. Christian Bourgois éditeur, 2008.
- : *Tempestades de acero* seguido de *El bosquecillo 125* y *El estallido de la guerra de 1914*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Tusquets Editores, 2011
- : *Sobre el dolor* seguido de *La movilización total* y *Fuego y movimiento*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Tusquets, 2003
- HOBBSAWM, Eric: *Historia del siglo XX*. Trad. de Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori, 1999.
- MOSSE, George L.: *The image of man : the creation of modern masculinity*. London : Oxford University Press, 1996
- SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás: “Guerra, técnica, fotografía y humanidad en los fotolibros de Ernst Jünger” en SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás (ed.): *Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía* (op. cit.).
- : “Lontano dagli occhi, lontano dal cuore” (*Logos. Anales del seminario de metafísica*. 2001, 3, págs. 143-177).
- : “Palabras e imágenes, límites y alcance de los testimonios del dolor de la guerra” en SÁNCHEZ DURÁ, N. (ed.): *La guerra*. Valencia: Pre-Textos, 2006. Págs. 207-246
- : “Rojo sangre, gris de máquina”, en *El mundo transformado* seguido de *El instante peligroso* (op. cit.).
- SCHMITT, Carl: *Tierra y mar: consideraciones sobre la historia universal*. Trad. de Rafael Fernández-Quintanilla. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1952.
- TRAVERSO, Enzo: *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945)*. Trad. de Miguel Ángel Petrecca. Valencia: PUV, 2009.