

Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes. Número 8, marzo de 2009.

LA OBJETIVACIÓN COMO FORMA DE CONOCIMIENTO ESTÉTICO

David Porcel Dieste

Universidad de Salamanca

I. La razón al servicio del dominio burgués

El optimismo con el que en su juventud el escritor y filósofo Ernst Jünger (1895-1998) entiende la concepción positivista de la historia y del progreso humanos simpatiza con el clima ideológico de comienzos del siglo pasado en Occidente: “Nuestra actitud era la de quien quería reconocer con mirada desencantada la nueva realidad de la técnica y del trabajo y tomar parte en ella sin añoranzas nostálgicas ni proyecciones apocalípticas.”¹ Sin embargo, con ocasión de una serie de acontecimientos cruciales, como el hundimiento del Titanic en 1912, el caso Dreyfus y, más conscientemente, tras el advenimiento de la Primera Guerra Mundial, el pensador alemán, como tantos otros intelectuales de la época, comienza a desconfiar de la idea ilustrada y positivista de alcanzar una humanidad fundamentalmente buena y segura a través del progreso científico y tecnológico. Como consecuencia de ello, Jünger se aparta de ese clima de optimismo social y entra a formar parte de una generación de pensadores que van a cuestionar los presupuestos teóricos de la Ilustración y del positivismo. Junto a esta generación de pensadores, el escritor alemán va a tomar consciencia de los *límites de la razón* para conocer y gobernar la naturaleza y va a cuestionar aquellos presupuestos que constituyen la base de las concepciones socialistas y positivistas del progreso y de la historia humana.

Jünger, al comienzo de su monumental obra *El trabajador* (1932), entiende que el hecho de que hasta ahora los valores de la Ilustración no hayan penetrado en la mentalidad del hombre alemán, se debe al desajuste que existe entre las concepciones ilustradas de la libertad y de la responsabilidad y el modo específico de ser de aquél.²

En Alemania el tercer estado (la burguesía), durante el siglo XIX y comienzos del XX, fue incapaz de alcanzar un dominio claro y reconocido sobre los trabajadores alemanes, la mayoría de ellos educados en el fragor de la batalla y del peligro. En efecto, asegura Jünger, el burgués, heredero directo del pensamiento ilustrado, ha tratado por todos los medios de someter a su dominio al trabajador, viendo en éste la representación del cuarto estado, de una sociedad o de una economía nuevas, es decir, relegándolo a la esfera de la negociación, del contrato, y pretendiendo que asimilara los esquemas y valores de la Ilustración. Sin embargo, asegura Jünger, lo que ignora el burgués es la imposibilidad ontológica de que el trabajador asuma los valores heredados de la Ilustración.

El análisis que realiza el autor sobre los diferentes mecanismos de poder de los que se sirve la burguesía para someter al trabajador, nos descubre un aspecto cuestionable de la ideología ilustrada. En *El trabajador* Jünger entiende la Ilustración como un proyecto científico y político cuya meta última consiste en alcanzar una sociedad fundamentalmente buena, segura y razonable. Para alcanzar dicho proyecto el burgués debe primero vencer las fuerzas imprevisibles de los elementos, que se manifiestan exteriormente, dando origen a catástrofes naturales, pero también interiormente, originando enfermedades, dolor, crímenes pasionales... Por tanto, el enemigo que temer el burgués es el espíritu guerrero, dionisiaco, pasional, que encarnan tanto el soldado del frente como el trabajador, ambos procedentes de la Primera Guerra Mundial y educados en la escuela del dolor y del sacrificio, de la pasión y de la exaltación.³

Ese proyecto, desde el punto de vista de la mentalidad burguesa, sólo es alcanzable racionalizando la Naturaleza, es decir, categorizándola conforme a los principios lógicos de la razón y considerándola, por tanto, como una realidad sujeta a leyes y normas susceptibles de ser conocidas por la razón. La burguesía, heredera de la mentalidad ilustrada decimonónica, se erige entonces como la clase dominante que interpreta los fenómenos desde el prisma de la razón, y sólo desde él. Como reitera Jünger en diferentes ocasiones, lo característico del hombre burgués no es su afán de seguridad, sino el carácter exclusivo de éste, de ahí que en todo momento el burgués trate de obturar la fuente del peligro. En efecto, ante cualquier situación de incertidumbre e inestabilidad, como la que provocan las continuas amenazas procedentes de la Naturaleza, la mejor manera de protegerse consiste en tratar de

someter aquello que por su constitución puede convertirse en objeto de desazón o descontrol.

El análisis que Jünger realiza sobre dicho mecanismo de poder permite comprender los motivos por los que el burgués trata de secar las fuerzas internas y orgánicas de figuras jüngerianas como las del Soldado Desconocido, procedente de la guerra del 14, o la del Trabajador, heredero del soldado prusiano. El autor entiende, en este sentido, que *la forma más poderosa de dominio consiste en negar el derecho a ser, a existir, de todo aquello que pueda constituir un objeto de amenaza*; de ahí que, de acuerdo con este principio, el burgués trate de dominar a los soldados, criminales, poetas, amantes, y, en general, a aquellos trabajadores educados en la escuela de la pasión, del peligro y del sacrificio, negándoles el derecho a ser, a actuar conforme a su naturaleza dionisiaca, elemental, procurando que sientan, piensen y se comporten de acuerdo con las normas y pautas racionales que les son impuestas.

No nos interesa ahora detallar la forma como en la obra de Jünger se concreta esa forma de dominio de la clase burguesa, ni las consecuencias para el trabajador. Lo interesante aquí es comprender que la naturaleza del dominio burgués, tal como lo interpreta el pensador alemán, consiste en juzgar todo lo existente por el mismo rasero de la Razón y en categorizarlo de acuerdo con los esquemas propios de la concepción moderna de la Naturaleza. Así, la estrategia que emprende el burgués de racionalizar *todo* cuanto existe conduce a tachar de irracionales aquellos comportamientos que amenazan su seguridad y bienestar, y a legitimar la condena y la censura de dichas actitudes. En definitiva, lo que pretende es relegar su objeto de amenaza al reino del *no ser*, mejor dicho, al ámbito de lo que *no debe ser*. El triunfo se basa en ese hecho, y la mejor arma de la que dispone es una pedagogía que anula el modo de pensar, sentir y actuar propio del trabajador.

II. El papel de la fotografía como expresión de la mirada del *trabajador*

Ante esta situación, Jünger opta por reivindicar en los soldados y trabajadores una nueva actitud ante lo elemental, que permita no sólo recuperar y afirmar esa *otra* parte esencial de ellos olvidada, camuflada por el burgués, sino evidenciar los límites de la razón en su intento de obturar y secar las fuerzas telúricas. En su ensayo *Sobre el dolor* (1934) Jünger enuncia la tesis según la cual lo que define al trabajador consiste en su particular relación con el dolor, otra de las formas como se manifiesta lo elemental.

En oposición a la actitud que el burgués adopta ante el dolor, consistente en un intento de rehuir y substraerse de su dominio, haciendo uso de las posibilidades científico-tecnológicas, el trabajador de Jünger se caracteriza por su capacidad de *objetivar* la cuantía de sufrimiento. En lugar de tratar de vivir al margen del dolor, el trabajador pretende convivir con él, y la manera de conseguirlo consiste en objetivarlo.

Como consecuencia de esta nueva actitud ante el dolor, Jünger ve nacer los nuevos equipamientos técnicos mediante los cuales el trabajador puede conducir esa actitud objetivadora y destacar así su carácter imperturbable, frío, distante. El autor piensa, en este sentido, que la relación con el dolor se ha modificado de hecho, forjándose en el trabajador un carácter frío, distante, cruel.⁴ Estos nuevos métodos técnicos de conducción de la mirada objetivadora, fría, matemática, característica del trabajador, no sólo definen el modo propio de ser del trabajador, sino que recuerdan la presencia insobornable de lo elemental. Entre estos métodos se encuentra el caso de la fotografía, que a continuación analizamos. La fotografía, capaz de retener a la bala en su trayectoria como al ser humano en el instante en el que una explosión lo despedaza, se convierte en un instrumento al servicio del modo peculiar de ver del trabajador, en un nuevo órgano por el que se expresa su voluntad de ser y por el que se manifiesta la naturaleza del dolor y del peligro, de los que no quiere saber nada el burgués.

En su artículo ‘Fotografía, guerra y dolor’⁵, Enrique Ocaña aclara la diferencia que existe entre una *vivencia interior* de la guerra, que reivindica Jünger, y una vivencia exterior, más propia del pacifista Ernst Friedrich, como la que reflejan las fotografías de *¡Guerra a la Guerra!* (1924), cuya pretensión última es la de despertar en el espectador un sentimiento de repulsión hacia las atrocidades cometidas en la guerra: “El conjunto de imágenes del libro componen una galería del horror militar que recurre a la técnica de la yuxtaposición para herir a conciencia, sin ningún tipo de miramiento, la sensibilidad del espectador.”⁶ A juicio de Ocaña, la recopilación de fotografías de la Primera Guerra Mundial que realiza Jünger capta, sin embargo, mejor la crueldad abstracta de las batallas, pues reconoce la realidad del sufrimiento y no esconde la desolación que suscitan los espacios inhóspitos y lunares, sembrados de cráteres y alambradas. Así, frente a la óptica de Friedrich, que responde a una ‘vivencia exterior’ de la guerra, Jünger contrapone la ‘vivencia interior’ de la misma, a la que aspira el soldado que va a buscar por su libre voluntad el peligro y la aventura: tanto el soldado, que aspira a una *vivencia interior* de la guerra, como el fotógrafo, que se equipa con la

cámara en busca de esos momentos únicos, anhelan sensaciones fuertes, si bien uno va equipado con un fusil y el otro con una cámara.⁷

El análisis que hace Jünger del modo peculiar de ver del tipo del trabajador se refleja muy bien en las diferencias que existen entre la naturaleza y la función de las fotografías tomadas en la guerra franco-prusiana y las tomadas en la guerra del catorce. Mientras que la mayoría de las fotografías tomadas en el siglo XIX constatan la presencia de retratos de los protagonistas de la guerra y de numerosas ruinas de los más emblemáticos edificios, las tomadas en el catorce recogen instantes de la violencia del combate. El tipo de fotografías propio de las guerras del XIX parece haber atrapado el instante anterior o posterior al fragor de la batalla, pero nunca retiene tanto a la bala en su trayectoria como al ser humano en el instante en que una explosión lo despedaza. En ningún caso, antes de la guerra del 14, la fotografía actúa como un instrumento de la conciencia técnica y adquiere un valor funcional específico, como instrumento, por ejemplo, de espionaje o para fines tácticos.⁸ Éste es el caso de la fotografía aérea, capaz de proporcionar una panorámica “a vista de pájaro” y de visualizar el estado de una batalla a golpe de vista.

La mirada fría, matemática, cruel, característica del trabajador, se refleja también en la impronta de las fotografías aéreas tomadas en la primera guerra mundial. Un ejemplo lo encontramos en el volumen *¡Necesitamos la aviación!*, en el que aparece una fotografía titulada “Cómo ve el aviador de combate su objetivo”. El pie de la fotografía ofrece una interpretación del conjunto: “Los cráteres de color oscuro en su interior con los bordes elevados están contruidos de manera artificial, de modo que le delatan al aviador que presumiblemente han sido ocupados por el enemigo.”⁹ El carácter anatómico que expresa esta fotografía se refleja en el hecho de que, como expresa Georg Knapp, el territorio completamente destruido por la guerra se convierte (visto desde la distancia) en un paisaje de cráteres sin alma, que la observación fugaz puede confundir con una fotografía de la superficie de la Luna. En los años treinta, Jünger también se fija en el fenómeno de la televisión y del cine, que, junto a la fotografía, constituyen los nuevos medios que están apareciendo con motivo de la exigencia y demanda de ese nuevo modo peculiar de ver frío, calculador, carente de todo *pathos*. En efecto, el afán de cosificar la vida, el dolor y la muerte también se manifiesta en el cine, en cuyas representaciones son los personajes quienes los padecen, mientras que el espectador contempla el espectáculo de manera fría y cruel: “Causan extrañeza, por

ejemplo, las salvajes carcajadas provocadas por las películas cómicas, películas que se componen meramente de un cúmulo de incidentes dolorosos y malignos.”¹⁰

Por tanto, el trabajador, como hemos visto en el caso de la fotografía o del cine, a diferencia del burgués, que busca satisfacer sus deseos de comodidad y bienestar concibiendo el dolor como un enemigo al que enfrentarse, se sirve de la técnica para *crear un espacio desde el que convivir con el dolor*, desde el que integrarlo en su vida. En ese espacio el dolor queda expulsado de la zona del cuerpo y del sentimiento: ahí, objetivado, muestra su naturaleza propia, desnuda. Es claro que el planteamiento de Jünger referido a la función objetivadora de la fotografía y del cine resulta de la herencia de su maestro Schopenhauer sobre la interpretación de la música como sublimación del dolor y, en general, de los sentimientos humanos: “La música no expresa nunca el fenómeno, sino únicamente la esencia íntima, el *en sí* de todo fenómeno, en una palabra, la voluntad misma. Por eso no expresa tal alegría especial o definida, tales o cuales tristezas, tal dolor, tal espanto, tal arrebato, tal placer, tal sosiego de espíritu, sino la misma alegría, la tristeza, el dolor, el espanto, los arrebatos, el placer, el sosiego del alma.”¹¹

III. Límites de la razón y del arte como formas de conocimiento

Hemos visto que Jünger interpreta la técnica como el equipaje que forma parte integrante del modo de ser específico del trabajador, como su *uniforme*, en palabras de Jünger. El trabajador, integrado en lo que el autor denomina ‘construcciones orgánicas’ – sistemas funcionales compuestos de elementos técnicos y orgánicos y programados para un único fin -, lo que debe hacer es secundar la tendencia hacia la objetivación del sufrimiento, ya que sólo de ese modo puede revelarse la naturaleza del dolor y ponerse de manifiesto los límites de la razón. En efecto, la razón, tal como la concibe la burguesía, conforme al racionalismo cartesiano o al neopositivismo del Círculo de Viena, está *determinada* a pensar e idear la realidad conforme a una serie de principios lógicos, como el de identidad o el de no contradicción, de forma que las construcciones que elabore deberán estructurarse de acuerdo a dichos principios. Esta determinación, inherente a la actividad racional, conlleva la imposibilidad de someter a sus esquemas y principios aquellas realidades que, como el dolor o la enfermedad, por su naturaleza o por las leyes que las determinan, no se ajustan a aquéllos. Es decir, la acción de la razón sobre la naturaleza elemental, dado el desajuste que existe entre ambos en lo que

respecta sus determinaciones¹², excluye del ámbito del conocimiento a esa otra realidad elemental, como *el dolor, la alegría, el placer, el sosiego*, que precisa ahora de otros discursos para su conocimiento. Hemos analizado en la obra de Jünger el caso de la fotografía y del cine, pero también la música y la poesía, como advierte Schopenhauer, contribuyen a este fin: “(La música) no expresa más que la esencia abstracta y general, fuera de todo motivo y de toda circunstancia. Y, sin embargo, *sabemos comprenderla perfectamente en esta esencia abstracta.*”¹³

Tanto la teoría jüngeriana de la objetivación como forma de conocimiento estético como la teoría de la sublimación de Schopenhauer, constituyen, en este sentido, un interesante punto de partida para situar los límites tanto de la razón como del arte, determinando las posibilidades de cada discurso – racional y artístico- y especificando la naturaleza del objeto del que cada uno se ha de ocupar. Pensamos, en este sentido, que sólo concibiendo la razón y el arte como discursos complementarios y no excluyentes, cuidando que cada uno *no* invada el dominio del otro, puede contribuirse a la construcción de un humanismo global que satisfaga nuestro anhelo más íntimo y universal de conocimiento.

NOTAS

¹ GNOLI, A., VOLPI, F., *Ernst Jünger. Los titanes venideros*, Trad. Antilio Pentimalli, Ediciones península, Barcelona 1998, p.19: “Nuestra actitud era la de quien quería reconocer con mirada desencantada la nueva realidad de la técnica y del trabajo y tomar parte en ella sin añoranzas nostálgicas ni proyecciones apocalípticas.”

² JÜNGER, ERNST, *El trabajador*, Trad. Andrés Sánchez Pascual, Tusquets, Barcelona 1993, p. 20: “(...) los alemanes (...) no supieron hacer uso de la libertad que había quedado instaurada con la proclamación de los derechos universales del hombre: y es que para los alemanes era esa libertad un instrumento que no guardaba la menor relación con sus órganos más íntimos y propios.”

³ JÜNGER, ERNST, “La irrupción de poderes elementales en el mundo burgués”. En op. cit., p. 52-61.

⁴ JÜNGER, ERNST, *Sobre el dolor*, Trad. Andrés Sánchez Pascual, Tusquets, Barcelona 1995, p. 81: “Nuestra relación con el dolor se ha modificado de hecho. El espíritu que desde hace más de cien años viene dando forma a nuestro paisaje es, de ello no cabe duda, un espíritu cruel.”

⁵ OCAÑA, ENRIQUE, ‘Fotografía, guerra y dolor’. En *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, Universitat de València, Valencia 2000, p. 59-86

⁶ Ibid, p. 59

⁷ Ibid, p. 66

⁸ SANCHEZ DURÁ, NICOLÁS, ‘Guerra, técnica y fotografía y humanidad en las fotos-libros de Ernst Jünger’. En *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, Universitat de València, Valencia 2000, p. 29

⁹ KNAPP GEORG, ‘Fotografía y mirada estereoscópica’. En op. cit., p. 93

¹⁰ JÜNGER, ERNST, *Sobre el dolor*, Trad. Andrés Sánchez Pascual, Tusquets, Barcelona 1995, p.74

¹¹ SCHOPENHAUER, ARTHUR, *El amor, las mujeres y la muerte*, Trad. Miguel Urquiola, Biblioteca EDAF, Madrid 1993, p. 150

¹² Jünger piensa que *todo* cuanto existe, incluyéndose el conjunto de la Naturaleza, está determinado por lo que él llama la *ley del sello y de la impronta*, que nada tiene que ver con el principio moderno de causalidad. En este sentido, Jünger piensa que la modernidad, iniciada con el descubrimiento del *yo* cartesiano y continuada en el giro kantiano de situar al sujeto del conocimiento como centro de reflexión, ha pasado por alto la constatación de las verdaderas leyes que rigen la Naturaleza. Por ello el filósofo propone un retorno al clasicismo y se pregunta por la causa última que explique la existencia de *todo*

cuanto hay. Evocando la teoría del Amor y del Odio del filósofo Empédocles, Jünger postula la existencia de unas fuerzas organizadoras que configuran y movilizan el mundo visible, a las que se refiere con el concepto goethiano de *Gestalt* (Figura). Del mismo modo que Empédocles piensa que el resultado de la acción de las fuerzas intemporales del Amor y del Odio consiste en el proceso perpetuo de la unión y desunión de los elementos, y que es precisamente mediante la observación de este proceso como puede *adivinarse* la acción de la fuerza que lo anima, el autor alemán atribuye a la Figura del Trabajador el poder de movilizar y configurar el mundo en forma de *trabajo*. La Figura es, en este sentido, el principio organizador que moviliza la materia de acuerdo a un plan preestablecido, inmanente a ella, y la ley que explica el dominio de una Figura no es la ley de la causa y del efecto, sino la ley del sello y de la impronta, que nada tiene que ver con la causalidad eficiente propia de la concepción moderna mecanicista (Al respecto véase Jünger, Ernst., *El trabajador*, Trad. Andrés Sánchez Pascual, Tusquets, Barcelona 1993)

¹³ SCHOPENHAUER, ARTHUR, *Las mujeres, el amor y la muerte*, Trad. Miguel Urquiola, Biblioteca EDAF, Madrid 1993, p. 150