

SOBRE EL DOLOR, DE ERNST JÜNGER

Pensar el dolor, la devastación. Pero qué entendemos por devastación, más allá de ese latino *vastare*, que significa tanto gastar (en el sentido de erosionar) como vaciar. Si imaginamos un escenario para esa devastación, podríamos remitirnos a las escenas finales de *La condena*, del cineasta Béla Tarr, donde un hombre acaba ladrándole a un perro que le sale al encuentro, un hombre jadeante que cruza un paisaje cenagoso y gris, con apenas el irisado de unos matojos, como después de un vertido que lo hubiera inundado todo. O quizá el escenario de todo esto, ahora sonoro, podrían constituirlo los compases centrales de la *Música fúnebre* de Lutoslawski. En cualquier caso, desolación, *de-solare* = quitar solaz; separación, distancia, ausencia de lo humano.

Jünger vio en esta ausencia, en este espacio incomunicado de principios del siglo XX, una raíz del dolor. Pero de qué lugar nos habla, de qué región. No lo sabemos con certeza. Formamos parte de una geografía en la que hemos perdido toda capacidad de orientación, entre otras cosas porque ha sido desdibujada; de ella se desconoce la línea que nos limita. Es un paisaje donde estuvieron los dioses que ahora callan, por emplear la imagen de Heidegger. Cuando el autor de *Acantilados de mármol* señaló que el dolor es seguro e ineludible, lo confirmó como una predestinación, como el perdido deambular de un insecto —del insecto que somos— que merodea por la hierba, cerca de nuestros pies, y no sabe que aquella selva es, en expresión suya, «un arsenal de fauces».

Y de nuevo, la pregunta: ¿Qué provoca ese «vaciamiento» de los lugares, cuyos términos colindan con

un arsenal de fauces? Jünger habla conjuntamente de *dolor y mecánica* como si ambos términos estuvieran en perfecta correspondencia y fueran la alianza causante del arrasamiento de un espacio donde todo resulta irreconocible, salvo el presentimiento de la muerte. Cuando relaciona dolor y mecánica se está refiriendo, claro está, a dolor y técnica, a *dólos y téchne*. En las observaciones que se desprenden de la lectura de *Sobre el dolor*, es significativo que repare con la mayor sagacidad en el cúmulo de ingenios y en el amplio y «complejo repertorio de artilugios técnicos» que aparecen en los cuadros de El Bosco, de Brueghel y Cranach: muchos de ellos son aparatos de tortura, máquinas de sajar, mutilar y decapitar, que también sirven, con su sola visión, para persuadir. Se alzan como un aviso, como una voz que conmina a que nadie ose acercarse, máquinas de espanto rodeadas de la nada que siembran, «símbolos de la agresión disfrazada».

Se trata, sobre todo, de fomentar el miedo. Están depositados en los descampados grisáceos u ocre, a menudo pintados en el margen del cuadro, casi nunca en primer plano. No han sido utilizados, son todavía una amenaza y, sin embargo, su presencia transmite la sensación de un asedio ya cumplido, una muerte consumada, que provoca, como si fuera el mejor botín, un espeso silencio: que nada quede, permanezca o mueva a su alrededor.

Jünger dejó escrito que aquellos lienzos, que aquellas tablas del humanista siglo XVI, sin duda menos luminoso de lo que ha querido la Historia, eran, sin embargo, más modernos de cuanto imaginábamos, mucho más. Las numerosas hogueras nocturnas que se levantan y abundan en las obras de El Bosco, o, por ejemplo, en el *Infierno* de Cranach, no son una simple metáfora, porque, ciertamente, se asemejan en mucho a los polígonos industriales en pleno

funcionamiento, a las fábricas que tragan los turnos obreros entre fumarolas y grúas desconchadas por el óxido.

El fondo de este escrito *Sobre el dolor*, que fue publicado en 1934, después de que su autor ya hubiera oído silbar las balas y padecido el hedor de las trincheras en los campos de Guillemont, es reclamar la atención sobre el poder y la capacidad de separación, de disgregación, si se quiere decir así, de la técnica. Esto empezó a formularlo cuando estaba en el frente y el enemigo se hacía invisible. Sí, el oponente se había transformado en un vacío y en un silencio que, sin embargo, contenían todo el horror y todo el estrépito.

El refinamiento técnico de las armas de fuego durante la I Guerra Mundial, su largo alcance, propició una distinta forma de lucha, pero sobre todo, y es lo que ahora nos importa, un nuevo modo de realidad estratégicamente ubicada en espacios difusos y monótonos. Se trataba –y trata– de alimentar el presentimiento de un desastre, de generar una muerte invisible que vendrá, también, de lo invisible. Ya no hay posibilidad del cuerpo a cuerpo, sino inminencia de un suceso, suposición, espera.

Todo esto no debería resultarnos extraño. Al contrario, habría que sentirlo como algo familiar. Jünger nos está hablando de la pérdida de visibilidad de lo que nos comprime y, sobre todo, aísla y anula; nos está mostrando cómo se fabrica el miedo; está hablando del poder que se oculta y que abre enormes brechas entre nosotros. Está, también, refiriéndose a la pérdida del otro, «de lo otro», a los campos de batalla reales o virtuales, no importa, cuyo único límite lo fija ya la Información, el cúmulo indiscriminado de datos, la técnica empleada para crear una virtualidad, un simulacro de encuentros, de acercamientos a no se sabe qué

ni a quién ni a qué parte de la muerte, que es el aislamiento. No es la suya una crítica a la técnica, sino una alerta sobre la perversidad de su uso.

Lo que puede leerse en este libro es una especie de inversión del concepto de dolor, porque ya no se trata de analizar o expresar una aflicción personal, intransferible, interiorizada, a causa, por ejemplo, de una pérdida o de una fatalidad, ese dolor que quedó fijado ya de manera milenaria en Gilgameš o después en las *Tusculanas*, sino de un dolor que va cumpliendo su poso en una realidad que ha dejado de pertenecernos y que, indefectiblemente, nos erradica. Es el dolor del expulsado, y no precisamente en el sentido que adquirió durante el Romanticismo.

Cuando el punto de mira del arma que sujetaba Jünger no tenía hacia dónde apuntar, cuando no se distinguía enemigo alguno pero todo era, sin embargo, «aviso de la muerte», recubierto el mundo «bajo un cielo raso artificial», como le llama, se estaba produciendo ese ocultamiento que aniquila, una operación que tiene su objetivo en la desposesión. La jugada maestra de esta invisibilidad, de esta pérdida de espacio definido y de horizonte, estriba en atizar el individualismo, pero no aquel de corte nietzscheano, desde luego, sino el individualismo más romo y feroz que hace que el individuo se reconozca como único y lo contemple todo desde su autorreferencialidad. Narcisistas, armas dopadas de identidad, que, pensándonos genuinos, transitamos por las vastísimas llanuras del vacío; ni siquiera nos hemos percatado de que hemos sido desposeídos de nuestra muerte real.

El escrito de Jünger, ya se ha señalado, es de 1934, pero sus libros posteriores permiten interpretar el dolor en este nuevo escenario de la invisibilidad, donde una ficticia

comunicación que incomunica opera a sus anchas, y muchas veces lo hace, como hemos visto, a través de los puentes tendidos por la técnica, ahora informática, por la que el hombre digital se ha hecho invisible, miembro de honor de la «mente-enjambre» que es la red —según la reciente definición de Jaron Lanier, en el libro que tituló *Contra el rebaño digital* (2011)—, que no piensa por sí sola, sino que forma parte, siguiendo la metáfora, de la masa cerebral del poder, cuyo nuevo discurso, «ligero y líquido», hace las cosas fáciles en medio de esta *new age* de la tecnología, donde tocar, donde hacer uso de los dedos o de una mínima fuerza sobre una superficie es ya un obstáculo, donde las llamadas utopías de la levedad y su ideología de lo inmediato y confortable han demolido el espacio común que, mal que bien, nos unía. El dolor, para Jünger, es la ocultación de la muerte y su reverso —la existencia—, la creación de lo indoloro, la seguridad artificial y, sobre todo, el «alto grado de previsibilidad» de nuestras vidas. El dolor como negación del azar.

Ramón Andrés, ensayista y músico

(Pamplona, 1955) es ensayista y músico, autor de obras como *El luthier de Delft. Música, pintura y ciencia en tiempos de Vermeer y Spinoza* (2013); *Diccionario de música, mitología, magia y religión* (2012); *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio* (2010); *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura* (2008); *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros* (2005); e *Historia del suicidio en Occidente* (2003), además de libros de poemas como *La línea de las cosas* (1994) y *La amplitud del límite* (2000), y títulos como *Los extremos* (2011) y *Puntos de fuga* (en prensa), ambos de aforismos. Ha publicado también el *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J. S. Bach* (1995-2001).