



*Biblioteca:*  
*Ernst Jünger, Demonios de polvo*

---







# Alfred Kubin

Bautista Serigós

## Una estación del pensamiento de Ernst Jünger

«*Concordia discors*» (Salomo Friedländer)

I. Alfred Kubin es uno de los pocos artistas plásticos coetáneos de Ernst Jünger que han ocupado a éste intensamente, y cuya obra será presentada como un valioso testimonio artístico del derrumbe del mundo burgués, es decir –según la comprensión de aquél– de las representaciones culturales propias del siglo XIX. Frente a pintores como Breughel (el viejo) y Hieronymus Bosch, que también atrajeron fuertemente su atención, para su pensamiento el valor específico de Kubin fue el de un artista que se ocupó, una generación antes de la propia, de profetizar el derrumbe a partir del cual, dos décadas después, Jünger presentó en *El trabajador. Dominio y Figura* (1932) el advenimiento de un nuevo orden que configuraría, según el planteo, la vida del hombre con un alcance absoluto.<sup>1</sup> Con mayor precisión puede afirmarse que si bien resulta innegable la gravitación de Oswald Spengler en el ensayo de Jünger, en su carácter de clásico profetizador del derrumbe burgués,<sup>2</sup> los trabajos artísticos de Kubin ofrecieron a aquél la dimensión del sueño, temática general de toda su obra pictórica y literaria, como vía de acceso a un conocimiento de rasgos metafísicos que se destacaba del trasfondo positivista preeminente en el siglo XIX. La riqueza de esa dimensión fue atesorada por Jünger como una zona de contacto entre la realidad, como región de la conciencia, y la irreali-

1. *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, 1932. Hemos utilizado la traducción al castellano de Sánchez Pascual: *El Trabajador. Dominio y Figura*, Tusquets, Barcelona, 1990.

2. O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, C. H. Beck, München, 1918-1922.



dad, en cuyo seno emergerían mundos desconocidos, mas no por ello menos atinentes a la vida del hombre; una integración de ambas instancias será el presupuesto para el arribo de la nueva figura.

Asimismo *El otro lado. Una novela fantástica*,<sup>3</sup> escrita por Kubin, y publicada en 1909, completa el plexo de interés que despertó el artista en Jünger ya desde 1915, oportunidad en que leyó la obra. Este testimonio fantástico de Kubin, que recrea el derrumbe de un reino imaginado por su creador, significó para Jünger una instancia de la concisión visionaria, profética, que, *cum grano salis*, daba cuenta del cambio epocal de su propio tiempo.

Los escritos de Jünger que aquí se traducen, *Los demonios de polvo. Un estudio de la decadencia del mundo burgués* y *El otro lado*, tratan de su acercamiento al artista. *Mundos del crepúsculo* [*Dämmerungswelten*] (1933),<sup>4</sup> también traducido aquí, forma parte de la prosa no literaria de Kubin; de él resultan la perplejidad que despertó desde temprano su obra, y la necesidad correlativa en la que se encontró el artista de *explicar* prácticamente en términos de método el surgimiento de aquella; a su vez, el texto presenta una formulación –mediante el término *entrerreino* (*Zwischenreich*)– de aquello propiamente inquietante tanto de su obra artística como de la literaria.

Alfred Kubin,<sup>5</sup> principalmente conocido como ilustrador de literatura fantástica,<sup>6</sup> comienza su carrera artística en Munich en 1898, donde conoce las obras

3. *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*, Georg Müller, München, 1909. Ha sido traducida al español como *La otra parte*. Editorial Siruela, Madrid, 1989. Otras traducciones son: *La otra parte. Una novela fantástica*. Círculo de lectores, Barcelona, 2000; y *La otra parte*, Minotauro, Barcelona, 2003. Las citas realizadas aquí proceden de la primera edición (Siruela). La elección, unánime, de *parte* para traducir la palabra alemana *Seite* no resulta adecuada. *Parte* no implica necesariamente un todo compuesto de dos partes, sino sólo una parte de un todo que puede constar de *varias* partes. Según se demostrará en este escrito, el planteo contenido en la novela remite a considerar dos *lados* de un todo. *El otro lado* resulta, en mérito también a la cristalización semántica que ha obtenido la expresión, un título más adecuado (concordemente en francés *L'Autre Côté*, José Corti, Paris, 2000; en inglés *The Other Side*, Sawtry, Dedalus European Classics, 2000.), y será empleado en esta introducción y en las traducciones hechas refiriendo a la novela.

4. «Dämmerungswelten», en *Die Kunst*, München, 1933; reimpresso en *Ein Jahrbuch des oberösterreichischen Künstlerbuchs „März“*, Linz, 1937; y en Ulrich Riemerschmidt (Hsg.), *Aus meiner Werkstatt: Gesammelte Prosa/Alfred Kubin* [*De mi taller: prosa reunida de Alfred Kubin*], Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1973.

5. Nació en Bohemia en 1877, y murió en Austria –Zwickledt– en 1959, donde se había asentado desde 1906.

6. Kubin ilustró entre otros renombrados autores a E.T.A. Hoffmann, E.A. Poe y G. Meyrink, el autor de *El Golem* (1915). Trabajó para la casa editora de Georg Müller de Munich, de renombrada tradición en literatura fantástica, en la serie *Galería de los fantásticos* [*Galerie der Phantasten*] dirigida por Hans Heinz Ewers, el más exitoso autor en lengua alemana de prosa fantástica de la época. Asimismo, ilustró de Ernst Jünger *Myrdun. Briefe aus Norwegen. Mit Zeichnungen von Alfred Kubin* [*Myrdun. Cartas desde Noruega. Con ilustraciones de Alfred Kubin*], Verlag d. Arche, Zürich, 1948.



de Odilon Redon, Max Klinger, Edvard Munch, James Ensor, y Felicien Rops, pintores que resultarían de esencial gravitación para el desarrollo ulterior de su obra,<sup>7</sup> y entra en estrecho contacto con Wassily Kandinsky, a quien acompaña como miembro del grupo *Phalanx* [Falange] en 1902; en 1909, Kubin pertenece a la *Neue Künstlervereinigung München* [Nueva Asociación Artística de Munich], y en 1911 expone junto a miembros del grupo *Blauer Reiter* [El jinete azul], surgido de la separación de aquélla. Si bien Kubin no es considerado un expresionista, una comprensión de su particularidad artística debe integrarlo, sí, en la tendencia de espectro más general que hacia 1912 encontró en el ensayo *Sobre lo espiritual en el arte* de Kandinsky una formulación precisa.<sup>8</sup> Allí se describe la época como aquella en la que «la religión, la ciencia y la moral (esta última gracias a la mano fuerte de Nietzsche) se ven zarandeadas y los puntales externos amenazan derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la centra *en sí mismo*. [...] El oscurecimiento de la atmósfera espiritual, la destructiva y simultáneamente conductora mano y el desesperante miedo ante ella, el camino perdido, el conductor perdido se reflejan en estas obras»; Kubin «está entre estos visionarios de la decadencia en primer lugar. Con fuerza irresistible nos arrastra a la atmósfera aterradora del vacío implacable. Esta fuerza brota de los dibujos de Kubin, pero también de su novela *La otra parte*».<sup>9</sup> Estas líneas presentan la situación cultural finisecular de una manera diáfana: la atmósfera espiritual decimonónica se ha oscurecido, y el artista, bajo el presupuesto de ser un privilegiado testigo de su tiempo, en este contexto halla su lugar como visionario de la decadencia, cuya obra se convierte, en forma simultánea, en parte de la crisis. Ésta impedirá al artista del nuevo siglo continuar sirviéndose de los medios pictóricos del naturalismo y del impresionismo, los que buscaban su contenido en la «dura materia», cuya reproducción era su única meta, «haciendo así desaparecer el qué del arte *eo ipso*».<sup>10</sup>

7. Cf. Alfred Kubin, *Mundos del crepúsculo*, aquí traducido.

8. Wassily Kandinsky, *Sobre lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona, 1996 (primera edición: *Über das Geistige in der Kunst*, R. Piper & Co., München, 1912); de su cercanía a Kubin da cuenta también el hecho de que hacia fines de 1909 Kandinsky envió el manuscrito de *Sobre lo espiritual*... a aquél para su consideración.

9. *Idem*, p. 38. Sobre la traducción de este título, cf. nuestra nota 3.

10. *Idem*, p. 29. El planteo de Kandinsky pretende reemplazar el carácter contingente y exterior de la materia por una relación de necesidad que enlace el exterior y el interior del artista; la composición pictórica es un resultado de esa necesidad. En palabras de Herwath Walden: «El arte es una producción y no una re-producción. Cuando uno quiere gustar una fruta noble, hay que sacrificar la cáscara. Incluso la más bella cáscara no engaña sobre lo insípido interior. El pintor pinta lo que ve con sus íntimos sentidos, la expresión de su ser, todo lo perimido es para él sólo una parábola, él hace vida, toda impresión del exterior deviene expresión del interior. Porta sus visiones y es portado por



El giro espiritual del hombre hacia sí mismo realiza su primer paso en el proceso de desmaterialización del objeto de representación artística. A diferencia de la dirección abstracta que tomó aquél proceso en el caso de Kandinsky, en Kubin *el vacío implacable* adoptó la forma de la inclusión de lo fantástico en el campo perceptivo. A este respecto resultan ilustrativas las siguientes líneas del *postscriptum* de una carta de Kubin a Kandinsky, fechada en mayo de 1910, las que pueden ser interpretadas como una respuesta al planteo de *Sobre lo espiritual en el arte*. «Cada uno tiene su ritmo personal. Quizás se verá en usted en el futuro el comienzo de una nueva época artística. Quiera mi destino que también yo algún día pueda objetivar lo de más escondido que hay en mí de un modo artístico. [...] hasta ahora soy el menos sintético de toda la Nueva Asociación Artística de Munich. Sigo buscando la forma propia, genuina, para mí. Algo semejante debe nacer y madurar con tiempo, orgánicamente, y entonces un bello día presentarse como una grandiosa serie de visiones ante el ojo interno; hoy ya tiene usted todo esto, como usted mismo lo sabe [...] por eso me entusiasman tanto sus cosas. Pero Redon, Munch, Ensor, yo, estamos todavía demasiado cohibidos por lo material y parcialmente dependientes de lo ya logrado».<sup>11</sup>

Este estado común de hallarse *cohibido por lo material* y simultáneamente imbricado en el proceso de desmaterialización de la época, puede explicar la inclusión de lo fantástico en la obra de Kubin. Una tradicional definición de lo fantástico: la indecisión que siente un hombre que sólo conoce las leyes naturales y se ve enfrentado a un acontecimiento que tiene el aspecto de lo sobrenatural,<sup>12</sup> describe correctamente aquello que tiene lugar en las obras de Kubin en términos de una confusión de la frontera entre lo real y lo irreal, entre lo presente y lo pasado; el escrito de Jünger *Los demonios de polvo* ofrece una detallada descripción de este proceder; Kubin, por su parte, dará una formulación propia de ello en *Mundos del crepúsculo*. Los agentes de la confusión son el sueño y el recuerdo; tanto la materia soñada como la recordada ocupan el espacio representable con idéntico status existencial que aquellos fenómenos regidos por las leyes naturales. Consideremos la plumilla *Hombre con sombrero de pluma y animal fantástico*, de 1898, a fin de ejemplificar lo expuesto: en un espacio gris difuso, sólo señalado por una

ellas, por sus rostros internos » (Herwath Walden, catálogo de la exposición en el *Herbstsalon* del grupo *Sturm*, Berlín, 1913; citado en Otto Breicha (Hsg.), *Alfred Kubin Weltgeflecht. Ein Kubin-Kompendium. Schriften und Bilder zu Leben und Werk* [Alfred Kubin, la malla del mundo. Un compendio de Kubin. Escritos y pinturas de su vida y obra], edition spangenberg, München, 1978, p. 85).

11. Citado en Annegret Hoberg, «Kubin und München 1898-1921», en Annegret Hoberg (Hsg.), *Alfred Kubin 1877/1959*, Städtische Galerie im Lebachhaus, München, 1990, pp. 43-66, cf. p. 57.

12. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972.



columna de la que cuelga un blasón, un hombre con traje antiguo y cabeza inclinada observa un animal que yace frente a él; no existen indicadores de espacio ni de tiempo para la escena, tanto la columna como el blasón aparecen desprovistos de carga deíctica a ese respecto. Por otro lado, a la dificultad de remitir el hombre y el animal a ámbitos de sentido conocidos –un determinado grupo humano, una categoría zoológica– debe añadirse la de poder concebir un encuentro efectivo entre el hombre y el animal fantástico. Por último, también el acento simbólico de muchos de sus obras aparece generado con base en atmósferas oníricas; esto salta a la vista en la acuarela *Una para todas*: una mujer preñada junto a una sepultura en un paisaje nocturno. La yuxtaposición de las sinecdóticas representaciones de vida y muerte descansa en el ámbito paradójico y misterioso del sueño. La confusión de espacios, tiempos y seres será el espacio artístico que Kubin llamará «entrerreino [*Zwischenreich*]».<sup>13</sup>

Una vez considerado el entrerreino como fuente de creación plástica, y concedido, cabe recordarlo, como la expresión propia que Kubin prestó al ofuscamiento espiritual finisecular, cabe ahora abordarlo en su dimensión efectiva en el terreno de la vida de los hombres. En otras palabras, ¿de qué modo el entrerreino determina el derrumbe del mundo burgués? La novela de Kubin *El otro lado...* ilustra la respuesta.<sup>14</sup>

En las primeras páginas de *El otro lado* nos enteramos de que el reino de Perle –la ciudad capital– es un sueño de Patera, un amigo de la infancia del protagonista; en un viaje hacia oriente se ha hecho, tras una serie de azarosas circunstancias, de la mayor fortuna de la tierra, y ha soñado este reino que emplazó en Asia central y que pretende ser una copia exacta de una ciudad europea de mediados del siglo XIX. No obstante la exitosa realización del sueño, que exigió el transporte del contenido íntegro –ya caído en desuso en la actual Europa, dado que el presente de la novela se coloca implícitamente en 1909– de una ciudad desde aquel continente hasta el desierto asiático; sin embargo, el reino sigue siendo a la vez un sueño de Patera, de modo que cualquier afección que éste sufra repercute *in toto* en aquélla. Y efectivamente Patera está enfermo, y cada ataque sufrido por su existencia encuentra eco en la de esta ciudad. Esta correspondencia de destinos entre creador y creación, Patera y Perle, es la que se expresará también hacia el fin de la obra cuando la destrucción de una se superponga con la del otro. A partir de esta índole del reino se pueden explicar, por un lado, junto a la general ausencia de voluntad de sus habitantes, fenómenos registrados por el narrador como ser la fusión, mutación y metamorfosis de unos individuos en otros, y las

13. Cf. *Mundos del crepúsculo*, aquí traducido.

14. Una semblanza de la novela se encuentra en el escrito *El otro lado* de Jünger, aquí traducido.



dificultades para determinar procesos causales, dado que todo aquello que ocurre parece que debe ser reducido a la ley invisible que constituye la imaginación onírica de Patera como agente absoluto; y, por otro, la atmósfera de confusión, aceleración y cambio que generan en la ciudad los avatares de su creador. Esta relación de determinación entre creador y creación resulta más nítida aún, dado que el propio Patera nunca aparece en escena, sin que ello impida que todos los fenómenos que en Perle tienen lugar lleven de alguna manera su impronta en tanto autor de su creación.

Este esquema se reproduce con Patera mismo, quien resulta también objeto de creación por parte de una instancia superior a él. A ésta el narrador la llama *el demiurgo*, y constituye el núcleo de «la filosofía de los hombres de ojos zarcos» (naturales de la región donde Patera emplazó su reino), presentada en el capítulo *El esclarecimiento de las ideas* (último apartado de la segunda parte). El demiurgo es caracterizado, por un lado, como «la secreta alianza que existía entre todos los seres. Los colores, perfumes, sonidos y sabores se convirtieron en realidades intercambiables para mí. Y entonces me di cuenta de que el mundo no es sino el poder de la imaginación: *imaginación-poder*». <sup>15</sup> Por otro lado, se afirma que la índole del demiurgo es híbrida, y se la describe como un movimiento pendular entre el todo y la nada, que constituye por sí un equilibrio que «precisamente cuando las oscilaciones son más amplias y violentas es cuando mejor» puede ser percibido. <sup>16</sup> Esta ley del acontecer obliga a una reivindicación de la indolencia como el debido posicionamiento del observador ante los acontecimientos. La indolencia enseña, según esta filosofía, a considerar como una maravilla «el simple hecho del Ser», de que las cosas sean así y no de otro modo; y que la perpetua oscilación entre ser y no-ser, como instancias del poder de la imaginación, excluye la percepción de contrarios, al resolverse éstos en diversos momentos del idéntico principio rector. El paisaje se reduce así conceptualmente a una simultaneidad de momentos del Ser.

¿Qué interesó a Ernst Jünger de este planteo?

En primer término la relación determinativa antes esbozada. En el escrito aquí traducido *El otro lado*, que comenta la novela de Kubin, se pone de manifiesto el interés en esta relación, específicamente en función del derrumbe: la zozobra de Patera hace zozobrar al reino. La íntegra existencia de éste entendida como proyección de un centro único, Patera, ya sea tanto en el estadio del derrumbe como en su faz constructiva, y las modificaciones en el plano fenoménico comprendidas como imágenes reflejas, como expresiones de un principio operante, ofrecen

15. *El otro lado...*, *op. cit.*, pp. 198-199.

16. *Idem*, p. 199.



la protoforma de la relación de configuración que será descrita veinte años después, por Jünger, en *El trabajador. Dominio y figura*.

En segundo término, la mirada indolente antes descrita integrará hacia 1930 uno de los rasgos de la nueva percepción, la *mirada fría*, de la *Nueva Objetividad* (*Neue Sachlichkeit*), en cuyo marco deben ser incluidos los trabajos de Jünger a partir de 1929. Este particular movimiento cultural, sin manifiesto alguno y conformado por intelectuales y artistas de muy variada proveniencia, entre los que cabe mencionar a Walter Benjamin, Alfred Döblin y Bertolt Brecht, planteó la necesidad de una nueva percepción del horizonte político-cultural a partir del abandono de perspectivas imbricadas en intereses societales, en favor de aquella distancia perceptiva *objetiva*, por cuanto se deshacía del carácter *humano* perceptible en el paisaje moderno, es decir del acerbo cultural progresista decimonónico, y quedaba libre para descubrir en la especificidad de aquel paisaje un nuevo sentido propio del nuevo devenir. La Nueva Objetividad debía permitir, por un lado, identificar en el contexto del presente, vivido como clímax de contrasentidos y como contenedor de pura fragmentación, el nuevo proceso de composición cultural –en su sentido más lato–, que presuntamente comenzaba a emerger a partir de esos desarreglos. Términos de la época como *unidimensionalidad* (*Ein-dimensionalität*), y *conformidad* (*Einverständnis*) reflejan el intento de concebir este nuevo horizonte como un acontecer de alcances totales para la vida humana; por otro, ofrecía un modelo de conducta para el hombre frente al nuevo paisaje en construcción, con prescindencia de la crueldad y la violencia que el giro presagiado podía hacer esperar respecto de los valores humanos propios del plexo cultural heredado. También la figura del trabajo (*Arbeitsgestalt*) debe ser incluida en este esfuerzo de interpretación del cambio. La mirada indolente aportada por Kubin era aquella desde la que podía observarse cómo «la fuerza imaginativa propendía a la simultaneidad en todo orden de cosas: el objeto y su contrario, el mundo y la nada. Tal era el motivo por el que sus criaturas vivían en perpetua oscilación. Tenían que rescatar su mundo imaginario del dominio de la nada. [...] Pero la nada era rígida y no quería ceder; entonces la fuerza imaginativa empezaba a zumbar y a vibrar intensamente, a todos los niveles iban surgiendo formas, sonidos, olores y colores: ¡y ya estaba ahí el mundo!».<sup>17</sup> Esta indolencia comparte con *la mirada fría* el punto de observación adecuado para la tarea de Jünger hacia 1930: articular el derrumbe profetizado a principios de siglo con el inicio de la construcción del nuevo orden.

Ambos aspectos entonces ayudarán a Jünger a describir el nuevo principio ordenador, y el modo en que tendrá lugar su advenimiento.

17. *Idem*, p. 200.



II. La obra de Jünger nacida entre la República de Weimar y el fin de la Segunda Guerra Mundial ha sido dividida en tres períodos.<sup>18</sup> El primero se refiere a los textos que tuvieron por núcleo la experiencia de la Primera Guerra, durante el cual el pensamiento de Jünger se empeñó en desentrañar el sentido de aquélla; en un primer momento este intento mostró rasgos nacionalistas, mas paulatina y crecientemente consideró esa experiencia en un contexto histórico y geográfico mayor, hasta alcanzar en 1932 dimensiones planetarias mediante el planteo de la figura del trabajo. Esta primera etapa incluye rasgos de representación expresionista, y en él corresponde incluir el primer testimonio literario de Jünger en relación con Alfred Kubin. Se trata del poema *El hombre* [*Der Mensch*], escrito en 1921 y enviado inmediatamente en una carta a aquél,<sup>19</sup> conservado del auto de fe emprendido por el autor contra este tipo de opúsculos, y dedicado al dibujo a pluma de Kubin de título homónimo. Hacia 1915 Jünger ya había leído *El otro lado*, mas recién en los años 30 conoció personalmente al artista, en oportunidad de las repetidas visitas en el castillo de Zwickledt (Austria), donde Kubin vivía retirado.<sup>20</sup>

El segundo período es el correspondiente al *realismo mágico*, el que tiene su formulación primera con mayor definición en la primera versión de *El corazón aventurero. Anotaciones de día y de noche* de 1929,<sup>21</sup> y que se cerrará con *El trabajador. Dominio* y figura, en 1932.<sup>22</sup> A esta etapa corresponden los escritos de Jünger

18. Rolf Peter Sieferle, *Die konservative Revolution. Fünf biographische Skizzen* (Paul Lensch, Werner Sombart, Oswald Spengler, Ernst Jünger, Hans Freyer), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1995, p. 163.

19. Ernst Jünger manifestará en una carta a Kurt Otte, del 9 de noviembre de 1956: «Considero al poema como un pecado de juventud expresionista. He quemado cuidadosamente todos los poemas de esa época». He aquí su texto: «Al cuadro de Kubin *El hombre*. Sueño, cerebro inflamado, deviene visión, cristal:/pregunta primera, ser a la locura, catarata:/hombre erguido; disparado al cosmos,/huracán en el pelo; pálido, solo, desnudo./Detalle de una curva sin fin el mundo entra en el ocaso,/caída en lo oscuro, impulso trascendental,/la vida rompe en un grito, súbitamente arrojada de la nada,/candilejas para el demente salto de circo [*Traum, hirndurchglüht, wird Vision, Krystall,/Urfrage Sein zu Wahnsinn, Katarakt:/Aufrechter Mensch; geschleudert in das All,/Orkan im Haar, bleich, einsam, nackt./Ausschnitt endloser Kurve dämmert Welt./Absturz in Dunkel, transzendenter Schwung./Aufschierei das Leben, jäh aus Nichts geschnellt,/Ein Rampenlicht zu irrem Zirkussprung*].»

20. En una de esas visitas, Jünger recibió de regalo un ejemplar de la novela, en el que Kubin anotó unos versos como dedicatoria: «*Cuando tu alma, tu corazón se asusta/ante abismos que ningún ojo ha mirado,/salta, tu salto está bendecido,/verdad te envuelve entonces por todas partes* [*Wenn deine Seele, dein Herz erschrickt/vor Abgründen, die kein Auge erblickt,/springe hinab, gesegnet dein Fall,/Wahrheit umgibt Dich dann überall*].»

21. *Das abenteuerliche Herz. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht*, Frundsberg-Verlag, Berlin, 1929.

22. El tercer y último período de esta articulación comienza con el retraimiento de Jünger del ámbito público tras la publicación de *Hojas y piedras* [*Blätter und Steine*] (1934), y comprende como momento decisivo de su obra el año 1938: entonces se publican una segunda versión de *El corazón aventurero*, provista del subtítulo *Figuras y caprichos* [*Das abenteuerliche Herz. Figuren und Capriccios*], y la



aquí traducidos: *El otro lado*, publicado en 1929 en la revista *Widerstand. Zeitschrift für nationalrevolutionäre Politik* [La resistencia. Revista de política nacionalrevolucionaria],<sup>23</sup> dirigida por Ernst Niekisch, una figura central del nacionalbolchevismo alemán que llevó una relación muy cercana a Jünger hasta 1934; y *Los demonios de polvo. Un estudio de la decadencia del mundo burgués*, del año 1931, aparecido originariamente bajo el título *La obra de Alfred Kubin*,<sup>24</sup> y posteriormente reimpresso en *Widerstand...*,<sup>25</sup> e incluido en *Hojas y Piedras* con el título que aquí se traduce.<sup>26</sup>

Aunque en la forma de anotaciones sueltas, que tienen por trasfondo paseos nocturnos en ciudades como Berlín y Leipzig, Nápoles, París, *El corazón aventurero* constituye el primer trabajo teórico de Jünger que puede dar suficiente contexto al escrito de 1929 que reseñó *El otro lado*, la novela de Kubin. El tema principal del libro es el lado oscuro (*Nachtseite*) de la vida: aquellos ámbitos de conocimiento que escapan a la razón y al registro de la conciencia, y cuyas vías de acceso son el frenesí, el barrunto, el sueño (8 de las 25 piezas que componen la obra relatan sueños). Estas zonas oscuras se resumen en el elemento *demoníaco*, al que aspiran el sentimiento y el corazón, mas no el intelecto. Rimbaud, Lautréamont, Poe, entre otros, aparecen en escena en tanto portadores de un conocimiento alternativo al racional; esta *descendencia maldita* de literatos encuentra postulado su correlato filosófico en Johann Georg Hamann, repetidas veces invocado en la obra en su rol de testigo principal de las zonas oscuras de la vida, garante de su conocimiento, y simultáneamente opositor a la escisión kantiana entre lo racional y lo sensible.

La nueva dimensión del conocimiento de que se trata extrae las cosas de su lugar adoptado en el universo racional, y las recoloca en sitios que una nueva óptica tendrá que aprehender. Lautréamont ya había adelantado que «nada es indigno para una inteligencia grande y simple: el más pequeño fenómeno de la naturaleza, si hay misterio en él, devendrá para el sabio inacabable materia de reflexión».<sup>27</sup> En

---

novela *En los acantilados de mármol*, la que, como es bien conocido, fue interpretada como una alegoría crítica al régimen nazi, y recibida como una obra clave de la llamada *inmigración interna*.

23. *Widerstand...* IV, 1929, N° 2, pp. 26-81. Reimpreso parcialmente y sin cambios en Jünger, Ernst/Kubin, Alfred, *Eine Begegnung. Acht Abbildungen nach Zeichnungen und Briefen von Ernst Jünger und Alfred Kubin*, Frankfurt, Berlin, 1975; y en Sven Olaf Berggötz (Hsg.) *Politische Publizistik: 1919 bis 1913 / Ernst Jünger. Hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort von Sven Olaf Berggötz*, Klett-Cotta, Stuttgart, 2001, pp. 458-465.

24. Ernst Jünger, «Alfred Kubins Werk», en *Hamburger Nachrichten*, 140, 1931, N° 606, pp. 1-2.

25. En *Widerstand...*, «Alfred Kubins Werk», 8, 1933, N° 1, pp. 24-27.

26. «Die Staub-Dämomen. Eine Studie zum Untergang der bürgerlichen Welt», en *Blätter und Steine* [*Hojas y piedras*], Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, 1934, pp. 102-109.

27. Lautréamont, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1980, p. 162.



la construcción de esta mirada, en su proceso de liberación del esquema racional, tendrá importante participación también la actitud flaneurista del surrealismo, bajo la consigna de «hallar lo misterioso que descansa en lo cotidiano». *El corazón aventurero* cumple con esta consigna, al postular la búsqueda en el lado oscuro de la vida; y otorga a éste un rasgo de imbricación tal en la realidad del hombre, que llevará a Jünger a considerar irreversiblemente superado el mundo de la pura conciencia, del orden de la razón esclarecedora.

En el escrito *Carta siciliana al hombre en la luna*,<sup>28</sup> Jünger dará el primer paso en la concepción de aquella imbricación, de modo que la presencia de ambos lados de la vida en el hombre no se comprenda como un combate de fuerzas escindidas y opuestas, sino por el contrario en una integración a la que subyace una identidad precisa, una «nueva lengua». La carta «presupone la capacidad de observar figuras»; y, «como en el sueño, se observa por un segundo la maravillosa alfombra del mundo con sus mágicas figuras».<sup>29</sup> La epifánica aparición que en el texto se relata es una específica figura, la del trabajo. La estructura del escrito consiste en la relación cronológica del pasaje desde el mundo oscuro, o lado oscuro de la vida, abordado en *El corazón aventurero* y ambientado aquí en el espacio del bosque presentado como zona incognoscible y caracterizada por relaciones puramente caóticas sustraídas a la razón; el pasaje, entonces, desde allí a un orden, una «figura», cuyo surgimiento provendrá de ese mismo bosque mediante una intervención «mágica». La figura emerge con rasgos epifánicos como un claro en el bosque: éste se muestra ahora configurado por el *rayo hechizante de la ley* (*Bannstrahl des Gesetzes*), el que otorga sentido a la posición de cada rama, el que permite ver un orden en los anteriores desarreglos del follaje. Éste es el momento en que aquel subterráneo «fluido misterioso que une toda la vida en forma conjunta», al que se refiere Kubin en su escrito aquí traducido, obtiene una determinación concreta, o, formulado en los términos de la «la filosofía de los hombres de ojos zarcos», el instante en que el poder de la imaginación emerge de la nada al todo.

¿Qué aspecto tiene esta figura? El paisaje configurado puede ahora mostrar «la profunda hermandad de la vida, en la que cada enemistad está inserta». Las fuerzas aparentemente contrarias, la zona oscura y la racional del hombre abandonan su fricción y responden a la determinación común que emana del nuevo

28. *Sizilischer Brief an den Mann im Mond*, escrita en 1930 y publicada por primera vez en *Mondschein: Magische Geschichten; 20 Novellen / von Ludwig Alwens; Werner Bergengruen; Otto Brües [u. a.]. Mit einem Vorwort von Franz Schaumecker*, Frundsberg-Verlag, Berlin, 1930; en 1934 el escrito fue incluido en *Hojas y pideras...*, *op. cit.*, pp. 110-124.

29. Prefacio a *Hojas y piedras*, *op. cit.*, p. 11.



principio configurativo en acto. La hermandad de la vida encuentra expresión, es decir ha sido configurada en cierto sentido –el del trabajo, de acuerdo con una acepción que más adelante desarrollaremos–, de modo que la existente, e incluso dominante, diversidad fenoménica deja ver simultáneamente una figura precisa. Ésta ha operado el relevo de las escisiones de antaño –las del romanticismo, las del idealismo y las del materialismo, según la enumeración cronológica de Jünger–; la «identidad física-metafísica» ha sido realizada, «lo real es tan mágico, como lo mágico real».<sup>30</sup>

Esta identidad, llamada «nueva lengua», tiene carácter absoluto; en modo semejante a la relación determinativa de Perle y Patera, la figura aquí emergente no contiene dentro de ella términos contradictorios; aquellos fenómenos que, sí, puedan eventualmente parecerlo deben ser interpretados a la luz de la nueva ley vigente. La *correcta* interpretación se alcanza mediante una óptica precisa, que exige una distancia suficiente del objeto por percibir. Jünger se la atribuye al hombre en la luna, «desde una altura tan grande, sin embargo, estos enormes reservorios de fuerzas orgánicas y mecánicas ganan otro aspecto. Incluso a un ojo que los observara mediante el más agudo telescopio no podría escapársele la gran diferencia. En efecto, las cosas no cambian para aquel que está sobre ellas, pero muestran otro lado. En esta imagen alejada se licua así la diferenciación de los tiempos. No es más posible ver que las iglesias y los fuertes tienen mil años, ni que los almacenes y fábricas son de ayer; en su lugar aparece algo que uno podría nombrar su modelo... la común estructura del cristal, en la que el material fundamental se ha plasmado. Tampoco de la inmensurable variedad de los fines y de los movimientos, que ellos convocan; ya nada percibe el ojo. Allí abajo hay dos hombres, apurados pasan uno junto al otro, dos mundos para sí, y un barrio de la ciudad puede estar más lejos de otro que el polo norte del polo sur. Pero desde donde tú estás, tú que eres ya un ser cósmico y aún una parte de la tierra, se percibe todo en calma, semejante a la secreción que se forma de la podredumbre de los volcanes y de los humores fugitivos de la vida. ¡Oh, siempre nuevo maravilloso espectáculo, cómo de la diferenciación, de la enemistad de los tiempos y espacios nace formación sobre formación!».<sup>31</sup> Mediante esta construcción de la debida distancia perceptiva, Jünger introduce también la clave para la consideración del momento en que ocurre el advenimiento de la figura. El inicio de este proceso no es el resultado de la voluntad de los hombres, no puede ser objeto de un acto revolucionario; la acción humana es entendida como un capítulo, en todo caso, de la descripción del acontecer del principio configurador, y es reducida al reconocimiento

30. *Idem*, p. 124.

31. *Idem*, pp. 120-121



de ello y a la consecuente adecuación. *Todas* las decisiones que sean tomadas por el hombre, *todas* las direcciones que efectivamente sean fijadas, son entendidas como momentos del inexorable proceso en curso. La construcción de la figura parece así avanzar en forma independiente del tiempo, resumiéndose sólo en un proceso de homogeneización del espacio configurado. Bajo este aspecto el ejercicio profético al que se refiere Jünger en el escrito *El otro lado*, y que atribuye a la novela homónima como tarea primera, adquiere un rasgo específico; la profecía no se entiende bajo esta luz como un «decir del futuro», sino como un reconocimiento de la vigencia actual de una ley. Más concretamente, para Jünger el derrumbe del mundo burgués no es presagiado por Kubin como un hecho futuro inconcebible desde el presente de la profecía, sino que está integrado como una fase –destruktiva– del proceso mayor configurador.

Consideremos, por último, de qué se trata específicamente en esta *figura del trabajo*, percibida –según se nos relata en la *Carta siciliana*– en «una centésima de segundo», y cuya formulación tardó dos años, esto es entre 1930 y 1932, oportunidad en que se publica *El trabajador. Dominio y figura*.

El *trabajo* al que se refiere Jünger es «el *tempo* de los puños, de los pensamientos y del corazón; trabajo es la vida de día y de noche; trabajo es la ciencia, el amor, el arte, la fe, el culto, la guerra; trabajo es la vibración del átomo y trabajo es la fuerza que mueve las estrellas y los sistemas solares». <sup>32</sup> A partir de esta definición resulta claro, al menos, por un lado, que no se trata de una nueva inflexión de la tradicional categoría económica ni sociológica; por otro, que su naturaleza no puede provenir de uno de los tantos ámbitos de la actividad y del pensamiento humanos, a los que, como fenómeno específico de la época, subtiende un proceso de especialización extremadamente marcado y acelerado, de modo que cada uno no sólo se erige en su totalidad a partir de un principio exclusivo, sino que detenta la subordinación de los restantes en la lucha por imponer la propia representación del mundo.

El *trabajo*, por el contrario, es presentado incluso como comprensivo de esta diversidad nacida a partir del comienzo de su régimen, diversidad que expresa precisamente a éste en tanto la autonomía de desarrollo de cada esfera porta consigo el principio del trabajo agente. En este contexto la técnica, como problemática destacada de la época, se muestra especialmente ilustrativa del proceso: los instrumentos técnicos, cada uno desarrollado de acuerdo con la pertinencia a su ámbito de aplicación, ostentan a la vez una semejanza entre sí. El común denominador conceptual es el rendimiento (*Leistung*). La Primera Guerra Mundial fue, a los ojos de Jünger, el primer escenario donde el progreso técnico de extremada

<sup>32</sup>. *El Trabajador...*, *op. cit.*, pp. 69-70.



especialización reunió las fuerzas todas en un solo objetivo: el frente bélico. Este fenómeno, concebido por Jünger en términos de *movilización total*,<sup>33</sup> expone el redireccionamiento total y único de las fuerzas del hombre –el ejemplo de la capacidad de reacondicionamiento de una fábrica de botones en una de armamento bélico es paradigmático para Jünger–; el frente dejó de ser la última línea antes de la presencia enemiga para devenir un campo de fuerzas que recubre todo el territorio y que distribuye, de acuerdo al objetivo planteado, las cargas energéticas generadas. Emerge así la correspondencia entre un objetivo único, la guerra, y un principio agente cuya tarea es responder a aquél. A partir de aquí, los ámbitos de actividad pierden especificidad y son considerados ahora como productores de entidades cuantitativas como campo de fuerza, energía, rendimiento. El sentido del término *trabajo* corresponde a este contexto.

Una presentación más abstracta de este principio emprende Jünger al definir *figura* (*Gestalt*). Ella es plenitud (*Fülle*), completud (*Abgeschlossenheit*), un ser, «un todo que es más que la suma de sus partes». El grado de determinación configurativa es absoluto; por fuera de ella nada es concebible. Ello resulta particularmente visible en el caso de la figura del *trabajo*: «El trabajo no es, por tanto, actividad en general, sino que es la expresión de un ser especial que intenta llenar su espacio propio, henchir su tiempo propio, cumplir sus leyes propias. De ahí que el trabajo no conozca nada que se le oponga fuera de sí, no conozca ninguna antítesis; se parece al fuego, el cual devora y transforma todas las cosas susceptibles de combustión y al que sólo puede disputarle el terreno su propio principio, es decir, un contrafuego. [...] Lo contrario del trabajo no es acaso el descanso o el ocio; no hay, desde este ángulo de visión, ninguna situación que no sea concedida como trabajo».<sup>34</sup>

Necesariamente, a su vez, el portador de este principio configurativo, el *trabajador*, es un representante de él, y así su modo de vivir y su libertad son relativas al mismo. El individuo provisto de la esfera privada de libertad personal, ejercida políticamente en la instancia del contrato social de carácter renunciante, deja lugar al *tipo*, al *trabajador*, cuya libertad es una libertad del trabajo. A la interioridad liberal burguesa decimonónica, cobijo de aquella libertad individualista, sucede la exterioridad característica del nuevo género humano configurado: fisonomía, vestimenta, postura y gesticulación la conforman; su existencia toda gana una predominante índole de objeto («*gegenständliche Natur*»), destacándose de la sensibilidad psicológica burguesa.

33. *Die totale Mobilmachung*, Verlag für Zeitkritik, Berlin, 1931.

34. *Idem*, pp. 90-91.



El espacio en el que se mueve el *tipo* es un espacio tecnificado; la técnica es «el instrumental, es la proyección de un modo especial de vida, para designar el cual *trabajo* es la expresión más sencilla».<sup>35</sup> El trabajador, que representa este modo de vida, crea y emplea la técnica para el dominio del espacio en forma total, y la naturalidad de su relación con aquélla proviene de la común impronta de configuración que ambos reciben. Este espacio tecnificado no es más el de los Estados nacionales, construcción conceptualmente subsidiaria del individuo liberal, según Jünger. El carácter de poder inherente a la técnica hace avanzar a ésta por sobre esas representaciones *del pasado*, y, en tanto expresión de la figura, la integra en el proceso de una construcción política cuyo punto de partida será la escala imperial, para alcanzar plena perfección de dominio en el Estado planetario del trabajo.

Con esta múltiple concepción del principio del trabajo como figura, del *tipo* o *trabajador* como su portador, de la técnica como medio constructor del espacio vital, y del Estado del trabajo como forma política futura, Jünger intentó en su ensayo de 1932 diagnosticar y pronosticar el escenario de los aceleradísimos cambios culturales que venían erosionando las representaciones decimonónicas desde mediados del siglo XIX; y, con ello, cerrar el abismo abierto como consecuencia del derrumbe burgués. En la «estación Kubin» pudo conocer ese abismo; simultáneamente, como expresan las últimas líneas del poema que el artista le dedicó, al conocerlo, «verdad te envuelve entonces por todas partes».<sup>36</sup>

35. *Idem*, p. 90.

36. Cf. nota 20.