



Los demonios de polvo

Ernst Jünger

Un estudio de la decadencia del mundo burgués¹

El arte figurativo, y la pintura en especial, presentan en el primer tercio del siglo XX una desconcertante variedad de estilos.² Sin embargo, es probable que, para el ob-

1. Ver nota 23 de la *Introducción* para la información bibliográfica de este escrito. Se establece para la traducción el texto publicado en *Blätter und Steine*, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, 1934, pp. 102-109. Las modificaciones introducidas en la versión publicada en *Ernst Jünger / Alfred Kubin, Eine Begegnung*, op. cit, son señaladas al pie con la denominación *EB*. Por lo demás, en la última versión se ha omitido el subtítulo. El texto de Jünger no tiene ninguna nota al pie en el original. Todas las que aquí aparecen son nuestras [B. S.].

Studie es la palabra usada por Jünger en este subtítulo; el artículo del *Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm* lo define como una pieza de ejercicio, un trabajo previo a una labor mayor. Se trata de un ejercicio preliminar que es específico del arte figurativo, porque apunta a esbozar un proyecto que debe ser modelado ulteriormente. El carácter provisorio y aproximativo que explícitamente asumen en general los textos ensayísticos de Jünger se apoyan, más allá de la poco resistida tentación a una *captatio benevolentiae*, en un presupuesto teórico importante para su comprensión: todo conocimiento humano *comienza* quizás en el ámbito de las certezas, de la exactitud proveniente del intelecto; para integrarse más tarde hacia la zona donde más bien representaciones como *participación*, *barrunto*, *revelación* son aquellas que impregnan la actividad intelectual (el resultado de la integración acuña términos como «*frenesí del intelecto*»). En palabras del propio Jünger: «la Ilustración es más profunda que ilustración [*die Aufklärung ist tiefer als Aufklärung*]» (*Carta siciliana...*, op. cit., p. 113). En el mismo sentido, la atención de Jünger no estará puesta *por dentro* de los alcances del conocimiento científico en tanto éste provee de exactitud y certeza, sino precisamente en aquel frenesí que domina la pretensión de ambas. Es sólo por fuera de la ciencia, por cierto, donde se puede poner en relación al hombre con algo que sea más que humano.

2. Hermann Broch planteará también el problema característico de la época: no hay más estilo. En uno de los capítulos teóricos de la tercera parte de *Los sonámbulos* [*Die Schlafwandler*], titulado *Desmo-*



servador del futuro, esta variedad se derrita toda en un documento homogéneo de la fuerza de expresión humana. Lo que aquí se repite en numerosas variantes como el tema común es la *catástrofe*,³ la decadencia de un particular espacio vital respecto de la cual el hombre intenta dar testimonio mediante colores y contornos. Si el color se derrite *aquí* en matices policromos de hojarasca otoñal o *allá* en reflejos de luz de metales recalentados; si el ensamblaje se desgarrá bajo apariciones explosivas, o si en otro marco la línea se congela en un frío helado, geométrico, eso es sólo una diferencia de planteos que están referidos a una y misma sustancia.

Este fenómeno⁴ tiene posiciones de extrema soledad, por dentro de la cual el llamamiento del amenazado individuo se cumple al borde del sinsentido y no pretende ninguna posibilidad de comprensión. Ello es así en todas partes donde se trabaja con medios abstractos, *conceptuales*.⁵

Al contrario, el acceso se habilita más fácilmente donde la expresión busca servirse de una lengua de imágenes simbólicas. Aquí cae ante los ojos, entre los coetáneos, la figura de Alfred Kubin, en cuyo trabajo gráfico se refleja con especial nitidez la irrupción de los poderes destructivos en el espacio heredado, *ya que*⁶ éste es caracterizado con medios simbólicos, superiores a las manifestaciones propias de la época. Tanto más fuerte es el efecto inmediato cuanto se apoya en la descripción, y de este modo en un tipo de descripción que no debe concebirse como una traducción de la palabra mediante el lápiz, sino que crea desde la profunda zona de una comprensión inmediata.

La prueba que decide si cuadros de este tipo han surgido del antojo, de la fantasía o bajo el hechizo de una apremiante realidad, consiste en si pueden o no resistir la observación pura, no reflexiva. No se trata de entender lo que el artista pretendió, sino de que la necesidad, el íntimo misterio de su espacio sea concebido al verlo. Éste es sin duda el caso en los cuadros, y ante todo en los mejores cuadros de Kubin, también comprensibles para una conciencia del todo sencilla, de donde se explica el carácter popular de sus dibujos.⁷

ronamiento de los valores [3] [Zerfall der Werte [3]], se lo define: «Con seguridad, el estilo no es algo que se limita al edificar o al arte figurativo, el estilo es algo que atraviesa todas las exteriorizaciones de una época en idéntica manera». (Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie. Moderner Buch-Club, Darmstadt, 1963, p. 470). Así considerado, ¿cuál es el estilo ahora imperante? Al pensamiento instrumental pareciera no corresponder ninguno.

3. EB: sin cursiva.

4. *Vorgang*. También lo hemos traducido como “acontecimientos”, según el contexto.

5. EB: falta el término “conceptuales”.

6. EB: sin cursiva.

7. EB: falta todo el párrafo.



La primera impresión que la observación de un dibujo semejante causa, provoca un cierto mareo, un trastorno del equilibrio interno que reside en la percepción de que aquí el orden acostumbrado, el ensamblaje de nuestro mundo ha sido alcanzado en su firmeza. Los medios por los que este espanto es provocado son de distinto tipo. Por un lado, se apoyan en que la visible cohesión de este mundo es desagarrada en un modo al comienzo casi inadvertido. Este mundo se ha hecho viejo; sus fisuras, rajaduras y juntas resaltan en algo con mayor nitidez, y ese algo es suficiente para hacer barruntar los bichos, la retahíla de ratas y ratones que están escondidos bajo los pisos y en las bóvedas y sótanos. Pero también hay sitios como vidrio, que se han puesto tan delgados que uno no se atreve más a pisarlos. Por último, las cosas han devenido ambiguas; provocan al primer vistazo la pregunta por cuánto se puede aún confiar en ellas. Vida y muerte, rostro y máscara, sueño y realidad fluyen unos en otros extrañamente; lo movedizo parece rígido, y lo rígido siniestramente movido. A las casas, a los árboles, a las herramientas y mismo a los trastos viejos se adhiere un carácter humano y a menudo malicioso, mientras el hombre aparece en el cuadro obtuso, animal, autómatas. De ahí viene que el ojo perciba esta vista como una exhortación al buscar; se ve puesto frente al cuadro como frente a un *enigma*.⁸

A esta primera impresión corresponde lo simbólico de los objetos particulares, que como señas, algo así como imágenes del zodiaco o como figuras en un blasón ilustrativo,⁹ son representados en una lengua que se habla con seguridad instintiva. Detrás de esta lengua se esconde la significativa capacidad de presentar a la observación acontecimientos de nuestro tiempo con medios que no fueron tomados del inventario de la época. Así el monótono movimiento de rotación de la técnica es expresado mediante paisajes rellenos de una confusión de relojes o molinos. La veloz caducidad que corresponde a los atributos de la máquina se hace manifiesta al verse a un volatinero en una de aquellas primeras altas y raras bicicletas andar junto a la orilla de un pantano de los primeros tiempos. En general las máquinas en los cuadros de Kubin se asemejan a juguetes infantiles destruidos; se encuentran en un estado que podría invitar a los pájaros a anidar en ellos, y es tan chistoso como fantasmal verlas en movimiento, como cuando un mecanismo de reloj oxidado comienza a chirriar.

Que lo simbólico que acá se aplica sea un *simbolismo de la muerte*,¹⁰ se devela no sólo a partir de la edad, del agusanamiento y de la desesperanzada corrupción

8. EB: sin cursiva.

9. EB: falta.

10. EB: sin cursiva. Por lo demás, *Todessymbolik* refiere al temprano arte cristiano realizado en bóvedas,



del mobiliario de este mundo. También conduce una vida animal y vegetal que está en clara relación con la decadencia. Encontramos plantas de pantanos y ciénagas, carrizos, juncos, colas de caballo, alisos, sauces afligidos, los anillos de los hongos en el musgo y la secreta escritura de los líquenes sobre el mineral quebradizo. De entre los animales aparece a menudo el perro, al que está dado el olfatear peligrosas aproximaciones, el cuervo, la serpiente, el gato con la piel erizada y el asustadizo caballo. Tampoco falta el enorme pez varado en la playa, el que ya temprano aparece en la pintura alemana y espanta a los hombres como precursor de acontecimientos no habituales.

En la elección de los lugares que siempre asemejan a campos de batalla en los que el tiempo triunfa sobre la vida, se muestra una gran variedad. El paisaje en sí es yermo, a menudo cubierto de nieve, disimulado con espesas cortinas de lluvia o estallando por sacudidas de la tierra. Los bosques y matorrales emergen como de inundaciones, con ramas en las que el alga marina se ha trenzado con el flotante cañizal en largas barbas. Otras imágenes a su vez muestran un grado de absoluta petrificación, como es de presumir en paisajes lunares. A su vez en otras, las líneas se han descompuesto en un hormigueo que recuerda los infusorios¹¹ cria-

en donde Cristo aparece atando a la cruz al dragón del Hades y a la muerte; otra imagen del siglo XI lo muestra enclavando su cetro en la boca de la muerte yacente a sus pies. Esta simbología remite a la superación de la muerte y los pecados mediante la muerte del Salvador: si bien la muerte introducida en el mundo por el pecado de Adán no es quitada al hombre, el poder de la eterna muerte ha sido quebrado. La muerte de Cristo deviene garantía para la vida eterna y, análogamente, también la muerte del cuerpo humano. En la *Todesymbolik* se encuentra la vida unida a la muerte, o ésta absorbida en la victoria final (cf. «Todesymbolik», *Wörterbuch der Symbolik*, Kröner, Stuttgart, 1991, p. 757). El sentido secularizado que adopta Jünger aquí se traduce en observar en el derrumbe no una desmaterialización total hacia la nada, sino un sentido previamente barruntado como una dirección superadora del desastre.

11. Considerando precisamente la metáfora de los infusorios que emplea otro miembro de la Nueva Objetividad, A. Gehlen en «Reflexion über die Gewohnheit», (cf. sus *Philosophische Schriften I (1925-1933)*, Frankfurt, 1978, p. 99), señala Lethen: «Los intelectuales comenzaron a hacerse plausibles con estas imágenes de reacciones a cambios del medio social. [...] A molestias insistentes reacciona el ser vivo con acostumbramiento o mediante la fuga, claro que en este último caso sin escapar a su pelmazo experimentador. Una nueva figura del pensamiento aparece en escena: al lamento por la “alienación” se enfrenta, no sin resistencia, el “elogio de la acomodación”. Un nuevo hábito cultural que ligeramente puede ser vinculado en los años veinte con la postura vanguardista de la “conformidad” con la modernización, para desaparecer cuanto antes en los treinta; la ley aerodinámica domina en todo cuerpo, no sólo en el recipiente de los infusorios». Cf. H. Lethen, «Von Geheimagenten und Virtuosen. Peter Sloterdijks Schulbeispiele der Zynismus aus der Literatur der Weimarer Republik», en *idem* (Hsg.), *Peter Sloterdijks “Kritik der zynischen Vernunft”*, Suhrkamp, Frankfurt, 1987, pp. 324-355. Nuevamente aparecerán los infusorios en *El trabajador*, aunque esta vez no como imagen del acomodamiento ante una situación amenazante, como en Gehlen, sino más bien como versión silenciosa del derrumbe: al colocarlos en un frasco y echar en él una gota de ácido clorhídrico, los movimientos disminuyen y la inexorabilidad se muestra paulatina, mas no por eso menos cierta que el colapso instantáneo.



dos en paja húmeda, y que tienta a desciframientos microscópicos. El estado de las casas, pueblos y ciudades es ruinoso; desprenden casi sin excepción una atmósfera de lugares peligrosos, abandonados o difamados. A menudo cae la mirada sobre cosas a las que rige un influjo saturnino, sobre puentes, carteles indicadores, ruedas de molino, cuadrantes, piedras miliares, cruces o senderos, cuya huella se pierde en lo oscuro.

La vida de las *personas*¹² es vista en momentos oníricos; es de una actividad demoníaca o de un sordo, vegetal ensimismamiento. Entran figuras cuya aparición sorprende de una manera fantasmal, y otras que no intuyen que uno las acecha en su más secreto quehacer. Acá se vuelve activa la angustiante curiosidad del cuento, tal como ella afecta a los niños ante habitaciones prohibidas. Un tipo de actividad, cuyo sentido o sinsentido está oculto a su agente, es visto a través de ranuras de muro, agujeros de la cerradura o antiguos telescopios. Así cae la mirada sobre el pescador, que inmóvil está sentado junto al borde del estanque; sobre figuras de gnomos, que en sótanos o en buhardillas solitarias están a la obra; sobre el suicida, que afirma la cuerda; sobre el avaro, que cuenta sus tesoros en la bóveda; o sobre el loco, que desde la ventana de su celda fija su atención impasible al enjambre de peces voladores.

Todas estas actividades, sea la del campesino arando o del artesano trabajando, se observan sólo con secreto asombro...con el asombro de cómo en su ilimitado aislamiento son aún siquiera posibles. La impresión que provocan es más o menos como si uno encontrara en una ciudad destruida un único hombre en una tarea que tiene por presupuesto, en realidad, un estado pujante de la vida pública.

Esta impresión se refuerza allí donde la obra pictórica de Kubin toca la esfera *político-social*.¹³ El efecto es tanto más insistente cuanto no se pretende ninguna posición de crítica social y los acontecimientos se cumplen en espacios apartados, llenos de polvo, subterráneos o del todo fantásticos. Las profesiones han devenido ambiguas; el médico, el hombre de Estado, el carnicero, el erudito, el jardinero, el diplomático están absortos en cosas detrás de las que se adivina un escondido y difamado significado secundario. En la misma medida en que el orden se ha puesto más dudoso, en que los trajes de los días festivos se desprenden como frágil capa de óxido, y la convención se convierte en un grotesco teatro de marionetas; extrañas existencias, que aparecen en los márgenes de la sociedad, levantan exigencias de validez. Músicos, gitanos, saltimbanquis,

12. EB: sin cursiva.

13. EB: sin cursiva



oradores populares, falsos profetas, charlatanes, figuras de feria, bufones, amestradores de serpientes, oseros, alucinados, tipos balcánicos y exóticos invaden las ciudades, a las que amenaza al mismo tiempo la irrupción de fuerzas elementales, del mundo originario, animales. Terremotos, incendios, inundaciones, explosiones volcánicas, poderes sordos, asesinos, seres de fábula, enjambres de insectos y serpientes hacen su aparición como los órganos de cumplimiento de una decadencia apocalíptica.

Más nítido aun se vuelve el sentido de estos acontecimientos que se desarrollan en reinos del sueño, en barrios oscuros o en ciudades de cuentos, cuando uno los relaciona con la estirpe de Kubin. Lo que aquí se refleja en especial es la decadencia de la vieja Austria, como también se la rastrea con dolor en la lírica de *Trakl*. Pero esta decadencia no está trazada en su visibilidad histórico-mundial, ni allí donde se la sella en los campos de combate. La única resonancia de ello la encontramos quizás en la figura del general *Benedek*,¹⁴ encargado de la producción de armamento, uno de los pocos retratos que ha hecho Kubin. Más desconcertante es que la decadencia, el inexorable ataque del tiempo es observado con pavor en el más pequeño y escondido círculo: allí donde el reloj de los muertos tictaquea, el moho se extiende lentamente y la polilla roe en la tela. La muerte entra en los salones burgueses y manosea con sus dedos los trapos viejos de los flecos y de los paños, toma una foto amarillenta de la pared para observarla, le divierte dar cuerda a una cajita de música de estilo Biedermeier, mira en los empolvados salones con los ojos de un mozo que, durante una orgía sin sentido, indiferente hace la cuenta.

Alguna vez los variados acontecimientos en los que la decadencia del mundo decimonónico se cumple y se cumplía, y cuyos activos y sufrientes participantes hemos sido nosotros, habrán sido olvidados en el marco de otros órdenes,¹⁵ y por ello la obra de Alfred Kubin continuará existiendo como una de aquellas claves que abren espacios más escondidos y secretos que el informe histórico. Representa una crónica, en cuyo carácter de fuentes deben ser observados el crujir del maderamen, las fisuras en la mampostería y los hilos de la tela de araña.

14. Benedek, Ludwig v. (1804-1881), presente en la batalla de Solferino (1859).

15. EB: «Kubin reconoce en la decadencia del mundo burgués, en la que nosotros tomamos parte activamente y con dolor, las señales de la destrucción orgánica, que obra con mayor precisión y profundidad que los hechos técnico-políticos que atacan en la superficie».



«Líneas, círculos, figuras... allí se esconde. ¡Quién pudiera leer esto!»,¹⁶ como dice el Wozzek de Büchner.

16. El caso *Johann Christian Woyzeck*, no «Wozzek» como menciona Jünger siguiendo a Kart Emil Franzos, es de histórica existencia: asesinó a puñaladas a su amante Johanna Christiana Woost el 21 de junio de 1821 en Leipzig, y fue declarado inimputable por el dr. J.C.A. Clarus. Habría constituido la fuente de la que se sirvió Georg Büchner para la obra *Woyzeck* (escrita aproximadamente por 1836, primera edición Karl Emil Franzos (Hsg.) *Georg Büchner's Sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlass*, J. D. Sauerländer, Frankfurt, 1879). La breve pieza, conformada por fragmentos dejados por el autor, encuentra sobrada pertinencia respecto de nuestro tema como para poder dar entidad a pequeño comentario al respecto: una semiología del derrumbe, un ejercicio profético a partir de síntomas cuyo *status*, apartándose de todos los puntos significativos de la tradición, nace del proceso mismo; poder leer *en* el crujir de maderamen, *en* las fisuras de la mampostería... Cabe presumir que Jünger cita de memoria, pues el texto de Büchner es otro: «Las esponjas, doctor. Allí, allí se esconde. Ha visto usted ya las figuras con las que las esponjas crecen en el suelo... ¡el que pudiera leer esto!». (Escena séptima). La equivocación de la cita habilita a la vez el otro extremo respecto del centro, la razón: hacia un lado la naturaleza (elevada a principio irracional: las esponjas muestran figuras tan diversas, versión Büchner), en el otro lo abstracto (las líneas, los círculos, las figuras, versión Jünger); lo común a ambos extremos del centro racional, lo que los alejan de él, es la presencia de una ley no conocida, excedente de la razón, de la virtud y la moral humana. Emblemáticamente Woyzeck no tiene retención de líquido, pues «*cuando a uno se le viene la naturaleza...*»; el doctor contestará, en el diálogo de la misma escena, que el «*musculus constrictor está sujeto a la voluntad!*», que el hombre es libre, el individuo en él se transfigura hacia la libertad. Sin embargo, la obra está escandida por el ritmo de la doble razón humana, «*die doppelte Rason* [la razón doble]», hecha evidente en la «*Aberratio mentalis partialis*» como enfermedad diagnosticada a Woyzeck, un caso de idea fija, obsesión, conviviendo simultáneamente con un estadio mental razonable, que permite al protagonista llevar a cabo su día normalmente, por lo demás. La intención unificadora de Jünger –el hombre es racional e irracional, bueno y malo– hace pie en Woyzeck como en alguien que, si bien desespera en el combate interno razón-sinrazón, ocupa por otra parte positivamente la situación desde la cual puede generarse el barrunto de un principio de naturaleza suprahumana.