



El estilo y las derechas: la “construcción orgánica” de Jünger y Céline

Francisco Salaris*

El 07 de diciembre de 1941, en París, Jünger registra en sus diarios su encuentro con un tal Merline, personaje “alto, huesudo, recio, un poco pesado, pero vivaz en la discusión, o mejor dicho en el monólogo”. Tras este nombre se encuentra Louis-Ferdinand Céline, quien se hallaba en pleno auge de su actividad como colaboracionista. Jünger era por ese tiempo oficial de inteligencia y censor del correo en París, y registra sus impresiones de Céline, como suele hacerlo con los fenómenos de la naturaleza, con una mirada fascinada y cercana pero a la vez distanciada, contemplativa. Céline se extraña de que los soldados alemanes no avancen por París exterminando judíos, y dice que si él tuviera una bayoneta no podría dejar de usarla. Jünger nota tras estas palabras la “fuerza monstruosa del nihilismo” y apunta: “Estos hombres oyen solamente *una* melodía, pero ésta es enormemente penetrante”. A continuación agrega: “Notable es el modo como estos espíritus hablan de la ciencia, de la biología por ejemplo. La aplican como si fueran hombres de la edad de piedra; para ellos se convierte en un puro medio de matar a otros” (Jünger, 1989, p. 259).

Más notable parece ser el modo en que esta figuración de Céline se aleja del espíritu pacifista que embebe *Viaje al fin de la noche*, publicado tan solo nueve años antes. Lo que seguramente se halla tras las palabras de Merline/Céline no es un deseo de él mismo de matar judíos, sino más bien la constatación de la pulsión aniquiladora que Céline detecta en cualquier humano, y que lo hace sospechar especialmente de los cirujanos y de las personas que manejan temerariamente un automóvil. Esta tensión entre el *Viaje* y las obras posteriores ha suscitado infinidad de comentarios críticos, que son los que intentan, en última instancia, explicar el antisemitismo de Céline. Aunque no es el objetivo central de este trabajo, en todos los estudios sobre Céline se hace una costumbre alertar sobre sus

* Universidad Nacional de Córdoba / francisco.salaris@mi.unc.edu.ar

ideas y tratar de ofrecer un abanico de posibles abordajes, al menos en una nota al pie¹.

La entrada del diario de Jünger concluye con una observación interesante, porque parece establecer una dialéctica con las posiciones que defiende Céline en sus ensayos, en sus panfletos y en sus textos de los años 50:

La dicha de estos hombres no está en tener una idea. Ya han tenido muchas – su afán los empuja hacia bastiones desde donde poder abrir fuego contra grandes masas humanas y difundir el terror. Una vez que han conseguido eso, detienen el trabajo espiritual, cualesquiera que hayan sido las tesis con que han trepado a aquellos bastiones. Entonces se entregan al goce de matar [...] (259)

Comenzar este capítulo con el encuentro entre ambos escritores no pretende justificar la comparación de un aspecto de sus obras, sino más bien diseñar una atmósfera política y cultural: la de la intelectualidad de derecha entre los años 20 y 40. Los sentidos en que podría considerarse “de derecha” a Céline difieren bastante de aquellos que caracterizan el pensamiento de Jünger, pero sin dudas ambos participan (de manera un poco

1 Un libro fundamental y muy completo para este problema es *Les idées de Céline*, de Philippe Almérás (1992). En *Poderes de la perversión*, Julia Kristeva dice que es la situación de indefensión del hombre celineano lo que lo hace propenso a ser conquistado por las ideologías extremas. En ese contexto, la adhesión al nazismo es el efecto necesario de una falta de identidad y de proyecto: “La adhesión en sí misma ambivalente, despreciable, al nazismo, no se explica. Se integra como necesidad interna, como contrapeso inherente, como necesidad masiva de identidad, de grupo, de proyecto, de sentido, cristalizando así la reconciliación objetiva e ilusoria entre, por un lado, un yo (*moi*) que se ahoga en el vértigo de sus objetos y de su lengua, y, por el otro, la interdicción identificadora – insostenible, indefensible, ruinosa, que lo hace ser” (Kristeva, 1989, p. 181). Kristeva, entonces, lo piensa como un “salvaguardia”, que en francés resulta mucho más elocuente: *garde-fou*. Meffre (2012) sostiene que el antisemitismo es en realidad una deriva equivocada de la insaciable búsqueda de Céline de lo vivo, de lo verdadero, de aquello que escapara a lo artificioso e hipócrita de la retórica francesa. Steiner indica que para Céline “judío” puede ser una representación de “hombre” en términos generales, y que es necesario recordar la sátira negra que recorre toda la obra. Bernstein (1992), en el otro extremo, insiste en que estetizar toda decisión de Céline implica no considerar los verdaderos movimientos políticos e históricos de su época.

más orgánica Jünger², de manera un tanto más solitaria Céline³) de debates que se nutren de visiones reaccionarias de la vida democrática, de un fuerte espíritu nacionalista y de una filosofía vitalista que tiene larga tradición en el pensamiento europeo. Lo que nos interesa considerar en este capítulo son las discusiones en torno al concepto de *estilo*, que se vuelven especialmente productivas a la hora de pensar los cimientos de la sociedad contemporánea al finalizar la Primera Guerra Mundial. La hipótesis, quizás un tanto exagerada, a la que este capítulo pretende aproximarse, es que la construcción del concepto de *estilo* en las intervenciones de Jünger y de Céline cristalizan en el uso cotidiano —y profundamente ambiguo— que hoy damos al término.

El libro central de Jünger para considerar sus reflexiones sobre el estilo es *El trabajador*, de 1932; se trata, junto con el fundacional *La batalla como experiencia interior* [1922], del primero de sus ensayos extensos sobre la sociedad que acababa de salir de la Primera Guerra Mundial. Sus textos anteriores van señalando el camino: en *Tempestades de acero* [1920] tal vez su novela más exitosa, un joven soldado exalta la potencia poética y vitalista de la guerra, desde un nacionalismo indudable pero también considerando que en la destrucción se encuentra el impulso originario y primitivo de muerte que la sociedad burguesa, con su hipocresía y su pulsión lacrimógena, no habría hecho más que acallar. En “La movilización total” [1930], Jünger describe cómo la Primera Guerra Mundial, a diferencia de las guerras anteriores, supone una democratización tal que todas las fuerzas productivas de la sociedad se conjugan en pos del mismo objetivo bélico. En “El instante peligroso”, exalta la ruptura de la seguridad burguesa

2 Keith Bullivant sistematiza las tendencias de la “revolución conservadora” de la época de Weimar en cinco categorías: los pensadores “völkisch”, los jóvenes conservadores (Spengler y el joven Mann), los revolucionarios nacionalistas (los hermanos Jünger), la Juventud Federal (“die Bündische Jugend”) y el movimiento Landvolk (1985, p. 51).

3 La adscripción de Céline a corrientes ideológicas o políticas resulta muy problemática. En su clásico libro sobre la élite intelectual francesa entre 1935 y 1950, Herbert Lottman escribe: “No existe categoría en la que pueda clasificarse a Louis-Ferdinand Céline, que ni siquiera pertenece a la orilla izquierda. Si es un personaje de esta historia es a causa del papel que desempeñó en los ambientes político-literarios de la orilla izquierda. Céline nunca perteneció a movimiento alguno; un biógrafo lo ha definido como «escritor descomprometido», y él no ocultaba que, aunque fuera médico, la humanidad apenas le preocupaba” (Lottman, 1994, p. 121).

por el peligro —vinculado en gran medida con la guerra— que nos vuelve a descubrir nuestra cercanía con lo elemental⁴.

El trabajador recoge estas reflexiones y agrega otras, pero su tesis principal es que el mundo contemporáneo ha delineado una nueva figura-tipo: la del trabajador, que no debe verse como un estamento social más en la sociedad burguesa, sino como una manera nueva de confrontar lo real y de movilizar el mundo.

El trabajador está estrechamente asociado con la técnica, un concepto que despierta infinidad de reflexiones entre Bismarck y Weimar, es decir, entre fines del siglo XIX y la década del 30⁵. La técnica, aclara Jünger, no debe entenderse como un instrumento, sino como el “modo y manera en que la figura del trabajador moviliza el mundo” (2003, p. 148). No se trata, entonces, de que el hombre utilice la técnica, sino de que el trabajador representa lo que él llama una construcción orgánica, es decir, la fusión entre el mundo técnico y el mundo orgánico. La técnica, apunta Jünger en diversas oportunidades, es un lenguaje nuevo que hay que dominar, y el trabajador se vuelve inseparable de ella, es una construcción en la que los aspectos vitales no pueden escindir-se de los aspectos mecánicos.

Estas figuraciones, que sobrepasan en complejidad los sueños vanguardistas del hombre-máquina⁶, no aparecen con la misma nitidez en el imaginario de Céline, quien de hecho mantiene una actitud ambivalente con respecto a la técnica. A pesar de su profundo rechazo al espíritu burgués, los textos polémicos de Céline están impregnados del vocabulario burgués, y su escritura —el estilo que propone y defiende— se compara con elementos típicos de la modernidad burguesa y del progreso técnico: el crawl, el cuello postizo, el metro. Se estructura, así, una tensión paradójica entre lo burgués y lo anti-burgués, entre lo moderno y lo anti-mo-

4 Estos son tan solo algunos de los artículos de índole política pero también estética que Jünger publica durante los años 20 y 30. Se los suele publicar en alemán bajo el título de *Publizistik*, es decir, de trabajos periodísticos

5 Para tener un panorama de las discusiones sobre el problema de la técnica [*Technik*] en relación con la cultura [*Kultur*], véanse los ensayos compilados por Tomás Maldonado en *Técnica y cultura* (2002). Allí pueden encontrarse intervenciones de Simmel, Weber, Rathenau, Sombart, Behrens, entre otros.

6 El “hombre multiplicado” del que habla Marinetti es aquel capaz de “exteriorizar su voluntad, de modo que se prolongue fuera de él como un inmenso brazo invisible, el Ensueño y el Deseo” (Marinetti, 1978, p. 77); tal exteriorización constituye el triunfo de la técnica.

dermo, entre lo democrático y lo anti-democrático, que desgarrar la voz céliniana hasta desfigurar el sentido.

Su teoría sobre la emoción como finalidad única de la literatura, que da forma a su noción de estilo, acompaña a Céline desde los años 30 hasta su muerte y se amplía y reconfigura en los múltiples textos que la rescatan. El rol central lo juega allí el trabajo, que es exaltado como la única potencia de cambio real de los escritores; los pintores impresionistas son el ejemplo de artista trabajador al que más recurre Céline:

Je dis que ce que l'on fait, ce sont des romans inutiles, parce que ce qui compte, c'est le style, et le style, personne ne veut s'y plier. Ça demande énormément de travail, et les gens ne sont pas travailleurs, ils ne vivent pas pour travailler, ils vivent pour jouir de la vie, alors ça ne permet pas beaucoup de travail. Les impressionnistes étaient de très gros travailleurs. Sans travail, il n'y a pas grand-chose à faire. Il y a l'éloquence naturelle... [Digo que lo que suele hacerse son novelas inútiles, porque lo que cuenta es el estilo, y nadie quiere entregarse al estilo. Requiere un trabajo enorme, y la gente no es trabajadora, no vive para trabajar, vive para disfrutar de la vida, y esto no permite mucho trabajo. Los impresionistas eran grandes trabajadores. Sin trabajo, no hay mucho que hacer. Hay sólo elocuencia natural...] (Céline, 1987b, p. 65)⁷

En el imaginario de Céline, el escritor verdadero se convierte en un obrero, mientras que los guardianes del status quo, los escritores de la Academia Francesa y del “bello estilo”, son aristócratas rentistas que han renunciado a mancharse las manos. Lo típicamente burgués de Céline, entonces, radica en incorporar al escritor/obrero en el escalafón social, y esta es una diferencia fundamental con respecto a la figura del trabajador de Jünger⁸.

⁷ Todas las traducciones son mías cuando no se indica una edición en español en las referencias. El pasaje corresponde a un artículo aparecido en 1957 y titulado “Ma grande attaque contre le Verbe”.

⁸ En efecto, Jünger rechaza la estructuración de la sociedad mediante el principio económico, típico de la democracia liberal pero también de las teorías marxistas. El proletario, en este sentido, pertenece a la antigua estructura social: “El proletariado [...] es masa de viejo estilo, de igual modo que su fisonomía es la misma fisonomía del burgués sin cuello duro. El proletariado es el representante de un concepto económico-humanitario muy elástico, pero no el representante de una construcción orgánica” (2003, p. 121).

Los pintores impresionistas son, tanto para Céline como para Jünger, los verdaderos trabajadores del mundo moderno, y el suyo es un trabajo de disolución de los contornos establecidos y de puesta en jaque de los principios burgueses. Para Jünger, por ejemplo, el impresionismo consolida un proceso de desintegración que lleva al nihilismo, de manera tal que quizás acabemos descubriendo que tras la máscara del trabajador el individuo ha desaparecido por completo. El impresionismo, además, con sus juegos de perspectivas y con la pérdida de nitidez de las líneas, propone una entidad social diferente a la del individuo y la masa, que el siglo XIX ha entronizado como únicas formas de sociabilidad. Este punto bien podría pensarse como una puerta de acceso al tratamiento que hacen ambos autores del concepto de estilo, ya que en su uso corriente también existe una ambigüedad y una tensión entre lo individual y lo colectivo —entre la originalidad y la repetición— que sería necesario revisar. Desde este aspecto, el planteo de Jünger es mucho más complejo que el de Céline: si este último se considera el responsable de un estilo disruptivo, que recupera la emoción del lenguaje hablado y que, por lo tanto, opone un proyecto único contra una escuela ya agotada, Jünger piensa el estilo a partir de dos términos centrales, la *figura* y el *dominio*. La figura [*Gestalt*] se vincula estrechamente con la totalidad, una totalidad que es “más que la suma de sus partes” (2003, p. 38) y cuyo mayor símbolo es la figura del trabajador. “A partir del instante en que tenemos nuestras vivencias en figuras, todas las cosas devienen figura, se figuralizan”, dice Jünger, y pronto contrapone esta experiencia con el siglo XIX romántico, que relegaba las representaciones totales al ámbito de los espíritus y del sueño (p. 39). El cambio social, entonces, se lleva a cabo de manera encadenada, como un dominó, y con cada avance se progresa en la instauración de una nueva sociedad. La figura del trabajador es el puntapié para la transformación de las cosas, y por lo tanto del *manejo* de las cosas, que para Jünger va a constituir el estilo. Con sus aspiraciones a la totalidad, el concepto de estilo de Jünger parece restaurar el proyecto wagneriano, pero despojándolo de su carácter espiritual y también del impulso miniaturista que tanto le achaca Nietzsche. La figura, entonces, es la marca de acuñación cuya posibilidad de repetición va a constituir el estilo, y Jünger hace hincapié muchas veces en el carácter puramente formal de este cuño [*Stempel*], un carácter que

deja de lado la idea y el concepto abstracto⁹. En su artículo sobre la perspectiva estética de *El trabajador*, Hasselbach (1994) indica que la figura es “one indication of the aestheticism of the design”, y que su comprensión “relies to a large extent on its manifest meaning” (p. 275), por lo que se hace evidente la comparación entre la figura y el arte esteticista, despojado de utilidad, que pregonaba Jünger. El *dominio* [*Herrschaft*], por su parte, remite a “una situación tal que en ella el espacio ilimitado de poder está referido a un punto desde el cual ese espacio de poder aparece como espacio de derecho” (Jünger, 2003, p. 72). Las resonancias nietzscheanas son evidentes en la definición de dominio, y, aunque Jünger habla expresamente de *voluntad* (acuña la fórmula “Wille zur Gestaltung”, “voluntad de figuración), lo cierto es que ambos conceptos anuncian el pasaje del individuo a la tipología: precisamente por la pureza de su dimensión material, la tipología establece un vínculo con lo que Jünger llama *lo elemental* [*das Elementare*], que es una de las tantas fórmulas que el pensamiento de derecha del período de entreguerra utiliza para atacar el liberalismo burgués. Lo elemental es la *Fronterlebnis*, aquello que los soldados (la figura del soldado anónimo es aquí el paso previo y complementario de la figura del trabajador), en la cosmovisión vitalista de Jünger, experimentaron durante la Primera Guerra Mundial. Se trata de la vida verdadera, de las vivencias primitivas del dolor, de la destrucción y de la anarquía: todos aspectos exaltados por el joven Jünger en *Tempestades de acero* y que, aún en sus diarios de los años 40, continúan causando una fascinación un tanto más distanciada.

La constatación de lo elemental en la poética de Céline se lleva a cabo mediante la oposición vivo/muerto, que podría adoptar también otras fórmulas (lo orgánico/lo fosilizado, por ejemplo). Posiblemente los lectores hispanoparlantes de Céline piensen que su ataque a la lengua académica francesa y su defensa del estilo emotivo es un artificio retórico que el autor utilizó para defenderse del ostracismo social al que fue condenado tras su regreso a Francia, pero lo cierto es que el planteo es mucho más temprano y está en el centro de sus panfletos antisemitas, fundamental-

9 La discusión que entabla Heidegger con Jünger a propósito de la *Gestalt* es conocida pero excede los objetivos de este trabajo. Heidegger comenta que la figura del trabajador de Jünger restituye una dimensión platónica, “de allí que la «figura» sea para Jünger el verdadero y único «ser»” (Heidegger, 2013, p. 87).

mente en *Bagatelas para una masacre*, publicado por Éditions Denoël en 1937¹⁰.

Ya en una carta a André Rousseaux del 24 de mayo de 1936¹¹, Céline escribe:

Pourquoi je fais tant d'emprunts à la langue, au «jargon», à la syntaxe argotique, pourquoi je la forme moi-même si tel est mon besoin de l'ins-tant? Parce que vous l'avez dit, elle meurt vite cette langue. Donc elle a vécu, elle VIT tant que je l'emploie. Capitale supériorité sur la langue dite pure, bien française, raffinée, elle TOUJOURS MORTE, morte dès le début, morte depuis Voltaire, cadavre, dead as a door nail. Tout le monde le sent, personne ne le dit, n'ose le dire. Une langue c'est comme le reste, ÇA MEURT TOUT LE TEMPS, ÇA DOIT MOURIR. Il faut s'y résigner, la langue des romans habituels est morte, syntaxe morte, tout mort. Les miens mourront aussi, bientôt sans doute mais ils auront eu la petite supériorité sur tant d'autres, ils auront pendant un an, un mois, un jour, VÉCU. [¿Que por qué pido tantos préstamos a la lengua, a la jerga, a la sintaxis del argot? ¿que por qué yo mismo le doy forma, si tal es mi necesidad del instante? Porque usted ya lo dijo, esta lengua muere rápido. Por lo tanto ha vivido, VIVE cuando la uso. Capital superioridad por sobre la lengua supuestamente pura, bien francesa, refinada, pero SIEMPRE MUERTA, muerta desde el comienzo, muerta desde Voltaire, cadáver, dead as a door nail. Todo el mundo lo nota, pero nadie lo dice, nadie se atreve a decirlo. Una lengua es como cualquier cosa, MUERE TODO EL TIEMPO, DEBE MORIR. Hay que resignarse, la lengua de las novelas habituales está muerta, sintaxis muerta, todo muerto. Las mías también morirán, muy pronto sin duda, pero habrán tenido una pequeña superioridad

10 El caso de Éditions Denoël es paradigmático para entender las relaciones entre casas editoriales y literatura durante la Ocupación nazi en Francia. Además de *Bagatelas*, Robert Denoël publicó manuales antisemitas (*Comment reconnaître un juif?*) y también una antología de discursos de Hitler, a la vez que editaba novelas de Louis Aragon y de otros escritores judíos que en ese preciso momento estaban siendo perseguidos por los nazis.

11 André Rousseaux había publicado un artículo en *Le Figaro* en el que le reprochaba a Céline el uso del argot en *Muerte a crédito*, preguntándose si no otorgaba un carácter demasiado efímero a la novela. La respuesta de Céline es esta carta.

por sobre tantas otras: durante un año, un mes, un día, habrán VIVIDO.]
(Céline, 1987a, pp. 54-55)

La idea de la lengua como un organismo vivo que está destinado a morir recuerda a los postulados del decadentismo, pero en un sentido bien distinto: Céline se detiene allí donde la lengua aún es vital y puede provocar resonancias emotivas en el lector, mientras que los decadentes se interesaban más por el punto de la putrefacción, de manera tal que la lengua evocara la proximidad de la muerte. Lo interesante es que en el pasaje citado se esboza una distinción (aunque ambigua y relativa) entre “las lenguas” (que Céline emplea, hacia el final de la cita, en plural) y el estilo: este último parece no ser una forma, sino más bien una máquina de formas. La maestría del escritor, según Céline, consiste en saber captar el estado de lengua actual y en manipular el estilo para lograr la transposición¹² de la oralidad a la escritura.

Al igual que en Jünger, la propuesta de Céline parte de un diagnóstico demoledor del carácter ficticio y museístico de la modernidad burguesa, cuyo producto más acabado es el cine¹³. La comparación del arte moderno (y también de la configuración social, del paisajismo urbano y un largo etcétera) con un museo es una constante en ambos autores, y de allí que la solución sea el retorno al caos de lo elemental, que en realidad revela un orden oculto. Al menos en sus panfletos antisemitas, lo judío es para Céline no solo la máxima representación del cementerio de la vida moderna, sino también (y este es un lugar común de la derecha de los años 30) una organización económica que se propone la conquista del mundo entero. Pero los puntos más interesantes de *Bagatelas para una masacre* son aquellos en los que Céline se detiene en el francés, una lengua judía que ha sufrido la misma fosilización que los otros órdenes de la vida social:

Le «français» de lycée, le «français» décanté, français filtré, dépouillé, français figé, français frotté (modernisé naturaliste), le français de mufle, le français montaigne, racine, français juif à bachots français d'Anatole

12 La palabra, central en los postulados estéticos de Céline, tendrá una importancia fundamental en *Conversaciones con el profesor Y*.

13 Se abre aquí un contrapunto entre ambos autores, ya que, si Céline veía en el cine un mero mecanismo de producción que corría al arte del medio, Jünger lo considera un “espacio típico” por su capacidad de restituir la totalidad que el teatro clásico había hecho imposible.

l'enjuivé, le français goncourt, le français dégueulasse d'élégance, moulé, oriental, onctueux, glissant comme la merde, c'est l'építaphe même de la race française. [El “francés” del liceo, el “francés” decantado, francés filtrado, despojado, francés congelado, francés frotado (modernizado, naturalista), el francés canalla, el francés montaigne, racine, francés judío de los bachilleres, francés de Anatole el judaizado, el francés goncourt, el francés repugnante de elegancia, moldeado, oriental, untuoso, resbaladizo como la mierda, es el epitafio mismo de la raza francesa]¹⁴

Invirtiendo las fantasías futuristas —con las que, en otros momentos, tiene bastante que ver—, Céline profetiza que este “bello” francés acabará conduciendo al reinado del hombre robot, “L'aboutissement de tant d'efforts civilisateurs «rationnels»” [“culminación de tantos esfuerzos civilizatorios «racionales»”]. El robot no constituye tampoco, como se ha dicho al principio de este capítulo, la meta a la que aspira Jünger: su proclamada “construcción orgánica” es el producto de una fusión indiscernible entre la técnica y lo elemental, dos conceptos cuya relación debe ser tan profunda que tiendan a confundirse.

Este vitalismo de los intelectuales de derecha, que revisó y discutió los esquemas racionalistas heredados de la Ilustración, y que además pretendía fundar una nueva dialéctica social a partir de las fuerzas primigenias —y de una retórica que Adorno (2007) llamó la “jerga —o el pathos— de la autenticidad”—, adquiere así una representación cúllica o ritual (cfr. Jesi, 1989). Esto cobra múltiples figuraciones en las obras de Jünger y de Céline, desde el espejo de Nigromontano en *Sobre los acantilados de mármol*, cuyo reflejo de las cosas era como “la destilación pura” (Jünger, 2008, p. 125), hasta la “Ley absoluta” que pretende rescatar Céline de las garras de la política¹⁵. La revisión del romanticismo desde un modernismo más o menos vanguardista es una constante en la literatura de la derecha de

14 Dado que los panfletos antisemitas no han vuelto a ser publicados en Francia, cito de una editorial no oficial (Omnia Veritas, SF: 138).

15 “Hay una idea conductora de los pueblos. Hay una ley. Parte de una idea que se eleva hacia el misticismo absoluto, que incluso se eleva sin miedo ni programa. Si se inclina hacia la política, se acabó. Cae más bajo aun que el lodo, y nosotros con ella [...] hace falta una idea, una doctrina dura, una doctrina de diamante, más terrible aun que las demás para Francia”. La cita, recuperada por Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* (1989, pp. 237-238), proviene de unas palabras recogidas por Ivan-M. Sicard en *L'Emancipation nationale* (1941).

esta época, aunque sin dudas resulta mucho más explícita en el caso de Jünger. En el romanticismo se veía la gestación de la debilidad sentimental y de la corrupción típicamente burguesa, pero a la vez un punto de fuga, certero y a la vez reprimido por los devenires del siglo XIX, hacia lo irracional. Precisamente es bajo la forma de la *huida* como piensa Jünger la protesta romántica: ante un mundo en decadencia, los reductos de la imaginación romántica articulan una vía de escape. Sin embargo, como sostiene Jünger, la apuesta radica allí donde la huida puede transformarse en un ataque:

La transformación del espacio romántico en espacio elemental está en correspondencia con el paso de la protesta romántica a una acción que no tiene ya como característica propia la huida, sino el ataque. El modo como se efectúa ese proceso consiste en que lo peligroso, que estaba confinado en las fronteras más lejanas, parece refluir a gran velocidad hacia los centros. (p. 59)

El romanticismo, entonces, es tanto un obstáculo como una plataforma; esta línea de pensamiento puede entenderse mejor, por ejemplo, a partir de los estudios de Karl Heinz Bohrer, quien, en *La crítica al romanticismo* (2017), localiza al irracionalismo como una impugnación fundamental que el espíritu burgués hizo al romanticismo —especialmente al romanticismo más “irracional”, el de Heidelberg—. Bohrer, asimismo, dedica libros al surrealismo —el movimiento que reaviva al romanticismo— y al propio Ernst Jünger.

El hecho de que ambas propuestas de retorno a lo elemental partan de postulados cercanos al arte por el arte podría ser visto como una paradoja: es mediante el reconocimiento gozoso del artificio que Jünger y Céline logran establecer puentes con aquello que el mundo burgués, en un juego de ficciones fosilizadas, ha podido acallar. Y además, ¿cómo se consigue la “destilación pura” del espejo de Nigromontano mediante la recurrencia a una técnica, a un espesor artístico que podría más bien alejarse del objeto de la representación? Es una pregunta en la que no sólo participan Jünger y Céline, sino una gran cantidad de escritores desde finales del siglo XIX. El estilo, en los textos de ambos autores, aparece como la forma que adquiere lo orgánico mediante el arte, o, mejor dicho, como la forma en que lo orgánico puede ser recuperado en el arte. Gracias al estilo lo orgánico

se presenta no como una transitividad lograda (es decir, el estilo no delega sus funciones en lo orgánico, no sigue la estructura de una metáfora), sino como un espectro, como un fantasma cuya respiración es cada vez más intensa. Los dos autores dan soluciones diferentes, pero la tensión entre lo esencial y lo artificial sigue siendo operativa.

La respuesta de Céline, como ya se dijo, tiene que ver con recuperar la potencia emotiva de la lengua hablada, cotidiana, en la escritura. En este sentido, Céline se revela como continuador de una genealogía de autores franceses que él mismo reconoce como propia, y que incluye, entre otros, a Rabelais y a Zola. No se trata de reproducir con exactitud la forma de hablar de las personas, sino de crear un constructo artístico que recree su aura, y esto —lo aclara Céline repetidas veces— requiere de mucho trabajo. De hecho, en *Conversaciones con el profesor Y*, Céline rechaza de plano la posibilidad de hacer funcionar un grabador para captar los sonidos: el grabador, precisamente por su condición de aparato reproductor, ofrecerá apenas una copia corrompida de la esencialidad del evento original. Sólo el arte es capaz de devolver esa esencialidad. Así aparece explicado el procedimiento en la carta a André Rousseaux citada anteriormente:

Mais non! J'écris comme je parle, sans procédé, je vous prie de le croire. Je me donne du mal pour rendre le « parlé » en « écrit », parce que le papier retient mal la parole, mais c'est tout. [...] Je trouve quant à moi en ceci le seul mode d'expression possible pour l'émotion. Je ne veux pas narrer, je veux faire RESSENTIR. Il est impossible de le faire avec le langage académique, usuel-le beau style. [¡Pero no! Escribo como hablo, sin ningún procedimiento, créame. Me tomo muchas molestias para convertir lo “hablado” en “escrito”, porque el papel retiene mal el habla, pero eso es todo. [...] En lo que a mí respecta, es el único modo de expresión posible para la emoción. No quiero narrar, quiero hacer SENTIR. Es imposible hacerlo con el lenguaje académico, usual, con el bello estilo.] (Céline, 1987a: 54)

Si el verbo “ressentir” remite a la filosofía vitalista que es común a esta generación de intelectuales de derecha, el trabajo del escritor se juega en el verbo “rendre”, que implica una traslación no mecanicista (a pesar del irónico “sin ningún procedimiento”), mediada por las capas del arte. En los textos posteriores de Céline, como ya se adelantó, este procedimiento está ejemplificado por la palabra *transposición*, que implica tanto un arduo

trabajo como un *trance* (la palabra aparece en varios textos ensayísticos de Céline), es decir, la subsunción del escritor en una escritura que parece autonomizarse y fluir por su propio curso. Si en Céline prima la expresión es porque la lengua hablada establece con las cosas y con la experiencia una relación que precede a cualquier teorización; en el plano metaliterario de la técnica, por supuesto, el proceso es retrospectivo, y la tarea del escritor consiste en mostrar la costura del pensamiento. Godard lo expresó así en su canónico libro *Poétique de Céline*: “Il [Céline] s’applique à défaire la mise en ordre des éléments de la pensée qui a précédé à l’écriture, pour retrouver l’allure première du jaillissement des idées ou des souvenirs” “[Céline] se esfuerza por deshacer el ordenamiento de los elementos del pensamiento que precedió a la escritura, para encontrar el aspecto primigenio del surgimiento de las ideas o de los recuerdos”] (Godard, 1985, p. 42)¹⁶. Como bien lo expresan sus panfletos y sus textos de “defensa” de los años 50, para Céline, un pensamiento acabado es una idea, y las ideas deben permanecer por fuera del terreno estético.

Este trabajo a partir de una idea para anular la funcionalidad de las ideas en el arte aparece también en los textos ensayísticos del primer Jünger, aunque de manera mucho más matizada. El *realismo mágico*, tal como lo llama Jünger, es la forma que adopta el estilo para dar cuenta de lo elemental. Una de las aproximaciones más acabadas al concepto de realismo mágico aparece en un artículo de 1927 titulado “Nacionalismo y vida moderna”¹⁷, y se basa en una dialéctica entre el proceso y el resultado (el devenir y lo devenido) que debe ser perceptible en el estilo literario:

Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis - aber allein in dieser Eigenschaft ist es der Verehrung wert. Daher kommt es für uns wieder darauf an, uns vom modernen Leben als einem rein mechanischen Vorgang innerlich abzuschließen, wie es manche gute Kraft tut, noch ganz in seiner Oberfläche aufzugehen. Denn dieses Leben ist in jedem Augenblick Tiefe und Oberfläche, Werden und Gewordenes zugleich. Nur von der gewor-

16 Godard se ocupa inmediatamente de establecer un contrapunto con Proust: “Là où Proust exploite jusqu’à ses limites la tendance de l’écrit à la liaison, Céline lutte contre elle” [“Allí donde Proust explota hasta sus límites la tendencia de lo escrito a la unión [*liaison*], Céline lucha contra ella”] (Godard, 1985, p. 43).

17 Los párrafos de *El trabajador* dedicados al realismo heroico son más crípticos: se trata de “la actitud propia de una generación nueva”, cuya trascendencia abarca “tanto el trabajo de la ofensiva como el trabajo de la posición perdida” (p. 83).

denen Erscheinung aus erfahren wir die Gestalt der bewegenden Macht, und nur vom Werdenden aus, von dem, was die Scholastiker die natura natu-rans nannten, erfüllt sich uns das Gewordene mit seelischem Gehalt. Wir haben nach Erlebnis des großen Krieges einen Zustand erreicht, in dem dieser doppelte Blick wieder möglich geworden ist. Es ist der Blick, der sich in unserer Zeit in jenen Bildern des magischen Realismus offenbart, in deren Rahmen jede Linie der äußeren Welt mit der Bestimmtheit einer mathematischen Formel gebannt ist, und deren Kälte doch auf unerklärliche Weise, gleichsam durchscheinend, ein zauberhafter Hintergrund erleuchtet und erwärmt [Todo lo transitorio es sólo una parábola, pero únicamente en esta cualidad es digno de veneración. Por ello, es importante que nos cerremos interiormente de nuevo a la vida moderna como un proceso puramente mecánico, como hacen muchas fuerzas buenas, aún diluidas por completo en su superficie. Pues esta vida es en todo momento profundidad y superficie al mismo tiempo, algo que deviene [Werdendes] y algo que ya devino [Gewordenes]. Sólo desde la apariencia concluida experimentamos la figura [Gestalt] de la fuerza en movimiento, y sólo desde el devenir, desde lo que los escolásticos llamaban la natura naturans, lo ya devenido nos colma de contenido espiritual. Luego de la experiencia de la gran guerra, alcanzamos un estado en el que esta doble visión vuelve a ser posible. Es la visión que en nuestra época se hace manifiesta en esas imágenes del realismo mágico, en cuyo marco cada línea del mundo exterior es captada con la certeza de una fórmula matemática, y cuya frialdad, sin embargo, de manera inexplicable, es iluminada y calentada por un trasfondo mágico igualmente translúcido.] (Jünger, 1980, p. 300)

La “doble visión”, entonces, contribuye a aclarar aún más el concepto de figura, ya que en su materialidad formal se percibe una “fuerza en movimiento” de lo originario subyacente. El estilo, entonces, en tanto forma, concentra una vibración que es apenas perceptible, como los objetos de algunas novelas de Jünger o como las minúsculas partes de plantas en las que se detienen sus *Radiaciones*¹⁸. Fórmula matemática y trasfondo mágico

18 Una visión similar aparece en la poética que Peter Handke desarrolló hacia fines de los años 70, en la que la forma se concibe como un balbuceo, pero sin que esto erosione su densidad material, su carácter figural (cfr. Salaris, 2022).

conforman un eje complementario, y tal es la actitud contemplativa que suele adoptar el narrador o el diarista en las obras de Jünger.

En ambos autores, entonces, el estilo debe pensarse como una restitución del movimiento vibratorio (la exaltación emotiva en Céline, el tesoro primigenio en Jünger), pero es importante destacar que en Jünger el esquema simbólico no sólo permanece sino que se exalta, mientras que en Céline es el blanco de constantes ataques velados. Este es uno de los puntos con los que trabaja Julia Kristeva en su estudio sobre Céline, y allí —en su rabia contra lo simbólico— ubica uno de los principios del antisemitismo: “Si se siguen sus asociaciones de ideas, su antisemitismo —virulento, estereotipado, pero apasionado— aparece como la simple conclusión de una rabia completamente laica”, opuesta al monoteísmo judío. El ataque, que comenzaría en lo religioso, se extiende hacia “todos sus representantes laterales, la abstracción, la razón, el poder alterado, considerado desviabilizador” (Kristeva, 1989, p. 237).

Los procedimientos de Céline y Jünger apuntados aquí (la transposición de la lengua hablada en la lengua escrita y el realismo mágico) constituyen los núcleos del arsenal estilístico encargado de rescatar lo elemental. La tensión, ya señalada, entre artificio y esencialidad es constitutiva del concepto de estilo que circula por los textos ensayísticos de ambos escritores, y parece cristalizar en usos más o menos cotidianos que hasta el día de hoy hacemos de este término: el estilo es una construcción técnica pero a la vez nos permite vislumbrar algo oculto, cuya entidad convierte a la mera superficie en un juego de sombras. Tal tensión se encuentra ya en los grandes teóricos del estilo —como Goethe, Flaubert y Proust—, pero en el contexto del modernismo literario adquiere un entusiasmo por la técnica que en otros momentos no parecía tan claro. En este sentido, la expresión jüngeriana de “construcción orgánica” se revela especialmente esclarecedora, incluso para un autor como Céline que hubiera desdenado cualquier componente mecánico en la producción de sus obras. Pero es que “mecánico” no debe pensarse aquí como automático o exento de trabajo, sino todo lo contrario: es la declamación absoluta del poder del trabajo incesante, tal como la expresa Jünger en *El trabajador*.

En su ya clásico libro *El modernismo reaccionario* [1984], el historiador americano Jeffrey Herf se ocupa de una paradoja que es común a muchos intelectuales de derecha del período de entreguerras:

Mi tesis básica es la siguiente. Antes y después de la toma del poder por parte de los nazis, una corriente importante dentro de la ideología conservadora y luego dentro de la ideología nazi fue una conciliación entre las ideas antimodernistas, románticas e irracionales del nacionalismo alemán y la manifestación más obvia de la racionalidad de medios y fines, es decir, la tecnología moderna. (Herf, 1990, p. 18)

Tal tensión se materializa en el concepto de estilo que Jünger —de manera más clara— y Céline —de manera más matizada— construyen. Y tal tensión parece ser una de las claves del resbaladizo concepto, vigente hasta el día de hoy.

Las visiones jüngerianas de la ciudad como un gran taller pronostican una etapa final en la que el trabajador, mediante su fusión con la técnica, dominará el mundo. El estilo, en unas páginas de tinte profético, aparece como una clausura que combina aspectos esencialistas, orgánicos, y aspectos vinculados con el progreso tecnológico:

El estilo, es decir, aquello por lo cual se tornan visibles las líneas nuevas, cabe concebirlo como la clausura, como la acuñación última que se da a unas modificaciones precedentes; pero el estilo instauro a la vez el comienzo de la lucha por el dominio del mundo de los objetos. En su esencia, ciertamente, ya se ha efectuado ese dominio; mas para salir de su carácter anónimo precisa, por así decirlo, de un lenguaje en el cual negociar, en el cual formular las órdenes y hacerlas comprensibles a la obediencia. Precisa de la escenografía que permita ver cuáles son las cosas apetecibles y cuáles son los medios con que ha de confrontarse. (p. 94)

Convendría destacar tres puntos en este pasaje:

- a) Mediante el estilo se tornan visibles las líneas nuevas; es decir, el estilo surge de una configuración distinta de lo real —de la relación entre el individuo y lo real— y constituye una visibilidad, una consecuencia más o menos inevitable del cambio.
- b) El estilo instauro el comienzo de la lucha por el dominio de los objetos. Jünger nos aclara que en realidad dicho dominio ya se ha producido, pero que es necesario sacarlo de su anonimato mediante “un

lenguaje en el cual negociar”. Nuevamente hay una relación entre lo real —los objetos— y lo humano —el lenguaje— que se visibiliza en el estilo. Ejercer dominio implica, como ya hemos visto, convertir el espacio de poder en espacio de derecho, es decir, subsumir los objetos en cuestión en una esfera estética de la que ahora dependen.

c) El estilo se vincula con las órdenes y con la obediencia, es decir, está cargado de un impulso imperativo que subordinan lo real a su necesidad.

Estos desprendimientos podrían conducir a pensar que, así entendido, el concepto de estilo encarna la paradoja enunciada por Herf y parece incluso darle solución, o al menos ofrecer un constructo en que los aspectos contradictorios puedan convivir. La insistencia de Jünger y de Céline en el valor del trabajo tiene como consecuencia final la conversión del mundo en estilo, ya que tal trabajo no debe regularse por los principios de oferta y de demanda o de regulación de la producción de acuerdo a las conveniencias del mercado, sino que debe tomar de la técnica un impulso fáustico que lo despoje de toda arista funcional, pragmática. En este sentido es que el trabajo se parece al arte: se trata del momento en que la técnica deja de ser un medio y pasa convertirse en un fin en sí misma. Quizás, cuando esto ocurra, la parte orgánica de la construcción orgánica sea el deseo o el placer de una técnica sin la necesidad de una función, de un trabajo sin la necesidad de un fin. Los ecos de Nietzsche resuenan cuando Jünger imagina este nuevo reinado del estilo: “Lo que importa no es que nosotros vivamos, lo que importa es que vuelva a hacerse posible en el mundo un modo de vivir en gran estilo y según criterios grandes” (p. 185).

Referencias

Adorno, Theodor (2007). *Dialéctica negativa-La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal.

Alméras, Philippe (1992). *Les idées de Céline*. París: Berg International.

Bernstein, M. A. (1992). *Bitter Carnival. Res-sentiment and the Abject Hero*. New Jersey: Princeton University Press.

- Bohrer, Karl-Heinz. (2017). *La crítica al romanticismo*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bullivant, Keith (1985). "The Conservative Revolution", en A. Phelan, *The Weimar Dilemma. Intellectuals in the Weimar Republic*. Manchester University Press, pp. 47-71.
- Céline, Louis-Ferdinand (S/D). *Pamphlets*. Omnia Veritas.
- Céline, Louis-Ferdinand (1987a). "Maintenant aux querelles!", en *Le style contre les idées*. París: Gallimard, pp. 53-55.
- Céline, Louis-Ferdinand (1987b). "Ma grande attaque contre le Verbe", en *Le style contre les idées*. París: Gallimard, pp. 61-73.
- Godard, Henri (1985). *Poétique de Céline*. París: Gallimard.
- Hasselbach, Karlheinz. (1994). "Politics from the Spirit of Poetics: The Aesthetic Perspective of Ernst Jünger's *Der Arbeiter*". *Orbis Litterarum* 49, pp. 272-292.
- Heidegger, Martin. (2013). *Acerca de Ernst Jünger*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna.
- Herf, Jeffrey (1990). *El modernismo reaccionario. Tecnología, política y cultura en Weimar y el Tercer Reich*. México: FCE.
- Jesi, Furio (1989). *Cultura de derechas*. Madrid: Muchnik.
- Jünger, Ernst (2001). "Nationalismus und modernes Leben", en *Politische Publizistik, 1919 bis 1933*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Jünger, Ernst (2003). *El trabajador Dominio y figura*. Trad. A. Sánchez Pascual. Barcelona: Tusquets.
- Jünger, Ernst (2008). *Sobre los acantilados de mármol*. Barcelona: Tusquets.

- Jünger, Ernst (1989). *Radiaciones. Diarios de la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Tusquets.
- Kristeva, Julia (1989). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: siglo XXI.
- Lottman, Herbert (1994). *La Rive Gauche. La élite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*. Barcelona: Tusquets.
- Maldonado, Tomás (2002). *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar*. Buenos Aires: Infinito.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal.
- Meffre, G. (2012). “El inverosímil fascismo de Céline”. En Kristeva, Julia (Ed.). *Loca verdad: verdad y verosimilitud del texto psicótico*. Madrid: Fundamentos.
- Salaris, Francisco (2022). “De Handke a Goethe. Para una lectura herética del clasicismo”. *Pandaemonium Germanicum*, 25(47), pp. 282-305.