

## APOLOGÍA DE LA BARBARIE

José Luis Ontiveros

2\* edición corregida y aumentada

Diseño de la cubierta a cargo de Juan C. García Morcillo

Colección Disidencias **EDICIONES**

**BARBARROJA** Apartado de  
Correos 45.082 E-28080 Madrid  
(España)

© José Luis Ontiveros © de esta edición  
Ediciones Barbarroja I.S.U.: V: 84—87446—  
05—1 DKPÓSITO LÉC3AL: V—2336—1992

Impreso en Gráficas Hurtado, S.L. • Maestro Lope, 59 y 65 • 46100 Burjassot (Valencia)

## Apología de la barbarie

Heidegger describe la época actual como la del *tiempo de indigencia*: "Es el tiempo de los dioses que han huido y del dios que vendrá", en esta circunstancia con un estilo y una tradición cultural diferente, aparecen tres escritores: Ernst Jünger, Yukio Mishima y Ezra Pound que por caminos distintos anuncian el cierre de un ciclo y de una forma cultural agotada: la de la cultura racionalista y la civilización de la ciudad.

A su manera y con una personalidad propia, opuesta al igualitarismo y al colectivismo, cada uno de ellos desarrolla una *apología de la barbarie*. ¿Cómo un junker, partidario de la tradición (Jünger), un héroe y un esteta (Mishima), y el enemigo de la usura, forjador de los cantos (Pound), se aproximan a la barbarie? ¿Cómo encarnan esa nueva barbarie? Los valores bárbaros de acuerdo a Nietzsche son aquellos que permanecen cargados de sentido y de vitalidad, separados de las abstracciones y de las justificaciones humanitarias, portadores de un para sí y de una acción incondicional. En parte corresponden a la descripción que Cioran hace del *pensamiento reaccionario*: "Esa idolatría de los comienzos, del paraíso ya realizado, esa obsesión por los orígenes es el signo distintivo del pensamiento *reaccionario*, o si se prefiere, *tradicional*".

Los tres escritores han tenido el atrevimiento de *reaccionar* contra su circunstancia, mas su afirmación no consiste en una respuesta reactiva, se propone remontar el tiempo en que surge,

crear valores y rebasar los existentes. En este sentido Jünger, Mishima y Pound representan un claro desafío a la *rebelión de las masas*, a la lógica del poder burgués y al conocimiento materialista.

Por senderos distintos, en la experimentación existencial y artística de *vías de realización diferentes* buscan por la voluntad de Poder, hallar la voluntad del Origen. El itinerario de la "pregunta por el Origen", significa el retorno a las fuentes, la marcha hacia lo primigenio, el encuentro con la raíz. Jünger concebirá la figura del *trabajador*, del *guerrero* y del *anarca*. Mishima revitalizará la tradición samurai. Pound tratará de poetizar la política. Por ahora no juzgo el sentido de esos fines ni la idoneidad de sus propósitos.

*Apología de la barbarie* o clausura de la actual civilización: "Yo simplemente quiero otra civilización" (Ezra Pound). Esa apología ha sido descrita por el español Isidro Juan Palacios como el *opio de la ciudad*, el estado de postración de la "masa de los durmientes", que en las torres ciclópeas de las grandes ciudades hacían su existencia nómada y desarraigada, en la senectud de la civilización: "Es tarde para que prenda en la sociedad contemporánea la alarma, pues los habitantes de la urbe están —cercana ya la noche— demasiado despreocupados y con escasísima vigilancia, preparando la nueva fiesta de la ociosidad absoluta, de la fiesta sin entraña, de la servidumbre del placer indomado: la última etapa de la decadencia que precede al derrumbe... y a la instauración de lo nuevo".

Trataré de matizar brevemente esa *revuelta contra el mundo moderno* que representa las vidas y las obras de Jünger, Mishima y Pound. Jünger se propondrá superar el nihilismo como el "estado normal de la humanidad" a través del nihilismo activo. Su participación en las dos guerras mundiales, como su actividad en los "cuerpos francos" de la entreguerra, postularán por el "dominio y la forma" el abatimiento de la civilización producto del Siglo de las Luces y de la mentalidad cientificista del siglo XIX. esa aspiración se plasmará en el intento de "dotar de sentido" a la figura del *trabajador*. *El trabajador* comprendido como una manifestación articulada del soldado y del técnico, que según Heidegger proporcionaba "una forma" a Zaratustra. Sin embargo el *trabajador* como operario de una obra épica y colectiva no

tiene sentido en una edad en que la guerra ha dejado de tener una relación orgánica con el hombre, y en que el mismo héroe es de acuerdo a Hegel un "simple funcionario del Espíritu Absoluto". El *trabajador*, deberá entonces ser reemplazado por el *anarca*. *La apología de la barbarie* se expresará en el dar la espalda a lo social, en habitar la soledad del bosque, en renunciar a la salvación de los *otros*. El *anarca* es por excelencia el nuevo bárbaro que no reconoce su misión a las órdenes, a las banderas, a los regimientos. El *anarca* muchas veces vive en la ciudad pero su existencia está separada de la masa. Su vida se revela como una poética de la destrucción y de los instantes privilegiados.

Mishima, por su parte, afirmará dos caminos: el de las letras y el de la acción. En la vía de la literatura se manifiesta el ser femenino, que sólo pasivamente puede actuar en el mundo. Ése contemplar la realidad sin penetrarla es advertido como "un hablar y decir", un simple juego de palabras, que remite a la idea de Hölderlin de la poesía como "la más inocente de todas las ocupaciones". Mishima exigirá al mundo de sueños de la literatura la facultad de la decisión. Su ser se rebelará contra lo inofensivo: querrá preparar su cuerpo para asumir el poder de la acción. El esteta Mishima, de un palacio rococó, extasiado en la imagen del martirio de San Sebastián tendrá que "hacer de su propia vida una obra de arte" (Yukio Mishima). Ese deseo lo encontrará paradójicamente en otra de las caracterizaciones de la poesía como "el más peligroso de los bienes". Mishima vencerá el *tiempo de indigencia* —en que los dioses se han retirado— con su propio sacrificio. Romperá el falso respeto de una paz permanente impuesta por los aliados y la civilización occidental a Japón al término de la segunda guerra mundial. La palabra de Mishima, dejará de ser una diversión inocua, una negación de la decisión, una apuesta desfalleciente a la perennidad. Mishima asumirá el credo de la *Yomeigaku*, de la *doctrina de la acción*: "Saber y no actuar es no conocer". Para vencer la "noche del mundo" se abismará, correrá el peligro de perder el ser, vivirá con su *seppuku* ó sacrificio ritual el máximo riesgo de la palabra. Tendrá la audacia inaudita de realizar un acto de valor incondicional en un mundo en que impera la cobardía: el no confrontar el ser, *la raza de los hombres en fuga*.

Pound vivirá en dos vertientes la *apología de la barbarie*. Se revelará contra el ambiente académico y la concepción de la poesía como un decir que no es responsable de la acción de la usura. Así criticará una y otra vez, la educación universitaria como una transmisión muerta de conocimiento. La función social del escritor consistirá en escribir bien, con la máxima precisión y con economía en los términos. Esa función social debe estar unida a la ética: de ahí que Confucio recomendara a sus discípulos la lectura de las Odas para la perfección de su carácter. La poesía expresa un conocimiento exigente y una civilización tiene la poesía que se merece. Mas la poesía debe ser hablada y escrita en una realidad en que impera *neschek*, la usura corrosiva. La usura afecta no sólo la vida económica de los hombres sino la manera de pintar un cuadro, de comprender una lectura, de escribir un libro. Si el *demonio de la política*, según Max Weber, hace perder el alma, resulta necesario *poetizar* la política. Poetizar el limo para acuñar la forma. Forjar el canto para que cada quien cumpla su papel y reine la "armonía". Aun cuando ese poetizar ese responder por la belleza del ser se derrumbe ante el orden operístico del milenarismo fascista y valga ser internado en un manicomio.

Jünger, Mishima y Pound conforman la divina horda con que la nueva barbarie prepara su asalto. Sus armas son los cantos y el ser, su zona la del "nihilismo perfecto". Sus adversarios los amantes de la fealdad, de la uniformidad, de la nivelación.

Ahora bien, ¿esa barbarie a dónde conduce?, ¿por qué es necesario en la postmodernidad referirse a ella? Si pueden objetarse cada uno de los senderos escogidos por estos escritores, su decisión de revertir la circunstancia, de no permanecer esclavos de los criterios de su época indica un problema más profundo que la "inadaptación", la "egolatría del artista", el "individualismo pequeñoburgués", o cualquiera otras de las figuras con que el hombre moderno, alejado de la metafísica, procede a digerir la disidencia de los artistas, que hoy deben cumplir la misión del vagabundo, del filibustero, del aventurero en una sociedad secularizada, cuya estructura se finca en la negación del mito y de la aventura.

La postmodernidad no sólo quebranta la fe dogmática en el progreso y la evolución lineal que caracteriza el ser moderno, se pone asimismo de manifiesto el eclipse del intelectual orgánico,

partidista y militante. Ni Jünger ni Mishima ni Pound entregaron su conciencia personal a un sistema único de ideas, a un monismo mesiánico o a una estructura burocrática. Jünger se mantuvo distante del nacional-socialismo alemán, y fue el primer novelista que lo criticó en lo que representaba de revolución plebea y promiscua en su texto *Sobre los acantilados de mármol*. Mishima se opuso a la derecha liberal japonesa defensora de la "paz perpetua" y del "crecimiento capitalista". Pound fue considerado siempre un extravagante por los burócratas fascistas y nunca aceptó ser una voz partidaria.

La postmodernidad que Octavio Paz ha estudiado en lo que significa de "desengaño" sobre las certidumbres de la modernidad, tiene quizá una virtualidad inexplorada: la del surgimiento de un intelectual distinto al del "arte por el arte", y diferente, también, del intelectual misionero y proselitista. Ese intelectual que no cree en el Estado, que permanece al mismo tiempo independiente de la sociedad civil, es por principio un *bárbaro*, un ser desmesurado, cuyo tipo aún no ha sido definido, ya que subvierte la normalidad racional y la función del intérprete de lo social.

La *desmesura* del intelectual que parece emerger en la pleamar de la modernidad, nó tiene relación, directa con el ideal romántico, o con la fiebre dionisiaca. Esa desmesura es contradictoriamente serena. Obedece a un rebasamiento de los puntos de referencia modernos: democracia, ciencia, felicidad. El frágil equilibrio con que la sociedad ha tratado de marcar los cauces de la inteligencia se encuentra en crisis. Él intelectual no puede teorizar más sobre las utopías, éstas se han transformado en catástrofes o en cementerios. Le está negada de antemano la posibilidad de la reforma altruista, y la razón del Estado ha petrificado a las revoluciones. El intelectual —desconcertado— no sólo observa la invasión de las masas sino la masificación del poder: el intelectual es absorbido y devorado por el poder de la sociedad moderna, se transforma en un *objeto* de la razón calculador.

La *apología de la barbarie* se refiere a ese agotamiento, y al tipo de un nuevo intelectual cuyo rango esencial es probable que sea su misma *atipicidad*. Jünger, Mishima y Pound andan sobre esa línea, en que el pasado reciente se desmorona y no aparece aún la claridad del día. Su *barbarie* ha soportado la historia aunque los políticos crean que ellos la han dirigido, representan

*Jose Luis Ontiveros*

la palabra que recobra la facultad de decidir en el *tiempo de indigencia*, tiempo de postmodernidad en que debemos resolver "si nos prometemos a los dioses o nos negamos a ellos".

**Ernst Jünger: la revuelta del anarca**

## El lenguaje simbólico

*A Jünger déjenlo ser*

### La polémica sobre el réprobo

En torno a la obra del escritor alemán Ernst Jünger se ha producido una polémica semejante a la que preocupó a los teólogos españoles en relación a la existencia o inexistencia del alma de los indios. De alguna manera, el hecho de que se la haya discutido en el medio intelectual nacional con asiduidad, y el que una nueva política literaria tienda a revalorizarlo, le otorga como lo hizo a los naturales el Papa Pauló III la posibilidad de una relectura conversa; ya no traumatizada por su historia maldita, absolutoria de su derecho a la diferencia, y exoneradora de un pasado marcado por la gloria y la inmundicia.

La polémica sobre Jünger, que en medio de lamentaciones previsoras sobre su "ceguera histórica", ha reconocido la posibilidad de pertenencia de un alma personal, se ha mantenido, sin embargo, en los límites del conocimiento de su obra. Pareciera que profundizar en Jünger puede indicar de alguna manera una proclividad secreta, una oscura complicidad con este peligroso "junkner", intelectual orgánico de los desarraigados al que se suele evocar como cazador y animal de presa, que en la adolescencia se enrola en la Legión Extranjera francesa, testimonio que deja en *Juegos africanos*; se le representa como situado "de pronto a

la sombra de las espadas", y esta exaltación hecha tipología se presenta como el truco con que se evade el contenido de su obra. Por ello debe partirse de un principio: Jünger sigue siendo el mismo, es un reprobado permanente y resuelto, una conciencia erguida y soberana: "Yo siempre he tenido las mismas ideas sólo que la perspectiva ha cambiado con los años"<sup>2</sup>. A este fin, ser él sobre los accidentes, el descrédito y su particular leyenda negra, el escritor alemán cuya obra se aproxima en su importancia a la de Thomas Mann, con una organicidad plástica de la que carece Günter Grass, ha dedicado el significado total de su escritura. En Jünger hay una sola línea ascendente, un impulso de creación unívoco que arranca en 1920 con *Tempestades de acero*, se afirma en *Juegos africanos*, obra intermedia, que precede a sus tres libros más importantes: *Sobre los acantilados de mármol* (1939), *Heliópolis* (1965) y *Eumeswil* (1977).

Resulta entonces necesario para llegar a *Heliópolis*, y a un acercamiento a su comprensión, hacer referencia a un problema histórico. Jünger, en la línea de Saint-Exupéry y de Henry de Montherlant, ama la acción como el supremo valor de la vida; no existe una renuncia a las pompas del mal, a los frutos concretos de la acción. Hay, al contrario, a lo largo de su obra, un reflejo centellante que nace de la negación deliberada de la bondad; un aliento nietzscheano de que "no encontraremos nada grande que no lleve consigo un gran crimen". Por ello es que debe ahorrarse la gratuidad de perdonarlo, de ver en Jünger al intelectual víctima de sus demonios. Su obra es la afirmación de la acción, como el recurso superior de una sobrenaturaleza que permite acceder a una realidad distinta: interna, aristocrática, independiente. De esta forma si Jünger ha padecido un Nüremberg simbólico, la actitud rectora de su creación ha permanecido firme sobre la marejada, sobre los prejuicios políticos y aun sobre la "conmiseración" que nunca ha necesitado. No hay en su obra, como producto de la derrota de Alemania en la segunda guerra mundial, una

"Ernst Jünger, Michel Tournier, revista *Libreta Universitaria*, n.º. 58, UNAM, Acatlán. 1984.

\* *Una visita a Ernst Jünger*, Nigel Jones, traducción de Adolfo Castañón, *La Gaceta del FCE*, n.º. 165, septiembre de 1984.

disociación de un antes y un después; una versión suavizada del mal que habría retrocedido de su estado agudo a su estado moderado.

Por ello si su texto *La guerra, nuestra madre* escrito alrededor de 1934 ha corrido una suerte semejante a *Bagatelas para una masacre* de Louis-Ferdinand Céline, en el sentido de que ambos son unánimemente "condenados" y prácticamente inencontrables con excepción de fragmentos; él, joven escritor alemán que afirmaba que: "La voluptuosidad de la sangre flota por encima de la guerra como una vela roja sobre una galera sombría"<sup>3</sup>, es el mismo que canta al poder de la sangre, treinta y un años después de ceno, fuego y derrota: "Los gigantes cristales tienen forma de lanzas y cuchillos, como espadas de colores grises o violetas, cuyos filos se han templado en el ardiente sol de fuego de fraguas cósmicas"<sup>4</sup>.

El viejo "junker" nacido como hijo de la burguesía industrial tradicional, en Heidelberg, el 29 de marzo de 1895, ha permanecido a sus noventa y siete años de edad como un fiel artesano de sus sueños, un celoso guardián de sus obsesiones, un claro partidario de la acción.

Por otra parte, se presenta el problema histórico. Jünger, herido siete veces en la primera guerra mundial, portador de la Cruz de Hierro y de la condecoración *Pour le Mérite* (la más alta del ejército alemán); miembro juvenil de los "casco de acero" y de los "bolcheviques nacionales"; y ayudante del gobernador militar de París durante la ocupación alemana es un nuevo intelectual que rompe con el molde tradicional que tiene de la función intelectual, la ilustración y la cultura burguesa. En cierta medida corresponde a los atributos que describe Gramsci: "El modo de ser del nuevo intelectual ya no puede consistir en la elocuencia motora, exterior y momentánea, de los afectos y de las pasiones, sino que el intelectual aparece insertado activamente en la vida práctica, como constructor, organizador, persuasivo permanente-

<sup>3</sup> *La cuesta de la guerra*, Roger Caillois, tres fragmentos de *La guerra, nuestra madre*, ed. FCE, col. Breviarios, n.º. 227, México, 1975.

<sup>4</sup> *Heliópolis*, Ernst Jünger, ed. Seix Barral, biblioteca Pormentor, Barcelona, 1981.

mente, no como simple orador"(5). En este sentido Jünger va más allá de la "elocuencia motora", de la relación productiva y mecánica con una condición económica precisa.

### La trilogía del desarraigo

Puede decirse entonces que si bien Jünger tiene atributos de "junker" prusiano, al tener parentesco con la "casta sacerdotal militar que tiene un monopolio casi total de las funciones directivas organizativas de la sociedad política"<sup>6</sup>, esta relación funcional y productiva está rota en el caos, el nihilismo y la decepción que acompañan a la derrota de Alemania en la primera guerra mundial. Jünger, que quizá en la época guillermina del orgulloso segundo Reich, hubiera podido reproducir las características de su clase, se encuentra libre de todo orden social como un intelectual del desarraigo, de la tribu de los nómadas, en el poderoso grupo disperso de los solitarios que han luchado en las trincheras.

Detengámonos en el análisis de este estado espiritual y de esta circunstancia histórica, cuya trascendencia se manifestará en toda su narrativa, especialmente, en el Carácter unitario de su obra y en su posición ideológica; lo que a su vez nos permitirá comprender la clave de una de sus novelas más significativas del periodo de la última postguerra: *Heliópolis*, cuyos nervios se hallan ya entre el tumulto que sobrecoge al joven Jünger, como un brillante fruto de la acción interna a que sujetará su espíritu.

Así podremos apreciar cabalmente a este autor central de la literatura alemana del siglo XX, para determinar cuál es el rostro que se ha cincelado en la multiplicidad de espectros que lo reflejan con caras distintas. ¿Acaso es a Jünger, como quiere Erich Kahler, al que "incumbe la mayor responsabilidad por haber preparado a la juventud alemana para el estado nazi aunque él mismo nunca haya profesado el nazismo"<sup>7</sup>. ¿Se trata del escéptico autor de la "dystopía" o utopía congelada que expresa en

su relato *Eumeswil*? ¿Quién es entonces este contradictorio anarquista autoritario?

Podemos intentar responder con un juego de conceptos, en los que se articule su radiografía espiritual con su naturaleza compleja y una historia convulsionada y devoradora. Esta visión nos dará un Jünger revelado en una trilogía: se trata del demiurgo del mito de la sangre; del cantor del complejo de inferioridad nihilista de la cultura alemana; del emisario del dominio del hombre faústico y guerrero. Sólo así podremos entender cómo Jünger pudo dirigir desde "fuera de sí" un pelotón de fusilamiento, certificar la estética del dolor con una "segunda conciencia más fría"; o experimentar los viajes místicos del LSD o de la mezcalina; requerimos verlo en su dimensión auténtica: la del "condottiero" que huye hacia adelante en un mundo ruinoso.

### Memorias de un "condottiero"

La aventura de Jünger cobra el símbolo de una inorganicidad rotunda en la relación social del intelectual con la producción de una clase concreta; se trata fundamentalmente de una personalidad que de alguna manera expresa Drieu la Rochelle: "(es) el hombre de mano comunista, el hombre de las ciudades, neurasténico, excitado por el ejemplo de los fascios italianos, así como por el de los mercenarios de las guerras chinas, de los soldados de la Legión Extranjera"<sup>8</sup>. Su verdadera patria son las llamas, la tensión del combate, la experiencia de la guerra. Su conformación íntima se encuentra manifestada en otro de aquellos, que vivieron "la encarnación de una Civilización en sus últimas etapas de decadencia y disolución", así dice Ernst von Salomón en *Los proscritos*: "Sufríamos al sentir que en medio del torbellino y pese a todos los acontecimientos y las fatalidades, la Verdad y la Realidad siempre estaban ausentes"<sup>9</sup>. Es este el territorio en que Jünger preparará la red invisible de su obra, recogiendo las

<sup>5</sup> *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Antonio Gramsci, Juan Pablos Editor. México, 1975.

<sup>6</sup> Antonio Gramsci, *op. cit.*

<sup>7</sup> *Los Alemanes*, Erich Kahler, ed. PCE, col. Breviarios, n°. 165, México, 1977. En

este punto Kahler expresa su conocida tesis de que la Cultura alemana es inexistente, en la medida en que es un perpetuo devenir.

<sup>8</sup> Notas para comprender el siglo, Pierre Drieu la Rochelle.

<sup>9</sup> *Los proscritos*, Ernst von Salomón, ed. Luis de Caralt, Barcelona, 1966.

brzas, los escombros, las banderas rotas. Cuando todo en Alemania se tambalea: se cimbran los valores humanitarios y cristianos, la burguesía se declara en bancarota y los espartaquistas establecen la efímera República de Munich aparecen los elementos vitales de su escritura, que atesorará como una trinchera imbatible heredera del limo, con la llave precisa que abrirá las puertas de la putrefacción a la literatura.

Es la época en que Jünger, interpretando la crisis existencial de una generación que ha pretendido disolver todos sus vínculos con el mundo moribundo toma conciencia de sí con un poder vital que no quiere tener nada que deber al exterior, que se exige como destino: "Nosotros no queremos lo útil, práctico y agradable sino lo que es necesario y que el destino nos obliga a desear". Participa entonces en las violentas jornadas de los "casco de acero" de los que posteriormente emergerán las SA o tropas de asalto nazis. Sin embargo, pese a ser un colaborador radical del suplemento *Die Standarte*, órgano de los "Stahlhelm" (casco de acero) se mantendrá siempre con una altiva distancia del poder. Llegará a compartir páginas incendiarias en la revista *Arminius* con el por entonces joven doctor en letras y "bolchevique nacional" Joseph Goebbels y con el extraño arquitecto de la Estonia-germánica Alfred Rosenberg, futuro ideólogo de una parte del nacional-socialismo con su obra *El mito del siglo XX*.

Así, Jünger, próximo a la línea "bolchevique nacional" de los hermanos Strasser, movimiento popular anticapitalista que pretendía la destrucción de las plutocracias "occidentales" y la alianza revolucionaria con Rusia<sup>10</sup>, realizará un itinerario disidente, en

10 En relación con el pensamiento del bolchevismo-nacional, conviene citar un fragmento de *La Ciudad*, única novela escrita por von Salomón: "es preciso unir las juventudes comunistas y hitlerianas y con la ayuda de estos batallones unidos mandar al diablo a los ladrones de la gran industria y las finanzas con su apéndice corrupto de ordenanzas de mierda y de cagadores en florero y luego establecer como ley suprema, la única ley decente, la camaradería... Y luego puedes llamar a esto socialismo o nacionalismo, me importa un carajo". Ver *Retrato del aventurero*, Roger Stéphane, ed. Universidad Autónoma del Estado de México, 1982 (cf. asimismo *Konservative Revolution. Introducción al nacionalismo radical alemán. 1918-1932*, de Giorgio Locchi, Robert Steuckers y otros, ed. Acebo Dorado/Barbarroja. col. Disidencias, n.º. 1, Valencia, 1990, n.d.e.].

donde el nacional-socialismo de ala izquierda —que "posee más fuego y sangre del que la llamada revolución ha sido capaz de crear en todos estos años", al alcanzar el poder en 1933, fortalecer a los grandes grupos industriales alemanes y proceder en 1934 a la purga de la izquierda nazi en "la noche de los cuchillos largos"—, se verá transformado en un gigantesco insecto mecánico, en un vino que fermentaba en los toneles burgueses y que "sería bebido un día bajo la denominación de fascismo", según expresaría su amigo von Salomón.

Existe en este "condottiero" una clara conciencia de que no hay un mito a la altura de su exigencia, una creencia capaz de destruir su soledad, una idea que no devore las cenizas de la realidad.

Cuando Jünger escribe por 1939 *Sobre los acantilados de mármol* (que se ha interpretado como una alegoría contra el Gran Guardián: orden nacional-socialista), han pasado los días ácratas en que: "Los que volvían de las trincheras, en las que por largos años habían vivido sometidos al fuego y a la muerte, no podían volver a las escuálidas vivencias del comprar y del vender de una sociedad mercantilista"<sup>11</sup>. Ahora una parte considerable de los excombatientes se ha sumado a una revolución triunfante, en que la victoria es demasiado tangible. Jünger decide separarse en el momento del éxito, cuando los funámbulos llenan las plazas con números coreográficos y se piensa en la ambición de un *tambor de hojalata*. Hay un brillo superlativo, una atmósfera de saciedad, una escalera ideológica para arribar a la prosperidad del nuevo Orden.

En el momento en que Jünger ha decidido replegarse, abandonar el signo de los tiempos, batirse a contracorriente, encuentra, una vez más, la salida frente a la organización del poder en la permanente rebeldía y en la conciencia crítica. Mas esta fuga, no es una deserción; hasta el crepúsculo wagneriano sigue portando el uniforme alemán. Su revuelta se manifiesta en la creencia en las "situaciones privilegiadas", es decir, en los instantes en que la

<sup>11</sup> *Los fascismos desconocidos, 1919-1945*, Carlos Caballero, ed. Huguin, Centro de Estudios Francois Duprat, Barcelona, 1982, cita de Adriano Romualdi.



vida entera cobra sentido mediante un acto definitivo; resuelve así en la rápida decisión que impone la guerra, retornar a una selva negra personal con la desnudez irrenunciable de sus cicatrices, aislado del establecimiento y de la estructura del poder.

El color rojo emblema del "condottiero", baño de fuego sobre la bandera de combate se ha vuelto, finalmente, equívoco: "La sustancia de la revuelta y de los incendios se transformaba con facilidad en púrpura, se exaltaba en ella"<sup>12</sup>; Jünger mirando las olas de la historia restallar sobre los acantilados de mármol, asistiendo al naufragio de la historia alemana, desolado en el retiro de las letras, exalta en la acción la única energía que no se descompone, "el juego soberbio y sangriento que deleita a los dioses".

### El tambor de hojalata

Hemos mencionado que una parte significativa del material de sueños que forma su novela *Heliópolis*, se encuentra en el poderoso torrente de la aventura en que Jünger se desenvuelve desde sus años juveniles. En realidad, de sus dos grandes novelas de la última postguerra, quizás *Heliópolis* sea más profundamente jüngeriana que *Eumeswil*, en el sentido de que su universo está más nítidamente plasmado, de que no existe el "pathós" de una mala conciencia parasitaria, y de que a diferencia del usufructo de la fácil politización en que la literatura se manipula como una parábola social o histórica, retiene un poder metapolítico, esto es, un orbe estético que se explica a sí mismo, que se sustenta como un valor para sí.

No está de más subrayar que independientemente de la opinión de una gran parte de la crítica *Sobre los acantilados de mármol* y *Eumeswil*, como un mensaje críptico antihitleriano la primera, y como una denuncia contra el totalitarismo la segunda, su interés real sobrepasa la circunstancia política, concediendo que ésta haya sido la intención del autor. Intencionalidad difícil de mantener en un análisis que busque la esencialidad de Jün-

ger, por encima del escándalo y del criterio convencional.

*Heliópolis* reconquista la tensión narrativa, el libre empleo de una simbología anagógica, el espacio de expresión que se ha purificado de lo inmediato y de las presiones externas al quehacer literario; ello quizá se explique por razones propiamente literarias y en este caso también históricas. Usamos la palabra reconquista como aquella que designa un esfuerzo que surge de la derrota; que se eleva sobre la postración, que recupera el valor existencial de la experiencia. Cuando Jünger escribe su novela, por los sesenta, el efecto de la derrota alemana se ha consolidado en el mundo, la etapa nacional-socialista principia a verse en una perspectiva más lejana, se reconocen, si se quiere, como aberraciones espléndidas, el cine de Leni Riefensthal, la música de Carl Orff, la escultura de Arno Breker. Por otra parte, en el campo literario Günter Grass ha logrado con las peripecias del deforme enano, astuto y gárrulo, protagonista de *El tambor de hojalata* la capacidad de autodesollamiento de la cultura alemana: ya no es posible extender la ignominia, esta ha producido su necesario veneno salvador, la cicuta dada a beber con fruición resbala de un cáliz pletórico de supuraciones.

De alguna manera, y luego de un sordo y pertinaz silenciamiento, el universo de Jünger ha recobrado su sentido original, su autónomo impulso poético. Más allá de la tramposa equivalencia entre sus imágenes y una determinada concepción de la realidad; si bien ha manifestado ya "que no existe ninguna fortaleza sobre la tierra en Cuya piedra fundamental no esté grabada la aniquilación" —trátase de un mito, de un movimiento social o de una organización del poder—; *Heliópolis* encarna la idea de que si los edificios se alzan sobre ruinas, "también el espíritu se eleva por encima de todos los torbellinos, también por encima de la destrucción"<sup>13</sup>.

Ésta es entonces una de las características principales de la novela: el tiempo histórico siguiendo su cauce se ha absorbido; lo ocurrido (su propia participación en la historia alemana contemporánea) se ha filtrado entre las simas de los heleros como un

<sup>12</sup> Ernst Jünger, *op. cit.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

agua nueva e incontaminada. Su escritura se ha librado del lastre y ha retomado un vuelo límpido, el que narra la épica y la elipse de *la ciudad del sol*, como la crónica del reino de Campanella, mas distinta a la construcción intelectual de la utopía. Hallamos en *Heliópolis* nuevamente al Jünger de siempre, al artista independiente, que ha sepultado con el relámpago de su lenguaje, las bajas nubes sombrías del rapsoda de la eficacia militar y despiadada.

### Los mitos solares

*Heliópolis* puede ser entonces una novela simbólica, una reflexión sobre el poder, una panoplia en la que Jünger exhibe sus armas predilectas. En toda la narración de más de cuatrocientas páginas, se desarrolla una simbología solar y mágica, donde están presentes los fantasmas que han descendido sobre su espíritu. Hay un fondo estoico, que sin aceptar la razón como la categoría de lo armonioso, expresa sin embargo la ataraxia, la imperturbabilidad apolínea, la fría y cegadora luz de la nieve. Para ello recurrirá a un tipo de lenguaje primordial que recuerda las recitaciones cosmogónicas a las que hace referencia Mircea Eliade como "las expresiones primitivas, espontáneas y perfectas de la tradición literaria oral", en que las palabras son signos vivos que se relacionan con un poder actuante sobre la vida: "Sólo aquí se alcanza a comprender que las grandes cosmogonías y las leyendas de la creación son infinitamente más verdaderas que todas las quimeras de nuestros cerebros"<sup>14</sup>.

Aparecerán así *santuarios* como los lugares de la tierra elegidos por fuerzas superiores para manifestarse: "Las grandes fuerzas dejan tras de sí estos lugares como señal de que son invencibles"; la montaña adquirirá la trascendencia de las meditaciones sobre las cimas; el color blanco cuya proximidad aumenta la significación de la paleta del pintor, reasumirá la realeza de la luz; la soledad vislumbrada en el mar o en el camino hacia la cumbre de una ermita imperará con su silencio: "Aquí reinaban

el silencio y el resplandor sin sufrimiento de la soledad. No había azar, no había restos indivisibles"<sup>15</sup>.

Este es el fondo en que Jünger nos presenta el conflicto del poder a través de la lucha entre el "Prefecto" y el "Procónsul", entre las banderas con un guantelete de acero o los estandartes con el águila; en un combate en que se enfrenta un orden técnico-burocrático apoyado en el "demos", representado por la figura redonda y carnal del "Prefecto" con su voz operística de tribuno; y los vestigios de un orden superior, fundado en el ejercicio legal y abierto del poder, que a su vez encarna en la silueta casi etérea del "príncipe" cuyo poder descansa en un ejército aristocrático.

Heliópolis es una extraña ciudad donde conviven formas artesanales de existencia con los más avanzados inventos técnicos como el "fonóforo", el "climatizador" y las grandes y devastadoras máquinas de guerra. Su existencia ha sobrevivido a la "edad de fuego" (especie de destrucción general de la civilización), y su cronología corresponde al "fin de la Edad Moderna", fin que advirtieron muy pocos, en medio de la catástrofe: "Legiones de hombres cayeron bajo todas las enseñas, en las fraguas de los nuevos prometeos, en las que el acero se templaba, silbando, en la sangre"<sup>16</sup>.

En este escenario de lucha colosal entre poderes opuestos, Jünger, descubre por medio de "Lucius", un oficial de élite al servicio del "Procónsul", ciertas páginas autobiográficas que sin llegar a ser tan textuales como en Juegos africanos, sugieren misterios más sutiles de su vida, vertidos por la escritura en problemas universales. "Lucius" era un niño soñador, amante de la penumbra y de la quietud, "sus padres y maestros no veían con agrado esta costumbre; deseaban educarle en el activó espíritu del castillo, donde la gente se levanta a toque de trompeta"; "Lucius" se ha educado en el espíritu noble, en el ambiente metafísico del "país de los Castillos", región en donde los hombres se dedican a la cacería, a las caminatas por los bosques, a montar sobre caballos de hocicos poderosos. "Lucius" vive desga-

<sup>15</sup> *ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

rado por impulsos contradictorios que le imposibilitan asimilar la frialdad matemática de la lógica del poder y que le dan un aire de "lejanía y de tenue melancolía". Su vida entregada con meticulosidad a la ordenanza militar, se divide continuamente entre las imágenes del sueño y la poesía, y la racionalidad de su función como soldado.

"Lucius" establece un centro normativo en el código de honor del "país de los Castillos", cuando las hordas del "Prefecto" incitadas por un refinado sistema de técnicas colectivas de odio, se disparan abrasadoras y salvajes sobre los barrios de los "parsis": "El país de los Castillos es más fuerte que cualquier posible movimiento, más fuerte incluso que la realidad. A veces, ésta se acerca a él. Y entonces los espíritus fuertes lo redescubren como redescubre un arqueólogo genial las ciudades míticas"<sup>17</sup>. Por su parte, los "parsis" son una raza minoritaria y cultivada, perseguida tradicionalmente por sus costumbres especiales y sus terribles ritos funerarios, víctimas de la intransigencia del Islam, "cuando el movimiento ateo amenazó el Oriente Medio", varios miles de ellos emigraron a Heliópolis, distinguiéndose en trabajos delicados y precisos como el encuadernamiento de libros, "aunque no del todo libres de la acusación de afeminamiento". El orden del "Procónsul" protege a los "parsis" bajo el amparo de las gentiles leyes del "país de los Castillos". De esta forma, los parsis son detonadores de los continuos enfrentamientos en el frágil sistema de equilibrio por el poder de Heliópolis; una reserva del derecho a la diferencia, de la necesaria heterogeneidad de la cultura, de la diversidad y de la desigualdad, frente al dominio uniforme, técnico y nivelador del aparato policiaco del "Prefecto".

### Literatura y magia

Quizás el mayor peligro en el glosamiento de esta novela estribe en el tratar de yuxtaponer a la narración una armadura histórica, a manera de ejemplos, pensar que en el "país de los Castillos" no puede ser más que Prusia; que el frenesí de la

<sup>17</sup> *Ibid.*

plebe no es más que la metáfora de las concentraciones nazis; que los "parsis" (independientemente que Jünger explícitamente los diferencie de los judíos) son los eternos perseguidos. El nivel de esta lectura sacrifica la permanencia de lo literario y de lo simbólico a la precariedad de una historia-ficción, que por otra parte, carece de efectiva sustentación.

De esta manera los símbolos más profundos de su narrativa como la comunidad de "Lacertosa", con su culto neptuniano, sus sacrificios humanos y su crepúsculo clavado como una espada iridiscente en un mar de azul profundo, en el que "desfilan magníficas escuadras que luego se entregan a las llamas"; encarna una metahistoria en que tienen su patria "los viejos dioses celestes", es decir, un tipo de conocimiento al que sólo se puede acceder por la existencia y la contemplación.

En realidad, el alegato fundamental de Jünger a lo largo de la novela se dirige a exaltar el saber cósmico, la comunidad tradicional, el sentido mágico, el orden ecológico, y la naturaleza libre y superior de la vida sobre la organización del poder y el reduccionismo del pensamiento científico y del mundo técnico: "La tendencia a marcar un sendero al conocimiento es de tipo mineralizador; la ciencia se burocratiza y llega incluso a convertirse en una función dependiente de la jefatura de policía"<sup>18</sup>; existe entonces una protesta poética e instintiva en contra del culto al progresismo lineal, al cientifismo y a la uniformidad mecanicista-proletaria de la historia. Ésta rebelión jüngeriana por la que "los buscadores de tesoros de esforzado espíritu se mantienen imperturbables allí donde el más sabio de los hombres se siente presa del terror", se perfila en la siniestra descripción del puramente cerebral "doctor Mertens", director del "Instituto de Toxicología" al servicio del "Prefecto", que puede clasificar el dolor en ficheros anónimos, en un ordenado escritorio del que cuelgan una hilera de cráneos humanos debidamente "estudiados".

Jünger afirma así, una y otra vez, que "la poesía es más penetrante que el conocimiento"; que en la lejanía cósmica de la torre de esmeraldas está el Graal, en que hace su entrada el espí-

<sup>18</sup> *Ibid.*

ritu de macrocosmos y se revela la realidad tal cual es: misteriosa y profunda. Es en este renglón donde la novela muestra sus secretos: "Lucius" luego de cumplir una peligrosa misión de comando, se entrega a la vía del eros y del opio. El amor a una semiparsi "Bundur Peri" le revela la metafísica del sexo: "Podemos considerar el plasma como el elemento telúrico y, en especial, cómo la herencia neptuniana de que hemos sido dotados. Es una imagen del mar; en el óvulo, como la materia cósmica que descansa en cristalinas esferas; en el esperma, como fuerza cósmica, cuya señal es la ola"<sup>19</sup>. Por su parte, la redoma rodeada por hojas de cáñamo y laurel, le proporciona un alucinante y subversivo "diario de navegación", en que al abolir en el viaje de opio el ensueño del ego, logra liberarse de las asechanzas que la realidad externa le ha impuesto como son: su papel social y un falso respeto a la obediencia militar.

Finalmente, en el apiario del "padre Félix", eremita retirado en una cueva en la montaña, rodeado de los zumbidos de las abejas y del olor de la miel, "Lucius" convencido de la futilidad de toda alternativa política, de la inconsistencia del poder, de la corrupción mecánica de una ciencia inhumana y devastadora, se integra en un plano místico a la transpersonalidad del poder de los sueños y de la imaginación, sumándose a las fuerzas intangibles del "Regente", esto es, de un poder metapolítico superior a los dominios del "Prefecto" y del "Procónsul". Su iniciación en este camino inédito, lejano de las orillas terrestres, se da más bien "en la realización de los sueños mediante una elevación de la imaginación y de su capacidad soberana".

Ernst Jünger, el amante de la vida de los guerreros y de los cazadores, el ácrata "casco de acero", el cronista del crepúsculo de los dioses, el contestatario vertical del nacional-socialismo; el místico de "la otra dimensión" del Opio; el ganador pese a sí mismo del premio Goethe, cierra el ciclo luminoso de *Heliópolis* con una prosa exacta, tallada, de perfección mineral, sujeta a cortes precisos, que revelan el fondo cristalino de una piedra centelleante, en la que el mundo, incluida la saga de *Heliópolis*: "sería como un libro, de cuyas infinitas páginas vemos tan sólo la única que está abierta".

19 Ibid.

## La estancia sagrada

### Los signos ocultos

La aproximación a la obra de Ernst Jünger no es un simple ejercicio libresco ni un mitad avisgado-haragán recorrido por las manchas impresas de la cultura "ilustrada" ni una furtiva complicidad con el "diletantismo". Quizá el hecho de que Jünger escriba, en el sentido profano de verter el ámbito propio como destino universal, sea una característica obligada por las constantes de la cultura externa y superficial de los libros (como producto de la concepción burguesa del conocimiento). Se requiere entonces para conquistar su significado algo más que un impulso restringido a la experiencia abstracta, al horizonte limitado en que se expresan las ideas, por un sistema convencional de signos. El atreverse a entrar a la estancia sagrada, en que el interprete del oráculo empuña la espada, representa por principio, la comunión estética como lo "abominable"; esto es, un deseo imperioso "de llegar hasta las fronteras y trascenderlas, de llegar hasta los confines donde comienza la soledad"<sup>20</sup>.

20 Ernst Jünger, *Visita a Godenholm*, Alianza Editorial, col. Alianza Tres, n°. 121, Madrid, 1983.

Así, los sueños proféticos, las visiones, las imágenes misteriosas que conforman su literatura están mucho más próximos a los relatos cosmogónicos, a las fórmulas mágicas o a la *tradición hermética*, que a los linderos en que habitualmente el artista —desligado del lenguaje simbólico y reducido al mito romántico de la "originalidad"— ha desarrollado "novedades" para el apetito insaciable y amnésico de la cultura "comestible".

La posesión de este "don" (que las tradiciones de los pueblos primitivos han considerado manifestación de un idioma supranacional), al contrario de disminuir su valor como creación artística y literaria, lo enaltece en las raíces profundas de la conciencia mítica del arte, haciendo retornar a este último a la dimensión perdida de los sueños, a la memoria de la especie y a la más pura conciencia de la tribu.

Jünger se propone la restauración de una realidad "distinta", de "otro" mundo, en donde el artista es el transmisor de un conjunto de experiencias trascendentes, como lo fueron los sacerdotes paganos que alzaron los dólmenes y escribieron en el lenguaje secreto de las runas.

Se trata de un gran escritor (quizá el más importante en lengua alemana en el presente siglo), y sin menoscabo de su vocación fundamental es, también, el "alquimista, el asceta, el anarquista", el "gran inquisidor" de la derrota alemana; el maestro místico de las aventuras espirituales.

Me propongo entonces hallar a la manera de los cribadores del oro, las "piedras solares", que muestran su "itinerario iniciático", su tarea alquímica de transformador de la materia muerta, su ruta solar y crepuscular (acompañada por los elixires de la droga) a fin de "sentir": *los puntos de ruptura que también son de hallazgo*, el lugar *Godenholm*, techo de la morada de los dioses, en que "se entrecruzan y se aunan el movimiento y el reposo".

### La llave secreta

"Se necesita llevar en esta excursión un ritmo similar al de las marchas por el desierto, en las que hay que llegar hasta lugares lejanos para encontrar agua"; sobrepasando los lugares comunes del maniqueísmo histórico, atendiendo la esencia de su

actitud vital, que ha persistido como las cruces prehistóricas que en determinadas cimas, indican la entrada a grietas, en donde no existe la mutabilidad y el desgaste del tiempo profano.

De alguna manera la consistencia de su espíritu parece evocar a Otto Dietrich zur Linde, el protagonista borgiano del cuento *Deutsches Requiem*, que ante la inminencia de la muerte, afirma: "Mi carne puede tener miedo; yo, no". Intentaré entonces caracterizar la centralidad inmóvil con la que Jünger ha construido el sistema mitológico de su obra, para luego precisar las moradas místicas y las puertas secretas que se encuentran en su libro *Visita a Godenholm*.

Sus reglas (que recuerdan los consejos de san Bernardo a la Orden del Temple), tienen un eje primordial: "Una de sus reglas era que había que registrarse menos por las catástrofes exteriores que por la propia situación meteorológica interior. En medio de la calma se podía encallar en acantilados ocultos y permanecer, sin embargo, tranquilo en la cabina de un barco, en medio de un tifón"<sup>21</sup>. De ese principio se deriva su pesimismo activo, y su sentimiento trágico que constituyen su "filosofía de la vida" (*Lebensphilosophie*): "¿Era el saber que cada ocaso es un principio, que sin ocaso no puede haber auroras?"; esa misma tensión indeclinable sujeta a las pruebas del fuego y del acero, del descrédito y del fango, resiste a la tierra ensangrentada: "Su aflicción era la de un guerrero cuya tribu ha sido aniquilada y cuyas tumbas han sido mancilladas por el enemigo". Precisamente, los dolores impuestos por la historia a Alemania: "En medio de ruinas había experimentado el dolor en el que muere la esperanza", es el substrato que recorre como magma elemental el cuerpo subterráneo de su obra para manifestarse como un tipo de conocimiento esotérico (en su connotación transhistórica y metapolítica).

Así sobre los estandartes rotos y el tintinear metálico de los abismos trazará la jornada, que inesperadamente, abre la casualidad (la cara oscura de la historia) sobre el humus y la descomposición; sobre el sonido implacable del destino a una orilla inex-

<sup>21</sup>Ernst Jünger, *op. cit.*

plorada, en que el hombre solitario y desesperado redescubre su auténtica personalidad, de forma semejante a la revelación de las "piedras solares" que se muestran para indicar su mensaje, a pesar de la decepción del sentimiento moderno del absurdo y de la inestabilidad crónica que se expresa en la "cara enfermiza y descontenta" de los pobladores anónimos de las grandes ciudades. "Parecía que era capaz de parar la inquietud que acelera nuestro mundo - la intranquilidad básica que se transmite a gran cantidad de ruedas de reloj, de máquinas y de vehículos"<sup>22</sup>.

Esa "visita" al mundo de Jünger, se hará a una isla (a un territorio que se basta a sí mismo y que emerge de la nada), a un bloque aparentemente secundario de las murallas anulares que guardan la epifanía de sus jeroglíficos. *Visita a Godenholm* (1952), con ser un libro breve como *Juegos africanos* (1936), se constituye en un mapa concentrado de sus preocupaciones espirituales más intensas, como una síntesis de signos e ideas, en que alcanza pleno dominio de lo que se ha caracterizado como "el sentido profético-oracular" de su narrativa.

Los signos y los conceptos de *Visita a Godenholm* (cuya visión onírica los asemeja a los capítulos más significativos de su libro *Aproximaciones, drogas y embriaguez* (1972), especialmente en lo referente a un "nuevo estado de conciencia", a una "forma distinta de ver la realidad") tienden a actualizar los poderes de lo sacro como si sus palabras trasfiguradas, separadas de lo ordinario, estuvieran escritas en un libro primordial, en que se muestran la diversidad de las figuras y de los números; de los órdenes opuestos del caos y del cosmos; de la postración y de la victoria a través de la reivindicación de la cultura primitiva y del universo mágico, puesto que: "los grandes procesos de la historia universal estaban introducidos por las palabras mágicas y sueños premonitorios"<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> El resto de las citas no están numeradas, ya que pertenecen a *Visita a Godenholm*.

## El malestar de la cultura

En *Godenholm* el hombre moderno, encarnado en el escéptico y talentoso neurólogo Moltner, asistirá con torturadoras resistencias racionalistas, al "milagro" de un "renacimiento" tradicional, semejante a los ritos de iniciación de las comunidades orgánicas; en que el miembro de una sociedad, lo es en la medida en que abandonando su vieja forma viciada —asume luego arduas pruebas—, una condición ontológica real y activa, que lo capacita para entender los símbolos que dan sentido a la totalidad de su comportamiento. En ese saber primigenio, que recuerda los mitos del origen, se encuentran huellas que escapan a la clasificación horizontal del conocimiento científico, monumentos: murallas, pirámides, altares, catedrales y templos paganos que resguardan, en medio de su profanización y de su erosión por el tiempo lineal, signos "especiales" y "reconocibles": "Debieron ser construidas en tiempos muy remotos como torres sagradas y tumbas de antepasados, al tiempo que como fortalezas". Moltner (prototipo de la mentalidad "occidental"), "al estar acostumbrado a ponerlo todo en duda, también estaba dispuesto a creerse cualquier cosa"; con un afán devorativo, padeciendo un hambre "intelectual" omnívora, ve frustrado por el logos la posibilidad de un "despestar" fresco y espontáneo, como el Zen lo manifiesta en el "satori"; en Moltner se presenta el malestar de la cultura, "un sentimiento poco claro de una pérdida basada en el tiempo", que continuamente estorba sus propósitos de liberación hundiéndolos en el vacío, en una perpetua *noche oscura del alma*.

Moltner, que "semejaba una mosca dentro de una botella", es por tanto un símbolo doble. Por una parte, su intento de "arrancar por la fuerza el milagro" lo coloca en la vertiente faústica y titánica (que la ciencia moderna manifiesta en los límites nihilistas de su exhaustivo conocimiento de los hechos superficiales y físicos). Por otra, tipifica al nómada urbano, que aprisionado en un falso optimismo, es incapaz de ver las "manifestaciones" entrópicas del *reino de la cantidad* y de la *crisis del mundo moderno*: "Como muchos, realmente casi todos sus contemporáneos, Moltner se sentía oprimido por un sentimiento de indigencia"; así no puede percibir los síntomas de la decadencia radical de la civilización "occidental" (disfrazados por inventos y máquinas sofisticadas-

das y ostentosas).

De esta manera Moltner sufrirá en carne viva, con el significativo índice del incremento de las "enfermedades nerviosas", la desaparición de la fuerza con la que "el todo aglutina las partes"; la "enfermedad" por excelencia de una realidad mutilada, que han extirpado lo mítico, y que al mismo tiempo con objetos, "medicinas" y sucedáneos trata de garantizar la "salud", el "bienestar", la producción económica y el "confort": "La salud puede ser buena; la enfermedad, a veces, puede ser aún mejor. Las enfermedades son preguntas, también deberes e, incluso, galardones. Lo decisivo es cómo se llevan". Ésa "enfermedad" salvífica enfrenta las curaciones purulentas del que se niega a traspasar la experiencia del dolor, y que congrega a su vez las conductas más características de la civilización moderna, como son: la capacidad para tareas de largo plazo, la desesperación ante todo aquello que implique el desprendimiento de las máscaras carnavalescas con que representa su existencia, el continuo escudarse detrás de las "grandes palabras" y de los fetiches, frente al vértigo del "tejer sobre el abismo", y del encontrar que las sentencias y las soluciones "no bastan".

Así, el "galardón de su enfermedad" exigirá que "quebrantado, desgarrado y destruido en su forma", soporte el "sufrimiento" necesario aun cuando en su rostro extenuado se reflejan "rasgos satúrnicos, grietas y cráteres"; como los dibujos crípticos y las cicatrices iniciáticas del "ondear de los océanos y (del) crepitar del mundo del fuego"; cuya obligada divisa nietzscheana es que "lo que no me mata, me fortalece".

La "enfermedad" de Moltner ha sido inducida por el misterioso "señor" de *Godenholm*. Schwarzenberg fundará en *Godenholm* un reino particular, regido por principios propios y guardado por una disciplina dura y silenciosa, de acuerdo a una herencia tradicional que revitaliza para construir una "ciudad mágica": "Esto no era nada nuevo; siempre había sido así en los grandes cambios en las ermitas del desierto, en monasterios, en cenobios, en comunidades estoicas y agnósticas, en círculos de filósofos, profetas e iniciados. Siempre hubo una conciencia, una inteligencia superior a la coacción histórica". La misma vida de Schwarzenberg: oficial del regimiento de la Guardia en San Petesburgo, amigo del Tolstoi, viajero perdido por el norte de Mongolia, ex-

pectador de la caída de Kerenski, refugiado en Finlandia durante la guerra, enfatiza el derecho a la diferencia de la realidad fantástica y del mundo mítico. Este estudioso solitario, que propicia los cambios cualitativos y el "salir" de la propia personalidad, afirma su "presencia" por su ser en sí y por su silencio. "No podía depender de las cosas que decía, puesto que resultaba más potente aún cuando callaba". Posee el dominio del lenguaje perdido "el antiguo escudo acuñado en un lenguaje de símbolos", que permite a quien lo domina entender el "lenguaje de los pájaros", el significado de los presagios y el establecer comunicación con aquél cuyo estado interno se halla, con los sedimentos necesarios, para intentar la entrada a los altares secretos.

La misión de Schwarzenberg desde el sereno silencio de su señorío, es conducir a la fuerza rebelde e indómita del fuego a la radiante quietud de la luz, ayudando a despojarse de su piel profana al espíritu que aún con temor, no ha renunciado a descubrir la "intención superior": "¿No era como si en el fuego se afanara por subir, no sólo la rojez de los grandes incendios, sino también el resplandor, la intuición de una nueva luz?" Por ello, por la intuición de un resplandor superior, la prueba alquímica del fuego —que Casi consume a los metales, llevándolos a su situación límite, antes de metamorfosearlos—, se resuelve en el flamear de los escudos en las montañas, en los himnos de armonía perfecta, en el sentido nuevo, más impregnado de significado de las palabras: "Aquí reinaba el silencio, el gran mediodía, el poder inmóvil".

Si Moltner en la liberación de sus propias sombras de los engaños del ego, sufre la transformación del reino de las rocas, del humus y del magma, hasta su purificación límpida como el cristal de un glaciar milenario; Schwarzenberg ha hecho de su trayectoria de vida, un suficiente fondo espiritual "para integrar en el arbitrario de un gran señor lo inusitado y ló aventurero". Esa es entonces la suprema aventura de abolir el tiempo, de detener los relojes que marcan los puntos convencionales en que se desenvuelven, agitados y febriles los hombres, para retornar *in illo tempore* a la percepción mágica y original del mundo.

## El ave Fénix

El conocimiento de la obra de Jünger es una gozosa aceptación del riesgo, una batalla con las armas desnudas reflejando el sol, un solitario viaje por las cumbres, los fiordos y los glaciares, una misteriosa palpitación en el huevo "del ave Fénix o (en) el embrión del Leviatán". Es, también, un acto de interiorización de los mitos y de los símbolos, un conjunto de enigmáticas metáforas que concentran una imagen o un sueño, o la memoria colectiva de un pueblo. Es, por último, la forja adecuada en que se escucha el sonido del destino y se martillea la espada del espíritu.

De ahí que su lectura reclame un compromiso, que puede expresarse en la aberración y en el rechazo o en el deslumbramiento de una luz intensa, que se apaga al llegar al límite de lo soportable. Su encuentro en *Godenholm*, la extraña, orgiástica y luminosa "visita" que sugiere va precedida por "hitos, dólmenes y túmulos", que anuncian a las "piedras solares" de una existencia libre y azarosa (amante del peligro), anterior a los signos de la culpa y de las catacumbas cristianas.

Una existencia que reclama "adentrarse de nuevo en la originaria profundidad" y cuyos símbolos de soberanía están marcados por "calotas esféricas envolviendo núcleos atemporales", desde donde se desprenden, como "expresión de la razón activa en lo indiviso", los prototipos y las cualidades "hasta los lugares más distantes", en un permanente sacrificio del antiguo sol, que se condensa en haces para una nueva ofrenda.

La única advertencia que debe tomar en cuenta el que se atreva a relizar una *Visita a Godenholm*, es que en esta morada de signos, sólo puede entrarse con la propia naturaleza, con el ser de la realidad interior: "Mi casa es como una posada española; los huéspedes no encuentran más que lo que traen consigo en su equipaje".

## El anarca

El análisis de la concepción del mundo de Ernst Jünger plantea dos problemas inmediatos, ¿cómo entender su militancia política y su práctica guerrera?, ¿cuál es el verdadero símbolo de su revuelta que lo conduce de la *revolución conservadora*, a la figura del trabajador "*arbeiter*" para resolverse en el *anarca*? Por principio, Jünger ha realizado una contestación global a las dos preguntas anteriores. La respuesta del solitario de Wilflingen puede sintetizarse en un estado de espíritu semejante al de los intelectuales que han creído en la redención de la política como André Malraux: el demonio de la política vacía a la acción de su contenido épico y la transforma en el horror y la catástrofe.

Resulta esclarecedor hacer referencia a lo que llamaré la *etapa ideológica* de Jünger, para luego abordar el centró de su identidad, es decir, el Jünger solitario y *anarca*.

## La revolución conservadora

En 1925, cuando Jünger cuenta con 30 años de edad, representa en Alemania una de las principales figuras del movimiento intelectual europeo de la *revolución conservadora*, entre cuyos exponentes estarán entre Otros Werner Sombart y Giuseppe Prezzolini. En su *Diario* asienta que en esa época "sólo se vivía por la



idea"<sup>24</sup>. Esos son los tiempos en que influido por la corriente *bündisch*, forma parte de la brigada Ehrhard y de la organización Rossbach.

Los años posteriores a la primera guerra mundial, que caracterizaría como edad convulsa, en que "no había disturbio en que no apareciesen. Aunque realizaban acciones asombrosas, no podía decirse que la época les favoreciese; por lo menos sólo lo hacía donde escindía corrientes contrarias"<sup>25</sup>, verán aparecer a un Jünger militante que pasa de una revista extremista a otra con la fiebre de las trincheras.

Sus relaciones son una mezcla extraña, en que se combina al intelectual de choque como Ernst von Salomon, con nietzscheanos anticristianos como Friedrich Hielscher y militantes *nacional-bolcheviques* como Karl O. Paetel.

### Alegría y nobleza antigua

En esa *etapa ideológica* que culminará con su máximo trabajo teórico, el libro *Der Arbeiter (El trabajador)*<sup>26</sup> publicado en Hamburgo en 1932, podemos ya establecer algunas constantes de su pensamiento que permiten entender el magma subterráneo que atraviesa distintos ciclos de desarrollo, en el itinerario iniciático de las fronteras secretas, *de la palabra oscura del pasaje interior*. ¿Cómo puede reconciliarse la *revolución conservadora* con el *bolchevismo-nacional*?, ¿cuál es el punto común entre el símbolo del trabajador y la figura del *anarca*?, y en cuanto casuística histórica, ¿cómo alguien que disiente del nacionalismo puede al mismo tiempo participar llevando el uniforme alemán en la segunda guerra mundial? Trataré de pasar revista, brevemente a ideas que aparentemente son contradictorias, y que en realidad, se

<sup>24</sup> Ernst Jünger, *Diario 1941-1945*, Ed. Longanesi, Milán, 1979. Ed. Tusquets editó, en 1989, en castellano el vol. I de *Radiaciones. Diarios de la segunda guerra mundial. Memorias*, en su col. Andanzas. Este mismo año ha publicado, en la misma colección, el vol. II.

<sup>25</sup> Ernst Jünger, *Abejas de cristal*, Alianza Editorial, col. Alianza Tres, n°148, Madrid, 1985.

<sup>26</sup> *El trabajador* ha sido traducido por la ed. Tusquets y publicado en su col.

expresan en un único impulso creativo-destructivo: el de la actitud y el pensamiento *anarca*. La *revolución conservadora* sigue presente en Jünger. Mas en su caso no surge como el de una contestación a la economía, erigida ésta en ciencia autosuficiente separada de la vida cultural, como ocurre en las reflexiones de Werner Sombart, o bien dado como un *código de conservación biológica*, en que la ley es la conservación y no la mutación como lo expresa Giuseppe Prezzolini en su *Manifiesto dei conservatori*. Para Jünger la conservación se entiende como un estado existencial superior "alegría y nobleza antigua", en que el hombre puede recogerse en su propia interioridad sin la asechanza de las guerras mecánicas y de la tiranía de las masas y de los objetos: "Todo cuanto habían hecho en su juventud y que desde hacía miles de años había sido ocupación, placer y alegría del hombre montar a caballo, arar temprano el campo humeante en pos de un buey, segar el trigo amarillo bajo el sol ardiente de verano mientras torrentes de sudor chorreaban por el pecho tostado y las gavilladoras apenas si podían sostener el ritmo, la comida a la sombra de los verdes árboles..., todo cuanto la poesía había ensalzado desde tiempos antiquísimos ya no podía ser. El placer había acabado"<sup>27</sup>. Al lado de la *conservación* de un mundo en que "las palabras no han sido desvalorizadas", "ya he dicho que vivimos en una época en que las palabras han cambiado de sentido y se han tornado ambiguas" (Ernst Jünger), se afirma en el *nacional-bolchevismo* del que sólo quedan ecos guerreros en su obra realizada desde fines de la segunda guerra mundial. El *nacional-bolchevismo* es el resultado de la mentalidad *bündisch* (especie de cultura juvenil, violenta e iconoclasta) que influirá en el movimiento juvenil *jugendbewegung* y en la postura desarraigada de los excombatientes de la primera guerra mundial, "es una ideología que induce al activismo, fundamentalmente revolucionaria y antiburguesa"<sup>28</sup>.

En cuanto a la antinomia de ser opositor del nacional-socialismo y cumplir simultáneamente con los deberes del *junker prusia* -

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Ernst Jünger e la *rivoluzione conservatrice*, "Diorama Letterario", especial Jünger, marzo-abril, 1982.















































































