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 1.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 hacinan 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 acuerdó 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 peligró 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 plebeya 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,* uñ ser des-mesurado, 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 dionisíaca. 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 Póund 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

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 "junker", 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 reprobo permanente y resuelto, una conciencia erguida y soberana: "Yo siempre he tenido las mismas ideas sólo que la perspectiva ha cambiado con los años"[2]. 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°. 58, UNAM, Acatlán. 1984.
* *Una visita a Ernst Jünger,* Nigel Jones, traducción de Adolfo Castañón, *La Gaceta del FCE,* n°. 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"[3], es el mismo que canta al poder de la sangre, treinta y un años después de cieno, fuego y derrota: "Los gigantescos 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"[4].

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 "cascos 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-

[3] *La cuesta de la guerra,* Roger Caillois, tres fragmentos de *La guerra, nuestra madre,* ed. FCÉ, col. Breviarios, ñ°. 227, México, 1975.
[4] *Heliópolis,* Érnst 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"[6], 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 su 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"?[7]. ¿Se trata del escéptico autor de la "dystopía" o utopía congelada que expresa en

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

6 Antonio Gramsci, *op. cit.*

7 *Los Alemanes,* Erich Kahler, ed. PCE, col. Breviarios, n°. 165, México, 1977. 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"[8]. 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 su 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"[9]. Es este el territorio en que Jünger preparará la red invisible de su obra, recogiendo las

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

8 Notas para comprender el siglo, Pierre Drieu la Rochelle.

9 *Los proscritos,* Ernst von Salomón, ed. Luis de Caralt, Barcelona, 1966.

brasas, los escombros, las banderas rotas. Cuando todo en Alemania se tambalea: se cimbran los valores humanitarios y cristianos, la burguesía se declara en bancarrota 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 "cascos 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" (cascos 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 Rosemberg, 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[10], 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°. 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"[11]. 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

11 *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"[12]; 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 Jünger, por encima del escándalo y del criterio convencional.

12 Ernst Jünger, *op. cit.*

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 autodesollarniento 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" —trátese 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"[13].

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 eñ la historia alemana contemporánea) se ha filtrado entre las simas de los heleros como un

[13] *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"[14].

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 trascencia 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

14 Ibid.

el silencio y el resplandor sin sufrimiento de la soledad. No había azar, no había restos indivisibles"[15].

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"[16].

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 á ser tan textuales como en Juegos africanos, sugieren misterios más sutiles de su vida, vertidos por la escritura en problemas universales. "Lucius" era uñ 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 sé 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-

15 *ibid.*
16 *Ibid.*

rrado 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"[17]. Por su parte, los "parsis" son una raza minoritaria y cultivada, perseguida tradicionalmente por sus costumbres especiales y sus terribles ritos funerarios, victimas 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

17 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"[18]; 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-

18 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"[19]. 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 metapolíticó 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 avispado-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 qué 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"[20].

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 raices 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 secretó 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 oró, las "piedras solares", que muestran su "itinerario iniciático", su tarea alquímica de trasformador 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 ritmó 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 regirse 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"[21]. De ese principio se deriva su pesimismo activo, y su sentimiento trágico que constituyen su "filosofía de la vida" *(Lebenphilosophie):* "¿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-

[21] 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"[22].

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"[23].

22 I*bid.*
23 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" omnímoda, 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 sofistica-

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 mediodia, el poder inmóvil".

Si Moltner en la liberación de sus propias sombras de los engaños del ego, sufre la trasformación 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

Eñ 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 D*iario* asienta que en esa época "sólo se vivía por la

idea"[24]. 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"[25], 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 D*er Arbeiter (El trabajador)26* 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-nacionall*', ¿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

[24]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.

25. Ernst Jüngeer, Abejas de cristal, Alianza Editorial, col. Alianza Tres, n°148, Madrid, 1985.

26. El trabajador, ha sido traducido por la ed. Tusquets y publicado en su col.

Ensayo en 1990.

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 *Manifesto 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"[27]. 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 j*ugendbewegung)* y en la postura desarraigada de los excombatientes de la primera guerra mundial, "es una ideología que induce al activismo, fundamentalmente revolucionaria y antiburguesa"[28].

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

[27] *Ibid.*

28 Ernst Jünger e la rivoluzione conservatrice, "Diorama Letterario", especial Jünger, marzo-abril, 1982.

no, en la presentación en Francia de su novela Eumeswil, responde: "Se trató simplemente de la ambivalencia de los hechos y de las cosas que domina la conciencia, descrita por Shakespeare de manera ejemplar. Me parecía que Hitler era un fenómeno pasajero, pero duró hasta la perdida de la guerra; la confianza provocó consecuencias de enorme importancia. Por ello podía combatir sin problemas con el uniforme de la *Wehrmacht,* siendo adversario de Hitler"[29]. A ello debe unirse el concepto jüngeriano de la fidelidad a la patria *(Heimat),* que es el territorio de la *comunidad* (ser orgánico con los mismos orígenes y sentimientos), enemigo de la sociedad (construcción abstracta, basada en un contrato, donde los unos viven de los otros).

Amar la tragedia

En Jünger persiste una identidad: la del *anarca.* El *anarca* es un autoexiliado de la sociedad. El *anarca* es, también, un solitario, que cree en el valor incondicional y absoluto de los actos. A diferencia del anarquista, el *anarca* ha dejado de confiar en la bondad natural del ser humano, y en utopías y fórmulas filantrópicas que *salven* o *rediman* a la humanidad. Su ser se funda, en el sentido original de la voz griega *anarchos* "sin mando", pero su autoridad individualista reconoce principios como la disciplina y la moral de la guerra, su combate se libra contra cuando menos dos o tres enemigos, su ámbito es el bosque, el fuego, la montaña en donde el hombre debe abandonar la *máscara* de la sociabilidad, para retornar a la experiencia primigenia, al ser que se otorga a sí mismo la voluntad. No es un soldado. Ni un heredero del sacerdote, del guerrero o del burgués, se trata de un nuevo tipo humano: "(los soldados) tienen que cuadrarse. Y un trotabosques no se cuadra más que en el poste del martirio". También decía: "Los soldados tienen que echarse cuerpo a tierra. Un trotabosques sólo se echa cuerpo a tierra cuando quiere acercarse a alguien con cautela, pero nunca obedeciendo órdenes. Por lo general un trotabosques no acata nunca órdenes"[30].

29 Jean-Louis de Rambures, "Entretien avec **Ernst** Jünger", *Le Monde,* 20.6.1978.

30 Ernst Jünger, *op. cit.*

El *anarca* que había prefigurado Jünger en su *etapa ideológica:* "más vale ser un delincuente que un burgués", se ha atrevido a decir *no* a todo lo que existe. Pero ese *no,* es un nihilismo activo y estético, que ama la derrota y que rechaza el optimismo de la tradición anarquista, lo mismo que a su idea de —liberación de la humanidad— repertorios ambos del siglo de las luces: "Pero aquí rigen otros principios. Hoy en día sólo puede vivir quien ya no crea en un *happy end,* quien haya renunciado a él a sabiendas. No existe un siglo feliz, pero sí existe el instante de la dicha y existe la libertad del momento" (Ernst Jünger).

Al *anarca* lo caracteriza igualmente su amor al peligro y a las causas vencidas —aquellas que fueron lo suficientemente nobles para no poder resistir su triunfo—; "Al factótum como el que ellos buscaban, la jerga popular los califica de *gente con la que robar caballos.* El dicho procede, probablemente, de una época en la que el robo de caballos se consideraba una empresa arriesgada pero no deshonrosa. "Si salía bien, se llevaba uno la gloria; si no, terminaba colgado de un árbol o se quedaba sin orejas"[31]. El *anarca* puede tener semejanza con la "Unión de egoístas basada en el respeto a la crueldad de cada uno", de Max Stirner (el tímido Johann Kaspar Schmidt), —al que Nietzsche consideraba una de las inteligencias más profundas y más injustamente olvidadas del siglo XIX, autor de *Él único y su propiedad* para el cual: "Una revolución nunca compensa, pero un *crimen* poderoso, atrevido, desvergonzado, sin conciencia y orgullo, ¿no retumba en distantes truenos y no veis cómo el cielo se hace silencioso y lúgubre?"—. Si la descripción de Stirner, puede considerarse una anticipación de *Rodia Raskolnikov,* lo cierto, es que la egolatría —derivación del solipsismo idealista— no es el mundo del *anarca.* El *anarca* como el *único* es un solitario, mas su aislamiento está abierto al mito y a su acción transfiguradora, por ello no rompe con lo sagrado —lo que es propio de la tradición anarquista— sino que lo vive, *religándose* a "las fuerzas inextinguibles que a veces se manifiestan" (Ernst Jünger). Al *logos* del símbolo de *El trabajador (Der Arbeiter),* como representante de una nueva socie-

[91] *ibid.*

dad, organizada por el aparato de dominio de la técnica, que inventa y trabaja dirigido por *la movilización total* hacia el acto impersonal de la destrucción; se une el sentido del *mito,* en el que la iniciación se presenta como la verdadera llave del conocimiento: "Es una gran cosa averiguar de labios de un iniciado en qué enredos estamos metidos y qué sentido entrañan los sacrificios que se nos exige ofrecer a imágenes veladas". Por ello la iniciación es un "ojo de incrustaciones prehistóricas", en que el maestro puede emprender "un audaz vuelo hacia los mundos superiores" (Ernst Jünger).

El destino soberano del ser

El *anarca* practica internamente, lo que los estoicos llamaron *egemonikon,* pero la fuente de su conducta no es el ideal de una virtud racional, sino el ejercicio de una soberanía inalienable, que se realiza en el centro del ser, por ello su acción no es una revuelta reactiva -violencia ciega-, o puramente exterior. El *anarca* es lo contrario de lo que ha llamado la saga *la raza de los hombres en fuga,* cuya acción mediocre empequeñece la existencia: "Cuando se mencionaba mi nombre en las oficinas, torcían el gesto chupatintas que si estaban sentados en aquellas sillas era gracias a mí y a otros como yo". De ahí que el *anarca* deba fundar el valor de cada uno de sus actos: "Desde el momento en que todo debía basarse en un contrato, que no se fundase en la confianza y el honor, ya no existían ni la fidelidad ni la fe. La disciplina había desaparecido del mundo. La catástrofe la había sustituido"[32].

El *anarca* vive entonces la destrucción, mas el resultado de su acto no aspira a trascender los escombros, a construir un *mundo mejor,* existe sólo el valor de su rebeldía, independientemente de sus consecuencias. No es un misionero que pretenda convencer a los demás de una imagen determinada del mundo, ni un chamán que quiera operar la magia de la trasformación de lo existente, por ello navega en mares desconocidos, con una peligrosa cerca-

[32] *Ibid.*

nía al abismo: "Me había atormentado después de la derrota al contemplar esfuerzos sobrehumanos, padecimientos inagotables, que se alzaban de ella como una roca coronada de buitres en la noche enrojecida del incendio. Una herida así no cicatriza jamás"[33]. El *anarca* conoce y ha experimentado lo que significa la expresión *en vano,* sin embargo, no es un nihilista pasivo, puesto que cree en *momentos privilegiados* a los que puede conducir la pasión, la belleza o la violencia, en todo caso es un nihilista voluntarista, capaz de decir *no* al espíritu de la época. La concepción de Jünger trasforma la *revolución conservadora* (con su aprecio por las formas y los valores aristocráticos), en un principio de *conservación* de la energía vital, en una afirmación *anarca.* Sobre los fantasmas de las ideologías y el demonio de la política, el desengaño finisecular y los grandes incendios, Jünger alejado de toda *politización,* dedicado al estudio de la botánica, de las ciencias naturales y de la antropología recupera frente a las utopías el destino único de cada uno de los hombres.

33, Ibid

des novelas *Sobre los acantilados de mármol* (1939), *Heliópolis* **(1949)** y *Eumeswil* (1977)— como en el terreno de la reflexión **desde** los tiempos de fuego y limo posteriores a la primera guerra mundial.

Un encuentro peligroso es una novela policiaca extrañamente enemiga de la "civilización de la ciudad" en que este género ha proliferado como un tributo a la urbe y a la masa. Resulta entonces una novela "anómala" pues lo policiaco deja de ser una categoría que fije significados inmediatos y circunstanciales para arribar a un espacio claro, paradójicamente enrarecido, en que el amanecer de la era industrial, encarnado en el símbolo de la torre Eiffel se encuentra periclitado por su propio destino: el hombre occidental construye la torre metálica del orgullo técnico sobre el drama mortal de una civilización: la incapacidad de creer en el héroe y aún más el exilio y rechazo de toda forma de heroísmo.

Los protagonistas de *Un encuentro peligroso* reflejan ese oscurecimiento del ser que se produce bajo la espigada sombra metálica del que fuera uno de los emblemas de la modernidad: "Miro por la ventana el esqueleto de la torre Eiffel, ya a punto de terminarse" (p. 44); el joven prusiano Gerhard zum Busche, su antagonista el conde Kargané, el misterioso intermediario, *dandy* de la desolación León Ducasse como la hermosamente inestable Irene (condesa de Kargané) y el maquiavélico inspector Dobrowsky configuran los distintos retratos de una galería cuyo tema es el crepúsculo de la aristocracia.

Una vez más en *Un encuentro peligroso* vuelven a estar unidos tres autores fundamentales: Nietzsche, Heidegger y el mismo Jünger. El tema nietzscheano es la sentencia de que en la era nihilista "los mejores se clavan sus propios colmillos". Él de Heidegger es que este nihilismo será tratado de contestar con la pregunta por el Origen, el deseo de sobrepasar la circunstancia afirmando la esencia. Jünger, a su vez, tratará de resolver la tensión entre la aristocracia sin funciones y una esencia negada u oprimida por una sociedad mercantil. Su respuesta será la tradición, comprendida ésta como el fundamento y la conservación de la cultura: "La palabra tradición cobró para nosotros un nuevo contenido y vimos en ella ya no la forma cumplida, sino el vivó y eterno espíritu, para cuyo establecimiento cada generación

tenía que hacerse responsable"[35].

La tragedia de esa respuesta es que el mundo (los criterios de la época que conforman la conciencia bienpensante) ha reducido la tradición a sus formas externas, degradando el sentido profundo de su contenido, llevándolo, en el mejor de los casos, a un conservatismo puramente retórico, a un estado de ánimo nostálgico, en que la tradición ha pasado de su valor como estilo y exigencia a la costumbre de la "polis" burguesa: "Pero resultaba difícil distinguir lo auténtico de lo puramente retórico. ¿Utilizaban ya sus antepasados expresiones como 'la espada y el altar'? Quizá, pero no con esa entonación literaria, con el patetismo de la libre *parole"* (p. 82).

¿Qué ocurre entonces cuando caracteres superiores deben someterse a los condicionamientos de una sociedad mediocre? **¿**Cuando lo que predomina es "el precio de las cosas" sobre su valor? Jünger sólo encuentra el crimen; quizá en rememoración de los días sombríos en que la espada decidía sobre las cuentas de los mercachifles el rumbo del mundo, tiempos que él vivió intensamente en los "cuerpos francos" de la entregüerra y en los ideales de la juventud *bündisch*[36]. Los aristócratas de *Un encuentro peligroso* se verán sometidos a las trasgresión porque ha muerto ya la ley del espíritu, y se requiere —como señalaba otro de los maestros de Jünger, Max Stirner — "un crimen glorioso"que conmueva el cielo plomizo y el pacifismo ciudadano.

Mas el "crimen glorioso" se reducirá en la nóvela a un *affaire* entre el joven Gerhard y la condesa Kargané propiciado por un aristócrata rebajado a la condición de bufón, el enfermizo y elegante León Ducasse: "En el fondo, hacía la vida del dandy que hace el bufón ante la plebe y que para vengarse ataca todo

[as] Vintila Hória *Introducción a la literatura del siglo XX,* cita de Ernst Jünger, Gredos, Madrid, p. 363.

36 La juventud *bündisch* fue, genéricamente, el movimiento inconformista *y* antiburgués que pretendía la sustitución de la ideología por las relaciones de la Camaradería. Se propuso luchar contra "el viejo occidente al lado de la ~~revoluc~~ión del Este". Su teórico máximo fue Erftst Niekisch. Se desarrolló en Alemania al término de la primera guerra mundial y durante los años veinte. Jünger estrechará sus lazos con la juventud *bündisch* por 1926-27 en Que colaborará pavv tÉV revistas *Arminius,* de la que fue coeditor, y *Widerstand.*

aquello que permanece intacto" (p. 24). Para Jünger ese dolor no es nuevo, ya en su novela *Abejas de cristal* (1957) había hecho referencia al empequeñecimiento al que se ve constreñido todo drama humano en la civilización burguesa. El desclasamiento del capitán de caballería — principal personaje de este texto —, que no tiene nada que hacer en "la guerra de materiales" y mucho menos en la actual guerra electrónica ante la prepotencia del industrial Zapparoni, dueño de la "voluntad de poder" y de una "técnica faústica"; parece indicar que para Jünger la modernidad en su último estadio carece de poder espiritual para forjar una épica; la modernidad debe conformarse entonces con reflejar su tipo humano, al que le es inaccesible la profundidad de experiencia necesaria para expresar el canto de la guerra, la tensión épica y mística de los "instantes privilegiados".

La reducción a la dimensión del drama en *Un encuentro peligroso* obedece al propósito de Jünger de indicar la expansión igualitaria de la técnica y de la vulgaridad, y el proceso paralelo de estrechamiento de las alturas o agostamientó del espíritu. Cuando las raíces han sido arrancadas, y los acantilados de mármol cercados por las huestes del progresismo, el accionar de los hombres ha de enfrentar la depredación de la circunstancia mediante actos que se propongan restaurar una alegría marchita, un código de honor que libre a la hora de su peso, aunque como en la novela esa voluntad esté destinada al fracaso, al acto fallido que imposibilita—entre Gerhard y el conde Kargané — que es suspendido por la llegada de la policía. "Pero había valido la pena intentar convertir la sima eñ una gruta ilusionada — como protesta contra un mundo eñ el que eñ todos los campos se imponía la más desoladora fealdad" (p. 35).

De esta forma existe mucha mayor semejanza entre los ricos, el joven Gerhard y el conde Kargané próximos por su excepcionalidad — el primero un soñador que para existir "habría de tener por compañeros a seres que procedieran también de esferas lejanas: niños, hadas, magos" (p. 16); el segundo, uñ "filibustero", un "bárbaro", que de poder hacerlo se hubiera detenido eñ la época en que se disparaban balas macizas contra barcos de madera (p. 43)—, con la figura desaliñada, urbana, maquiavélica del sagaz inspector Dobrowsky, máquina lógica detectivesca, ángel sin gracia de una sociedad desalmada.

El inspector Dobrowsky impone sobre la aristocracia vencida la razón moderna de Maquiavelo, resuelve el caso por ceñirse al ras del suelo. Su triunfo va acompañado de hechos ominosos: la misma ceremonia de la muerte, el duelo, que nunca debe confundirse con una "ejecución", se trastoca por el uso de la pistola “arma de rango menor" (p. 152), y llega a su desvirtuamiento máximo cuando es interrumpido por la policía. La aristocracia, cuyo mérito pervive en el amor a la forma no tiene ya papel en una realidad que levanta monumentos mecánicos — la torre Eiffel — sobre el cadáver del héroe. Por ello es que Dobrowsky puede triunfar, su victoria basada en un rostro anónimo, la cocaína y los medios del estado confirman que Maquiavelo ha arrasado con "la substancia de la dinastía" (p. 97), y la transmisión herencia viva del pasado, esencia de la tradición ha sido marcada por el signo de la degeneración: "Los viejos troncos seguían dando flores, pero muchas eran pálidas y desmedradas" (p. 28).

La obra de Jünger se significa Cada vez más por su dimensión diametralmente opuesta a la narrativa en que predomina **el** espíritu de la época. Su originalidad, su poder para dignificar la palabra, y hacer que una vez más la tradición occidental plasme el "decir” poético y la tensión épica, coloca al autor alemán en *Un encuentro peligroso* entre la razón moderna de Maquiavelo y la tradición de la conservación de la "alegría y nobleza antigua".

Notas biográficas

1895 Ernst Jünger nace el 29 de marzo en Heidelberg.
1911 Se adhiere a la sección de *Wunstorf* del *Wandervögel.* Publica su primer poema *(Unser Leben)* en el periódico local del Wandervögel.
1913 Se enrola en la Legión Extranjera francesa.
1914 Declaración de guerra y movilización. Se alista inmediatamente como voluntario en Hannover.
1915 Combates en Lorena y Picardía. Asciende a teniente.
1916 Es herido tres veces. Recibe la Cruz de Hierro de primera clase.
1918 Herido por séptima vez. Es condecorado con la Orden al Mérito.
1919 Tempestades de acero (In Stahlgewittern).
1920 Aparece su primer libro, *Tempestades de acero.* Jünger se impone rápidamente como uno de los más brillantes escritores dé su generación.
1922 La Guerra, nuestra madre (Der Kampf als innere Erlebnis).
1923 Inicia estudios en la Universidad de Leipzig, abandonando su puesto en la Reichswehr. Estudiará Zoologìa, Biología y Filosofìa.
1924 El bosquecillo 125 (Das Wäldchen 125)
1925 Sangre y fuego (Feuer und Blut). Del 09/1925 al 03/1926 publicará 19 artículos
1926 Prologa el libro de su hermano *Aufmarsch de Nationalismus. Die Standare* es prohibida. Crea *Arminius.*
Nace su hijo Ernst. El 3 de junio publica una llamada a los excombatientes para crear una "República nacionalista", sin éxito. Colabora en Die Die Standarte, antiguo suplemento del semanario *Der Stahlhelm.*
Nace la revista Arminius, coeditada por Jünger.
1927 Escribe en *Widerstand.* Publica la revista *Der Vormarsch.* Va a Berlín.
Colabora en la revista *Widerstand* de É. Niekisch. Conoce a Brecht, a Mühsam, Ernst von Salomón, O. Strasser...
Estrecha los lazos con miembros de los antiguos "Cuerpos francos" y con la juventud *bündisch.* Influencia determinante de Nietzsche y Spenglcr.

1928 Edita *Der Vormarsch,* cuya dirección confía a Hielscher.
1929 Se concentra en nuevos libros. Aparece la primera edición de *El corazón aventurero (Das abenteurliche Herz).*
1930 Dirige *Die Kommenden,* con Werner Lass.
1931 Publica *La movilización total (Die totale Mobilmachung).*
1932 Publica *El Trabajador, figura y reinado (Der Arbeiter, Herrschaft und Gestalt).*
1933 Hitler llega al poder. Jünger deja Berlín y se instala en Goslar. Rechaza formar parte de la Deutsche Akademie der Dichtung. Al margen de toda actividad política, se dedica a escribir.
1934 Nace su hijo Alexander.
1939 Publica *Sobre los acantilados de mármol.* Las potencias europeas entran en guerra.
1940 Es destinado al frente francés, como capitán.
1941 Destinado al estado mayor de la Wehrmacht en París, frecuenta los medios literarios y traba amistad con Cocteau, Drieu La Rochelle, Montherlant, Céline, Guitry...
1942 *Jardines y rutas* (prohibido al año siguiente).
1943 Prepara su manuscrito *La paz.*
1944 Su hijo Ernst muere en el frente italiano. Fracasa el complot contra Hitler tramado por algunos amigos suyos. Deja París.
1945 Los aliados le prohiben publicar.
1949 Vuelve a publicar: *Heliópolis* y *Diario de guerra.*
1950 Se instala en Wilflingen. Estrecha su amistad con Martin Heidegger.
1951 *Tratado del rebelde.*
1952 *Visita a Godenholm.*
1953 *El nudo gordiano.*
1954 *El libro del reloj de arena.*
1957 Abejas de cristal y *Cazas sutiles.*
1958 Viaja a los Estados Unidos. Su Diario es traducido al francés y conoce gran éxito.
1960 Muere su primera esposa.
1961 Viaja a Siria, Líbano y Jordania.
1962 Se casa en segundas nupcias con Liselotte Lohrer-Bäuerle.
1965 Aparecen los diez volúmenes de sus *Obras completas.*
1969 Viaja a Italia y a Marruecos.
1970 *Aproximaciones, droga y embriaguez.*
1973 *Die Zwille.*
1977 Jünger recibe numerosos premios. Publica *Eumeswil.*
1980 Publica dos volúmenes de su *Diario (1965-1980).*
1982 Recibe el premio Goethe de la ciudad de Frankfurt.
1984 Publica *Un encuentro peligroso.*
1989 En octubre visita España y es nombrado Doctor *Honoris Causa* por la Universidad del País Vasco. En Bilbao anuncia la publicación de un nuevo libro: *Die scheere (Las tijeras).*
1992 El prestigioso *Magazine Litteraire,* en su número de junio, publica una larguísima entrevista con Jünger, a cargo de Frédéric de Towarnicki, con motivo de su noventa y siete aniversario.

Yukio Mishima: la vía de la espada.

La escritura silenciosa

No pido nada. Sólo deseo que alguna mañana,
cuando mis ojos estén todavía cerrados,
el mundo entero cambie.
Yukio Mishima

El cedro en el corral

Una de las necesidades más precisas para lograr el entendimiento de la obra de Yukio Mishima es la superación del etno-centrismo occidental y especialmente de la estructura del pensamiento racional. Si esta empresa es enormemente difícil en la cultura moderna, condicionada al lenguaje lógico cómo al único inteligible, quizá la intuición estética (una mirada directa y fresca de las cosas) permita salvar lo que se presenta como un abismo infranqueable.

La obra de Mishima, que el escritor practicante del código samurai del *bushido* y del suicidio ritual del *seppuku,* describió en su exposición "postuma en vida" en Tokio, como "los cuatro grandes ríos que desembocan en el mar de la fertilidad", representa un gradual alejamiento Zen de la escritura, o de otra manera, la realización concreta de la literatura en la vida.

Él desasimiento que Mishima logra de sí, en el acto sereno de la muerte, cuando su espíritu se ha templado por "el sol y el acero", por la palabra y el cuerpo, por el espíritu y la realidad,

encarna de una forma simbólica la profunda desconfianza a la palabra que posee el Zen. Mishima vivirá entonces una lucha continua entre los signos y las cosas como son, entre la "luna y el dedo que la señala". A este dilema lacerante se unirá una clara vocación literaria para la cual, el joven y pálido Mishima, intelectual recluido en sus fantasmas personales y en los deseos secretos de *Confesiones de una máscara* (1949), afirma una conciencia romántica y una conquista de la muerte: "Investigue la causa que le impele a escribir; examine si ella extiende sus raíces en lo más profundo de su corazón. Confiese si no le sería preciso morir en el supuesto que escribir le estuviera vedado"[1].

Tenemos entonces un Mishima puramente literario, cuya rebeldía se encierra esplendorosa en una caja de signos, en una cárcel de apariencias, de formas que designan a la realidad pero que no son la realidad: "Es magnífico que un razonamiento, un poema, una sentencia o incluso un grito nos proporcionen una visión de la realidad. Pero no hay que someterse a la palabra ni divinizarla, como se hace a menudo"[2]. Y a su vera otro Mishima, cuya *otredad* subversiva irrumpirá en la conciencia japonesa, como la protesta radical del "crisantemo y la espada" frente a la lógica de la utilidad y del progreso burgués, y cuyo objetivo consistirá en "alcanzar los atributos del guerrero"[3].

Mishima vive el desgarramiento entre un ferviente culto a la palabra y el conocimiento del engaño de la palabra; una parte importante de su narrativa es el propósito de liberarse de esta dualidad, es decir, lograr que no se separen palabra y locutor, pensamiento y acción, literatura y vida. Puede decirse que Mishima tiene una dolorosa lucidez del desdén (si esto puede expresarse así): de la tradición Zen a toda construcción mental y a la representación de las distintas sombras del yó, cuya manifestación es la escritura, la perfecta recopilación de los signos que fatalmente exageran la atención en la parte del mundo que designan.

[1] *Antología de textos sobre lengua y literatura,* "Carta a un joven poeta", R.M. Rilke. ed. UNAM, 1977.
'2 l*os bosques del Zen,* Michel Waldberg, ed. Espasa Calpe, Madrid, 1978.
'3 *Reflexiones sobre la muerte de Mishima,* Henry Miller, ed. Universidad Autónoma del Estado de México, traducción y notas de José Vicente Anaya, 1983.

Quizá Mishima se refería a este proceso por el cual su creación se ofrecerá como silencio, como un erradicar los conceptos y las palabras, cuando escribe su tetralogía vital: "Dividí mi **vida** en cuatro ríos; el río de los libros, el río del teatro, el **río del** cuerpo y el río de la acción, y esos cuatro ríos desembocan en el mar de la fertilidad"[4]. Por ello es que la proposición mishimiana "quiero hacer de mi vida una poesía" tratará de cargar de un "nuevo significado" a las palabras a través de la transfiguración del lenguaje ordinario, a fin de desviar a las palabras de su aparente contenido produciendo un deliberado desconcierto, por el cual el Zen se expresa en la realidad conjunta de la imagen y de la cosa, en una "palabra de vida" que súbitamente ilumina lo real con un vivo resplandor.

El advenimiento de esta iluminación se encuentra en el "reino de las cosas inconcebibles", en el vacío infinito y espontáneo, en el que no existe ya el pensamiento o la voluntad y que se manifiesta como una "acción de la inacción" tan precisa y relampagueante como la espada corta *wakizashi* que hundirá en su abdomen, luego de haber asaltado el 25 de noviembre de 1970 el Cuartel del Ejército de Oriente de las Fuerzas Japonesas de Autodefensa, en el vacío que prepara meticulosamente durante cuatro años, que escenifica en el teatro *No* y el teatro *kabuki(5),* en innumerables fotografías y en su película E*l rito del amor y de la muerte,* vacío en que desembocan sus contradicciones y específicamente la dualidad entre el mundo de la palabra y la realidad en sí.

[4] *Entender a Mishima,* Isidro Juan Palacios, revista "Punto y Coma", Madrid. n°. 1, 25.12.1983-25.2.1984.
[5] Se ha destacado la gran importancia de Mishima para el teatro No japonés al que renovó integrando formas de teatro occidental contemporáneo, sin embargo, la contribución de Mishima al teatro Kabuki es significativa. A él se debe que se haya puesto en escena la obra Kabuki "La luna, como un arco tendido" cuya escenificación era considerada imposible, también uno de los ensayos más interesantes sobre el principal actor Kabuki, el "onnagata".

Zen y vocación literaria

Yukio Mishima pseudónimo de Kimitake Hiraoka, ha visto transcurrir una larga yuxtaposición de máscaras, Mishima ha sido el niño incomprendido cuya precocidad intelectual tiene que ocultar en *gakuhuin* (colegio de nobles), el desmedrado y tímido intelectual que siente vergüenza de su cuerpo flaccido y antiheroico, el amante de la literatura occidental que trata por todos los medios de guardar la identidad cultural japonesa, el fisicoculturista que exhibe el erotismo mórbido de sus músculos de estatua carnal, el campeón de artes marciales, creador de un ejército samurai el *Tate-No-Kai* (Sociedad del Escudo), sin embargo, estas máscaras son en realidad hitos de una misma marcha itinerante, pistas deslumbrantes de un solo impulso, bifurcaciones que se resuelven en un sendero unívoco.

Mishima el artista ha respondido al reto de la estética: "Una obra de arte es buena cuando ha sido creada necesariamente"[6] y esta vocación fundada en las palabras ha sido desenvuelta en un organismo estético extraordinario: Mishima renueva el teatro *No* Japones, domina a plenitud la palabra: "compone prosa y verso en el lenguaje del clasicismo arcaico japonés (siglos X al XII), y también en el estilo barroco del *kabuki* y en el popular teatro de marionetas"[7], Mishima domina sin ninguna dificultad dos diferentes estilos literarios, uno menor, en que se expresa por un lenguaje fácil y coloquial y otro, mayor, que se centra en el virtuosismo, en el combate ahorrativo de una vivisección de la palabra. Así, Mishima puede captar la esencia del *onnagata* (el magistral actor *kabuki* cuya esencia es fundirse con la naturaleza femenina) y al mismo tiempo leer a Gide, a Trotsky o a Heidegger, como es capaz de escribir diariamente cuatro o seis horas, ó bien terminar en una jornada una obra de teatro.

Mishima vive entonces la necesidad de morir en el caso de no poder escribir, a la que se refiere Rilke, mas las palabras son fugaces, se parecen al puño de un ejemplo Zen: "Cuando abrimos

6 - R.M. Rilke, *op. cit.*
7 -Mishima o el placer de morir, Juan Antonio Vallejo-Nágera

ed. Planeta, Barcelona, 1978.

la mano, ¿en qué se convierte el puño?". Como artista, **Mishima** ha descrito el mundo, el Zen, en cambio, ofrece y calla; **Mishima** se plantea esta dicotomía: "El lenguaje de la carne es la verdadera antítesis para las palabras"[8]: "Los músculos son a la vez fuerza y forma, y este concepto de una forma que envuelve a la fuerza es la síntesis perfecta de mi idea de lo que debe ser una obra de arte; así, los músculos que iba desarrollando eran a la vez existencia y obra de arte"[9]. Esta idea que expresa en *Sol y acero,* se encuentra como señalamos en la "exposición póstuma" que Mishima realizará en los almacenes Tobu en Tokio, pocos días antes de su muerte: de los cuatro ríos de su vida, el río de los libros y el río del teatro (ríos de signos, de formas, de palabras) tienen que dirigirse a la experiencia, a la realidad superior incomunicable, al *satori* en que las cosas manifiestan su rostro original, porque "sólo quien bebe experimenta la frescura o el calor de lo que bebe" y Mishima ha realizado ya su *seppuku* en la vida de los signos, ahora requiere de un final acto poético, que por una acción incondicional encuentre la unidad original del mundo.

La "Liga del Viento Divino"

Dice Henry Miller en su obra *Reflexiones sobre la muerte de Mishima* que la trilogía temática que define su mundo es la juventud, la violencia y la muerte. Si bien esto es cierto en la medida en que en sus obras principales hay una obsesión por estos tres motivos, en *Confesiones de una máscara*[10] el protagonista se masturba ante una reproducción del San Sebastián del pintor Guido Reni y sueña con las formas viriles de los príncipes muertos. En *Sed de amor*[11], Esuko alcanza la satisfacción de su deseo erótico cuando en una noche densa descarga la azada en el cuello de Saburo, el peón elemental cuyo sudor vulgar y animal

• 8 - *Sun and Steel,* Yukio Mishima, ed. Secker and Warburg, Nueva York, 1971.
[9] Ibid.
[10] *Confesiones de una máscara,* Yukio Mishima, ed. Sur, Buenos Aires. 1961. Editado en España por la ed. Planeta, Barcelona, 1979.
[11] *Sed de amor,* Yukio Mishima, ed. Luis de Caralt, Barcelona, 1974.

se convierte en la sangre de su juventud asesinada. En *El marino que perdió la gracia del mar*[12], el adolescente contempla extasiado el cuerpo vigoroso del marino, que desnudo se aproxima invencible a poseer a su madre. Podemos matizar el juicio de Miller y agregar que en Mishima existe la búsqueda del vacío, en un proceso místico que de "la muerte, la noche y la sangre", de la literatura, el homosexualismo y el código de honor samurai se dirigirá al "ser-no ser" en los diferentes estadios de la iluminación Zen: "De la libertad de la razón se elevó a su fijación estable; de ahí, al desasimiento absoluto; de allí a la impasibilidad inmóvil"[13].

Éste proceso en que Mishima realiza la vía del *Kendo* —la vía de la espada o vía que corta— cortando su propio espíritu, así como las formas mentales y teóricas de la naturaleza que sea, tiene en medio de las múltiples manifestaciones de la conciencia de la muerte que emplea Mishima (los *seppukus* del teatro *No,* sus fotos hundiéndose en arena movediza, con un hacha clavada en el cráneo, etc.) dos antecedentes literarios, que son el discurso más explícito sobre su propio seppuku y sobre el sentido de la revuelta del *Tate-No-Kai* (Sociedad del Escudo) contra la destrucción de la cultura japonesa.

Por otra parte, estos antecedentes literarios permiten darse cuenta que la contradicción entre la vocación por la palabra y la realidad de las cosas adquirirá en la "conquista" del vacío, el sentido paradójico, poético y desconcertante de los *ko-ang o* breves diálogos del Zen, esto es, una imagen "misteriosa" que condensa a la realidad, que una vez más se manifiesta en el silencio. Nos referimos a su historia corta *Patriotismo*[14] y al tomo segundo de su tetralogía, la novela *Caballos desbocados(15).* Patriotismo es un relato escrito en 1960 que servirá como guión para su película *El rito del amor y de la muerte* (1965).

En Patriotismo Mishima describe la última noche de una

[12] *El marino que perdió la gracia del mar,* Yukio Mishima, ed. Bruguera, Barcelona, 1980.
[13] Michel Waldberg, *op. cit.*

[14] Juan Antonio Vallejo-Nágera, *op. cit.*

15 - *Caballos desbocados,* Yukio Mishima, ed. Luis de Caralt, Barcelona, 1976.

pareja de recién casados, el relato cuenta como el teniente Takeyama procede a su *seppuku* acompañado de su esposa, a fin de no tener que sumarse a las tropas imperiales que en 1936 han recibido órdenes del Emperador para reprimir a un puñado de oficiales que se han rebelado para "restituir al Emperador el mando del Ejército". En esta pequeña obra Mishima describe el protocolo del *seppuku,* el éxtasis del amor junto a la muerte, y con minuciosidad los diferentes pasos del dolor y del desangramiento del *seppuku:* "El volumen de la hemorragia aumentó profusamente, ahora brotaba la sangre de la herida como propulsada por el ritmo del pulso... inundando la estera al desbordar desde las bolsas que iba formando en los pliegues de los pantalones. Una gota voló como un pájaro hacia Reiko, a posarse en su blanco kimono"[18].

En *Caballos desbocados,* Mishima se refiere a la "Liga del Viento Divino", grupo de samurais que se sublevó contra la "occidentalización" de Japón en la ciudad de Kumamoto en el año 1876, doscientos samurais deciden asaltar un cuartel en el que se hallan dos mil doscientos soldados armados de artillería y fusiles. Los samurais cómo los oficiales sublevados en 1936 pretenden reintegrar la pureza del Sol Imperial; en ambos casos, el emperador Meiji como el emperador Hirohito condenarán el significado de este acto supremo de "sinceridad". En *Caballos desbocados* se cuentan las diferentes formas de hacerse *seppuku,* al fracasar la revuelta de la "Liga del Viento Divino", al llegar un grupo de soldados al arsenal, y disparar contra los samurais, que sólo tienen como arma la *katana* ó espada. La "Liga del Viento Divino" sabe que "no importa la victoria sino la pureza de la acción"; se congregan para contemplar a la luna, "se deleitan en el florecer de los cerezos que para ellos no volverá... se reúnen para cantar el viejo poema de Hasuda: *elevo la mirada a la luna, más allá de mi espada en altó, preguntándome cuándo sus rayos acariciarán mi cadáver"*[17].

Patriotismo y *Caballos desbocados* integran la imagen y la re-

16 - Juan Antonio Vallejo-Nágera, *op. cit.*
17 - Yukio Mishima, *op. cit.*

alidad no existe ya más para Mishima el mundo y yo, sino "el yo en el mundo y el mundo en mí", no hay más oposición entre el signo y la cosa entre la palabra y la vida. Yukio Mishima realiza el 25 de noviembre de 1970 con cuatro miembros de la “Sociedad del Escudo”, la iluminación de la acción perfecta, “él se rebeló ante la depravación de sus compatriotas en el nuevo encuentro de libertad”(18), él logró mirar a la luna y no al dedo que la señala; Mishima se atrevió a subvertir el mundo con la revolución de la belleza para "mostrar y callar".

18 - Henry Miller, *op. cit.*

El mito de la juventud

Mishima y **Montherlant**

En la obra de Yukió Mishima se presenta como una constante el culto a la juventud, tal fervor por el poder creativo y la perfección física de los jóvenes, tiene su equivalente *occidental* en el espíritu apolíneo de Henry de Montherlant, especialmente en su libro *Las Olímpicas.* Mishima afirma diversas ideas sobre la juventud, a ellas pertenece la *pureza* que se expresa en la espontaneidad del que no ha sido contaminado por el conocimiento. Es, también, el centro de la belleza, cuando ésta se afianza como única realidad en el mundo. Constituye, de ahí su importancia fundamental, el tiempo adecuado para encontrar a la muerte, para así realizar la suprema obra artística: "detener el tiempo en el pináculo". Mishima expone, una y otra vez, la convicción de la existencia de un aliento divino en la juventud, de un *entusiasmo* que por un tiempo fugaz transfigura la existencia cotidiana. Sus héroes son jóvenes y apasionados.

Los héroes de Mishima respiran la atmósfera de *la tormenta y el relámpago* del romanticismo alemán. Mas su diferencia es que no existe un *phatos* de compasión hacia un destino trágico (el pistoletazo de *Werther* multiplicado en los suicidios románticos), sino un desdén hacia la debilidad sensiblera y una búsqueda deliberada de la putrefacción (los viejos que se han acomodado al

mundo son los más putrefactos). La juventud no es vista como un catálogo de virtudes automáticas: pureza, sinceridad, lealtad, entrega, arrojo, es más bien considerada como un *caldo de cultivo* que por su brevedad requiere de la producción de microbios letales, de virus concentrados y malignos que no han tenido tiempo de ser contrarrestados por anticuerpos de la experiencia y de la sensatez.

La juventud de Mishíma es un estado interno: la crueldad, el nihilismo, la belleza que siempre requieren de una forma de manifestación física, de una unidad entre la palabra —que alberga los gérmenes de la descomposición— y el cuerpo —que expresa la doctrina de la acción—. Esa unidad se dirige no a la vida —condicionada por actos que la reproduzcan, va encaminada como su propio *mar de la fertilidad* a la muerte y a la *estética de la muerte.*

Saber morir **a tiempo**

La juventud y la belleza para Mishima son en sí, afrentas a lo que existe. Él persistente motivo de las *alas* (tanto en sus cuentos como en sus novelas), sintetiza el rechazo de lo excepcional a lo igualitario, de lo extraordinario a lo uniforme. De ahí se deriva una crítica al Japón moderno como un "país de viejos" que por el progreso y la abundancia ha cortado las alas al éspíritu, para soportar la mediocridad sin excesivos sufrimientos como los que produce el ver que alguien en estos días se atreva a volar. Se expresa así el mito de la juventud que las sagas han comprendido como el viaje de retorno, la vuelta a los orígenes y ese mito va acompañado de una *estética de la muerte* perteneciente a la tradición samurai: "Los que se aferran a la vida mueren; y quienes desafían a la muerte viven". Ya lo dice un fragmento del *Hagakuré* (libró de la muerte del samurai): "Aquel que no sabe ir más allá de la vida y de la muerte, no es un verdadero samurai".

Por ello en Mishima el culto a la juventud es una preparación para la muerte. El mito de la juventud es visto entonces como tr*adición hermética* occidental que describe la *fuente de la eterna juventud,* una fuente que reintegra al hombre su personalidad perdida, cuando éste ha sido capaz de soportar las pruebas y las

penalidades de su búsqueda. Una juventud que Mishima encontró en la vía sacrificial del *seppuku* y que se realiza por una creación artística de *saber morir a tiempo, de detener el tiempo en el pináculo* (Mishima realiza su *seppuku* a los 45 años en la plenitud de su talento): "¡Qué poder, qué poesía, qué bendición! Ser capaz de detener el tiempo cuando llega ante la vista la radiante blancura del pináculo. Existe allí una presciencia en el estímulo sutil que brindan las laderas, en la distribución cambiante de la flora alpina, en el acercamiento a la divisoria de las aguas". Ese saber detener el tiempo es la prerrogativa esencial de la belleza: "Una perpetua belleza física. Esa es la prerrogativa especial de quienes detienen el tiempo. Justo antes del pináculo, en donde es preciso parar el tiempo se halla el pináculo de la belleza física".

Senilidad y belleza

La juventud es la belleza que se entrega a la muerte. Ese es el fondo del amor por la juventud en Mishima. El tiempo es devorado por las termitas y la trivialidad de su paso aparenta desviarlo de la muerte. El tiempo gotea sangre y los viejos se han secado sin detenerse en la verdadera razón de la juventud. "Los viejos se secaban y morían. En pago por no haber detenido el tiempo en el momento espléndido en que la sangre generosa, sin que lo supiera su propio propietario, aportaba su resplandeciente embriaguez".

La vejez se presenta como la máxima capacidad de conformismo de una cultura, como el ejercicio de los valores seniles: "La senilidad constituía una verdadera dolencia tanto del espíritu como de la carne y el hecho de que la senilidad fuese una enfermedad incurable significaba que la existencia era una enfermedad incurable. Se trataba de una enfermedad que nada tenía que ver con las teorías existenciales, la propia carne era la enfermedad en la que se hallaba latente la muerte". Mishima integra a la visión de la vejez como decadencia, la vejez como purificación de las formas esenciales, como poder irreductiblemente joven: "La edad había corrido en dirección no de la decadencia sino de la purificación. La piel parecía brillar con uña luz inmóvil; la belleza de los ojos era más clara y brillaba como a través de una

pátina".

La juventud tiene la facultad de la maldad. Ese es otro de los principios de Mishima. Esa maldad puede emanar de la pureza, de la perfecta belleza que se revela en la acción enérgica de existir, que no requiere de justificaciones para afirmarse. De ahí que la belleza sea un indicio de maldad suprema y fundante, puesto que se presenta como una realidad propia y autónoma, que de pronto, deslumbrante, surge a la conciencia, destruyéndola.

La idea de la belleza en la juventud no es superflua. No se desprende de la contemplación del mundo sino del propio reflejo. Surge como un resultado de la fuerza vital y está destinada a perecer. Mishima con su *seppuku,* quiso "detener el tiempo en el pináculo".

El romanticismo shówa

Entender a Mishima

La escritora Marguerite Yourcenar ha hecho una de las semblanzas *occidentales* más poéticas de Yukio Mishima, el máximo novelista japonés de la postguerra: "Mishima ha convertido en sortilegio la bella expresión de *recolector del suelo nocturno,* eufemismo poético que designa al hombre que limpia las letrinas, pero como figura joven y robusta descendiendo la montaña, deslizándose con los destellos del sol que se oculta"[19]. La dualidad marcada por Yourcertar entre la naturaleza solar y lunar de Mishima, que ha desconcertado a una parte de la crítica, que sólo destaca los aspectos extremos del escritor japonés, como su supuesta homosexualidad, o bien la exaltación horrorizada e incomprendida de su juicio ritual o *seppuku,* puede resolverse en la obra y en la vida de Mishima, atendiendo a la centralidad de la cultura japonesa *{Bushidó* y *Hagakuré)* y la propia tradición literaria de la que se desprende su colosal obra de más de doscientos volúmenes divididos en novelas, cuentos, ensayos y obras teatrales.

[19] Alberto Ruy Sánchez, "La hilandera de la luna, Marguerite Yourcenar". cita M.Y., *Vuelta,* n°. 99, México, febrero, 1985. Cf. *Mishima o la visión* ***del vacio.*** Marguerite Yourcenar, ed. Seix Barral, biblioteca Breve, Barcelona, **1985.**

La personalidad de Yukio Mishima es explicable si existe la intención de *entender* a Mishima, es decir, de comprender la relación entre la poética de su existencia y su código estético; se trata como en la tradición épica japonesa, de desarrollar mediante actos simbólicos, un único proceso: labrar culturalmente la belleza de la muerte. Para Mishima, no existe separación entre los valores abstractos y los valores existenciales, por ello desarrolla una forma específica de respuesta vital de la cultura japonesa ante su derrota en la segunda guerra mundial: propone su retorno a los orígenes, una actualización de las fuerzas ancestrales y poéticas de la tradición *samurai,* un discurso literario que recobre la pérdida de destino de la cultura moderna. Mishima es entonces un nihilista de la tradición.

Influencia romántica

La creación del mundo narrativo de Mishima se deriva en una parte importante, de la escuela romántica de la era *Shówa* o *romanticismo Shówa,* que influenció decisivamente a la generación de Mishima, y que tuvo auge en Japón de los años treinta al 45, fecha en que uno de sus máximos exponentes, el escritor Hasuda Senmei, se suicida al negarse rendirse a los aliados —"nuevos bárbaros que hollan la tierra de Yamato"—, trazando según Giuseppe Pino[20], una señal premonitoria del acto de la muerte como obra de arte, que cumplirá Mishima veinticinco años después con su *seppuku.*

La influencia más significativa de Mishima en su época de formación juvenil, se debe al poeta romántico *shówa* Itó Shizuo, al que llamará "el maestro de mi juventud". Por otra parte su propio pseudónimo Yukio Mishima será propuesto al joven estudiante Kimitake Hiraoka del colegio de nobles *(Gakushin),* por su profesor y escritor *shówa* Shimizu Fumio, además de publicarse su primera novela *El bosque florido* (1941), en la revista del grupo romántico *shówa Arte y Cultura (Bungei-Bunka).* La escuela romántica *shówa,* rompe con el romanticismo de todo tipo europeo de la era de *occidentalización* Meiji, para proponerse un *romanticismo japonés,* basado en la tradición clásica japonesa, en las nociones de *belleza aristocrática* y *gracia refinada* de la época Heian, y en una recreación como espíritu nacional de los románticos alemanes, especialmente Hölderlin y Goethe. Están presentes en la obra de Mishima, particularmente a partir de los 60, varias constantes de este tipo japonés de romanticismo que exigirá una doctrina de la acción, un código del *bushi o* caballero para la guerra de los signos y de las armas, como unidad orgánica de arte y de la acción, de la palabra y del ser que la expresa.

Se hallan igualmente huellas de su temática en su obra narrativa, que a su vez corresponde con las preocupaciones estéticas de diversos escritores del romanticismo *shówa* como: la visión trágica del guerrero como artista de la muerte; "el culto al sol purificador"; la nostalgia por existencias anteriores de la tradición budista de la reencarnación (que ocupa el tema principal de su obra máxima, la tetralogía *El mar de la fertilidad).*

20 - Giuseppe Fino, *Mishima e la restaurazione della cultura integrale,* ed. Sannôkai. Italia, 1980.

Voluntad de destrucción

Mishima representa el deseo del retorno, la aspiración mítica del origen, la reconstrucción estética de la *edad de oro.* De ahí el sentido de su lucha por la permanencia de un alma cultural y de una tradición; sin embargo, existe una profunda mirada cínica, un necesario *distanciamiento* hacia el *objeto* de la realidad. Se manifiesta así lo que el escritor japonés Isoda Koichi, en su libro *La estética del martirio* ha caracterizado como su *voluntad de destrucción.* Quizá Nietzsche en sus extraviados sueños de la *bestia rubia,* jamás imaginó que la encarnación de una moral *más allá del bien y del mal,* se haya producido como un ejercicio contrario a la imagen *occidental,* como una rebelión contra la uniformidad estética del racionalismo, y uña radical subversión de los esquemas de pensamiento ochocentistas.

En ese sentido los soldados del cuartel Ichigaya manifestaron una total incompresión cuando Mishima, luego de reducir, con un comando del pequeño ejercitó samurai Sociedad del Escudo Tate-*No-Kai,* a una parte de la guarnición, y tomar como rehén al general Kanetoshi Mashita, los reúne en el patio, y les **reprocha:**

"¿Han estudiado ustedes *Bu* (espíritu Zen de las artes marciales), la ética del guerrero? ¿Entienden ustedes la vía de la espada? ¿Saben ustedes lo que significa la espada para los japoneses?"[21]. Esta misma actitud parece reproducirse entre algunos de sus críticos, por ello el propio escritor reclama —desde la lectura diaria del Hagakuré (libro del samurai): "El Hagakuré es el padre de mi literatura. Yo vivo el Hagakuré"— a los actuales repetidores de la reacción inconsciente de la masa uniformada: Miren un poco sobre sus esquemas, léanme con menos superficialidad.

La visión diurna y nocturna de Mishima, que refleja la idea de la totalidad celeste y abisal del mito, y que se encuentra en la imagen sobre Mishima de Yourcenar, se deriva de la propuesta del romanticismo *shówa* como llave de la interpretación cultural de su obra. No es entonces una declinación de los prejuicios *occidentales,* ni un arista sobre el que sea posible ensayar los clichés y las previsiones teóricas de las escuelas del reduccionismo y del monismo. Mishima considera a la corriente romántica como la única posibilidad de renacimiento de la cultura japonesa; sus actos son un reflejo de *los cuatro ríos en que ha dividido su vida* —el río de los libros, el río del teatro, el río de la acción— *que desembocan en el mar de la fertilidad;* en la transformación violenta: "la belleza es un caballo desbocado" (Yukio Mishima) de la palabra en símbolo de muerte y de vida eterna: "La vida es breve, pero yo deseo vivir para siempre" (Yukio Mishima). De ahí que resulte imprescindible, para poder saltar sobre la suma anecdótica de su vida, sobre los hechos fragmentados en que se pretende unidimensionalmente aislarlo, rebasar lo que Kundera ha llamado la "irreflexión *kitsch* del lugar común", consistente en "ser aceptado por el mayor número".

21 - Henry Scott Stokes, *The life and death of Yukio Mishima,* cita del discurso *Tenno Heika Banzai* (¡Viva el emperador!), ed. Peter Owen, Londres, 1975, pág. 47. Editado en España con el título *Vida y muerte de Yukio Mishima,* Muchnik, Barcelona, 1989.

Sociedad del Escudo y metapolítica

Por ello conviene revisar el flauberiano *diccionario de lugares comunes* en torno a Mishima. El escritor cuyo genio literario, según el premio Nobel Yasunari Kawabata, se produce cada doscientos o trescientos años, nunca se propuso realizar una labor política en el sentido en que ese término designa una posición en la ciencia política moderna. No es posible convertirlo, como pretende la biografía de Scott Stokes, en un suicida amoroso, puesto que tal perspectiva es banal para la tradición japonesa y para las relaciones guerreras de los samurais[22]. Mishima sostiene un discurso esencialmente *metapolitico* cuya raíz la conforman tanto el romanticismo *shówa* como la visión estética del heroísmo y de la *belleza heroica:* "...No sentimos dolor. Es la muerte un dolor paradisiaco. Mientras desplazamos lentamente las espadas a través del vientre, podemos escuchar los sollozos ahogados, que ya no pueden contener los hombres que nos han seguido fielmente al combate". Ése es el fondo de su actitud, trátese del debate sostenido con los estudiantes de la ultraizquierda, en *Yukio Mishima contra el comité de lucha de los estudiantes de la universidad de Tokio* (1969), como en sus obras más claramente *metapolíticas: Las voces de los espíritus de los héroes* (1966).

Mishima explica el sentido *metapolítico* de la formación del pequeño ejército samurai Sociedad del Escudo Tate-No-Kai —"El ejército menos numeroso del mundo pero el más pertrechado espiritualmente"— como un escudo simbólico marcado por la muerte. La Sociedad del Escudo se constituye como practicante del *kiri-jini,* o sacrificio de la muerte practicado en comunidad. Su propósito es afirmar una verdad cultural con la muerte, teniendo el mismo mérito y hoñór que la realización del *seppuku.* De ahí que no tenga nada que ver con los partidos políticos modernos, o con los grupos de presión en su acepción de conquista de espacios de poder. Por ello aclara para los que juzgan su-

22 La hipótesis que considera a Masakatsu Morita, jefe de la *Sociedad del Escudo,* amante de Mishima, es producto de su biógrafo más superficial, Henry Scott Stokes, misma que Róger Scruton considera: "una interpretación arbitraria, fruta de la miopía psicológica y la banalidad y no nos sorprende por las muchas páginas de periodismo vulgar que la preceden".

perficialmente y por catálogos: 'los que me califican de fascista ni me entienden a mí, ni al fascismo ni a la historia del Japón".

Por otra parte Mishima no tiene nada que ver con el belicismo, de la misma forma que el militarismo de la era Meiji y la tradición samurai son antagónicos: "El militarismo de la preguerra correspondía al espíritu de un ejército modernizado y formado según los cánones occidentales, y muy embebido de nazismo y fascismo. El tradicional espíritu marcial japonés no tiene nada que ver con el militarismo que nos condujo a la guerra mundial. El viejo espíritu samurai fue desapareciendo precisamente al convertirnos en un país industrializado y con un ejército como aquél".

Mishima funda su acción en el código de conducta samurai o *Bushido,* el cual asienta: "No tengo coraza: Buena voluntad y rectitud son mi coraza. No tengo castillo: El espíritu inquebrantable es mi castillo. No tengo espada: El reposo del espíritu es mi espada"[23]. Por ello su asalto al cuartel Ichigaya y su condena a la multitud de soldados que lo insulta "que alguien llame a la policía" para acallarlo: "Ustedes serán solamente mercenarios americanos, tropas americanas"; obedece a una lógica poética, es decir, Mishima se hubiera practicado el *seppuku* independientemente de los resultados de su acción: "No importa la victoria sino la pureza de la acción" (Yukio Mishima).

En su ensayo *La paradoja desangrada,* Takeshi Muramatsu enfatiza: "Es inútil decir que se suicidó porque había fallado en un golpe de Estado. El objetivó de Mishima, manifiesto desde el principio fue llevar a cabo su *seppuku* (para ello preparó atléticamente su cuerpo durante quince años). Por ello se dirigió al cuartel del Distrito Oriente de las Fuerzas de Autodefensa, y reunió a los soldados antes de morir. Intentó explicar el sentido de su gesto, luego se mató, como lo había planeado. Para los japoneses, el suicidio está revestido de una significación desconocida en el mundo cristiano. En algunos casos, el suicido puede ser un acto de una belleza extrema, digno de los más altos elogios".

23 - Inazo Nitobe, *Él bushido,* ed. Gráficas Ibarra, Madrid, reeditado por ed. Obelisco. Barcelona, 1989.

Poema de despedida

Mishima amante de los símbolos —sería interesante profundizar en el contenido mitológico de sus fotos desnudas, como lo ha empezado a hacer el estudioso de Mishima, Isidro Juan Palacios—, quiso, con una postrera acción, manifestar la estética de la muerte, de la tradición romántica *shówa* —arte y acción, contemplación y "unidad Kamikaze lista a tomar la belleza al asalto"—. Mishima actualiza el suicidio que en 1945 consumara el escritor romántico *shówa* Hasuda Zenmei, sólo que depurado por un continuo ejercicio romántico: la melancólica muerte de amor de Kiyoaki, entregado a la negación estética de la realidad en *Nieve de Primavera* (1968) —primer tomo de su tetralogía—; el cruel tribunal adolescente que condena a muerte a un marinero por ser éste indigno de un instante que justifique al mundo en *El marino que perdió la gracia del mar* (1963); o la destrucción del símbolo arquitectónico de la belleza en el *El pabellón dorado* (1956), potencializan en distintas épocas, lo que se concentraría como tema *shówa* de la violencia, la belleza y la muerte en su escritura de retorno a los orígenes de su formación romántica. Yukio Mishima, unifica así el símbolo solar y al *recolector del suelo nocturno,* al recrear con su muerte la tradición literaria japonesa y la *cultura de la muerte como arte.* Para entender a Mishima, como símbolo de la cultura y del romanticismo japonés, aproximémonos a su poema ritual de despedida, escrito antes de que se practicara el acto supremo de sinceridad del *seppuku,* en el que los signos se funden con la sangre:

Las hojas de las espadas se escuchan
después de años de prueba
los valientes cabalgan sobre la primera helada del año.

El ángel búdico

De allí se dijo, era de donde él procedía, de ese país de espejismo, sólo visible de vez en cuando en las troneras del cielo del alba.
Yukio Mishima

El mar de la fertilidad

Entre las *obras mayores* de Yukio Mishima —culminación y síntesis de su obra narrativa— se encuentra su tetralogía *El mar de la fertilidad,* formada por las novelas *Nieve de primavera, Caballos desbocados, Él templo del alba* y *La corrupción de un ángel.* Ésta última es su testamento postumo, puesto que terminó de escribirla en la misma mañana del 25 de noviembre de 1970 en la que se practicó el suicidio ritual samurai del *seppuku.*

Mishima había ya escrito un día antes de su sacrificio el tradicional *poema del adiós.* Sin embargó, los párrafos finales de *La corrupción de un ángel* tienen una característica especial: Mishima, el ángel-demonió de la narrativa japonesa contemporánea, el forjador de la herida más profunda inflingida en la *desmemoria* colectiva de un Japón asimilado a la modernidad tecnológica, perfila un orden mitológico.

La figura del ángel en la tradición judeocristiana tiene dos significados fundamentales: el ángel que acepta la servidumbre del poder divino, y cuya luz manifiesta un poder que lo trascien-

de, el ángel que se niega a servir y se revela trágicamente para ser marcado por la *caída; Luzbel,* el ángel más hermoso, es arrojado a las sombras, y su luz se torna oscuridad. *Luzbel* es el equivalente de la acción de los *titanes* en la tradición griega, que libran una batalla celestial contra Zeus, y que son reducidos por la potestad olímpica.

El destino de Prometeo, al fracasar en su propósito de usurpar el fuego divino, corresponde a una degradación ontológica, su ser *titánico* —hecho de voluntad y fuerza— carece de la necesaria *supernaturaleza* que los dioses manifiestan en la ataraxia, en la contemplación imperturbable y distante de todo lo mudable. Mishima hace referencia a los ángeles de la tradición budista: "He aquí lo que dice el vigesimocuarto pliego del *Ekottargama:* Hay treinta y tres ángeles y un arcángel y los signos de muerte son quíntuples. Se marchitan las flores de sus coronas, se manchan sus túnicas, se toman fétidos sus hoyuelos, pierden la conciencia de sí mismos y son abandonados por sus enjoyadas doncellas".

Si bien el protagonista de *La corrupción de un ángel,* Toru Yasunaga, posee por su belleza las características de un ángel búdico: "El se limitaba a simular que se hallaba sometido a las leyes de este mundo. ¿Dónde están las leyes a las que ha de someterse un ángel?"; su ejercicio meditado de la crueldad, su código de conducta, su convicción de contener en sí la perfección suprema lo relacionan con el símbolo de la revuelta titánica y con la escuela zaratustriana del *superhombre,* de ahí su rebeldía frente al mundo: "sentía una confianza completa de su propia pureza, sea cual fuere el mal que pudiese obrar".

Lo trágico y el superhombre

La novela postuma de Mishima rebasa el aparente antagonismo de su trama, en que se enfrentran como adversarios un anciano abogado y un joven huérfano que es adoptado por el supuesto capricho de la senilidad. Mishima se encarga de poner en duda que el joven Toru, sea en realidad, la última reencarnación de Kiyoaki Matsugae, el protagonista con distintos nombres, según el ciclo de sus metempsicosis, del conjuntó de su tetralogía. Así, advierte Mishima que hay algo radicalmente distinto en

Toru. Una inclinación fundamental que no corresponde con la naturaleza lánguida y contemplativa de Kiyoaki —el protagonista de *Nieve de primavera*—, que se aleja de la generosidad impetuosa y del valor Samurai de Isao Inuma, el personaje central de *Caballos desbocados* y que tampoco se refiere a la disposición sensual de Ying Chang la heroína de El templo del alba: "había ocultado algo a Keiko: que el chico que habían conocido aquel día era claramente diferente de sus predecesores. El mecanismo de la conciencia de sí mismo era tan evidente como si se hallara tras una ventana. No vio nada semejante en los otros tres".

La tragedia —como confrontación entre opuestos irreductibles— no depende de las escaramuzas que Toru libra contra el viejo abogado, surge de su propia naturaleza, de su conciencia de que nada de lo humano puede herirlo, de que tiene derecho a afirmar su propia soberanía: "¿Se desarrollaban puntualmente el mal y la arrogancia? ¿Nadie era aún consciente del hecho de que el mundo se hallaba completamente dominado por el mal? ¿Se conservaba el orden, procedía todo conforme a las leyes sin que se detectara en parte alguna el más ligero rastró de amor? ¿Se sentían las gentes felices bajo su hegemonía? ¿Se había extendido sobre sus cabezas, en forma de poema, la maldad transparente? ¿Había sido cuidadosamente rechazado lo *humano?".*

Nietzsche estableció un camino para el *superhombre,* un sendero más *allá del bien y del mal.* Aceptar la *muerte de Dios* para luego formar un espíritu que cree un estilo de alta calidad de existencia, separado de la *moral del rebaño,* que no ha sido cloroformizado por la *moralina.* Los estudiosos de Nietzsche lo han descrito como el obseso titánico —aquel que es fuego, arrebatado y violento, y que no puede tornarse luz—. Toru cree encontrar un signo deiforme en su cuerpo, que lo distingue y que pone de relevancia su destino superior, estos son tres misteriosos lunares situados en el lado izquierdo del pecho, que habían pertenecido sucesivamente a Kiyoaki y a Isao en sus pasadas encarnaciones. Ésa herencia la interpreta como una predestinación: "En aquel momento Toru alzaba su brazo izquierdo y bajaba los ojos para observar los tres lunares como tres guijarros negros y brillantes en una cascada. Eran el signo de la élite, invisibles para todos, ocultos bajo un ala plegada".

El nihilismo activo

La desgracia de Toru es simbólica. Al considerar que lo *humano, es demasiado humano* para conmoverlo, piensa que su misión es vejar la fragilidad de los hombres y sus ilusiones. Para ello aniquila sucesivamente a su joven instructor, a su novia y al anciano abogado que lo ha protegido, esa destrucción sistemática y lúcida no se produce por una vehemencia incontrolada sino por un juego frío de pulverización. El pensamiento destructivo de Toru es semejante a la forma en que los dioses pueden entretenerse con las pasiones y los odios mortales: desvalora el universo, contamina los actos, los carcome y se burla de los despojos que abandona. Nada queda incólume. Todo es arrasado por una voluntad precisa de devastación.

Mishima muestra en *El mar de la fertilidad* el ejercicio activo del nihilismo, la vocación de la transgresión, más que el trastocamiento la desvalorización de la realidad y su subversión por la crueldad y la belleza. Mas el mar no se detiene entre los arrecifes y las cargas flotantes del naufragio, no se pudre en la muerte de un pantano oceánico. Se purifica por el Sol y desemboca en un acto incondicional y absoluto: su *seppuku.* Sin embargo, es necesario, antes de desasirse del *mundo flotante,* de la ilusión del yo, restaurando el sentido liberador de la muerte, asumir las pruebas del *titán,* llevar a situaciones límite la propia existencia. Toru expresa, finalmente, la tragedia del *superhombre.* Si nada puede dañar a un ángel es necesario mirar si no es un impostor: “Creíste que la historia tiene sus excepciones. No las hay. Pensaste que la raza tiene sus excepciones, no las hay". Toru es desenmascarado, y su privilegiada existencia se adocena: "Porque tu no tienes destino. La muerte bella no es para ti. No te corresponde ser como los otros tres". El titán es encadenado y Toru reducido a la masa y a la vida vulgar. De ahí que envenenándose, Toru sobreviva para quedar ciego y casarse con la loca Kinue, dando a su linaje el oráculo de ser "despojado del ojo de la razón". Toru, como Edipo, se queda Ciego para no ver *el horror del mundo.* Ese es el sentido del mar que traga la podredumbre por su fertilidad. Mishima termina *La corrupción de un ángel* como el ejercicio de superación de la voluntad por la muerte: en la ruptura con el *mundo flotante,* con su novela *kamikaze* de despedida.

Notas biográficas

1925 Kimitake Hiraoka (nombre de pila de Mishima) nace el 14 de febrero en Tokio. Le cría y le educa principalmente su abuela hasta la edad de trece años, ella le inicia en la disciplina y en las antiguas tradiciones japonesas.

1929 Cae gravemente enfermo por autointoxicación de origen nervioso. A punto de morir, logra recuperarse. La enfermedad le dura hasta la edad madura.

1937 Regresa a vivir con sus padres por breve tiempo. La abuela lo recupera.

1938 Estudiante destacadísimo, comienza a publicar en revistas estudiantiles y a integrarse en grupos culturales.

1939 Inicia su primera novela *Yakara,* en ella vive ya uno de sus temas principales: la muerte. Quedará inconclusa. Muere su abuela.

1940 Descubre a Wilde y a Radiguet. Es apadrinado por Ryuko Kawaji. Escribe y publica asiduamente.

1941 Concluye y publica la novela: *El bosque en flor.* Adopta el pseudónimo de Yukio Mishima.

1942 Profundiza en el estudio de la cultura clásica japonesa, sobre todo en el espíritu del *Bushido.* Publica poemas bélicos.

1943 Cuando tiene dieciocho años se considera indigno para morir, pues su aspecto es débil y su carne flácida. No se estima a la altura de una desaparición temprana.

1944 Estudia en el Colegio de Nobles, la escuela más exigente. El Emperador le condecora con la más alta distinción tras alcanzar el grado de Bachiller. Ingresa en la Facultad de Derecho de la Universidad de Tokio, sin demasiada fe en los estudios de leyes.

1945 A los veinte años, ya estando próximo el final de la guerra, trabaja, como tantos otros estudiantes en una fábrica de aviones Zero, de los empleados en operaciones suicidas. Es movilizado, pese a su debilidad. Un diagnóstico equivocado de tuberculosis le devuelve a su casa, declarándole inepto para el servicio.

1946 Yasunari Kawabata se entusiasma con Mishima, desde ese momento será su promotor y maestro.
1947 Obtiene la licenciatura en Derecho por la Universidad de Tokio.
1948 Trabaja como periodista.
1949 Publica *Confesiones de una máscara,* considerada como la autobiografía de un punto de partida hacia su perfeccionamiento. Comienza a escribir teatro y a representar personajes. En la práctica totalidad de las obras que dirige o interpreta el *harákiri* sobresale como elemento central.
1950 Publicación de *Sed de amor.* Restaura el Teatro *No,* fiel a su ritual esotérico y tradicional aunque versando sobre temas de la vida contemporánea, logra con ello un hito sobresaliente en el teatro de hoy.
1951 Publicación de la primera parte de *Colores prohibidos.* Viaja a Estados Unidos.
1952 Viaja a Brasil, Europa y Granada.
1953 Publica la segunda parte de *Colores prohibidos.*
1954 Publicación y filmación de *El sonido de las olas.* Obtiene el Premio Shinochosa.
1955 Se entrega de lleno a las artes marciales y a la gimnasia. *El vigor del cuerpo* —solía decir— *va a la par con el espíritu.*
1956 Publicación de El pabellón dorado. Se traducen sus obras al inglés. Su fama como novelista es aún inferior a su éxito como dramaturgo.
1957 Viaja por Nueva York, México y el Caribe.
1958 Se casa con Yoko Sugiyama quien le da dos hijos.
1960 Publicación de *Después del banquete.* Clima antinorteamericano en Japón. Escribe *Patriotismo.*
1961 Sufre atentados de grupos derechistas por su posición contraria a la influencia norteamericana y al gobierno, que él considera enemigo de la autoridad imperial.
1962 Candidato por primera vez al Premio Nobel de Literatura. Escribe *Sol y acero* y comienza su tetralogía *El mar de la fertilidad.* El primer título de esta obra cumbre será *Nieve de primavera,* considerada por la critica unánime como una de las más sublimes historias de amor de la literatura universal de todos los tiempos. Seguirá a este título *Caballos desbocados.*
1965 *Patriotismo (Yokoku)* sirve de guión para una película en la que el propio Mishima protagoniza un seppuku representando a un oficial del Ejército.
1966 Funda el *Tate-No-Kai* (Sociedad del Escudo): un ejercicio sin armas, una élite creada para inmolarse si fuera preciso ante las fuerzas subversivas en defensa del Emperador. Él *Tate-No-Kai* es financiado, enteramente, por Mishima. Sus hombres no tendrán asignación alguna, a excepción de un uniforme y unas botas. Posa ante los fotógrafos como San Sebastián asaeteado. Presentación en Occidente (Tours, Francia) del film *Yokoku* con el título: *El rito del amor y de la muerte.* Causa gran conmoción.
1967 Viaja a la India. El 9 de abril se alista secretamente en las fuerzas de autodefensa y pasa por un entrenamiento intensivo de cuarenta y seis días en el campamento militar del *Monte Fuji.* El *Tate-No-Kai* proyecta un martirio colectivo *(Kiri-jini)* ante el avance de los activistas de izquierda si la policía no se hace dueña de la situación...
1968 Yasunari Kawabata obtiene el premio Nobel de Literatura, extrañándose él porque no se lo han dado a Mishima. Kawabata opinaba que un genio

como Mishima lo produce la humanidad cada doscientos o trescientos años. Kawabata se suicidará dos años después que Mishima. En julio Mishima es recibido por el ministro de Finanzas, Fukuda, antiguo compañero de la Universidad. Le expone un plan de rearme militar y espiritual. No es escuchado. El ministro de Defensa Nacional, no obstante, le invita a tomar parte en grandes maniobras militares.
1969 Crece su fama internacional. Por esta época los estudiantes de extrema izquierda atacan a Mishima por su fidelidad al *bushido* y a la idea imperial.
El 13 de mayo es invitado por los estudiantes izquierdistas *Zenkyoto* a visitar el Instituto de Cultura General de Tokio. Rehusando la protección de la policía, se presenta solo ante un auditorio de millares de comunistas. Se enfrenta ante él sin tibieza y desafiante. En el transcurso de su confrontación dialéctica defiende la idea de "Emperador cultural". Se publica un folleto cuyo resultado económico reparte por mitades entre los estudiantes y él. A los derechistas les parece un loco inofensivo. En septiembre, confía la dirección del *Tate-No-Kai* a Masakatsu Morita. Escribe y publica *Un problema de Cultura* donde habla del espíritu español del samurai.
1970 Concluye, con El ocaso de un ángel, El mar de la fertilidad, obra que ha dejado maravillado a Yasunari Kawabata. Esta tetralogía está considerada como una de las dos primeras obras máximas de la literatura japonesa. El 9 de septiembre reúne a cuatro jóvenes amigos del *Tate-No-Kai* y les participa su intención de sacrificarse. Se trata, les dice, de golpear la opinión. El 15 de septiembre posa para una serie de retratos sobre el tema *La muerte de un hombre.* Los días 23 y 24 de noviembre tiene lugar una reunión final en el Palace Hotel, de cara al Palacio Imperial. En la tarde del 24, Mishima compone el tradicional *poema del abandono al mundo.* Sus cuatro acompañantes le imitan. Encarga a Kuromachi la disolución del *Tate-No-Kai* después de su muerte. Pide a Kanemaro Izawa que sea enterrado vestido de uniforme, con guantes blancos y con la espada en la mano. El 25 de noviembre se hace *seppuku (hara-kiri).*

Ezra Pound: los cantos y la usura

Una revisión de Ezra Pound

Quiero decir que hay ideas, hechos, nociones que podéis buscar en una guía telefónica o en una biblioteca, y hay otras que están dentro de nosotros como el estómago o el hígado.

Ezra Pound

El poeta señero

Es necesario revisar algunas de las ideas culturales y literarias más importantes de quien ha sido considerado el máximo revolucionador del lenguaje poético en lengua inglesa, y quizá —sino ocurre una sorpresa finisecular y apocalíptica—, el poeta señero y conductor del arte de labrar la palabra en el presente siglo y en la historia de la poesía desde *La Odisea* de Homero y Las *Odas* de Confucio; la poesía de Dante y la tradición trobadoresca; el simbolismo y el descenso a los infiernos, lo que lo caracteriza como el arquetipo y la síntesis del poeta universal, convirtiéndolo en un punto de referencia esencial; *antes* de Pound y *después* de Pound.

Me propongo entonces hacer una serie de necesarias revisiones, o relecturas de la obra y del pensamiento de Ezra Pound, al parecer imprescindibles por la proliferación haragana y reproducción acrítica de los lugares comunes, que la crítica democrática —de tradición puritana y moralista—, ha impuesto aun en la supuesta crítica *revolucionaria,* especialmente sobre la valoración de

sus concepciones culturales, ideológicas y económicas. Por principio resulta básico ubicar el contexto en que se manifiesta su discurso, esa diligencia es vital a fin de poder desechar —las ideas de moda que acechan desde su mediocridad a la *kultura*—. Entre las más destacadas en la colección de reflejos pavlovianos y resortes pánicos están las que separan o disocian el hombre, Pound, y a su pensamiento, del conjunto de su creación —como si fuera posible distinguir "no al hombre del poeta", sino "el hombre que es poeta"—; negando el valor de la expresión poética como la expresión más profunda del ser. Esa separación —persigue la *compasiva* idea de *absolver* a Pound— es un intento de atenuar la abominación. Otros lugares comunes recurrentes entre los críticos, que basan sus juicios en el sedimento del milenarismo al uso, en la *ideologización* de un nuevo moralismo, son los que lo hacen objeto —ignorando el verdadero origen de su posición y de sus ideas— de formas variadas de la satanización: de ¡miren al coco Pound, no sea que se contaminen! Esa crítica hace a Pound fascista, cuando en un sentido estricto sus concepciones no corresponden a ninguna de las versiones de los fascismos europeos. Las más exageradas lo trasforman incluso en "comentarista político y economista", le achacan —quedándose en la superficie— "proclividad a los sermones", y estrechan la amplitud de la mirada poundiana, al monismo etnocentrista y a los esquemas de la cultura *occidental,* afirmando que las raices de su pensamiento político y económico están —únicamente— en la Edad Media.

Quiebra de la identidad anglosajona

¡Si la crisis de la identidad anglosajona produjo que en el siglo XVII la creación literaria se redujera por la cerrazón puritana a escritos de teología protestante, lo que perfilaba la hostilidad y la incomprensión de que sería víctima Edgar Allan Poe en el siglo XIX y finalmente la dispersión de la llamada por Gertrude Stein "generación perdida" (lo que se manifiesta por el deseo de T.S. Éliot y de Wyndham Lewis de considerarse ingleses pese a su origen norteamericano y canadiense); esa misma fractura o vacío de la identidad cultural se manifiesta en Ezra Pound, sólo que como una contestación ética-religiosa a la cultura oficial americana y a los valores capitalistas, esto es, la posición del poeta es una

típica crisis de la axiología anglosajona; el desgarramiento interno, de una cultura *outsider,* subterránea y minoritaria opuesta a los principios del establecimiento y de lo que ha sido hasta el presente la historia de Estados Unidos, como *destino manifiesto* y predestinación divina de las clases dominantes.

Entiéndase que la raíz del *dilema moral* sobre Pound, debe situarse *más allá* de la exoneración de sus *faltas* políticas —reivindicando el significado de su rebelión metapolítica—, para ello es necesario transgredir la morfología de la *bondad convencional, razón de Estado.* Por ello debe atenderse a la visión del propio Pound y a los rasgos de su enfrentamiento con la cultura del establecimiento; esa perspectiva es la que permite explicarse hechos aparentemente contradictorios, que han calificado como *candidez,* o *ingenuidad* de Pound, por ejemplo, el hecho simbólico y esclarecedor —a la manera de una parábola borgiana— de que el contenido de sus transmisiones desde Radio Roma (por las que sería enjaulado y recluido trece años en el hospital psiquiátrico de Saint Elizabeth en Washington), no fuera comprendido, ni apreciado por los teatrales funcionarios fascistas de la Italia de Mussolini; lo que revela tanto la miseria pequeñoburguesa del fascismo italiano y las crasas limitaciones del hegelianismo gentiliano, como en el discurso de Pound se afirmaba en otros principios —cualitativamente diferentes— de los que predominan en la ideología operística del milenarismo fascista.

¿Cuáles son entonces los principios de la *kultura* del poeta?, ¿en dónde se encuentran sus auténticas raices?, ¿cómo se expresan esas constantes en sus reflexiones éticas y en su creación poética? La tradición de la que proviene Pound ha sido descrita por el escritor rumano Vintila Horia como un "trascendentalismo de origen religioso", entre cuyos expositores se encuentran significativos críticos anglosajones de los llamados *principios fundacionales* de Estados Unidos, o herencia de los padres fundadores. A esa misma herencia, rama herética del protestantismo -crítica colérica y profética de la cultura oficial del calvinismo-, como generador teológico de la plusvalía y de la acumulación de capital, han pertenecido la enorme mayoría de los movimientos de protesta norteamericanos como los *beats* y la trillada generación de Vietnam y de las flores.

Los antecedentes de la monomanía ética-económica de Póund son formas de *actualización* de las críticas que desde el siglo XVII

ha merecido la cultura del establecimiento norteamericano, por parte de una corriente disidente lúcida y minoritaria. En las raices del discurso de Póund, se hallan en cuanto a herencia anglosajona a un John Winthrop que ya en 1645 se resiste a creer en el mesianismo democrático como religión civil norteamericana, o la de un John Cotton que en sus *Discourses on Davila* (1791) critica, igualmente, el mito de la modernidad capitalista.

De ahí su adhesión a las extravagantes ideas económicas del alemán Silvio Gesell —partidario de reducir la masa circulante, colocándole sellos que cada vez la menguen en un 1% hasta su consunción en un plazo de ocho años y cuatro meses—. Así como la concepción del *crédito social* de C.H. Douglas, según la cual, el *crédito financiero* (controlado por los banqueros y las finanzas), se reproduce parasitariamente al ser producto del dinero en base al dinero (¿acaso no está retratando Pound la situación financiera mundial?), oprimiendo al *crédito real* que es el trabajo de la comunidad "del trabajo honrado de las manos y del cerebro". Esa deformación económica se manifiesta en la enfermedad cultural de la civilización, 0 *usurocracia* que no tan sólo explota a la gente en general, sino que persigue el rebajamiento del arte —para trasformarlo en mercancía—; y coloca a los verdaderos creadores, puesto que a la usura no le conviene que se piense, en una situación de indigencia, o de prisión disfrazada (recuérdese a ese respecto los esfuerzos de Pound para liberar a Eliot de su esclavitud numérica, y las bromas que le hacía Ernest Hemingway con ese motivo, confundiendo deliberadamente a Eliot con el *comandante* Douglas, economista del *crédito social* para la irritación del poeta).

Por otra parte, la herencia que asumirá Pound, si bien tiene relación con el medioevo, manifiesta claras reservas sobre la estructura eclesiástica, eje espiritual de ese *orden occidental:* "La Iglesia decayó como fuerza social, como fuerza intelectual, cuando la jerarquía dejó de creer en sus propios dogmas"[1]; además de que las fuentes medievales son Dante, su amigo Cavalcanti, y los trovadores y fieles de amor, por lo que es una distorsión el que le haga continuador de ideas políticas medievales —en cuanto prueba de una *regresión* ideológica—; no así en la estirpe

1 - Ezra Pound, G*uía de la Cultura,* ed. La Fontana Mayor, Madrid, 1976.

utópica de las herejías medievales, y que corresponde con los deseos de construcción de un mundo nuevo y de una tierra no contaminada por la usura de la corriente *outsider* anglosajona de la que se deriva el pensamiento de Pound. Puede decirse que la mayor influencia en la postura social de Pound, expresa la revuelta contra el establecimiento de la cultura oficial —que ya he señalado—, pero también predominantemente las enseñanzas sociales de *Kung* (Confucio). Para Pound la importancia del orden y del autoconocimiento, constituye el primer acto de gobierno, concepto confuciano en que se enfatiza "la maldad de los beneficios privados y los beneficios de la equidad"; así como la exigencia de un lenguaje que precise el nombre de las cosas (el principio de la corrupción de la realidad es la corrupción del lenguaje), y "una constante revolución", que por la excelencia de la cultura y el espíritu, por la construcción activa del artista y del discurso poético-profético subvierta la ortodoxia totalitaria del sistema *usurocrático,* en palabras de Pound, "hacedor de fetos, (con) sus protagonistas podridos".

Un nuevo paideuma

De ahí que no tiene por qué asombrar que Pound fuera un incomprendido en la era fascista, y a su vez un *raro* intragable para la propaganda oficial. Su discurso en *Radio Roma* "Esta es la voz de Europa. Habla Ezra Pound", sus diferentes libros ideológicos como ABC *of Economics* (1938), *Jefferson y/o Mussolini* (1945), así como los que se conocen como *Trabajo y usura y Tarjeta de visita*[2] —con ser reproductores en algunas ocasiones de prejuicios insostenibles y *abominaciones*— sobre los que al término de su vida consignaría "pero el peor error que cometí fue ese estúpido, suburbano prejuicio antisemita"[3]; son portadores de una revolución cultural y una posición *metapolítica,* su tragedia consiste entonces en "haber mantenido su utopía hasta el fin", en que el *Nuevo Paideuma* o *Nuevo Conocimiento* propuesto por el poeta haya sido

[2] Ezra Pound, *Aquí la voz de Europa. Alocuciones desde Radio Roma,* ed. Nuevo Arte Thor, col. El Laberinto, Barcelona, 1984.
[3] *El poeta enjaulado, antología sobre Ezra Pound,* ed. Letra Cierta, Argentina, 1978.

devorado por el demonio de la política.

Por ello es quizá prematuro poder discernir la posición *métapolítica* de Ezra Pound por encima de los escombros. Todavía resulta demasiado reconfortante —pese al movimiento en contra encabesado por Hemingway, Eliot y a últimas fechas por el poeta judío Allen Ginsberg -- reproducir en series menores el diagnostico sobre Pound dado en 1946 por la psiquiatría-policiaca del *totalitarismo democrático* (único capaz de decidir si una opinión es una enfermedad), consistente en marginarlo como "enfermo mental", en una nueva modalidad represiva.

Por otra parte tal descalificación, parece ignorar la identidad mítica entre la visión profética y la *locura* (como signo de una presencia metafísica y de una *posesión* superior del poeta). De ahí que los diferentes elementos de la vida, obra y pensamiento de Pound, no puedan desligarse, al constituir un todo orgánico e integrarse a la revisión del conocimiento poético y de la *kultura* —como suma de las experiencias internas y ónticas manifestadas en los *Cantos y* en su concepción de un *Nuevo Paideuma —.*

La visión de Pound se articula en una revolución cultural, que se exige la comprensión no sólo de los campos específicos de la cultura, sino de las diversas formas de actividad humana —la económica y la social— que influyen en la realización del arte; Pound consideraba que las teorías económicas de Douglas valían la pena en cuanto "es el primer economista que postulaba en favor de que las artes, la literatura y las amenidades ocuparan un lugar en un sistema económico". A la vez define su propósito radical de crítico de la cultura convencional (la que enseñan los libros de literatura y de historia, como interpretación oficial) como la aspiración a un tipo de conocimiento descriptivo, que fundamente una *nueva civilización:* "Yo simplemente quiero una nueva civilización" (Ezra Pound): "estoy en realidad estudiando el Nuevo Conocimiento o el nuevo Paideuma..., no simplemente resumiendo enciclopedias existentes o abreviando dos docenas de volúmenes más especializados". Al lado de la noción de *Paideuma* que (Forbenio) emplea para expresar lo complicado ó complejo de las enraizadas ideas de cualquier época", se encuentra su obra máxima los *Cantos* que como *La Divina Comedia* —de la que deriva su estructura— es la sintesis cultural de un ciclo de civilización; y en el caso de los Can*tos* la creación mítica, religiosa, cultural y literaria de una

memoria universal, en la que el poeta retorna a su misión primigenia como conciencia de la tribu y cantor de todos los hombres.

La relación entre el *Paideuma* y los *Cantos* se manifiesta de diferentes maneras: la *usura* es el tema del Canto XV; así como la precisión de las palabras, que deben ser como ideogramas vivos son el motivo del Canto XIV, en que clama "Y los subvertidores del idioma/...n y la pandilla de la prensa/ Y los que habían mentido a sueldo; los pervertidos, los pervertidores del idioma"[4]. Por otra parte en el Canto LXXIX, aparece una vez más, la influencia de Confucio al referirse a la necesidad del "nombre correcto", que explícita en su *Guía de la Kultura* (1937) "Kung: Llamar a la gente y a las cosas por su nombre, es decir, darles la correcta denominación y ver la terminología que fuese exacta".

De ahí que se derive un sistema de correspondencias entre los temas de los *Cantos y* los temas del *Paideuma:* el primer canto corresponde a la existencia del hombre como raza universal y a la corrosiva enfermedad de la usura, *neschek* (usura corrosiva), que es en el Canto XV: "lluvia interminable de los pelos del culo/ál moverse la tierra, su centro/ pasa por todas partes su sucesión, un continuo eructo del culo/ distribuyendo sus productos"; el segundo tema de los *Cantos* se refiere a otro punto de confluencia con el Nuevo Conocimiento: la correcta definición de los términos; el tercero versa sobre la necesidad de los valores heurísticos en poesía, que tiene como complemento la idea cultural de una "revolución permanente"; el cuarto se refiere a la necesidad de emplear las formas perfectas en el idioma original como alma de un idioma y de una cultura, lo que Pound reivindica en su estudio de Culturas diversas del etnocentrismo *occidental* como la china y la japonesa; el quinto tema, finalmente comprende a la belleza y a la muerte, nociones que, según Pound, constituyen en su *nuevo tratado del conocimiento* el ser profundo de las civilizaciones normales, en que el hombre puede acceder a la belleza por la contemplación, la intuición y el poder de los *espíritus fuertes.* Por ello Pound, reprueba como *la Mierda apesta desde el principio del mundo,* a los "guardadores del después", amantes necrofílicos que

[4] *Ezra Pound, Cantares Completos,* estudio y versión directa de José Vázquez Amaral, ed. Joaquín Mortiz, México, 1985.

pretenden cubrir con las vendas egipcias del soneto, su desecación poética ; su inútil repetición de lo que ha sido ya expresado con perfección, al practicar la regresión como parálisis opuesta al nuevo Conocimiento: "Un tipo de balsa inmensa de cartón piedra, no flotando en una catarata de rancias aguas residuales"[5] .Restan varias notas que es posible desarrollar sobre las ideas de Pound: las que lo caracterizan como el *outsider* del establecimiento capitalista, y las que se relacionan con el *Paideuma* (epistemología) y con los *Cantos* (poética); por ahora he querido tan sólo perfilar las líneas principales de la concepción de Pound sobre la belleza de los tópicos que han pretendido desfigurarlo *politizarlo* cuanto valor de uso e ideologización de la crítica. Cierto es que el poeta sucumbió a la seducción de lo inmediato, a la versión heterodoxa de un milenarismo contrario a la uniformidad de la piedad democrática, a la utopía de la construcción del reino de la tierra. Mas es también real que en su caso "cómo una conspiración de inteligencia sobrevivió al embrollo del mapa político"[6], y el rescate de su crítica cultural; de su condena a la *usurocracia vino* una degeneración de los principios de la civilización (que A. Ginsberg consideró válido para entender quienes eran los usufructuarios de la guerra del Vietnam); de su aspiración a una poética unitaria de la belleza y el conocimiento es la raíz luminosa de su *numen;* la afirmación sustancial de una actitud; "No voy meramente disparando contra algo que odio personalmente, voy contrastando la bella flor de una civilización con una clase de podredumbre y corrupción"[7]. De esa descomposición paralela al hundimiento de la teatralidad fascista, y al desengaño agonista del cierre de una época se desprende el poder liberador del Canto:

En vano he intentado
enseñar a mi alma a doblegarse;
en vano le repito:
Muchos cantores hay más grandes que tú.

5 - Pound, *Guía de la Cultura.*
6 - Ibid.
7 - Ibid.

El último de los trovadores

La línea de oro medieval

Eliot señalaba el carácter unívoco de la obra crítica y poética de Pound: "y de ningún otro se puede aseverar tan categóricamente que sus ensayos críticos y su poesía, su teoría y su práctica componían una sola *œuvre".* Al lado del juicio del autor de *Tierra Baldía,* se encuentra la norma crítica del propio Pound, según la cual, debe establecerse sin miramientos "una drástica separación entre lo mejor y la gran masa de escritos considerados por mucho tiempo como valiosos". De ahí que el tema de los trovadores, constituya un doble ejercicio crítico que contribuye a definir el mundo crítico y poético de Pound. Por principió podemos todavía preguntarnos, como lo hacía el poeta de los *Cantos* por 1913, si "¿merecen los trovadores ser considerados como materia de estudio?", y en caso de considerarlo positivo, ¿qué clase de crítica es la que se requiere para apreciar la influencia de los *trobar clus* en el *espíritu* de la totalidad de su obra?

Resulta cada vez más claro, luego de los estudios de Rougemont y de Huizinga, que los trovadores, de las cortes de amor, el amor caballeresco, la tradición provenzal y las influencias espirituales que conforman su esencia poética (la mística sufí, la herejía cátara, la corriente de los *fieles de amor* y la concepción gibelina del imperio) son la *línea de oro* de la civilización medie-

val, esto es, Dante y *La Divina Comedia* constituyen la síntesis cantada de un movimiento cultural que se desarrolló entre los siglos XII y XIII entre la nobleza del mediodía europeo y cuya influencia fue decisiva tanto para el comportamiento erótico de occ*idente* como para el desarrollo del arte poético. La importancia de los trovadores deriva al problema ya planteado de la crítica, como lograr el desempeño del sentido de la palabra "KRINO, elegir por sí mismo... escoger"[8] medir en cuanto la sensibilidad particular tratando de no repetir los resultados obtenidos por otros hombres, y a la vez "desear compenetrarse tanto emocional como intelectualmente con una época tan anacrónica como es la del siglo XII"[9], que es otra forma de decir conocer una civilización por conducto de su literatura.

lenguaje de los pájaros

Para aproximarse a la relación de Póund con la poesía trovaresca debo partir de una enseñanza que se ha vulgarizado, lo que es afortunado para un pedagogo y propagandista de la literatura como lo fue el poeta: "La gran literatura es sencillamente el idioma cargado de sentido hasta el grado máximo", y esa "gran" literatura no está contenida en un único idioma, puesto que ningún idioma solo es capaz de expresar todas las formas y grados de la comprensión humana". Por ello si los *Ensayos sobre los carateres chinos escritos* de Ernest Fenollosa, le descubren a los ide*ogramas* como el modelo del "diseño escritural abreviado" y "método científico" de la poesía que se refiere a lo directo, simple conocido, en lugar de las "discusiones filosóficas" *occidentales que* se alejan de la experiencia y de lo concreto; en los trovadores, Pound encuentra una escuela de *retórica profunda,* que con base en prototipos y en fórmulas verbales integra la musicalidad de la palabra, produciendo una *estética del sonido.* Ambas formas, la ideogramática como la musical son descritas por Pound: "El máximo de la *fanopoeia* (proyectar sobre la mente una imagen

8 - Ezra Pound, *El ABC de la lectura,* ed. de la Flor, Argentina, 1968.
9 - Ezra Pound, *Ensayos Literarios,* selección y prólogo de T.S. Eliot, ed. Monte alba, Venezuela, 1968.

visual) probablemente ha sido logrado por los chinos, debido en parte a su sistema especial de lenguaje escrito. En los idiomas que conozco (entre los cuales no figuran el persa y el árabe) el máximo de *melopoeia* es alcanzado por los griegos, con algunos desarrollos en provenzal que no están en griego, y que son de UN TIPO diferente"[10].

Ese "tipo diferente" de *melopoeia* (cuya primera definición puede ser la de "sugerir correlaciones emocionales por el sonido y el ritmo de lo hablado") se concentra en la poesía trovadoresca que desde "1050 hasta 1250 y luego hasta 1300", para emplear las palabras de Dante, "incluye todo el arte", que consiste en amalgamar el tono y las palabras "sin quiebaras ni junturas". De tal modo que "no debemos ignorar que tanto en Grecia como en Provenza la poesía alcanzó su máximo esplendor rítmico y métrico en momentos en que el arte poético y el musical se hallaban más íntimamente ligados"[11]. Mas si Pound halla el filón poético trovadoresco en la musicalidad, al punto de oír el *lenguaje de los pájaros* en sus formas métricas, y aún en los arreglos para laúd de las antiguas poesías provenzales de Francesco da Milano, y en la transcripción para instrumentos modernos hecha por el músico Gerhardt Münch[12], existe una semejanza poco atendida entre la *actitud* poética de los trovadores y la concepción de Pound sobre el mundo y sus valores.

10 Ezra Pound, *El ABC de la lectura, op. cit.*
11 - Ezra Pound, *Ensayos Literarios, op. cit.*
12 Gerhardt Münch uno de los grandes músicos contemporáneos a juicio de Pound, al que le dedica su *canto* LXXXV y con el que organizaba programas musicales por los 30 en Rapallo. En lo que se refiere a la música de los trovadores —que es el tema que me ocupa—, Pound comenta: "Estos sonidos no tienen valor literario o poético si les sacamos la música, pero cuando Francescó da Milano los arregló para laúd, los pájaros seguían en la música. Y cuando Münch los trascribió para instrumentos modernos, los pájaros seguían allí. Y todavía están allí en la parte del violín. Así es como este monumento ha sobrevivido al bronce". (El hecho de que Münch se haya distanciado de Pound y que viva actualmente en un pueblo de Michoacán merece ser comentado en otra parte).

La herejía y la locura

Los estudiosos del *metalenguaje* o lenguaje simbólico de los trovadores han revelado el sentido religioso herético —perteneciente a la herejía catara o albigense— que se oculta detrás "de 1a poesía con formas fijas muy complicadas y refinadas"[13], tesis en que destacan "el amor insatisfecho a perpetuidad", "la alma que dice siempre que no" y la constante del *domnei* o vasallaje amoroso, que en realidad corresponden a alegorías religiosas sobre la *Iglesia de los Puros* o cátaros para la cual la Iglesia católica romana ha traicionado la doctrina del amor. En ese sentido el *principio femenino del amor,* que es uno de los topicos de la poesía trovadoresca, expresa no sólo la referencia a una determinada dama física, sino el culto al Espíritu Santo, encarnación de la *sophia* (sabiduría) de los *gnósticos* griegos, *María* entre los cataros. Pound —que guarda su distancia sobre la anterior interpretación e incluso llega a considerar "producto de una confusión" el querer ver en los trovadores "orígenes maniqueos", propios del dualismo cátaro— reconoce, sin embargo, sus subterfugios" y "los conceptos velados de los *trobar clus".* Por esa parte, goza con la vida libre y poética de los trovadores, que posee un alto estilo vital y comparte con ellos la crítica al poder establecido y al rechazo a la *corrupción del espíritu* que es la locura.

Al revés de los trovadores, Pound no se preocupó por crear un ligo críptico que encubriera su pensamiento con figuras retóricas. Así lo demuestra el compromiso y la ostentación de sus opiniones políticas que impregnaron sus programas radiofónicos desde Radio Roma, "Esta es la voz de Europa. Habla Ezra Pound", hasta su obra máxima los *Cantos* (especialmente los llamados *cantos* políticos LXXII y LXXIII). En ese sentido es posible sostener que como los trovadores *confesos* de herejía, Pound hizo público su pensamiento y sufrió por ello consecuencias penosas, Quizá el dictamen dado por los psiquiatras en 1946: *locura*, en un mundo desmitificado por el racionalismo y la

13 - En relación con la *retórica profunda* y los cátaros o puros ver Denis de Rougemont, *Amor y Occidente,* ed. Leyenda, México, 1945.

secularización de los mitos, a la *excomunión* dada por la iglesia medieval: las dos son formas complementarias de la exclusión, significan la erradicación del *otro,* del que es diferente.

Gnosis y gaya ciencia

Como los cultores de la *gaya ciencia,* Pound pretende incorporar a la poesía una forma universal del conocimiento mediante la unión del *paideuma* (conocimiento crítico-epistemología) y de la *poética* (carga máxima del poder de la palabra), los trovadores añaden al dominio sobre la palabra —lo que es el *mester* de la combinación de las rimas—, la aspiración a un nuevo tipo de *paideuma* (opuesto al conocimiento de su época, representado por la ortodoxia religiosa) simbolizando esa ciencia sapiencial en la imagen de la *mujer* y de la *dama,* que al mostrarse bajo la especie de *Sabiduría Santa,* de *Madonna inteligencia,* y en general de gnosis hace pensar en un plano contemplativo en que la verdad se revela mediante la belleza. Si Pound es heredero de la *gaya ciencia* trovadoresca y se produce lograr un cambio fundamental en la *percepción* poética moderna, cuya repercusión rebase el área lingüística para proponer una sensibilidad moral diferente, efectuando una *transmutación* de todos los valores en que se asienta la modernidad burguesa: "Yo simplemente quiero otra civilización" (Ezra Pound), se sentirá profundamente identificado con la crítica trovadoresca al poder establecido y con la maestría de su oficio poético. Para ello se propondrá una visión cotidiana del medioevo: "los hombres tenían apremios de dinero; en los castillos los nobles se morían de aburrimiento. Y para romper esa monotonía se creó el cantar hidalgo que, como todo el resto, con el andar del tiempo se convirtió en tedio". Visión que encuentra en la teología medieval una escuela de *términos precisos* que aclaran la labor de la poesía, y que reordenan a la realidad al designarla con la palabra exacta.

En los *sirvientes* (género poético provenzal sobre un tema político o moral de carácter satírico) del trovador Piere Cardinal, Pound halla un antecesor de su propia posición, lo que destaca tres vertientes principales que lo influenciaron: la tradición *outsider* estadounidense de crítica a la democracia y al capitalismo; la ética de *Kung* (Confucio), y la actitud de los trovadores: “Así como

la Vizcondesa de Pena evoca a ciertas damas que hemos conocido, de igual manera los *sirvientes* de Cardinal nos recuerdan que los hombres sensatos se encuentran en cada época con las mismas cosas, al menos con las mismas cosas contra qué protestar: sea la prensa sobornada a un monopolio, siempre existe una equivalencia,"una conspiración de ignorancia o intereses"[14] . Cuando Cardinal se refiere a los hombres ricos, inevitablemente recuerda el *canto* de Pound sobre la usura: "(usura) destruye a los hombres y destruye a las ciudades y destruye al gobierno", dice el poeta provenzal: "Los hombres ricos sienten por el projimo tanta compasión como Caín por Abel. Son unos ladrones peor que lobos, y mienten más que las muchachas de burdel". Pound mira en el espejo de Cardinal el reflejo del inconformismo,eso cuando este pretenda ser descalificado como *amargura:* Esconde (Cardinal) un rebenque, o una púa en el timbre y en el movimiento. Y a pesar de todo, no siempre destila amargura; y a ser así, es la amargura que fluye de un corazón herido, no de un corazón de piedra".

"corazón herido"

El "corazón herido" de Cardinal comparte con Pound la crítica a la guerra. La guerra para Pound ha perdido la nobleza del combate cuerpo a cuerpo, no sólo ha sido tecnificada y masificada desde un principio a su naturaleza depredadora ha estado dada el cálculo y el interés: la usura. "Declara (Cardinal) sin embages que los barones decretan la guerra en su propio beneficio haciendo caso omiso de los pobres campesinos". Pound hará la transposición de estos términos para juzgar la segunda guerra mundial : los barones serán ahora los *políticos* y los campesinos, el pueblo estadounidense que, como advierte el trovador, en el mediodía medieval espera con alegre estupidez la carnicería: listos para la guerra, así como la noche se apronta para seguir el día, más listos que el bobo para ser cornudo después de hastiar a su mujer". De ahí que Pound distinga al trovador como único poeta de su época que alza la voz para rebelarse contra

14 - Ezra Pound, *Ensayos Literarios,* op. cit.

las aberraciones de la guerra".

Los *sirvientes* de Cardinal están presentes en la temática de Pound, que también se serviría de los *razos* (comentarios biográficos e históricos) y especialmente —en cuanto técnica poética— de la musicalidad de los *canzos* y del *blank verse* de la *canzone* del trovador Arnaut Daniel.

Il miglior fabro

Arnaut Daniel es presentado por Pound como "el más ilustre compositor de canciones provenzales según lo afirma Dante en su *Purgatorio* (XXVI, 140)", asimismo Pound vuelve a citar a Dante cuando lo describe como *il miglior fabro* (el mejor herrero), aparte del juicio de Petrarca sobre Arnaut como "Gran Maestro de Amor". Mas dejemos que el propio trovador se presente: "Soy Arnaut, el que amontona los vientos, que caza las liebres ayudado por un buey y que nada contra la corriente"[15].

En Arnaut, Pound halla dos valores poéticos: el uso más logrado de la *melopoeia* "poseía una rara habilidad para imitar a los pájaros", y lo considera el autor de la primera obra de *blank verse* con la reserva de que tal libertad creativa parte de un principio musical: "Puede hacer uso de negras corcheas o fusas en cualquier combinación que se le ocurra o crea conveniente. El principio de ese axioma musical aplicado a la poesía es lo que se conoce por "verso libre".

Arnaut representa una forma de arte propiamente provenzal, languedociana y trovadoresca: "El arte de Arnaut Daniel no es un arte literario: es un ajuste perfecto entre las palabras y la melodía, poco más o menos, un arte desaparecido"[16]. Un arte en que está presente *un significado* que trasciende la retórica, y que se acompaña de la música: "melodías un tanto orientales por su sentido y con cierta dosis del espíritu del sufismo en su contenido"[17]. Si Pound destaca la modernidad de Guido Cavalcanti y de su *Donna mi Prega* y el trabajo de síntesis de Dante como *coreos*

15 - Denis de Rougemont, *op. cit.*
16 Ezra Pound, *op. cit.*
17 *Ibid.*

poético de la civilización medieval, en forma semejante del afán totalizador de sus *Cantos,* hay una particular predilección por Arnaut: "Pero todos ellos no contaban con la diversidad de melodías de Arnaut, no componían sus poemas con tan variados estilos, no los planeaban con tan esmerada premeditación". En la poesía de Arnaut están presentes varias de las influencias comunes a los trovadores como el amor caballeresco, la garantía del *secreto* sobre esa pasión, el símbolo del *árbol del amor* en su caso, lo que no ocurriría con todos los trovadores, la manifestación explícita de un amor superior a la religión establecida, dice Arnaut : "De mi amor estoy orgulloso, cierto es, pero mi callado secreto no conoce brecha. Desde que se obedeció a san pablo y el ayuno duró cuarenta días, ni Cristo podía encontrar algo semejante a ella, *súmum* de todos los encantos; ni uno solo ha fallado. Ella, cuyo recuerdo se acrecienta". Pound expresó su desconfianza hacia lo que llamó la *feminolatria* de los trovadores, y que algunos estudiosos, han caracterizado como "una especial *vía del sexo,* en la cual el transporte y la exaltación del *eros* tiene una parte técnica como apoyo para la realización iniciática". En relación con ese punto se encarga de aclarar: "La brecha que se extiende entre el mundo provenzal y el mundo de nuestros días, y que constituye el tópico principal de la poesía trovadoresca, es el dogma de que existe cierta proporción entre la belleza de la imagen mental y el tormento inferior, listo, para su inmediata consumación"[18]. Pound recupera para la literatura la libertad vital de los trovadores, el empleo musical del *verso libre,* la importancia de la *ciencia* y de la sonoridad en la palabra. Es también un vagabundo, al que ofende el poder establecido. Su vida refleja la visión del hereje y su reto al espíritu de la época: "Que vaya mi canción donde le plazca. Tan bellas son sus palabras".

18 - Ibid.

Usura

La figura de Ezra Pound cobra un especial significado cuando la usura se impone como la razón de Estado del capitalismo. La escuela de rigor formal y el conocimiento de raices culturales que se interioricen, como él lo hizo con la cultura china, griega y provenzal es una exigencia que se ha expresado en la poética contemporánea. Hay una forma de enfrentarse a la palabra definida por la era Pound. Esa es la gran contribución de los *Cantos* a la cultura: se presenta una visión global y orgánica de la historia del hombre, pero que sintetiza el espíritu de la época como en el medioevo lo plasmó Dante con *La Divina Comedia.* En el mundo de Pound existe un filón poco explorado, o lo que no ha sido del todo atendido y que parece corresponder a lo que ocurre en el mundo, a la orientación de la circunstancia. Se trata de su crítica *metapolítica* a la *usura* y a *neschek,* la corrupción que corroe y devora.

Quizá si ahora se revalúa la crítica de Pound a la civilización estadounidense, como una anticipación *outsider* de la parte más lúcida de los *beats,* como un enemigo de la guerra como matanza mecánica y anónima, y un persistente crítico del ideal de existencia conformista de la sociedad del bienestar, se puede llegar a revisar los puntos éticos y la concepción del mundo que se refleja en su postura frente a la usura: "La usura es el cáncer del mundo", "el poder del infierno, que es la usura", la usura es

repulsiva "del mismo modo que hace mucho tiempo que la mierda apesta y el espíritu del hombre engendra hijos muertos". Las penalidades que sufrió Pound en la prisión y luego en su internamiento psiquiátrico son difíciles de explicar por las faltas devaneos *politizantes* de Pound y su adhesión a un fascismo imaginario, en que se concentraba la influencia del economista Silvio Gessell y las ideas del crédito social de C.H. Douglas. El poeta fue internado en una jaula a la intemperie, cuando fue tomado prisionero al final de la segunda guerra y en la noche poderosos reflectores le impedían conciliar el sueño. Luego en su internamiento durante trece años en el Hospital de santa Isabel de Washington, pasó el primer año y medio sin ver la luz del día y en un pabellón de pacientes con su correspondiente camisa de fuerza. Pese a la falta de sensibilidad hacia el fenómeno proteico y mágico de la locura por parte de la sociedad estadounidense "una inmensa casa de locos" como la veía el poeta, hay en la sevicia con que fue tratado una advertencia: la usura no permite que su inmundicia sea rechazada, se venga y tortura como la némesis a los pueblos y a los hombres que la combaten. La usura es un ejercicio respetable protegido por leyes internacionales."En verdad que la usura se ha convertido en la fuerza principal del mundo moderno". E1 poeta llamó a sus padecimientos en el campo de internamiento en Pisa y a su encarcelamiento en la jaula, *la jaula del ...la (Cantos Písanos)* y sobre su locura advirtió en Personas "y me llaman loco, porque aparté de mí toda locura". Para Pound la usura cobra las facultades del poder político, lo absorbe y transforma en *usurocracia:* "Unos pocos *financieros* en libertad son suficientes en unas pocas generaciones para pervertir la prensa de una nación y decolorar su educación". En el tratamiento de la usura, Pound escribe especialmente *Oro y Trabajo, América, Roosevelt y la causa de la guerra* y *Orientaciones* (que es una recopilación de artículos publicados en la prensa italiana). Le dedica igualmente un Canto de sus *Cantos.* Escribe diversos artículos sobre el tema, de los que destacan *El sistema del vampiro, Valor, trabajo y independencia, Usura y sociedad anónima.* Pound señala: "Hoy se llama *democracia* a lo que en verdad es *usurocracia* y *dinastocracia* (el gobierno de las dinastías familiares en U.S.A.), se refiere una palabra académicamente correcta, que significa: el dominio de los prestadores de dinero". A un siglo del nacimiento de Pound, que siendo niño pudo ver a su padre trabajando en la Casa de Moneda de Estados Unidos, la misma corrosión nos afecta. Vivimos la hora del dominio de la usura, el momento en que se enfrenta el *Canto* (la belleza) y *neschek* (la corrupción).

Notas biográficas

1885 El 30 de octubre nace en Hailey (Idaho), Ezra Pound, hijo de Elizabeth Weston Pound y Homer Loomis Pound.

1887 Se muda con su familia primero a Nueva York luego a Wisconsin y finalmente a Wyncote en las cercanías de Philadelphia.

1897 A los doce años, ingresa en la Academia Militar de Chelenham.

1898 Viaje a Europa con la tía materna. Visita Venecia.

1899 Sale de la Academia Militar y se inscribe en la Chelenham High School.

1901 A los diecisiete años se inscribe en Artes y Letras, en la Universidad de Pensylvania. Segundo viaje a Europa, esta vez con el padre.

1903 A los dieciocho años recibe el título de Bachelor of Philosophy, después de haber estudiado lenguas romances, poesía anglosajona, alemán, francés e italiano.

1906 A los veintiún años obtiene, en la misma Universidad, el título de Master of Arts. Ha estudiado español y obtenido una beca. Vuelve a Europa por tercera vez y visita España e Italia.

1907 Obtiene una Cátedra en la Universidad de Wabash (Crawfordsville, Indiana), como profesor titular de Literatura Española y Francesa. Sin embargo, a los cuatro meses lo obligan a renunciar por considerarlo "demasiado bohemio".

1908 Cuarto viaje a Europa: parte a principios del año con solamente ochenta dólares. Llegado a Venecia publica, costeándolo él mismo, su primer volumen de poesías (72 páginas), *El resplandor apagado* con cien ejemplares de tirada. Viaja a París y a Londres, donde permanecerá por 12 años.

1909 En Londres publica otros volúmenes de poesía: *Personæ* y *Exultaciones.* Se introduce en los ambientes literarios ingleses: Yeats, Madox Ford, Hulme, Wyndham Lewis, Hardy, James. Conoce a la escritora Olivia Shakespear y a su hija Dorithy, a quien desposará.

1910 Publica E*l espíritu del romance* y *Provença.* Regresa por algunos meses a Estados Unidos donde conoce a John Quinn, abogado, coleccionista de

obras de arte y magnate-mecenas, el cual es apremiado por Pound para patrocinar a artistas descubiertos por el poeta.

1911 Vuelve nuevamente a Europa. Publica en Londres las *Canciones* y entra en contacto con la Alfred Richard Orage, editor de la revista *La Nueva Era,* traductor de Vilfredo Pareto y divulgador en Inglaterra de Georges Sorel. Ambos se influenciarán recíprocamente. Pound escribirá en esta revista por más de veinte años.

1912 Corresponsal de la revista *Poetry* de Chicago. Publica *Sonetos y Baladas de Guido Cavalcanti* y *Respuestas.*

1913 Viaja a Venecía. Comienza la traducción de poesía china y obras de teatro *No* japonés. Sirve de secretario a Yeats. Apremia a Joyce para que le envíe sus nuevos escritos.

1914 Esponsales del poeta con Dorothy Shakespear. Publica la antología del Imaginismo *(Los imaginistas).*

1915 Toma a su cargo la *Antología Católica 1914-1915* con textos de Yeats, Eliot, Hulme, Williams, Lewis y otros. Empieza a escribir los Cantos.

1916 Publica el Manifiesto Vorticista, y *Unas memorias* y *Esplendor* (poesía).

1917 Aparecen en la revista *Poetry* los primeros tres *Cantos* (que modificará inmediatamente). Pound tiene treinta y dos años. Aparece en Nueva York un folleto de treinta y dos páginas titulados *Ezra Pound, su métrica y su poesía* sin firma, aunque después Eliot haya reconocido su paternidad.

1918 Se publica en Nueva York *Pavanas y Divagaciones* (ensayos). En Londres da conferencias sobre la música y el arte patrocinadas por la revista La *Nueva Era.*

1919 Se publica *Quia Pauper Amavi* (que contiene los tres primeros *Cantos)* y el *Canto IV* en una edición privada: 40 ejemplares en papel japonés.

1920 Se publican *investigaciones* (ensayos), *Umbra y H.S. Mauberley* (poesías). A través de su amigo Orage, contacta con Clifford Hugh Douglas, fundador de *Crédito Social,* cuyas tesis socio-económicas lo influenciarán profundamente. Abandona Inglaterra, donde dice que la vida intelectual está "sofocada". Va a Venecia (donde escribe *Indiscreciones) y* a Sermióne, donde se reúne con Joyce, después de siete años de contactos epistolares. Con Joyce, viaja a París a fin de acomodar a la familia del escritor irlandés.

1921 Se publica su *Poesía 1918-1921* (que comprende cuatro Cantos, del cuarto al séptimo). Se establece en París donde frecuenta ambientes surrealistas y dadaístas. De paso por ahí, T.S. Eliot confía a Pound el original de *La Tierra Baldía.*

1922 Compone la obra musical *Villon.* Intenta crear una organización llamada "Bel Esprit". Cuyo fin sea ayudar a los artistas necesitados.

1923 Viaja por toda Italia para documentarse para los *Cantos.* Se publican en París *Indiscreciones y* los *Cantos de la Malatestá* (IX-XII) en *Criterio,* revista dirigida por Eliot.

1924 Sigue viajando por Italia. Colaboraciones en la Trasatlantic Review que dirige el poeta Madox Ford.

1925 Se establece en Rapallo, donde permanecerá casi veinte años. En París se publica *Apuntes de XVI Cantos de Ezra Pound para el inicio de un poema largo.* El 9 de julio nace su hija Mary.

1926 Se publica en Nueva York la edición completa de sus poesías (excluidos los *Cantos,* que continúa reformando). Primera representación en París de

su obra *Testamento de François Villon.* El 10 de septiembre, en París nace su hijo Omar Pound.

1927 Funda la revista *Exile* que durará solamente cuatro números.

1928 Se publica en Londres *Apuntes de los Cantos XVII-XXVII.*

1929 Los padres del poeta, que hasta ese momento habían vivido en la casa de Wyncote, se trasladan a Rapallo con su hijo que ha cumplido cuarenta y cuatro años. Pound organiza conciertos. Vienen a buscarlo jóvenes poetas de todo el mundo.

1930 Se publican en París *Apuntes de XXX cantos* y *Cartas imaginarias.*

1931 Se publica en Londres *Cómo leer.* Su polémica contra el sistema económico internacional se intensifica.

1932 Costea la edición de *Rimas de Guido Cavalcanti.* Se publica en Milán *Ezra Pound: Perfil, una antología.*

1933 Se publica en Londres *El ABC de la Economía.* Conferencias sobre el mismo tema en la Universidad de Bocconi, de Milán, tituladas *Fundamentos históricos para la economía.* El 30 de enero se entrevista con Mussolini, a quien le entrega un documento de 18 puntos programáticos.

1934 Se publican en Londres: *El ABC de la lectura,* los ensayos de *Hazlo nuevo y* otras poesías: *Once nuevos Cantos XXXI-XLI.* Colabora en *New Democracy y* en *New English Weekly,* dos revistas de Orage.

1935 Se publican en Londres: *Poesía de Alfred Venison: temas de crédito social del poeta de la calle Titchfield,* el opúsculo *Crédito social: un impacto y* el ensayo *Jefferson y/o Mussolini.* Se encarga de la página literaria de Il Mare diario de Rapallo. En Venecia, junto a algunos jóvenes intelectuales, patrocina un movimiento para la renovación de la poesía italiana.

1936 Se publica en Londres, con una introducción y notas de Pound, *El ideograma chino como un medio para la poesía,* de Ernest Fenollosa.

1937 Se publican en Londres las poesías *Una quinta decena de Cantos, XLII-LII,* los *Ensayos políticos,* y en Milán un folleto de veinte páginas *Compendio de los Analectas* de Confucio.

1938 Se publica en Londres *Guía de la Kultura.*

1939 Comienza a escribir en el semanario *Meridiano di Roma.* Regresa a Estados Unidos - después de 28 años - en un esfuerzo por preservar la paz. Intenta entrevistarse con Roosevelt, negándose a entrevistarse con el poeta. Durante su estancia en Estados Unidos, Pound visita viejos amigos y obtiene un *Honoris Causa* del Hamilton College.

1940 Se publican en Londres otros volúmenes de los *Cantos: LII-LXXI.* Colabora en el *Japan Times,* de Tokio.

1941 A partir de enero comienza a desarrollar algunas conversaciones literarias sobre asuntos económicos en Radio Roma, dirigiéndolas en inglés hacia los Estados Unidos y a la Gran Bretaña, y haciendo algunas propuestas para reformar la constitución americana. Trató de regresar a los Estados Unidos, país todavía no beligerante, pero el Consulado americano en Roma lo obstaculiza. El 7 de diciembre, fecha del ataque japonés a Pearl Harbor. Pound suspende sus transmisiones en Radio Roma. Se le impide partir con el último Convoy diplomático estadounidense. Permanece en Italia y vuelve a hablar en Radio Roma: sus pláticas versan sobre el trasfondo económico de la guerra y algunas cuestiones literarias. Todas las trasmisiones se abren con el anuncio de que no le ha sido solicitado decir nada

contra su conciencia ni incompatible con sus deberes de ciudadano norteamericano, y con las palabras; "Esta es la voz de Europa. Habla Ezra Pound"

1942 El 25 de febrero muere el padre de Ezra. Se publica en Roma *Carta de Visita.*

1943 En julio, es acusado oficialmente de traición por el Tribunal de Distrito de Columbia. El armisticio del 8 de septiembre lo sorprende en Roma; aunque tiene casi sesenta años, marcha a pie hasta el Valle Pusteria, donde se encuentra su hija Mary, y luego vuelve a Rapallo. 1944. Aparecen diversos opúsculos sobre las causas de la guerra, problemas monetarios, economía, y colecciones de artículos publicados en Venecia, *América, Roosevelt y las causas de la presente guerra, Introducción a la naturaleza económica estadounidense, Orientaciones* (que contiene buena parte de sus colaboraciones en el *Meridiano di Roma);* en Rapallo, el libro *Oro y Trabajo.* Se publican también en Venecia, el *Testamento de Confucio,* traducido por Pound del chino, y la versión en italiano, hecha por él mismo, de *Jefferson y/o Mussolini,* ensayo escrito diez años antes. Colabora con notas, artículos y traducciones en dos periódicos de Alessandria: E*l pueblo de Alejandría* y *La idea social.* 1945.A principios de año, se publica la traducción del *Ciung Iung,* que tiene por subtítulo *El eje que no vacila, el segundo de los libros confucianos.* Las primeras palabras del subtítulo serán las culpables de que se destruya la mayor parte de la edición de este folleto de 48 páginas después del 25 de abril, porque al caer en manos de los partisanos, éstos creyeron que se trataba de propaganda política a favor del Eje Berlín-Roma-Tokio. El 3 de mayo, después de que Pound intentó entrar en contacto con las fuerzas de ocupación, dos partisanos lo arrestaron y lo entregaron a un militar, quien lo transporta a Lavagna, donde se encuentra el Comando Aliado, de ahí lo trasladan al ClC (Centro de Contrainteligencia). El 24 de mayo, después de varios interrogatorios, es transferido al Centro Disciplinario de Entrenamiento en Coltano, cerca de Pisa. Ahí lo encierran en una jaula de hierro al aire libre. Sufre un colapso. Lo colocan en una tienda de campaña bajo control médico; puede escribir y empieza la composición de los *Cantos Pisanos.* El 18 de noviembre se le transporta en avión a Washington.

El 13 de febrero se le declara enfermo mental y lo encierran en el manicomio mental de Saint Elizabeth. Ahí permanecerá por trece años. Aparece, en los Estados Unidos, su traducción de Confucio *El Eje que no vacila* y *El Gran Compendio.* Está fechada: "D.T.G. Pisa; 5 octubre-5 noviembre 1945".

Petición de los ciudadanos de Rapallo a favor del poeta. En enero, en Florencia, Olga Rudge publica seis discursos radiofónicos de Pound con el título *If this be Treason...* (Si esto es traición...). New Directions, una casa editorial propiedad de uno de sus discípulos, James Laughlin, publica los *Cantos LXXIV-LXXXIV,* conocidos como *Cantos Pisanos;* poco después se publican *Cantos de Ezra Pound,* que comprenden todo lo publicado hasta aquel momento: I-LXXV y LXXIV-LXXXIV. No aparecen los *Cantos* LXXII y LXXIII a causa de "su contenido político". Muere la madre del poeta. Los *Cantos Pisanos* obtienen el Premio Bollinger, dado por un jurado, que

componen Eliot, Tate, Lowell, Auden y otros poetas. Se publican los *Poemas selectos.*

1950 Se publica en Chicago *Patria mía* y en Nueva York, *Cartas de Ezra Pound 1907-1941.*

1951 Se publica en Nueva York su traducción *Analectas de Confucio,* llevada a cabo durante la guerra y prisión.

1953 Aparece en Londres una colección de traducciones *(Translations)* y la traducción italiana de los *Cantos Pisanos.*

1954 Se publican los *Ensayos literarios* con una introducción de T.S. Eliot. En Milán se publica *Trabajo y usura* que reúne los tres opúsculos publicados en 1944 en Venecia y Rapallo. J.V. de Pina Martins solicita desde Radio Vaticano la liberación de Pound.

1955 Se publica un nuevo grupo de *Cantos* en Milán: *Section Rock-Drill 85-95 de los Cantos* y una nueva edición del *Eje que no vacila* destruida en 1945. El interés por Pound aumenta en Italia: por iniciativa de Sergio Solmi y Diego Valeri circula una petición de los escritores italianos por la liberación del poeta. El 30 de octubre aparece en el *Corriere della Sera* una apelación en tal sentido de Giovanni Papini a la embajadora norteamericana Both Luce.

1956 En la revista *Life* aparecen artículos sin firma favorables al poeta. Se publican dos traducciones de Pound: las *Trachiniæ* de Sófocles y *El moscardino,* de Enrico Pea.

1957 La revista *Esquire* también toma posición a favor de la revisión del proceso.

1958 En abril, el poeta Robert Frost, en nombre de los escritores ingleses y norteamericanos, se dirige a Washington para solicitar la revisión del proceso de Pound. Obtiene que el juez Arnold presente una moción en tal sentido a la Suprema Corte de los Estados Unidos para obtener la liberación del poeta. El 18 de abril, la Corte ordena que sea retirada la acusación de traición: el Tribunal de Columbia desiste de tal acusación. En julio, Pound regresa a Italia a bordo del trasatlántico *Cristóforo Colombo;* lo entrevistan varias revistas y da una declaración a la *Illustrazione Italiana.* Se retira a vivir con su hija Mary a Brunnenburg, cerca de Merano. Se publica en los Estados Unidos *Pavanas y Divagaciones.*

1959 Se publican en Caltanissetta *Versos prosaicos* (fragmentos no utilizados en los *Cantos)* y Otra serie de éstos últimos: *Los Tronos 96-109 de los Cantos* (a la primera edición italiana le seguirán la norteamericana y la inglesa). Le es conferida la ciudadanía honoraria de Trento.

1960 Se publica *Impacto* en Nueva York, tiene por subtítulo *Ensayos sobre la ignorancia y la decadencia de la civilización americana.*

1961 Enferma gravemente en Roma. Se le traslada a una clínica en Merano y regresa a convalecer en Rapallo y Venecia.

1962 Se publica en Milán una plaqueta titulada *Nueva Economía editorial.*

1963 Se publica en Londres la edición completa de los *Cantos* hasta entonces publicados, comprende los cantos I-LXXI y LXXIV-CIC. Permanecen sin publicar los cantos "políticos" LXXII y LXXIII. En el Festival de Dos Mundos de Spoleto se representa su *Villon.* El poeta es declarado "huésped de honor" del Festival.

1965 Viaja a Inglaterra e Irlanda. La revista francesa *L'Herne* le dedica dos

números especiales; es la primera vez que la obra de Pound aparece en Francia. Invitado por la revista, el poeta vuelve a París después de cuarenta años.

Se publican en Verona *Ezra Pound; Poemas de Cavalcanti.* Se publica un nuevo grupo de versos: *Apuntes y fragmentos de los Cantos CX-CXVII,* escritos entre 1958 y 1960. Breve viaje a los Estados Unidos.

La televisión italiana le dedica una larga entrevista en dos capítulos. Aparece en un sólo volumen toda la producción de los *Cantos,* del primero al CXVII, pero excluyendo los dos escritos entre 1944 y 1945. Se publica *Discreciones* de Mary de Rachewiltz, hija de Pound, en la cual su padre es figura central.

El 30 de Octubre festeja en Venecia su octagesimoséptimo cumpleaños. A la media noche del 31 de octubre se le interna en el hospital civil de san Juan y san Pablo debido a una improvisa oclusión intestinal. Muere a las Ocho de la noche del 1 de noviembre, después de haber pronunciado estas palabras: "La commedia e finita, gli applausi durerano secoli, ed io li ascolteró dalla casa dell'Eterno" (Acabó la comedia, los aplausos durarán siglos y yo los escucharé desde la casa del Eterno). Pocas semanas antes su nombre había sido inscrito por enésima vez corto posible destinatario del Premio Nobel de Literatura.

Cronología complementada de Noel Stock, *The Life of Ezra Pound,* ed.Routledge and Kegan Paul, Londres, 1970 —esta obra ha sido vertida al castellano con el título *Ezra Pound,* ed.Alfonsagnánim-IVEI, col. Debates/Biografía, Valencia, 1989—; de Reck, E*zra Pound en primer plano,* ed. Picazo, Barcelona, de Ezra Pound, *Orientamenti,* ed. Gráfica Meridionale, Italia 1978; de Gianfranco Turris, *Omaggio a Pound,* ed. Libri del palazio, Roma, noviembre de 1972; y de Ezra Pound, *Aquí la voz de Europa. Alocuciones desde Radio Roma,* ed. Nuevo Arte Thor, Laberinto, Barcelona, 1984.

índice

Apología de la Barbarie.....5

Ernst Jünger: la revuelta del anarca.....11
El lenguaje simbólico.....13
La estancia sagrada 27
El anarca.....35
De lo policiaco a lo metafísico.....43
Notas biográficas.....49

Yukio Mishima: la vía de la espada..... 51
La escritura silenciosa..... 53
El mito de la juventud 61
El romanticismo shówa 65
El Ángel búdico 73
Notas biográficas..... 77

Ezra Pound: los Cantos y la usura 81
Una revisión de Ezra Pound 83
El último de los trovadores..... 91
Usura 99
Notas biográficas..... 103