

con el torpedo, Mishima hace la apoteosis del soldado suicida, pero es la sombra miserable del oficial estatuario de Jünger.

En efecto, los combatientes jüngerianos acaban por ser una alegoría de la vida como proximidad de la muerte, como constancia de la mortalidad, más que alegoría de la guerra misma. Habitan en sepulcros, en trincheras que son como tumbas y llevan una vida aligerada por la cercanía de la destrucción, cuya escena típica es la pequeña despedida. No hay proyectos a largo plazo, no hay historia. Se trata de lo ínfimo: sobrevivir o, tal vez, desvivirse y descargarse del fardo insoportable de la guerra.

En su ensayo sobre el dolor (1934) Jünger hace cierto aprovechamiento filosófico de esta experiencia literaria que es su diario de guerra. Intenta una antropología del sufrimiento, tal vez de cuño cristiano. Define al hombre como el ser que es según lo que le duele. Es conforme siente sus pérdidas y las convierte, por ello, en carencias. Nacer, morir, envejecer, encontrar lo indeseable, separarse de lo amado, todo ello es dolor y nos determina. Y determinarnos es negarnos. Contra el nihilismo emergente, la única reserva es el individuo, radical afirmación contra la radical aniquilación.

Puesto que la vida transcurre hacia la tiniebla y cae en ella, la muerte es nuestra mayor aventura, nuestro supremo deber. Hemos de vivir muriendo a cada instante, en una muerte sin fin que es, al fin, la vida. La muerte es el grado máximo de nuestra memoria, pues en ella nos recordamos como universo, como correspondencia cósmica. Somos un mortal microcosmos, pero único e incomparable.

En esto, y con apoyo en su amigo Carl Schmitt, Jünger vuelve a criticar los abusos de la Ilustración, esa ceguera que pierde al hombre en los extravíos de la luz y le hace ignorar el poder de las tinieblas. Este mundo es un edificio racionalmente construido, pero alberga a una población de locos: es un manicomio. Así escribe en 1943 al asistir a una exhibición de *La sangre de un poeta*, el film de su otro amigo, Jean Cocteau.

Si se considera a Jünger como meditador sobre la naturaleza y operatividad del arte, también se lo percibe como romántico. Se advierte que, en este mundo insular y caótico, la armonía es invisible y puede sentirse, aunque no se la perciba. A menudo, esta armonía se confunde, en lo sensitivo jüngeriano, con el confort burgués, con el *Kitsch*: flores, frutas, el té caliente, el vino, cierta intensidad corporal basada en el bienestar: la composición de lo compuesto.

En ocasiones, el arte funge en Jünger el papel de la consolación ante lo irrazonable de la vida. La *Trostung* romántica traducida al ensimismamiento burgués, la privacidad que elimina el sobresalto. Sus espacios utópicos se confunden con hoteles del sur europeo en alta temporada. El romanticismo se aburguesa y el orden doméstico ocupa el lugar de la cifra del orden cósmico. El jardinero cuida su limitado jardín, como Dios cuida su creación: una isla en la nada (su figura es el mar y viceversa). A veces, el artista sale de sus posesiones, pero es para trepar a la cima de la montaña y contemplar la distancia cósmica que va desde el cóndor al monstruo submarino, unidos por la «cristalina belleza del espíritu». Considera, además, por fin, que la literatura que ejerce es universal porque produce especies nuevas, adecuadas al momen-

to, dentro de unos géneros constantes, que se reiteran en todo tiempo y lugar, como señalando que hay un poso invariable al cual se refieren.

Siegfried Lenz, en 1965, cuando Jünger cumple sus setenta años, observa que pocas de sus obras (*El trabajador* y *El corazón aventurero*) han sido corregidas al reeditarse. El resto queda tal cual y se advierte la constancia de un estilo y un mundo imaginario ajenos a la historia, aún a la historia literaria alemana, a pesar de las tradiciones recogidas. Una estética del aislamiento que pone en escena sus contradicciones, en consonancia con la vieja imagen de una Alemania insular, distinta de sus fronteras próximas (los mundos eslavo y latino).

Aparte de estas buenas/malas relaciones de la literatura jüngeriana con la historia, cabe ensanchar el mundo referencial y preguntarse por las relaciones arte/vida, entendida esta última como biografía. Buena parte de la escritura de Jünger son su diario y su autobiografía. Pero el proceso alquímico que va del evento a la escritura es ambiguo. Por ejemplo, en *Cristalinas abejas*, sólo tiene indudable realidad referencial el personaje de Teresa, la amada del narrador. Lo demás es dudoso. La literatura no se hace, para Jünger, con lo vivido, sino con la vivencia literaria, el viaje por la propia habitación (Xavier de Maistre), aún sin mirar por la ventana (Heidegger) y quedándose a meditar en la oscuridad, con los codos en la mesa (Kafka). Vaya dicho todo ello a partir de un «escritor» que tiene una vida activa muy señalada, pues ha sido guerrero, legionario, un tanto político y viajero/hombre de ciencia, aparte de vivir, todavía, casi un siglo que se superpone a la historia europea entre la muerte de Bismarck y la caída del muro de Berlín. Narrar, para nuestro escritor (cf. *Heliópolis*) es como enrollar y desenrollar una alfombra: unas imágenes se muestran al tiempo que otras se ocultan. La escritura es el fugaz espacio intermedio entre el aparecer y el desaparecer de las figuras.

En esta dialéctica se instala una movediza frontera: la del arte auténtico y el *Kitsch*. Zapparoni, el típico capitalista, encarna al coleccionista *kitschig*. Acumula objetos seleccionados por su alto precio: obras auténticas y copias. Es una parodia de la historia cultural, un museo de calcos. Personifica la ética opuesta a la del trabajador, que considera el arte como el producto sin trabajo: un fetiche, algo litúrgico e intangible por la economía. Otra forma de *Kitsch*, según ciertos sociólogos: el arte como «natural».

Jünger parece poner el límite en la técnica. El arte que es mero tecnicismo es falso, como las abejas de cristal que fabrica Zapparoni y que son como las naturales, salvo que carecen de vida sexual. De hecho, son todas obreras: fabrican néctar y producen ganancias.

La plenitud humana y la perfección técnica no deben confundirse. Si queremos una, hemos de sacrificar la otra; en tal decisión se bifurcan los caminos. Quien lo sepa, podrá trabajar limpiamente en un sentido y en otro. La perfección surge de lo regulado y la plenitud, de lo irregular. De los mecanismos perfectos se irradia un resplandor fascinante, pero siniestro.

La frontera, según se dijo, es incierta. Entre las abejas de cristal aparece una oreja humana ¿Es real o, como dicen los posmodernos, hiperreal? Es el espacio utópico de nuestro tiempo, una realidad artificial o un artificio natural.

Tardíamente, un Jünger casi nonagenario sintetiza sus aproximaciones a la doctrina del arte en *El autor y la autoría* (1984). Aquí retrata al escritor como el desubicado, aquel para quien la sociedad no tiene dispuesto un lugar. Ama con amor ideal, sin realizar, o desdichado. Va por senderos impredecibles o peligrosos, en medio del cerrado bosque. Se embosca como un soldado o un *outsider*. No tiene inhibiciones para cambiar de bandera y su moral carece de dimensión progresista. La suya es una tarea gratuita, que debería ser honoraria. El estado de la ciencia no lo compromete.

No obstante ello, pertenece al espíritu del tiempo, el fantasma que habita su época: concuerda o disiente, siempre, de ella. Si es escritor en el devenir, es autor en el ser, para el cual la escritura es un estado. Se pone contra el vencedor, conforme el dictamen de Nietzsche. Virtualmente, es un genio, es decir alguien que está en relación con el todo ¿Qué realidad humana es total, cómo identifica al vencedor, si no es en una guerra? Su desubicación lo torna sospechoso ante todo partido. Nunca se compromete. Su literatura, en cambio, siempre está comprometida, porque la sujeta el lector, en un tiempo y un lugar históricos.

El artista jüngeriano es del linaje de los príncipes. Le son favorables las ciudades mercantiles y libres (entre las repúblicas) y las cortes decadentes. Por contra, le son desfavorables los Estados doctrinales, que sostienen credos y visiones del mundo. Las provincias son preferibles a la capital (se refiere a las provincias europeas, fundacionales de la cultura moderna).

Vive lo intemporal en lo efímero, sea la anémona de un día o la secular encina. Reaccionario o revolucionario es, en cualquier caso, apóstata. Sus convicciones son epocales y perecederas. Nada tiene que hacer en política, ni esperar nada de ella. Posee la masculina facultad del genio: engendrar (opuesta a la calidad femenina de estar junto al genio, con-geniar).

El modelo del artista es el titán, que cumple la secreta voluntad de la tierra y desciende al infierno tras la derrota. Es neoclásico, pues tiene en cuenta la creación que se imita pero no se repite, porque es secreta e inaprensible. Su lenguaje trabaja sólo con símiles, en una suerte de sueño ordenado por el intelecto. Si la obra perece, el proceso interno que la ha engendrado continúa y se recrea.

El autor no pertenece a las *élites*, que ocultan lo que saben para conservarlo lejos del vulgo. Es, más bien, un esoterista, que parte de una renuncia. De aquí que todo arte sea sacrificial. Si perdura es porque duda, ya que la verdad, como el error, pasan con el tiempo. Toda fe perece, salvo la fe en la duda.

El único estímulo verdadero del autor es la convicción de que el lenguaje no se ha agotado. Los demás (los exteriores) son falsos. Sólo se crea cuando se cree en que no escribir es imposible. Se escribe, en consecuencia, como en una isla solitaria. No se trata de ser entendido, sino de profetizar sin predecir. Ser la memoria del futuro: el deseo. Profetizar: observar desde lo alto, por encima de las verdades vigentes. Y aplicar un método que proponen desde Baudelaire a Einstein los autores del discurso contemporáneo: la fantasía tratada como una ciencia, como la ciencia.

Tuerto, manco, prisionero (Cervantes y Camoens), el escritor es, en el seno del lenguaje, el hablante disfuncional, según lo propone en *Jardines y calles* (1942). Es decir: lo contrario del militar, que sólo se expide funcionalmente. Los dos Jünger en ¿uno? El, que fue soldado, o sea gregario, se rememora como el paseante solitario. Y él que estuvo en la milicia de la muerte, que es la mayor creencia, proclama la soberanía de la duda. Escribe a pesar de su vida, a expensas y en contra de su historia biográfica.

Si se considera a Jünger como un meditador del lenguaje, también se hallan en sus páginas unas expresivas huellas románticas. En efecto, para él, lenguaje es orden y, a la vez, productividad, significancia. Es orden porque la palabra, rey taumaturgo, tesoro de las transformaciones, instaura la ley sobre el caos de lo inmediato, por medio de la distinción y la clasificación. Es el «misterio de la maestría», que consiste en extraer, en virtud del amor, las palabras que están en la profundidad de la cripta, indistintas, ocultas y muertas, para construir la «bóveda del lenguaje». En lo hondo, el lenguaje es puro acento pasional; en la altura, mera disolución. En ambos extremos, carece de significado: es puro espíritu, pura sensibilidad, no palabra. El escritor lo mantiene en una zona media, donde se troquela la moneda «que tiene valor entre los hombres». Es la reunión momentánea de la clara razón y la oscura palabra: se juntan y una luz resplandece en la noche, como un palacio iluminado.

Mientras la lógica propende a lo absoluto, el lenguaje busca lo óptimo. Es un mosaico que, visto de cerca, se advierte compuesto de apariencias engañosas y discontinuidades. Arraiga por medio de elementos ocultos, pues su verdad es telúrica, invisible. Lo honran lo inefable, lo inconsciente, lo oscuro. Por eso, las palabras bien usadas conducen al silencio, de donde provienen. Son como instrumentos artesanales de una locuacidad cuyo objetivo es callar a tiempo (cf. *Hojas de Kirchhorst*, 1944/5).

Cuando se dice algo, se pone en funcionamiento el tesoro oculto del lenguaje, más allá de todo significado. Se dice más de lo dicho, porque el lenguaje moviliza al cuerpo, no tan sólo al código de la lengua (el cuerpo tiene su lengua, también). El cuerpo, su apertura a los abismos telúricos y celestiales. El cuerpo: su densidad (Cf. *La mano*, 1947).

En *Elogio de las vocales* (1934), siguiendo a Jakob Grimm, corporiza las letras: las vocales son femeninas y las consonantes, masculinas. Estas ponen orden legal en el flujo indeciso y corpóreo de aquéllas. Espíritu y materia. Espíritu: forma, norma, fantasma del orden. La vocal es lo efímero del color. La consonante, el diseño de la eternidad. Lo uno y lo diverso. El lenguaje es como un edificio y como una partitura musical: los elementos portantes (armónicos) son diversos; las cargas (sonidos) son una unidad. El mundo está hecho de cosas distintas y parecidas.

Las vocales son el sonido originario del lenguaje: divino o animal, en cualquier caso: inhumano. En estados de extrema emotividad, el lenguaje homologa a todos los hombres por medio de las vocales, del cimiento femenino, materno, del verbo. Elemento y límite de nuestra condición, la vocal es elegíaca, triste: está en el confín donde fenece la unidad primordial y comienza la proliferación paterna de la historia, en tanto las nanas conservan el vínculo madre-hijo. Las vocales son el retorno a la pasión