

París: negocios de lujo, anticuariados, restaurants elegantes, comidas aparatosas, diversión nocturna. París: la fiesta del triunfador que apenas habla de política consigo mismo, en su diario. París: la vida burguesa no vivida por Jünger, nostalgia del burgués imperfecto, en un escenario esplendoroso a punto de sucumbir bajo los bombardeos de sus compatriotas.

No parece casual que, en París, seducido por una civilización burguesa y moderna que apenas conoció en la Alemania guillermina y guerrera, Jünger haga sus anotaciones donde más nítidamente se distancia del nazismo. Su caso, como el de Gottfried Benn, es el de alguien cercano al régimen que, sin embargo, no acepta cargos en él (la Academia de Letras de Prusia, una banca en el Parlamento, una columna en *El Observador popular*) y terminará participando en el complot de Stauffenberg contra Hitler y redactando documentos clandestinos en favor de la paz, dentro del conflicto entre el partido nazi y el ejército. Se sabe que Hitler mismo intervino en su favor cuando cayeron sobre él las sospechas de Goebbels y otros personajes del gobierno. Hitler, un antiguo cabo en la guerra del 14, que admiraba sus relatos bélicos. Jünger, por su parte, busca refugio en el ejército ante el nazismo.

Sus libros se reeditan durante casi todo el período, formando parte de la literatura oficial, la escuela de la *Fronterlebnis* («vivencia del frente») y su exaltación de los muertos por la patria como héroes eternos, así como una adecuada movilización total para vencer en una segunda guerra europea. Su situación era parecida a la de su amigo Ernst von Salomon o la del antiguo brechtiano Arnolt Bronnen, los cuales, aunque se sabía que no eran nazis, funcionaron como precursores de hecho del nazismo. Es la llamada «literatura no protegida», cuyo caso extremo es Erich Kästner, que vio quemar sus libros y permaneció en Alemania, o también Oskar María Graf, que se marchó al exilio y pidió que se prohibieran sus obras. En torno, la represión fue furibunda: 2500 escritores se desterraron, hubo suicidios como el de Kurt Tucholsky, muertes en campos de exterminio, como el Premio Nobel, Karl Ossietzky, y una literatura de oposición en clave de cristianismo humanitario, como la de Gertrude von Lefort (cf. Richard Grunberger: *Historia social del Tercer Reich*, 1971).

Georges Bataille ha explicado el fascismo a partir de una sociedad basada en la homogeneidad del número abstracto, en la cual lo inconsciente, lo sagrado, la violencia, la desmesura, la locura y el delirio son formas de lo heterogéneo. La sociedad homogénea descarta la heterogeneidad, sea inmundada o noble. El dictador fascista es la institucionalización de la diferencia heterogénea, que la masa venera de forma vicaria. Como el Dionisos nietzscheano, personifica por excepción la exuberancia destructora de la vida. Fascismo y estalinismo funcionan como un retorno de la sociedad a la unidad primigenia de lo sagrado, concentrada en la figura de un caudillo con atributos divinos. En este sentido, Jünger se desmarca del fascismo, así como de sus emociones características: pueblo (masa indiferenciada), partido único, Estado total. La suya es la sociedad de la distinción estamental y su individualismo supone zonas

de privacidad y autocontrol propias del Estado liberal, para el cual los individuos son anteriores al Estado mismo.

Su desdén por los nazis es desdén por la plebe, «que siempre se equivoca». Una amenaza de retorno al Estado absoluto y catastrófico, sin la «distancia interior» de las antiguas aristocracias. El nazismo es nihilista, plebeyo y revolucionario, emotivo y callejero, todo lo contrario de Jünger. Es la decadencia de lo humano, la guerra como mera aniquilación (¿fue alguna vez otra cosa?), el soldado como gozoso en la destrucción, tigre sediento de sangre, nueva peste negra. La guerra de los nazis es masacre, muerte de la multitud por hambruna, ahorcamientos y fusilamientos masivos. Una guerra «real» y no ética e ideal, como la retratada por los primeros relatos de Jünger. Una forma degradada de la civilización musical del romanticismo (Alemania, Rusia, Italia). Tal vez, toda cultura poderosa sea cainita y propenda a la autodestrucción, según el símbolo bíblico de Sodoma que reaparece en los sacrificios mexicanos, la guerra industrializada, la bandera roja, la enseña negra con la calavera. Es el reconocimiento perverso del otro en el acto del homicidio. Hitler, ante la impotencia liberal para dominar la tendencia del siglo XX a los cultos masivos, es el personaje de este tiempo, un diabólico flautista de Hamelin que conduce a los alemanes hasta la montaña del poder y les ofrece el mundo, como el Demonio a Cristo. A Jünger le ofrece la mitad ignorada de sí mismo.

## El tiempo

El hombre es cósmico e histórico. Su debate temporal incluye la eternidad y la desaparición. Se lee en *Juegos africanos*:

El tiempo es un fragmento de eternidad hecho forma. La eternidad es breve, no es más que una respiración contenida.

Es decir: no habitamos la eternidad, sino la historia, pero el instante, el concentrado y único instante, nos hace sentir que somos eternos en tanto nos vivimos sin precedencia ni sucesión. Como el mar, el tiempo tiene una superficie de segundos y una hondura de eternidad. Es la relación del blanco y los colores, que son la diversidad del mundo. El blanco los precede y los hace reconocibles. La clave es que la medida la referencia, permanezca inmanente. Es el truco para que el mundo se mantenga infinito y el tiempo, eterno: que la copa esté alzada. Algo así como el sueño, un tiempo instantáneo donde las cosas transcurren y permanecen, a la vez. El narrador, que trabaja en la espuma de la duermevela, es su parodia. La magia de la memoria hace del futuro un anuncio y del pasado, un recuerdo, algo que vuelve al corazón y que es recuperado por la interioridad (*Er-inner-ung*). Volver íntima la historia.

Contra el poder del tiempo, el recurso humano es una ascética contemplación de las cosas, una santificación del instante que nos torna infinitos, imperecibles. Para

ello, los hombres y el proceso de la historia han de considerarse transcurridos, habitantes de un tiempo muerto, que la muerte ha vuelto uno y homogéneo.

Pasado y futuro son espejos y entre ellos reluce el presente, inalcanzable a nuestros ojos. Al morir, los aspectos cambian; los espejos empiezan a fundirse, y cada vez más puro, se yergue el presente, hasta confundirse, en el momento de la muerte, con la eternidad. La vida de los dioses es eterno presente. Y la vida está allí donde los dioses se presentizan.

(Segundo diario de París).

En *El libro de la ampolleta*, Jünger intenta una tipología de los tiempos humanos y una suerte de historia del tiempo dentro del Tiempo. Parte del horror que tenemos ante el paso del tiempo y su neutralización en los lugares de la vida donde domina el salvajismo de la infancia o de la música: el bosque, donde tienen su mundo los amantes, los jugadores y los músicos. Para los dichosos no pasan las horas.

«Tener tiempo», más o menos, depende de los medios con que se cuente para medirlo. El medio hace al ritmo. En épocas de la ampolleta se disponía de más tiempo para sí mismo, «se tenía más tiempo». Pero no es el mismo tiempo que tenemos hoy. La diversidad de significados de esta palabra remite a su naturaleza, que no es lineal, sino laberíntica.

Los relojes objetivan el ritmo interior común, es decir el de todos, el ritmo nuestro. Es un ritmo primordial, pues todo lo rítmico es original. El reloj supone una concepción del tiempo abstracto y vacío, un tiempo puramente formal, idéntico a sí mismo, despojado de cuanto pueda ocurrir en él. El pescador, el labrador, el pastor, carecen de esta dimensión abstracta del tiempo pues, para ellos, el tiempo es concreto, en tanto se funde con sus tareas o con los ciclos de la naturaleza. Nunca es tiempo ocioso ni vacío.

El hombre descubre que puede medir el tiempo cuando descubre su asociación con el espacio. *Tempus* viene de *templum*, que es un término de la arquitectura. En el momento en que advierte que las «horas» modifican las sombras de las cosas, de los demás y de sí mismo, cuando construye obeliscos y columnas para regular este sombrío pasaje.

El reloj de arena señala el tiempo telúrico y materno, asociado a los ritmos del *Heimat*, el terruño. El tiempo del sol, el cielo, la luz y la distinción, es paterno. El reloj de ruedas y engranajes imita el funcionamiento del tiempo astronómico: es un microcosmos, un sistema astral en miniatura. Su tiempo ya no es terrenal ni celestial: es abstracto, espiritual. Es el tiempo que el hombre domina y gasta, hasta convertirlo en una joya: el reloj de pulsera. Tiempo del quehacer, de la producción y de la historia. Su modelo es el antiguo molino de los dioses, que muele el oro de la sabiduría que se obtiene con el tiempo.

La historia es dispersión de la astucia. Lo opuesto a la promesa de unidad del arte, el lugar sin muerte, donde luz y tiniebla se confunden. La historia somete la casualidad a fines. No es la mera actuación, sino el saber del hecho. Colón descubre América

aunque unos islandeses ya la hubieran visto antes. La dispersión histórica tiene, por su parte, idas y vueltas. Nada pasa del todo y, en cambio, puede volver. Los exterminios de judíos hechos por los nazis nos retornan al siglo XVI.

La actualidad se caracteriza, según Jünger, por la muerte del pasado y la ausencia de futuro. Tenemos monumentos y abismos, entre los cuales vivimos el instante, que carece de historia. Esta cumple ciclos: de la grandeza imperial a la decadencia del aislamiento. No es el eterno retorno, pues cuando llegue, la eternidad lo hará de una vez para siempre. Hemos pasado de la decadencia, o sea del disfrute del lenguaje, a la falta de historia, es decir a palpar y sentir las palabras, como si fueran puro sonido o cuerpos opacos. Epígonos de nuestros monumentos, al fin comprendemos la historia, porque está muerta. Es la imagen jüngeriana del mundo-tumba, en el/la cual caen los tiempos y vuelven a surgir, como Orfeo de los infiernos.

## Diarios

La mayor parte de la escritura de Jünger está formulada en diarios. Podría pensarse que el diario, discurso asociado al tiempo interior y vivencial a la vez que al exterior y mecánico como ningún otro, es el lugar utópico donde los distintos tiempos se concilian en el conjuro de la palabra escrita. Este espacio resulta de varios acoplamientos sucesivos. La escena es la «choza en la viña» (los diarios de la ocupación en Alemania, 1945/8): cuando los campos están desiertos, las ciudades incendiadas y el huerto ocupado por unos extraños, la hija de Sion se refugia en la choza. El escritor está a solas con su voz, sustrayéndose al control social. Si la actualidad es catastrófica, el escritor actúa como sismógrafo. A veces, prescinde de todo lector: Jünger quema, en 1933, una parte de sus diarios, junto con las cartas del anarquista Müsham. Por temor a ser descubierto, los nombres van, a menudo, en clave. El diario se oculta en una caja fuerte. Al releerlo, Jünger comprueba que es otro quien lo ha escrito. En las páginas con la mecánica sucesión de las fechas, hay también hojas y flores secas, símbolos del tiempo cósmico. Inacabado, inconcluyente, fragmentario y libre de toda obligación retórica en cuanto a géneros, el diario es literariamente inorgánico y se aferra, en compensación, al ritmo del organismo natural. Por fin, el que lo escribe dice, como Goethe: «Vuelvo sobre mí y encuentro un mundo».

**Blas Matamoro**