

Como imagen narrativa, el monasterio se asocia, con frecuencia, en Jünger, a la montaña. Un punto elevado y un recinto concluso, la gruta que sirve de escenario a los ritos iniciáticos, a la aceptación. Personajes nombrados con el étimo de la montaña (Monte, Berg) ejercen funciones de comando y manejan atanores alquímicos desde la altura ensimismada de las cimas montañosas. El Apiarium de *Heliópolis* une lo monástico con lo utópico. Es un monasterio cuyo emblema es una abeja: el panal es el modelo de sociedad productiva, cerrada y geométrica. De algún modo, en la metáfora de la emboscadura (*Waldgang*), del camino que se interna en el bosque y protege la soledad del errante, se dan, de nuevo, las notas de intimidad y aislamiento propias de lo monástico.

De estas comunidades monásticas, como de las militares, la mujer está parsifalianamente excluida. Es una sirvienta muda, a veces. Otras, la prostituta que visitan los legionarios. En un caso, es la esposa, que Jünger menciona con el apodo de Perpetua (la referencia perpetua). Jünger, como buen caballero andante, apela al amor cortés. La amada existe en tanto lejana: ausente, muerta, soñada, evocada en una despedida, admirada a distancia, prometiendo una historia de amor que ocurrirá cuando el relato haya terminado, fuera de él. La mujer idealizada compensa la fobia institucional de estas comunidades hacia la mujer concreta. Peligrosa y dañina en la proximidad, la mujer se torna sublime en la lejanía.

En este cruce de la fobia y el ideal se inscribe un posible erotismo jüngeriano. Se funda en la sollicitación de la nada, románticamente. Porque vamos a morir y desaparecer, nos excitamos por la vida como mortal: agonía, espasmo final, enfermedad, guerra. La nada es la excitación de la excitación. Muerte y sexo provocan los automatismos que convierten al individuo en género (cf. Hegel). En este plano genérico, hombre y mujer se encuentran. El lenguaje, elemento sujetador por excelencia, desaparece. El varón lo recupera entre otros varones, pero la mujer jüngeriana (salvo excepción muy acotada) es muda como la especie. Vencida y conquistada, actúa como botín de guerra. Erotismo y lucha se alimentan mutuamente como paradigmas. El triunfo nunca es definitivo ni último, sino anuncio de una victoria siguiente.

Porque genérica, la mujer es materna. Aparece en el imaginario del varón cuando acaba la infancia, escena recurrente en el sueño del hombre maduro y que consiste, precisamente, en la distinción del sueño y la vigilia, de la madre y las mujeres (de nuevo: la Dorothea de *Juegos africanos*). La madre se pierde como mujer y su recuperación sustituta, simbólica, se da en el arte. El hombre, ante el arte, es siempre un niño que escucha a la madre contar una leyenda que lo sume en un estado de protección y confusión. La madre, emblema del género, asegura la inmortalidad, frente a lo mortal del padre, viril e individual.

Elevada a hipóstasis, la mujer es la Madre Tierra, principio y término de la vida. Vivir es surgir de la tierra y morir es retornar a ella. Entre ambos episodios, la vida se da como una suerte de vestimenta litúrgica perteneciente a un culto secreto y oscuro. Un volcán rodeado de piedras preciosas sería su figura. Volcánica y muda, la mu-

jer es el saber silencioso y telúrico. El varón, en cambio, es la locuacidad y la duda del discurso. Frente a la omnipotencia del silencio, la guerra del imposible significado. Frente al varón que alegoriza unas ideas, la mujer es la Madre Tierra, Afrodita o Minne, un gran vientre con la cabeza velada. En tanto idea, el varón se individualiza, mientras todas las mujeres son la misma Madre, porque conforman una especie.

Los grupos jüngerianos son, pues, núcleos formados en torno a un principio paterno interior y circuidos por una instancia materna. Son una comunidad de padres y maestros metida dentro de un cuenco materno. Si no logran salir de sí y mezclarse con la alteridad femenina, perecerán, como todas las comunidades utópicas, carentes de demografía.

En Jünger, la tipología de lo femenino y lo masculino abre una serie de oposiciones dicotómicas y sirve de base mítica para razonar la historia, que es deseo materno e instrumentación paterna. Una historia telúrica, como la vida misma, con una superficie manifiesta de dominante viril y una profundidad, oculta, de dominante femenina. La mujer es la madre (el espacio, las estrellas, la tierra, la concepción y la conservación). El varón es el padre (el tiempo, el cielo, el agua, la creación y la destrucción). El varón es la inquietud inextinguible de la historia, en que cada momento destruye al anterior. Es el titán que devora a sus hijos, el dios que los sacrifica, el guerrero que los mata. Finalmente, entrega sus despojos a la tierra, de la cual ha surgido el mudo decreto sacrificial. Por la muerte, la vida se torna sagrada y todo aquel que la propina (el varón: titán, dios o guerrero) tiene el poder de engendrar y de sacrificar, de sacrificar. Luego veremos que estas notas también caracterizan la escritura (otra afinidad de Jünger y Borges).

No es difícil, entonces, advertir que el padre, en las narraciones jüngerianas, aparezca poco y generalmente asociado a la muerte. Es un padre muerto que deja a un hijo huérfano, el cual intenta reparar la instancia paterna dañada por la muerte mediante una institución paterna como el ejército. Aun cuando Jünger evoca a su propio padre, lo hace (en *El corazón aventurero*, 1929), disolviéndolo en entidades impersonales, la filosofía y la ciencia. El padre lo incita a ser zoólogo y mineralogo, a estudiar las fuerzas cristalizadas o vivas que tejen el intangible orden del universo, algo que se entiende y es, a la vez, incomprensible. Es una incitación a razonar a la madre como orden, pues el orden cósmico es telúrico y, por tanto, materno. Por ello no se puede tocar ni comprender. Los hombres, hijos de la gran y única Madre, se hermanan, no se comunican.

El padre está muerto, acaso sacrificado de antemano por su propio padre. El padre es el conjunto de los antepasados, unidos por la muerte. Más que un padre personal, es un sepulcro ancestral, que se visita de noche, en procesión de antorchas (cf. *Cristalinas abejas*). El mundo es la tumba de los padres muertos en *El tirachinas* (1973). El huérfano se llama Clamor, pues clama por instancias parentales y que hallará en comunidades militares. Al contrario del héroe clásico, que se educa para ser padre,

Clamor se forma para ser hijo. A través del ejército, será el hijo perpetuo de la perpetua madre.

## Lugares de ninguna parte

Jünger nos propone tres travesías. La primera es la historia, o sea la guerra. De ella, sus viajeros huyen tras realizarla, hacia las islas utópicas. He allí la segunda. La tercera es la vuelta a casa, a la tierra firme, «paterna», donde está el bosque con su *Waldgang*, su emboscado sendero individual y solitario. Es claro, para cumplirlo hace falta un bosque propio, lo cual no es patrimonio de cualquiera. De todas maneras, las propuestas jüngerianas nunca son para muchos. Unos elegidos van a la guerra o a Utopía. Un sujeto solo se embosca. El destino humano se enfila hacia la soledad y el aislamiento individual. Por fin, el verdadero universo del hombre es el individuo. Ni la historia ni la utopía: la soledad ante sí mismo.

La utopía jüngeriana es la sustitución del mito en las sociedades modernas, la restauración del roto vínculo entre el mito y el hombre. En ambos subyace la creencia de que la dicha humana es terrenal y que puede lograrse con una óptima organización de la sociedad. El hombre puede progresar en el espacio de su dicha, a lo largo de la historia. Es un elemento finalista que conduce la existencia del Estado y sin el cual sobreviene la decadencia: lo que el satírico Nestroy denomina «la nación como resignación». En el mito y en la utopía la vida es satisfactoria porque se da un ajuste perfecto del sujeto individual a su función en la sociedad. Pero, cíclicamente, la perfección da tedio y surge Caín, el envidioso y violento Caín que refunda el imperfecto y caótico lugar de la libertad. El hombre es todo en un mundo mítico-utópico. Todo, menos libre.

En los siglos XIX y XX el mito dominante es el del polo, el lugar eminente donde todos los hombres, renunciando a sus nacionalidades, se reconocen como tales, como puramente humanos. Dentro de la imagen polar, no obstante, yace la potencia del Eros, la aniquilación. Al anular sus diferencias, los hombres recaen en el nihilismo.

Los espacios ensimismados designan lugares utópicos en las narraciones de Jünger. Las islas de roca (la Ermita) frente a los acantilados de mármol, la isla de Godenholm, la de Heliópolis con su templo solar que evoca a Campanella (opuesta a Asturias, la historia, la productividad y el conflicto), Vinho del Mar (la vida como fiesta, sin enfermedad ni muerte), Pagos (una economía equilibrada entre lo privado y lo público, cuyos miembros se dedican a estudiar los cultos funerarios sobre el gran sepulcro de la tierra), la fortaleza de Eumesvil, poblada de maestros y discípulos y gobernada por el Cóndor: un tirano ilustrado que aguza la vista de día y el oído de noche, y que elabora las consignas que regulan la vida de los demás, hasta sumirla en la rutina y la anomia.

La utopía jüngeriana se reclama de Nietzsche. Es la vuelta al estado de naturaleza, una sociedad fundada en el querer y no en el ser ni en el haber. Braquemart, en *Junto a los acantilados...*, es su emblema: tras un período en Mauritania, tierra de la historia (la europea, la colonizadora) funda una comunidad de sabios que gobiernan y esclavos que obedecen.

En los lugares utópicos, los hombres civilizados no buscan la prehistoria, el uno, sino la historia primordial, el cero (*Urgeschichte*). El relato primario, no tocado por la historia: el mito. Es el fundamento (*Grund*) donde reside el otro absoluto (*Ganz-Andere*): lo sagrado. El Dios de los ateos, que no se designa como tal.

Los habitantes de Godenholm (el viajero Schwarzenberg, el visitante Einar, el antiguo médico militar Moltner), son extenuados fugitivos de la historia, que buscan un lugar primario donde la vida no sea un sanatorio para los enfermos de la experiencia, sino el laboratorio de la regeneración. Fortunio y Bergrat dan la fórmula en *Heliópolis*: «... el reino donde la tierra se transforma en tesoro fundamental y el saber, en poder». Es el único contexto donde las grandes ideas, que surgen del corazón, se realizan sin fracasar, como ocurre en la historia. Esta es, al menos, la promesa de Utopía.

Pero Jünger no es un pensador utópico, sino, más bien, distópico, en el sentido de que muestra cómo la utopía se aniquila al realizarse. Podemos leer en estas fábulas distópicas jüngerianas, tal vez, una crítica a las utopías alemanas del siglo XX: el comunismo hegeliano de Lukács, la regeneración racista y totalitaria de Hitler, el mesianismo de Ernst Bloch, por no apelar al mayo del 68.

En la Ermita, los pastores, que viven en arcádico primitivismo, hacen sacrificios humanos en honor de sus muertos. El narrador no puede sino horrorizarse y nosotros pensamos en *El señor de las moscas* de William Golding: vuelta a la infancia, la humanidad restaura su historia, no su fábula. Braquemart rubrica con su suicidio, la impotencia utópica para refundar la historia humana. El ciclo jüngeriano se impone: la Gran Madre recobra sus fueros y la vida conduce a la muerte, que es la única regeneradora. Ritos de sangre y fuego logran perpetuar la vida, comer para no morir. Einar, en la isla Godenholm, advierte que el fundamento es la tenebrosa desnudez de la tierra, un bosque cruzado de senderos ocultos: el reconocimiento mutuo entre el ser extenso y la esencia inasible y perpetua. Zapparoni, por su parte, es la parodización de la utopía, la fabricación de un mundo habitado por autómatas «libres y elegantes», que repiten las historias contadas por unos films. Al realizar el ensueño de la materia que piensa, Zapparoni construye una sociedad automatizada cuya realidad (¿posmoderna?) es abstracta como el dinero. Aquí la crítica jüngeriana es contrafáctica y se dirige al mundo capitalista avanzado.

La utopía es, por fin, un modo de salirse del presente y mirarlo desde un futuro conjetural. El utopista escapa de su mundo para ocuparse de él, conforme la lectura que Jünger hace de *Brave new world*, la novela utópica de Aldous Huxley. Este, al mostrarnos un futuro inhabitable, juzga mala a su época, porque la ve empeorar en la proyección del tiempo. Es, si se quiere, la moraleja de *El problema de Aladino*: