

LOS DIARIOS DE E. JÜNGER COMO FORMA DEL PRESENTE

LUISA PAZ RODRÍGUEZ SUÁREZ

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Ernst Jünger es ya desde hace tiempo una figura reconocida en los círculos académicos y su obra ha sido ampliamente galardonada, dentro y fuera de Alemania, desde 1959. Entre otros reconocimientos y honores ha recibido algunos de los más importantes de las letras alemanas, como el premio Schiller (1974) y el premio Goethe (1982). Criticado por unos y admirado por otros, ha sido uno de los escritores alemanes que más polémica ha suscitado. Impasible ante el elogio tanto como ante el rechazo, él tuvo como divisa siempre y únicamente estar a la altura de sí mismo. Quizá por eso se retiró a una vida completamente solitaria en pequeñas aldeas desde mediados de los años treinta, entregado a su trabajo intelectual, a su jardín y a su pasión de entomólogo, viviendo y escribiendo con absoluta independencia.

Algunos han visto en él sencillamente a un hombre libre, como dijo F. Miterrand cuando le visitó con ocasión de sus cien años en Wilflingen, una pequeñísima localidad cercana a la Selva Negra donde vivió desde 1950 hasta su muerte. Para otros, como A. Gide —a quien conoció en París en 1937— era un hombre honesto (Jünger, 2005a, XII). Efectivamente, Jünger siempre defendió su libertad individual: «En mi trabajo —dice— he nadado siempre contra la corriente, jamás he seguido la estela de ninguna de las fuerzas dominantes». La misión de sus escritos, según sus propias palabras, «no es política, sino pedagógica, autodidáctica en un sentido superior: el autor permite al lector que comparta su evolución», pues la finalidad a la que «deben servir» es a su «propia formación» (Jünger, 2005b, 15-16). Y es que para él, en nuestro mundo también forma parte del lujo «el modo propio de ser, el *ethos*, del que dice Heráclito que es el *daimon* del ser humano. La lucha por un modo propio de ser, la voluntad de salvaguardar un modo propio de ser es uno de los grandes, de los trágicos asuntos de nuestro tiempo» (20).

Quizá por eso al retirarse de «esta sociedad» —la totalitaria de 1933— lo haga con el siguiente diagnóstico: «Vemos cómo el ser humano está llegando a una situación en la cual se le exige que él mismo genere unos documentos que están

calculados para provocar su ruina» (Jünger, 2002, 22). El escritor alemán caracteriza la profunda crisis del mundo en el que vive cuando escribe en 1934:

La situación en que nosotros nos encontramos es la de unos caminantes que han estado marchando durante largo tiempo sobre un lago helado cuya superficie comienza ahora a cuartearse en grandes témpanos debido a un cambio de temperatura. La superficie de los conceptos generales está empezando a resquebrajarse y la profundidad del elemento, que siempre estuvo ahí presente, trasparece oscuramente por las grietas y juntas (Jünger, 2003a, 24-25).

Ernst Jünger vivió 103 años, de 1895 a 1998, y con su obra se ha convertido en testigo de un siglo que seguirá siendo objeto de múltiples reflexiones por la magnitud de los dramáticos acontecimientos que lo conforman y que han supuesto una quiebra irreversible de la imagen moderna del ser humano. Su obra se compone de diarios, narrativa y ensayos acerca de nuestra época. *La emboscadura* [*Der Waldgang*] de 1951 es uno de esos ensayos en los que ha meditado sobre nuestro tiempo. En él dice lo siguiente:

Tal vez en tiempos venideros se tendrá la impresión de que parte de nuestra literatura que menos ha surgido de propósitos literarios es la más vigorosa: todos esos relatos, cartas, diarios que han brotado en las grandes batidas, en los cercos y desolladeros de nuestro mundo. Tal vez en aquellos tiempos futuros se verá que en el *De profundis* alcanzó el ser humano una hondura que roza los cimientos y que quebranta el fuerte poder de la duda (113).

Efectivamente, los textos que llamamos «subterráneos», como son los diarios, constituyen un género particular característico del mundo contemporáneo y resultan un documento esencial para su comprensión. Me parece que un caso paradigmático son los de E. Jünger. Para él «el diario no es tan sólo una experiencia personal, sino que es al mismo tiempo un género de escritura». La importancia que su autor les otorga queda patente cuando afirma que «en la edición de sus obras completas [ha] colocado los diarios en la primera sección». A su modo de ver constituye una forma de escritura privilegiada porque hace posible un relato espontáneo, «y permite anotar cada intuición con la máxima libertad, sin vínculos formales» preestablecidos (Gnoli y Volpi, 2007, 117-119).

Su obra no se deja encuadrar fácilmente ni como filosofía ni como literatura, sino que desafía precisamente ambos géneros para llevarlos más allá de sí. Me parece que una obra como la de Jünger es uno de los casos que viene a confirmar ese espacio de diálogo *entre* filosofía y literatura, típico del quehacer intelectual contemporáneo. Más allá de los géneros, su «elección de vida» ha sido «la escritura» (121). Para él la palabra «escritura» es sinónima de poesía, de arte. Ya desde la época de su juventud prefirió el arte a la ciencia o la filosofía —sobre todo si tenemos en cuenta cómo ambos discursos se entendían a sí mismos en las dos primeras décadas del siglo XX—, pues tiene el convencimiento de que «en la obra de arte [hay] una gigantesca fuerza de orientación» (Jünger, 2005b, 13). A su modo

de ver, escribir es una de las tareas «más excelsas de este mundo», aunque «no deja de entrañar un riesgo muy alto» (14), ya que, como también pensaba Hölderlin, el lenguaje es el más peligroso de los bienes y los poetas, los más arriesgados de los seres humanos porque con su tarea arriesgan el decir mismo. Pero, al mismo tiempo, reconoce que es un riesgo que merece la pena porque ellos fundan lo que permanece, como también recordaba Heidegger en sus escritos sobre Hölderlin y Rilke.

Para Jünger «el verdadero escritor [...] es como una luz que, invisible en sí misma, calienta y hace visible el mundo» (Gnoli y Volpi, 2007, 58). Por eso con su obra no quiere expresarse a sí mismo, sino que lo que pretende es *expresar* la realidad de la que él forma parte, incluso, en ocasiones, de manera trágica. Jünger sería lo que en alemán se conoce como un *Dichterphilosoph*, un poeta-filósofo, una expresión con la que se quiere manifestar el carácter productivo, poético, en sentido estricto, de todo pensamiento genuino. Por eso hay quienes —como Peter Koslowski— han calificado la obra de Jünger como «filosofía poética [*dichterische Philosophie*], ya que su obra «rebasa los límites de la poesía, la religión, la historia y la filosofía, y une sus métodos y accesos al mundo». Su escritura inaugura, pues, un territorio intermedio «entre poesía [*Dichtung*], mito, historia y filosofía», formando una original síntesis entre ellas (Koslowski, 1991, 15-16). Como afirma E. Ocaña, su pensamiento «crece sobre un fructífero substrato mítico-poético. Como pensador y poeta no contrapone *logos* y *mythos*, sino que sabe alimentarse de su común raíz» (Ocaña, 1993, 71). Su obra, que se extiende desde la Primera Guerra Mundial a los postmodernos años ochenta, supone, en definitiva, una búsqueda a través de la cual intenta encontrar lo real y su sentido, un modo de captar su lógica.

Jünger es un escritor situado en la estela de Nietzsche, tan admirado por él, al que incluso algunos han llegado a ver como el Nietzsche del siglo XXI, ya que en su obra se produce una meditación sobre el ser humano sin ningún tipo de atadura política, ideológica o moral. Como apunta en uno de sus diarios de la Segunda Guerra Mundial recogido en *Radiaciones II*: «Los seres humanos son textos jergológicos, pero muchos encuentran su Champollion. Se hacen legibles, se vuelven interesantes, cuando se afina la clave *con amore*» (Jünger, 2005c, 596) .

Ernst Jünger escribió diarios de 1914 a 1918; en total catorce cuadernos durante la Primera Guerra Mundial sobre la base de los cuales publicó en 1920 su primera obra, *Tempestades de acero [In Stahlgewittern]*, con la que alcanzó un gran éxito. También lo hizo durante la Segunda Guerra Mundial; de 1939 a 1945 escribió seis diarios, que integran los dos primeros volúmenes de *Radiaciones*. Y de 1965 a 1985 escribió los diarios titulados *Pasados los setenta [Siebzig verweht]*. El primero de los diarios escritos durante la Segunda Guerra Mundial titulado *Jardines y carreteras [Gärten und Strassen]* fue comenzado el 3 de abril de 1939 y apareció en ese mismo año. Por estas fechas estaba ultimando su relato más fa-

moso, *Sobre los acantilados de mármol* [*Auf den Marmor-Klippen*]. Por eso este diario constituye la mejor introducción para el relato.

Jardines y carreteras narra el avance del ejército alemán a través del territorio francés y está escrito desde una perspectiva de total oposición al nazismo, lo que no hizo sino incrementar el rechazo de los círculos nazis hacia su autor. En 1941 las autoridades del régimen hitleriano le obligaron a suprimir un párrafo de este diario y, como Jünger se negó, prohibieron su reedición incluyéndolo en el índice de los libros prohibidos, donde permaneció después de la guerra al ser ratificada dicha prohibición en 1945 por los ingleses de ocupación en Alemania (Jünger, 2005b, 17). Este diario supone un cambio de perspectiva radical en la visión de la guerra respecto a los que escribió en la Primera Guerra Mundial. En *Tempestades de acero* el soldado era visto como un hombre de acción y la guerra como una gran aventura. En la primera página leemos: «Crecidos en una era de seguridad, sentíamos todos un anhelo de cosas insólitas, de peligro grande. Y entonces la guerra nos había arrebatado como una borrachera [...]. La guerra nos parecía un lance viril [...]» (Jünger, 2005a, 5). Muy distinta será la impresión que tendrá de la Segunda Guerra Mundial. En *Jardines y carreteras* prevalece la perspectiva del individuo expuesto al sufrimiento, al dolor y a la muerte (Jünger, 2005b, III-IV). En el prólogo, Jünger reflexiona precisamente sobre la naturaleza del diario y subraya cómo «el carácter de diario se convierte en un carácter específico de la literatura». Una de las razones para él es «la velocidad», la aceleración que cifra como una característica de nuestra época y que afecta tanto a la literatura como a la filosofía:

La percepción, la multiplicidad de los tonos puede acrecentarse hasta el punto de constituir una amenaza para la forma; eso es algo que nuestra pintura ha sabido plasmar con mucha fidelidad. Frente a esto, en la literatura es el diario el mejor medio. Y, además, es el único diálogo posible que subsiste en el Estado total.

Incluso en la filosofía puede tornarse hasta tal punto amenazadora la situación que el *opus* se aproxime al cuaderno de bitácora; algo de eso apunta por vez primera en *La voluntad de poder*. Son anotaciones tomadas durante el recorrido por mares donde se deja sentir la succión del Maelstrom [el remolino de la catástrofe] y emergen monstruos a la superficie. Vemos cómo el timonel, mientras observa los instrumentos de a bordo, que poco a poco van poniéndose al rojo vivo, no olvida un solo instante el rumbo que sigue y el destino hacia el que navega. Investiga qué derroteros son posibles, las rutas extremas, donde luego naufragará la razón práctica (Jünger, 2005b, 11).

Jünger ha titulado sus diarios de la Segunda Guerra Mundial con la palabra *Strahlungen*, *Radiaciones*. A Volpi le dijo en una de las escasas entrevistas que concedió —en 1995, cuando cumplió cien años— que *Radiaciones* «es una palabra casi metafísica, como ‘emanación’: indica un modo de transmitirse de la energía, tanto en sentido material como en sentido espiritual» (Gnoli y Volpi, 2007, 59). También llama *Radiaciones* a los diarios que ha publicado como *Pasados los se-*

tenta. Las radiaciones son impresiones agrupadas «prismáticamente con objeto de [...] 'elevar a imágenes las radiaciones'». El escritor tiene un concepto poliédrico de diario, «sus intérpretes destacan que los diarios de Jünger son producto de un gran esfuerzo de estilización [...] en el que el autor extrae una y otra vez, a través de un proceso de abstracción de la realidad de la que tiene noticia, los desarrollos que él percibe y los agrupa en vastas categorías de sentido, [...] construyendo imágenes mentales míticas» (Wegener, 2006, 17). Y el mito, como sabemos, no busca hablar *sobre* la verdad, sino producirla, hacerla real, intentando revelar la estructura del mundo, su orden invisible.

Sus diarios constituyen, por ello, «un instrumento característico de autorreflexión y comprensión del tiempo» (16), a pesar de que él es consciente de la insuficiencia a la que está abocado cuando reconoce: «es posible que haya puesto mis ojos en una de esas estrellas que jamás se alcanzan en la vida» (Jünger, 2005*b*, 16-17). Quizá porque lo que Jünger perseguirá toda su vida es, en definitiva, expresar y comprender la sustancia de su época, que es también la nuestra. Por eso con su obra se ha convertido en testigo de nuestro tiempo, de todo un siglo. Una obra que supone un referente necesario para intentar entender uno de los períodos más convulsos e impredecibles si nos situamos, sobre todo, en la perspectiva de principios del siglo XX. Testimonios como el de Jünger van mucho más allá, como hemos dicho, de una expresión de lo personal sin más, pues lo que busca con su obra es contribuir a expresar «la lógica de la barbarie» —en expresión de F. Gallego (2001, 11)—. Muy pocos, como Nietzsche, supieron anticipar, en medio de la seguridad y el optimismo característico de finales del XIX y principios del XX, las grandes catástrofes que aguardaban al ser humano y que efectivamente ocurrieron apenas comenzó el siglo.

Radiaciones es el título de este sexteto de diarios que, tomados en conjunto, dan lo que Jünger llama «la imagen de la catástrofe». Como él escribe al respecto: «Completamente oscuras son las grandes zonas del terror que a partir del final de la Primera Guerra Mundial van penetrando en nuestro tiempo y propagándose de manera funesta» (Jünger, 2005*b*, 12-13). Señala, entre otros, a Nietzsche, Melville, Poe, Hölderlin, Dostoievski, Conrad, Kierkegaard, como «augures de las profundidades del Maelstrom a que hemos descendido», como ejemplo de literatura de la catástrofe, la que nace de sus remolinos: «La catástrofe fue prevista en todos sus detalles. Pero a menudo los textos eran jeroglíficos —hay así obras para las cuales no hemos madurado como lectores hasta hoy» (11).

La de Jünger es, como la de los otros autores mencionados, una obra que nos obliga mucho como lectores. Su escritura promueve una modificación de la mirada para que sea capaz de alcanzar una representación de la realidad lo más amplia posible. A este respecto en *El autor y la escritura* sostiene —citando a E. Wertheimer—: «Con talento escriben pocos. ¿Pero hay tantos que *lean* con talento?» (Jünger, 2003*b*, 92). Máxime cuando el deber del escritor ante el desmorona-

miento espiritual es, como dice, «captar la decadencia en su dimensión global, en su significado trágico [...]. En este aspecto no está lejos de los grandes profetas o de Heráclito» (Gnoli y Volpi, 2007, 59). Por eso el escritor piensa que no hay que echarle la culpa al sismógrafo, como cree que le sucedió injustamente a Nietzsche, pues lo que hace no es otra cosa que *expresar* la catástrofe:

La captación espiritual de la catástrofe es más temible que los horrores reales del fuego. Esa captación es un riesgo que sólo pueden correr los espíritus más osados, los capaces de soportar grandes cargas, de hacer frente a las dimensiones de los acontecimientos, bien que no a su peso. Quedar despedazado de ese modo fue el destino de Nietzsche, lapidar al cual es hoy de buen tono. Después de un terremoto la gente golpea a los sismógrafos. Pero si no queremos contarnos en el número de los primitivos, no podemos hacer expiar a los barómetros los tifones (Jünger, 2005b, 11).

Hannah Arendt ha visto en los diarios de guerra de Jünger «tal vez el mejor ejemplo, y el más transparente, de las inmensas dificultades a que se expone un individuo cuando quiere conservar intactos sus valores y su concepto de la verdad en un mundo en que verdad y moral han perdido toda expresión reconocible» (Arendt, 1993, 47). Sus diarios muestran la necesidad, según las palabras del escritor, de «tomar la verdad en los sitios donde se la encuentra. [Y all] igual que la luz, tampoco la verdad cae siempre en el lugar agradable» (Jünger, 2005b, 12). En *Tempestades de acero* (1920), escrito como se ha dicho a partir de los catorce cuadernos que forman sus diarios de la Primera Guerra Mundial, deja patente su tendencia a la observación, su atracción por los microscopios y los telescopios, instrumentos con los que puede verse tanto lo grande como lo pequeño. Del mismo modo, en el escritor valora ante todo esas cualidades para lo visible y lo invisible (Wegener, 2006, 81). Así, en *Radiaciones I* se pregunta: «¿Pero hemos agotado los secretos de las cosas visibles?». Y su respuesta es que «en las cosas visibles están todas las indicaciones relativas al plan invisible». Por eso afirma que «la obra literaria crea las estatuas que el espíritu coloca como ofrendas ante los templos aún invisibles» (Jünger, 2005b, 19).

Algo completamente característico de su estilo es su «mirada estereoscópica» que no se detiene en una cara de un acontecimiento, sino que pretende exhibir su naturaleza poliédrica y dinámica. Esta «mirada estereoscópica», como él la llama, es como una doble vista. Jünger la define como «el positivo y el negativo de una fotografía. Y, sin embargo, sólo ambos proporcionan la realidad», ya que permite poner en relación «territorios y estratos que están muy alejados entre sí y que a menudo son distintos» (20). Por eso, esta visión estereoscópica es lo contrario de un punto de vista unilateral. Con ella pretende rebasar la unilateralidad del concepto, intentando elaborar un pensamiento más amplio que produzca los elementos invisibles de la realidad, las fuerzas dominantes que la configuran. De hecho, para Jünger, «de lo que se trata es de dar forma a las

ideas de nuestro siglo» (*ib.*). Con tal propósito construye las imágenes visibles que emergen de lo invisible intentando captar ese multiperspectivismo constitutivo de las cosas, porque tiene el convencimiento de que sólo así puede ser *vista* la realidad.

La mirada estereoscópica está ligada al carácter múltiple del objeto. Jünger afirma que por «radiaciones» debemos entender «en primer lugar, la impresión que en el autor dejan el mundo y sus objetos, el fino enrejado de luz y de sombra formado por ellos. Los objetos son múltiples, a menudo contradictorios, están incluso polarizados» (12). Su obra en conjunto es también como un gran prisma que nos permite ver a través de ella distintos aspectos de la realidad según sea leída en un momento y contexto histórico u otro —o quizá también precisamente por eso—. En este sentido hay que entender lo que algunos dicen, como uno de sus mejores traductores, A. Sánchez Pascual (en Jünger, 2004, 12), cuando comenta que varios de sus escritos —incluido su ensayo más polémico, *El trabajador* [*Der Arbeiter*] (1932)— están aún por leer, lo que les ha llevado a percibir en ellos una capacidad visionaria respecto a la captación de nuestra época.

Una perspectiva como la que genera sólo se gana con la *distancia*. La distancia forma parte de su modo de captar la realidad, de su estilo. La distancia es así un ingrediente esencial de su mirada, de su forma de ver, y está muy unida a su carácter estereoscópico. Es más, parece que es la distancia lo que le permite *ver*. Jünger es «un autor visual que nos habla en imágenes, figuras, formas» y «lo visual requiere distancia» (Wegener, 2006, 78-79). La distancia ha sido vista por unos como una virtud y por otros como un defecto. Respecto a su polémica mirada despersonalizada, el escritor matiza este aspecto diciendo que se trata de una «distancia interior de la realidad de la guerra», pues en esa circunstancia —dice— «estaba sólo conmigo mismo». Sobre su posición de «espectador» señala que en la Segunda Guerra Mundial «se había generado una distancia, una fractura insuperable. De ahí mi replegarme en mí mismo, en mi mundo interior, en la realidad de los libros y de la literatura. Como si el actor de antaño hubiese desaparecido y sólo quedase el espectador». Y que dicha distancia no implicaba cinismo alguno, sino que era «una defensa estética frente al miedo a la muerte» (Gnoli y Volpi, 2007, 76-78), pues, en su opinión, «la superación del miedo a la muerte es el deber de un escritor que se entrega: su obra ha de irradiarla» (59). En cambio, para el escritor Hermann Hesse —quien, junto con Stefan Zweig, fue uno de los pocos críticos con la Primera Guerra Mundial— este distanciamiento estilístico de la escritura de Jünger no tenía una connotación negativa, pues decía «tener la sensación, a través de [su] escritura, de tomar parte en el espectáculo que describ[e]» (90-91).

Jünger practicó ese distanciamiento no sólo con lo terrible, sino también con la belleza (cf. Jünger, 2005*b*, 29); tanto con las escenas de la guerra como en sus descripciones de viajero por distintos continentes. La distancia formaba parte in-

cluso de su manera de vivir, también alejado físicamente —por decirlo así— en pequeñas aldeas. En numerosas ocasiones se definió a sí mismo como un solitario. Una distancia, en definitiva, que parece estar más bien ligada, no tanto a los acontecimientos, sino a la búsqueda de su sentido. Los acontecimientos se suceden, pero su sentido, quizá sólo pueda ser visto con distancia, en perspectiva. Un estilo propio de un escritor que no intenta embellecer ni hacer más soportable la realidad, sino que quiere irradiarla con toda su crudeza y su dolor si es preciso. En este sentido, cuando se refiere a «las cosas horribles que mencion[a]», afirma en *Radiaciones I*:

era fácil sucumbir a la tentación de suavizar el texto mediante retoques. No lo he hecho, pues lo que me propongo es comunicar al lector una idea del conjunto en su integridad. Hoy la única conversación posible es la que se desarrolla entre hombres que tienen esa idea del conjunto; si tal cosa ocurre, entonces pueden hallarse ciertamente en puntos muy alejados, sin que ello impida el diálogo (19-20).

Para él,

la potencia de un escritor reside precisamente en esto: en desconfiar de la confusión y en no dejarse arrebatar por la atmósfera apocalíptica. Evitar o atenuar la catástrofe es deber del político, que merece ayuda. En este campo, incluso las fuerzas espirituales más excelsas no pueden cambiar nada. Su intervención puede ser, acaso, de naturaleza censoria (Gnoli y Volpi, 2007, 58).

Con ocasión del premio Schiller fue evocado el aspecto estereoscópico de su obra, un aspecto que confiere a su pensamiento un carácter combinatorio que «va tras la ley de formación y transformación de los fenómenos aislados». Este aspecto estereoscópico «se refleja en su concepto de la lengua» y «convierte la imagen del idioma en tridimensional». Su relación con la lengua trasciende por ello su carácter instrumental, ya que no se limita a usarla para clasificar lo conocido. Antes bien, con su escritura muestra «que, tras cada concepto, existe una fuerza formadora, e impregnante. [...] Sólo entonces podemos comprender el mundo, como un conjunto pleno de sentido. Si no se logra esta visión ‘coordinada’, se fragmenta el mundo (a pesar de nuestra perfección técnica), en átomos reforzados unos con otros, pero sin interpretación positiva» (Bosque Gross, 1990, 162).

Si tenemos en cuenta, como hemos dicho al principio, que la finalidad de sus escritos es que sirvan «a [su] propia formación» y que su misión es, en consecuencia, «autodidáctica» y no «política» (Jünger, 2005*b*, 15-16), entonces leer su obra en esa clave quizá no contribuya a su comprensión. La suya —como ha declarado en diversas ocasiones— no ha sido una intención política, sino que sus reflexiones se han situado más allá de esta esfera, sobre el poder. Su perspectiva no es, por tanto, ideológica, sobre todo si tomamos la acepción arendtiana del término, es decir, como la lógica de una idea que se quiere imponer a la realidad. Desde sus primeras obras, su escritura no pretende *inspirar*, sino *expresar* la realidad en la que vive (cf. Gnoli y Volpi, 2007, 40-41). Probablemente que su perspectiva no

sea ideológica es lo que pueda explicar que haya atraído a políticos tanto de derecha como de izquierda. Y que haya sido visitado por jefes de estado o de gobierno de diferentes tendencias políticas como F. González, H. Kohl o el ya citado Mitterrand, así como por artistas tan diferentes como Gide, Cocteau, Picasso o Yourcenar (Wegener, 2006, 82-83).

La reflexión sobre el poder es constante en su obra. Aunque desde la política se ejerce el poder, poder y política son percibidas desde su obra como cosas distintas, pues, a su modo de ver, la política es una expresión parcial, y no la única, del poder. Esta diferencia entre poder y política es lo que ha llevado a algunos a situar su pensamiento en un plano metapolítico. Efectivamente, Jünger mantuvo siempre una relación de distancia con la política —que no de desinterés— y rehusó participar en ella; de ahí sus continuos rechazos a implicarse en ningún partido político, como por ejemplo a los ofrecimientos de los nacionalsocialistas en los años veinte y treinta, a los que, por otra parte, prohibió en una nota pública hacer uso de sus escritos. Lo dicho es más comprensible aún si se tiene en cuenta, sobre todo, su distinción entre política, poder y dominio. Tampoco hace una lectura moral del poder, «sino que se pregunta cómo la persona singular, el *Einzelne*, puede ofrecer resistencia a la coacción» de los excesos del poder. Para él, por encima del poder político está otro poder mucho más profundo. Es un autor que no juzga, sino que «prefiere ver». Y ver no sólo requiere distancia, sino calma. H. Wegener (2006, 80) describe su serenidad como la de «quien desde el centro del tornado no es arrastrado por los torbellinos de la catástrofe —y Jünger estuvo en muchos ojos del huracán—, pero ha tenido la valentía de acercarse a ella y hacerle frente cara a cara».

Para el escritor alemán la poesía es, en todo caso, más fuerte que la política. Así se expresa en estos términos en una nota de 1945:

La tarea del autor, en la medida en que ella tiene sentido para otros, es la fundación de una tierra natal espiritual, de una morada espiritual. [...] La obra poética se impone al mundo de una manera mucho más honda y duradera que todo saber, que toda política. Todavía hoy sigue introduciéndonos en las murallas de Troya, en el palacio de Agamenón. Así como la seguridad de un lugar, su condición de habitable, en quien reposa es en el héroe, así es el poeta el que conseguimos ese lugar, que lo recordemos: que se convierta en tierra natal.

Son los poetas los que proporcionan los grandes albergues, los grandes refugios. De ahí que en aquellos sitios donde ellos faltan se propague enseguida un vacío terrible. Es cierto que en tales lugares aún puede habitarse, pero se vuelven inhóspitos, carentes de sentido, desconocidos en su interior (Jünger, 2005c, 530).

En sus escritos tampoco desarrolla una teoría política como tal, sino que su visión del poder es mítica, y, en ese sentido, metapolítica, referida más bien a las condiciones constituyentes del poder antes que a su eventual y ulterior sustanciación política (cf. Wegener, 2006, 79-80). Es, como se ha señalado, un *Dichterphilo-*

soph, un poeta-filósofo que «pretende visualizar el mundo recurriendo sobre todo a modelos geológicos, cristalográficos y ópticos», a «figuras míticas», «metalógicas», como su autor las llama (Jünger, 2003c, 199 y Jünger, 1990, 346). Lo que quiere es «aprehender las nuevas estructuras de poder», las condiciones constituyentes de las que pueden emerger formas morales y políticas —que, como en el caso del totalitarismo, son de dominación—. Así, en su ensayo *El trabajador* trata del dominio titánico de la técnica como signo de nuestro tiempo. Muchos años más tarde, en *La emboscadura* reflexionará «sobre la resistencia contra el abuso de poder». Su visión metapolítica del poder «ofrece múltiples características y diferentes perspectivas» (Wegener, 2006, 15 y 23). Hemos dicho que la mirada estereoscópica es como la de un prisma. La política necesita de la unilateralidad del concepto, sólo el arte puede mirar así. Desde este punto de vista, «el *trabajador* no es para Jünger un concepto abstracto, y menos todavía una clase social, sino una figura (*Gestalt*) de cuño neoplatónico que ejerce su dominio (*Herrschaft*) [...]. Otra imagen [...] es la del *bosque* como ámbito de poder. Poder entendido como resistencia a la coacción [de] la persona singular (*Einzelne*) [...]. Y lo hará en la figura del *emboscado*», una figura con la que representa a quien «está dotado de una mayor relación originaria con la libertad» (79). Otra figura es la del *soldado*.

La novedad de su pensamiento es, pues, «el pensamiento en figuras, en arquetipos». Su obra supone un rechazo a la percepción burguesa de la historia. Cada una de las figuras expresa el espíritu de su época, el *Weltgeist* desde el que puede ser entendida. En ese sentido forman «el mapa de un invisible plan de ordenación del mundo». Las figuras de Jünger son modelos metapolíticos, pues aunque dan un orden, «no construyen un marco de ordenación concreto». «No son concebibles en las categorías del bien o del mal, [sino que] las escalas morales proceden mucho más de ellos, y son asimilados en el concepto de lo heroico». Las cuatro figuras que aparecen a lo largo de su obra son las manifestaciones de la arquitectura del espíritu humano, de sus transformaciones (25-26). Al hilo de su meditación sobre el poder han aparecido nuevos objetos del pensamiento, como el nihilismo, la técnica, y una filosofía de la historia que está mereciendo la atención de muchos. Por ello se ha convertido en interlocutor privilegiado de filósofos como Heidegger, entre otros. Pero en Jünger el reconocimiento del nihilismo propio de nuestra época nunca conduce a una actitud derrotista. Al contrario, él que miró el monstruo cara a cara, tiene una gran esperanza en el futuro de la humanidad, pues como dijo poco antes de morir: «La esperanza siempre nos llevará más lejos que el miedo» (109).

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDE, Hannah (1993), *Besuch in Deutschland*, Berlín, Rotbuch.
- BOSQUE GROSS, Emilio (1990), *Heroísmo y razón en Ernst Jünger*, Ed. Universidad de Salamanca.
- GALLEGO, Ferrán (2001), *De Múnich a Auschwitz. Una historia del nazismo, 1919-1945*, Barcelona, Plaza y Janés.
- GNOLI, Antonio, y Franco VOLPI (2007), *Los titanes venideros*, Barcelona, Península.
- JÜNGER, Ernst (1990), *El Trabajador. Dominio y figura*, Barcelona, Tusquets.
- (2002), *La emboscadura*, Barcelona, Tusquets.
- (2003a), *Sobre el dolor*, Barcelona, Tusquets.
- (2003b), *El autor y la escritura*, Barcelona, Gedisa.
- (2003c), *El corazón aventurero*, Barcelona, Tusquets.
- (2004), *Sobre los acantilados de mármol*, Barcelona, Destino.
- (2005a), *Tempestades de acero*, Barcelona, Tusquets.
- (2005b), *Radiaciones I*, Barcelona, Tusquets.
- (2005c), *Radiaciones II*, Barcelona, Tusquets.
- KOSLOWSKI, Peter (1991), *Der Mythos der Moderne. Die dichterische Philosophie Ernst Jüngers*, München, W. Fink Verlag.
- OCAÑA, Enrique (1993), *Más allá del nihilismo. Meditaciones sobre E. Jünger*, Ed. Universidad de Murcia.
- WEGENER, Henning (ed.) (2006), *Ernst Jünger y sus pronósticos del Tercer Milenio*, Madrid, Editorial Complutense.