

ÓRBITAS CONCÉNTRICAS.
TRAYECTORIAS DE LA EXPERIENCIA
POLÍTICA EN HÖLDERLIN Y
VOLVER AL MUNDO DE J. A. GONZÁLEZ SAINZ.

Germán Garrido Miñambres

Universidad Complutense de Madrid

Una conocida teoría sitúa el rasgo distintivo de la modernidad literaria en la adopción de una actitud crítica respecto a la modernidad científica, política o filosófica, es decir, respecto a la concepción del mundo derivada del pensamiento cartesiano y apuntalada con la Ilustración. Entre las tramas que componen el tejido de la modernidad literaria, se encontraría entonces el descubrimiento de la utopía y su inevitable reverso, el desengaño que resulta del divorcio entre proyección ideal y tozuda realidad¹. La novela de J. A. González Sainz *Volver al mundo* se inscribe en esta fundamental tradición de la literatura moderna y lo hace además estableciendo un intenso diálogo con quien es considerado uno de sus autores fundacionales, el poeta alemán Friedrich Hölderlin. Ni la temática política ni la influencia de Hölderlin agotan desde luego el sentido de esta densa y compleja novela, pero sí apuntan a lo que constituye una de sus fundamentales líneas interpretativas y acaso la principal aportación de González Sainz a la narrativa española contemporánea, donde, a diferencia de lo que sucede en otras latitudes, la temática utópica no ha sido aún llevada hasta sus últimas consecuencias. Todo ello justifica un examen detenido de la presencia de Hölderlin en *Volver al mundo*, presencia que, como se verá, se concreta en dos niveles bien diferenciados: uno el de la cita textual, en el que se invocan los poemas de juventud del autor alemán—fundamentalmente los himnos de Tubinga— y otro, más sutil e indirecto, que se deriva de las múltiples afinidades entre la novela de González Sainz y el proyecto del *Hiperión*.

1. UNA TOPOGRAFÍA DE LA HISTORIA

En el transcurso de las clases que impartió en Freiburg en 1951, Martin Heidegger se propuso responder a la pregunta *¿Qué significa pensar?*, tomando como punto de partida los versos que Hölderlin escribió para una versión primitiva de su himno *Mnemosyne*: “Un signo somos, que nada indica, / que nada padece y que ya casi / ha perdido el lenguaje en tierra extraña”². Heidegger, que define en este texto el pensamiento como la permanente interrogación sobre el ser, encuentra en los versos de Hölderlin la imagen más adecuada del hombre moderno, aquél que en su mudez apunta precisamente a lo que constituye la esencia del pensar. El pensar auténtico se dirige para Heidegger necesariamente hacia aquello que más da que pensar (*das Bedenkliche*) y nada da más que pensar que el hecho de que el hombre no sea aún capaz de pensar, que sea un signo desprovisto de sentido, desprovisto incluso de un lenguaje con el que interrogar ese sentido. Pero, como es sabido, Hölderlin no fue siempre el poeta del extravío metafísico que quiere ver aquí Heidegger. Mucho antes de dar voz a la condición trágica del sujeto escindido —que poetizó en algunas de sus más célebres composiciones como *Mitad de la vida* o *Como cuando en día de fiesta*,— durante su época como estudiante en Tübinga, Hölderlin conservaba una fe plena en la poesía como instrumento revelador de sentido. En la contemplación de la naturaleza el poeta no se estremecía aún escuchando el silencio de los dioses, sino que por el contrario descubría señales inequívocas de su inminente regreso. Así lo demuestra el himno *Cantón Suiza*, escrito para conmemorar el viaje que él mismo hiciera en compañía de otros simpatizantes de la causa jacobina a un lugar señalado de la geografía helvética. En su descripción del llano de Rütli, Hölderlin superpone el lazo que le une a sus compañeros con el que forjara la alianza del príncipe Walter contra la casa de Habsburgo cinco siglos atrás. El resultado es la orgiástica invocación que González Sainz cita en el encabezado de su libro: “... y los vasos rebosantes de espuma, brindando entre cánticos de júbilo, resonaban por la gloria de la libertad” (Hölderlin, *Los himnos...*, 89). La revelación del valor simbólico contenido en el paisaje suizo permite así anular las distancias temporales para descubrir en la amistad el nexo sagrado que une las almas heroicas en el combate por la libertad.

Hölderlin tenía 19 años cuando estalló la Revolución Francesa. Su vinculación al acontecimiento histórico es pues la del rezagado que intenta compensar esa demora con una exacerbación de los ideales revolucionarios³. La novela de González Sainz nos traslada al extremo contrario de la llamada era de las ideologías, a los años que van desde los últimos coletazos del franquismo al definitivo desplome del bloque oriental, cuando la experiencia política del siglo XX ha servido fundamentalmente para poner en solfa la supuesta inocencia de los ideales revolucionarios. La trayectoria seguida por los protagonistas de *Volver a mundo* puede resumirse como la historia de ese doloroso descubrimiento. En su afán por

romper con todo aquello que les ata a la tradición, Miguel, Julio y Gregorio abandonan su lugar de procedencia, una pequeña localidad soriana, con la intención de convertirse en protagonistas de la Historia. Pronto descubrirán, sin embargo, la sutil deriva totalitaria que se oculta en los pliegues de su retórica libertaria. Es en ese momento cuando el ideal de la amistad invocado en los versos de Hölderlin descubre su lado más tenebroso, allí donde deja de ser la llave que abre el reino de la felicidad para convertirse en el pretexto que cobija los peores crímenes. La función que desempeña la lírica de Hölderlin en este juego de equívocos parece pues, en un principio, clara: los himnos de Tubinga se cuelan en el relato como el testimonio prístino de una época fenecida en la que el mundo aún se plegaba servilmente al poder conformador de las palabras. Insertados en su nuevo contexto, los versos de Hölderlin ven transformado su sentido original conforme al fenómeno conocido en la teoría de la intertextualidad como transducción (Dolezel, *Historia breve...*, 229-43): corrobora esta hipótesis el hecho de que las citas de Hölderlin provengan en su totalidad de un personaje que ha hecho del equívoco y la manipulación del lenguaje su principal estrategia vital: Ruiz de Pablo, mentor de los tres amigos y principal instigador de su aventura revolucionaria. Es él quien alimenta y encauza su vocación transgresora, apoyándose en un ideal heroico que sabe ilustrar convenientemente con las alusiones a Hölderlin. Así, haciendo nuevamente referencia al vino como elemento festivo que certifica la fraternidad entre los héroes elevándoles sobre la mezquindad de las pasiones comunes, Ruiz de Pablo remite a la conocida oda “Buonaparte”: “La vasija que no puede contener todo ese vino y ese espíritu y hay que hacer estallar y romper en mil añicos para que su receptáculo sea entonces el mundo como obra de arte total, como vida total, y él como artista de esa totalidad” (González Sainz, 203). De este modo define Julio, parafraseando a Ruiz de Pablo, la visión sublimada del poeta, que por extensión se convierte aquí en la visión sublimada del auténtico revolucionario, del hombre libre⁴: aquel que, habiendo roto todas las cadenas de la servidumbre se siente llamado a crear un nuevo mundo regido por los ideales de la libertad y la belleza. Siguiendo el testimonio de Julio, Ruiz de Pablo se apoya repetidamente en la imagen de Hölderlin para ilustrar el ideal que desea trasladar a sus discípulos. Lo que en ellos es secreto anhelo de ruptura y emancipación encuentra perfecto acomodo y grandioso embellecimiento en las palabras del maestro. El efecto inevitable es el encantamiento narcisista, el rapto de la voluntad que queda cautivada por la belleza de la propia figura. Y la ruptura de ese encantamiento sólo podrá producirse cuando las palabras descubran el doble sentido que encubrían. De los tres amigos es Miguel el primero en descubrir la manipulación del lenguaje que oculta la estrategia de Ruiz de Pablo, iniciándose así una abierta hostilidad entre ambos cuyo verdadero alcance sólo será descubierto en el trecho final de la novela. Julio, por el contrario, deberá confrontarse directamente con la inminencia del crimen para comprender que ha sido embaucado por el poder

hipnótico de las palabras. Por último, Gregorio, asume una función sacrificial ocupando el puesto que estaba destinado a sus compañeros y traspasando la línea que separa las bellas palabras de los hechos. Brutalmente desposeído de su humanidad se convierte en El Biércoles, un ser asilvestrado que arrastra su lastimosa animalidad por los bosques de El Valle adquiriendo para los habitantes del pueblo la entidad de una criatura legendaria. Aunque en los tres casos el amargo descubrimiento de la verdad se manifiesta de forma distinta, los tres terminan regresando a El Valle con la vaga esperanza de recobrar lo que dejaron atrás. Pero, como termina descubriendo Miguel, una vez que las grandes palabras han descubierto su vacuidad, ni siquiera las pequeñas son capaces de restituir momentáneamente el abismo abierto entre el hombre y su mundo. En este contexto, la voz de quien es por excelencia el poeta de las grandes palabras no puede sonar más extraña y remota. Pero, al mismo tiempo, es evidente que su irrupción en el relato pretende provocar una tensión que irradie los despojos del presente alumbrando en ellos nuevos significados. Para comprender de qué modo propicia la cita una relectura tanto del presente de la novela como del pasado evocado por los poemas conviene reparar en el procedimiento que sigue González Sainz para configurar el espacio ficcional de su relato.

El lugar al que regresan los protagonistas de *Volver al mundo* una vez consumada su derrota, el pueblo de El Valle, está descrito con una prolija minuciosidad que confiere a este entorno el aspecto de una topografía cerrada, un mundo literario dotado de un perfil claramente reconocible. En el ya mencionado poema *Cantón Suiza*, el lugar al que peregrina Hölderlin con sus compañeros de lucha, el valle del *Waldstättersee*, está emplazado junto a una enorme roca de forma piramidal, el *Myrten*, de tal modo que el lago, la roca y las montañas que circundan el valle forman una unidad en el ánimo exaltado del poeta. En *Volver al mundo* se nos presenta también una peña escarpada, Cebollera, cuyos pies están bañados por un pantano que se extiende entre las estribaciones de la sierra, por lo que puede afirmarse que el paisaje suizo evocado por Hölderlin ha sido trasladado a la realidad agreste del campo soriano. Pero, como sucede con el mencionado tema de la amistad, esta traslación tiene como resultado una inversión de los términos iniciales, pues si en el poema de Hölderlin el paisaje conforma una unidad que se acomoda perfectamente a la imagen invocada por el poeta (correspondencia entre Naturaleza e Historia) en *Volver al mundo* la principal función del paisaje consiste precisamente en sustraerse a toda interpretación, a todo intento por dotar de un sentido unívoco lo contemplado. Para tener una idea de los términos en que se opera esta inversión merece la pena transcribir la cita del panorama descrito por Hölderlin: “Amigable se asoma el lago acampado en la lejanía; los peligros / de sus brazos están ocultos en el negro abismo de las montañas; atractivamente cubierto entre ramas florecidas, más amigable nos parecía / desde abajo, donde feroces rebaños infantiles gritaban de júbilo, y verdes pastos rodeaban los

pacíficos refugios. / Entonces nos apresuramos a descender hacia el amor; sonriendo probamos, / en el camino de los tréboles, refrescantes aceradas, / hasta que el hijo entusiasmado de las vides italianas, / en el entrañable refugio, con una sonrisa / nueva vida nos concedió; y los vasos rebosantes de espuma, / brindando entre cantos de júbilo, resonaban, por la gloria de la libertad” (Hölderlin, *Los himnos...*, 89). El valle del *Waldstättersee* es para Hölderlin el lugar sagrado al que no alcanzan “las costumbres de esclavos”. Las orillas del lago pueden, en efecto, albergar sombras amenazadoras, pero el vínculo de la amistad permite a la voluntad heroica triunfar hasta que “las fuerzas alcanzan su plenitud”. En el conjunto de la poesía de Hölderlin, la acción política, la visión poética y la contemplación de la naturaleza no forman esferas independientes, sino que se superponen en favor de una sola concepción unitaria.

No es desde luego una casualidad que, en *Volver al mundo*, Ruiz Pablo elija el paraje comprendido entre la peña de la Cebollera y el pantano para aleccionar a sus discípulos. Cuando toma la palabra, el paisaje parece hacerse también eco de la grandiosidad de sus palabras y mientras Ruiz de Pablo les insta a desprenderse de toda servidumbre para iniciar una nueva existencia heroica como hombres libres “la luz se filtraba en haces perfectamente visibles entre los negros y los violetas de mal agujero de las nubes, y las aguas agitadas del pantano devolvían sus azules, sus verdes brillantes o negruzcos, según la luz cambiante de cada momento, en medio de la inmensidad inabarcable del horizonte” (González Sainz, 381). Pero quien rememora esta escena es Julio, uno de los discípulos de Pablo Ruiz, a quien el tiempo ha permitido comprender la trampa que escondían las palabras del maestro, por lo que el aspecto que descubre el lago en el tiempo presente de la rememoración es otro bien distinto: “Las orillas de éste, con raros entrantes y salientes, como prolongaciones y escamoteamientos de no se sabía muy bien qué, se perdían a veces en el horizonte y otras parecían estar allí mismo, más certeras y comprobables. Unas lindes parecían fijas e inmutables, y otras sólo referenciales, imaginarias, como un acuerdo realizado con la percepción para orientarse” (González Sainz, 379). Sin duda, este fragmento es claramente sintomático no sólo del modo en que la novela de González Sainz se apropia de la poesía de Hölderlin, sino también de una estrategia discursiva extensible a la totalidad del relato. La apertura semántica que provoca la reinterpretación del paisaje priva a la representación figurativa de su ropaje ideológico. Pero, lejos de limitarse a constatar esa pérdida, el relato se recrea en la búsqueda infatigable de un sentido que, apenas empieza a vislumbrarse, se hurta de nuevo al observador, tal y como sucede con las engañosas lindes del pantano. Idéntico efecto produce la contemplación de la sierra o del monte de la Calvilla, donde permanentemente se recrea la dialéctica entre la fijación de sentido y su escamoteamiento. De este modo, en el paisaje de El Valle toma forma el anhelo perseguido por los personajes de la novela: volver al mundo, volver a formarse un mundo tras el desmantelamiento

provocado por la bancarrota de las ideologías. Y la novela convierte a su vez ese anhelo de los personajes en la meta última de su aspiración poética. La historia se inicia tras la misteriosa muerte de Miguel, cuando Berta, su antigua compañera sentimental, llega a El Valle con la intención de averiguar no sólo las circunstancias de su muerte, sino sobre todo las motivaciones de una vida que para ella estuvo siempre rodeada de incógnitas. La novela se plantea pues desde su inicio como una indagación, como la infatigable persecución de un sentido que se sabe inalcanzable en un tiempo en el que las grandes interpretaciones han perdido su vigencia. Los meandros que sigue el relato en su intento de esclarecer las incógnitas que rodean la vida de Miguel no hacen otra cosa que emular esa búsqueda. Como Julio y Gregorio, Miguel abandona El Valle pertrechado con el bagaje ideológico que le ha proporcionado el maestro. A diferencia de lo que sucede con sus compañeros, su desengaño no tarda en producirse, y con él llega también el desarraigo que implica habitar un mundo que no se ciñe ya a los grandes relatos. Miguel se convierte entonces en la perfecta encarnación del tiempo que le ha tocado vivir y opta por la ubicuidad como única forma cabal de realización en el trabajo, el amor o las relaciones personales. Pero, al mismo tiempo, una fuerza misteriosa le hace regresar obsesivamente a El Valle, como si en la frecuentación de lo que tiempo atrás despreció pudiera descifrar el sentido de su permanente anhelo. Sin embargo, el paisaje de El Valle se muestra, como hemos visto, reacio a descubrir sus secretos, y del mismo modo que Miguel sólo encuentra en la contemplación de la Calvilla el acicate que le obliga a renovar su búsqueda, al lector sólo se le ofrecen respuestas parciales que sirven antes para descartar certezas que para despejar incógnitas.

Volver al mundo acepta por lo tanto el desafío de un pensamiento a la intemperie en un tiempo que se hurta al poder ordenador de las palabras y lo hace aprovechando las posibilidades que ofrece la novela moderna como instrumento de reflexión. Sucede entonces que la novela exige la misma actitud intelectual que para Heidegger iba consustancialmente unida al acto de pensar, y que el filósofo alemán veía ejemplarmente ilustrada en el himno de Hölderlin (“Un signo somos que nada indica...”). Esta circunstancia indica ya que la novela de González Sainz no se limita a citar los versos de Hölderlin con la intención de invertir su sentido original, sino que entre la novela y la voz del poeta se establece una más compleja relación dialógica. Siguiendo el hilo de la exposición de Heidegger en *¿Qué es el pensar?* encontramos algunas valiosas pistas acerca de las premisas sobre las que se fundamenta ese diálogo. Así, para concretar en qué consiste la “auténtica” labor del pensar frente a la que no merece tal consideración, Heidegger plantea una (para entonces) audaz exégesis de Nietzsche y su teoría del superhombre. Frente al hombre viejo, que vive anclado al peso de lo ya acontecido y es por ello esclavo inevitable del resentimiento, el hombre nuevo es capaz de liberar el pensamiento de la concepción temporal que caracteriza a la metafísica

occidental y por ende del poderoso influjo que sobre ella ejerce la fuerza del rencor (recuérdese que el poema de Hölderlin citado por Heidegger lleva por título *Mnemosyne*). La teoría del eterno retorno es también interpretada al hilo de esta victoria sobre el resentimiento, como la forma temporal en que se desenvuelve el pensamiento del futuro hombre. *Volver al mundo* plantea a su vez una dialéctica en torno al efecto castrante del pasado, dialéctica en la que Hölderlin vuelve a cobrar un claro protagonismo. La imagen del héroe revolucionario que Ruiz de Pablo desea transmitir a sus discípulos es también la del hombre nuevo que se sobrepone a la mentalidad del esclavo para convertirse en protagonista de la Historia. Cuando por fin abandonan su existencia provinciana en El Valle, los tres amigos creen también estar rompiendo la crisálida que les separa de un mundo nuevo. Tal y como refiere Julio:

Nos íbamos al mundo, al mundo ancho y abierto donde todas las posibilidades se extendían múltiples y sugestivas ante nosotros, donde todo era por definición posible, nuevo, hacedero, mejor y, sobre todo, mejorable. Porque nosotros no íbamos con la intención de forjarnos un porvenir o encontrar un acomodo, como decían y creían nuestros padres, no íbamos a habitar el mundo, sino a cambiarlo, a ponerlo patas arriba, a hacer historia, y no sólo a sufrirla. Con aquella “salvaje tensión hacia el curso de las estrellas” de que hablaba el poema que él nos había leído (González Sainz, 236).

La última cita está extraída de la primera estrofa del *Himno a la libertad* (*Hymne an die Freiheit- wie den Aar im grauen Felsenhange*), composición de 1790 directamente inspirada en los sucesos de Francia y en la que Hölderlin da también cuenta de su concepción prometeica de la libertad. La división tajante entra una esfera humana, hecha de resignación y renuncia, y una divina e incognoscible, que se sustrae a los principios de la justicia, es denunciada por Hölderlin en este poema como una treta más del despotismo para mantener al hombre en un estado de servidumbre constante. La auténtica libertad empieza por ello a conquistarse para el poeta en el pensamiento, cuando el hombre rompe las cadenas que le atan al oscurantismo: “Nunca se somete, engañada por la arrogancia, / el alma libre a la sombría locura; / educada por la cariñosas manos de las musas / atrevida se enlaza a la divinidad” (Hölderlin, *Los himnos...*, 81-3). Idéntica disposición es reclamada por Ruiz de Pablo a los suyos cuando les insta a librarse de todo escrúpulo moral para acometer la forja de un tiempo nuevo: “La vida nueva nunca disfrutada toma con entusiasmo la nueva determinación de levantarse sobre la locura y el orgullo, placer más dulce e inefable”, afirma el maestro citando de nuevo el *Himno a la libertad*. El poema de Hölderlin formula un credo que aúna la rigidez estoica de quien debe renunciar a las bajas pasiones para hacerse merecedor de un destino superior y el ímpetu prerromántico de quien arremete contra toda autoridad humana o divina. En boca de Ruiz de Pablo, las palabras de Hölderlin alcanzan sin embargo una nueva dimensión, pues inevitablemente re-

cogen los dos siglos de experiencia política transcurridas desde su formulación original. Recuperada en su nuevo contexto, la palabra poética adquiere una función adoctrinadora: insuflando entusiasmo a quien la recibe le permite desprenderse de la doctrina heredada para iniciar la forja de “la vida nueva“. Si, según Hölderlin, el hombre nuevo debía sobreponerse a las bajas pasiones y el comportamiento licencioso para ingresar en el panteón de los héroes, para Ruiz de Pablo se trata más bien de suprimir los residuos éticos y los prejuicios morales que pudieran restarle determinación. De este modo, Ruiz de Pablo tuerce el sentido de las palabras de Hölderlin hasta desvirtuarlo por completo, pues donde uno clamaba por la acentuación de los postulados morales el otro exhorta a su definitiva liquidación como el legado de un tiempo fenecido. El auténtico objetivo final para Ruiz de Pablo no es pues otro que disponer de unos combatientes resueltos y disciplinados, y toda su retórica de la libertad esconde en realidad sólo un lenguaje del sometimiento⁵. “Un dios del amor te concedió la llama divina / un sentido purificado y cordial para descubrir lo magno y lo bello. Inocencia infantil y orgullosa libertad encienden tu corazón”, afirma en otro momento Ruiz de Pablo citando de nuevo el poema *Cantón Suiza* (González Sainz, 322). Lo magno y lo bello designan aquí dos categorías absolutas, no supeditadas al juicio individual y cuyo conocimiento está limitado a unos pocos. Hölderlin no pudo nunca compartir la noción kantiana de que no existen juicios estéticos absolutos. Su idolatrado Schiller intentó salvar la idea de una belleza objetiva limitándola a la esfera de lo humano con la noción del alma bella: el ser en el que instinto y voluntad establecen una armonía absoluta dando lugar a una forma de belleza insuperable. Hölderlin no se contentaba sin embargo con la solución de Schiller y creía firmemente en la existencia de una belleza pura que se manifestaba en el conjunto de la naturaleza⁶. Una vez más, la apropiación que Ruiz de Pablo se hace de estas ideas encubre un deseo de dominación. Para su anunciado hombre nuevo no hay una obra de arte superior a la que se realiza en el mundo, ni idea de belleza superior a la que se deriva de la justicia. En “el espíritu de los héroes” no existe una ocupación artística y una política, sino que ambas se superponen en una, ambas son producto del hombre libre, cuya voluntad no está constreñida por vanas consideraciones. Lo que en realidad persigue esta total liberación de mente y sentidos (que aparentemente reconocen ya sólo en la pulsión del deseo su auténtico principio formativo) es disponer a su gusto de una conciencia. Se trata, una vez más, de supeditar la poesía a una función doctrinaria en la que tienen cabida la formación estética y la ética.

Como muestran estos ejemplos, la introducción de Hölderlin en el escenario que presenta la novela permite por un lado revelar las implicaciones que adquiere el mensaje del poeta en el contexto político contemporáneo, por el otro pone al descubierto el monstruo al que con frecuencia ha dado cobijo el pensamiento de cuño libertario y transgresor a lo largo del siglo XX. Resulta inevitable pensar, por

ejemplo, en la imagen del rizoma popularizada por Deleuze y Guattari (filósofos mencionados en la novela como amigos de Ruiz de Pablo), ese modelo de pensamiento no constreñido ni por las jerarquías conceptuales ni por la fijación a un centro de sentido, y que se somete a la única ley del deseo. Los filósofos franceses contraponen el rizoma a la imagen del árbol como arquetipo del pensamiento tradicional, una oposición que de forma recurrente aparece también en *Volver al mundo*: un árbol es el elemento que despierta en los tres amigos, siendo aún niños, el deseo febril de violentar toda norma o límite conocido, mientras que el mundo habitado por Miguel (en el que no existe distinción entre margen y centro, entre realidad y copia) es claramente asimilable a la idea de rizoma. Alcanzando cuotas de cinismo difícilmente igualables, Deleuze y Guattari llegan en un momento de su libro a justificar los brotes de violencia y fascismo, las “formaciones despóticas”, que contiene el rizoma, pues ello permite a su modelo superar los falsos dualismos que caracterizan el pensamiento occidental (Deleuze y Guattari, 46-7). En *Volver al mundo*, la lírica del primer Hölderlin es el extremo que tensa la cuerda sostenida por el tiempo presente para poner en evidencia el siniestro reverso de este discurso político.

Sin embargo, como ya señalábamos más arriba, *Volver al mundo* no se conforma con dar la vuelta al sentido que encierran los himnos de Tübinga. La novela de González Sainz incluye además una propuesta en positivo donde la voz de Hölderlin tiene también mucho que decir. No cabe duda de que la imagen del hombre nuevo que canta el poeta alemán es manipulada por Ruiz del Pablo al servicio de intereses espurios. Pero la causa última de que Ruiz de Pablo adopte esta forma utilitaria y tiránica de pensamiento no es a su vez otra que el ansia de venganza atesorada en una vida de resentimiento. La novela hace suyo por lo tanto el diagnóstico de Heidegger sobre la causa última del pensar errado, así como la crítica de la moral del esclavo planteada por Nietzsche. El “hombre nuevo” no es sólo una imagen poética puesta al servicio de oscuras ambiciones, sino una auténtica necesidad, tal y como pone de manifiesto el ejemplo de Ruiz de Pablo. En ese nuevo hombre, el componente heroico pierde definitivamente protagonismo en favor del festivo que resulta del encuentro con el otro, la celebración del vínculo sagrado de fraternidad que Hölderlin ensalza también en sus poemas. El más claro ejemplo de esa gozosa reconciliación es seguramente el episodio en la verbena del pueblo, cuando Miguel toma en sus brazos a Blanca (inválida a causa de las acciones del grupo liderado por Ruiz de Pablo), y se sumerge con ella en un baile salvaje. Un baile que, por encima de todo, desea ser afirmación jubilosa del presente sobre toda las hipotecas y cuentas pendientes del pasado. Y la novela contiene así mismo en su desenlace una invitación a otra forma de vivencia temporal, cuando Gregorio concluye su relato y Berta le anima a reanudarla una vez más desde el principio, a prolongar un infinito movimiento circular que desea romper la fatal linealidad de la historia, “para que de alguna forma no sea así

nada del todo irremediable”. El final de *Volver al mundo* implica pues, por un lado, una clara apuesta por la novela como instrumento de indagación que, en su carácter elíptico, logra acercarse mucho más a la singularidad del tiempo presente que el lenguaje filosófico o puramente especulativo. Pero además, el movimiento cíclico que señalan las palabras finales de Berta apunta a la mencionada necesidad de un nuevo comienzo. Un comienzo que, evidentemente, no remite a un punto concreto en el continuo de la historia (fatal escatología contra la que también previene Heidegger en su texto), sino que, antes bien, resulta de un gesto de afirmación por el cual el hombre se desprende de las afrentas del tiempo pasado para habitar un mundo donde “florece y sonríe lo que la alegría engendró” (Hölderlin, *Los himnos...*, 117).

2. LA NOVELA COMO FORMA DE CONOCIMIENTO.

Hasta ahora hemos podido constatar el uso explícito que la novela de González Sainz hace de la lírica de Hölderlin para poner de manifiesto el reverso siniestro en la experiencia política de la era moderna. Pero, si tal y como afirmábamos al comienzo, Hölderlin marca un hito en la vertiente utópica de la modernidad literaria, ello se debe sobre todo al *Hiperión*, proyecto que le mantuvo ocupado entre los años 1795 y 1799 (concluida ya su época de fervor revolucionario en Tubinga), y en el que su visión política avanza significativamente respecto a las posiciones mantenidas en sus poemas de juventud. En *Hiperión* vuelve a formularse el sueño de la reconciliación unitaria entre hombre y naturaleza, sueño extendido a todos los ámbitos de la cultura y el conocimiento, incluido el político. El protagonista de la novela se suma al combate de los griegos contra el invasor turco, pero no sólo con la voluntad devolver la independencia a su pueblo, sino sobre todo con la esperanza de restaurar la edad dorada de la Atenas clásica iniciando así el camino que permita a la humanidad restablecer su vínculo con los dioses. La guerra de liberación se inscribe de este modo en una perspectiva utópica de alcance escatológico, del mismo modo que la Revolución Francesa no era contemplada simplemente como un acontecimiento histórico, sino como el primer paso en el advenimiento de un nuevo mundo. Sin embargo, *Hiperión* descubrirá pronto que la experiencia política está lejos de plegarse al ideal que él se había trazado, y tras producirse los primeros encuentros con el ejército turco, en los que los griegos se entregan al pillaje y saqueo, debe terminar reconociéndose que “de hecho, era un proyecto extraordinario pretender fundar mi elíseo con una banda de delincuentes” (Hölderlin, *Hiperión*, 159). De este modo, la novela del autor alemán inaugura una senda aún no transitada donde el ideal de absoluto busca su encarnación en la historia, pero termina desembocando en la amargura del desencanto. El siglo XX nos ha acostumbrado a esta clase de relatos, donde se refiere la necesaria corrupción del ideal revolucionario al entrar en contacto

con la naturaleza humana, y tampoco en la literatura española han escaseado las crónicas del desengaño político. Igual de familiares y cercanas resultan para el lector actual las discusiones entre Hölderlin y su amigo Alabanda en torno a los peligros de una transformación social impuesta desde la maquinaria del estado. El radical jacobinismo del joven Hölderlin ha sido atemperado por los acontecimientos que se habían ido sucediendo en Francia desde 1792, hasta el extremo de que ahora contempla la labor reformadora del estado como una amenaza para su soñada utopía: "...no sabe cuánto peca el que quiere hacer del Estado una escuela de costumbres. Siempre que el hombre ha querido hacer del Estado su cielo, lo ha convertido en su infierno" (Hölderlin, *Hiperión*, 54).

Pero aunque el *Hiperión* contiene, en efecto, numerosos elementos anticipatorios que justifican su reconocimiento como obra emblemática de la modernidad, resulta también evidente que la novela de Hölderlin no abarca en su totalidad el itinerario trazado por la temática utópica. La aventura de Hiperión pone de manifiesto la imposibilidad de armonizar la acción política con el ideal que la ha inspirado, pero lo hace sin cuestionar en ningún momento el valor intrínseco de ese ideal. El que la lucha por la consecución de una libertad absoluta termine desembocando en una serie indiscriminada de masacres no provoca un replanteamiento del ideal inspirador, sino todo lo más una retirada de la esfera política de la acción a la contemplativa del eremita, donde el contacto con la naturaleza permite encontrar una más modesta correspondencia a los sueños de unidad, armonía y belleza. Sin disponer del legado político del siglo XX, Hölderlin difícilmente podía dar el paso final que le permitiera poner en tela de juicio o al menos contemplar desde una perspectiva crítica su proyecto utópico. Es ese trecho aún no recorrido por el *Hiperión* el que se propone retratar González Sainz en su novela. Resulta por lo tanto evidente la distancia cualitativa que media entre uno y otro texto, pues donde uno se limita a mostrar la inevitable complementariedad entre acendrado idealismo y radical escepticismo, el otro incide en los mecanismos que pone en marcha ese imaginario idealista, que tiene en los himnos de Tubinga su más acabada muestra. Pero tan evidente como esta discrepancia es la similitud en la disposición formal o estructura adoptada por ambas novelas para la resolución del problema que abordan, una estructura que Hölderlin introdujo por vez primera en la historia de la novela y que encuentra en *Volver al mundo* una de sus posibles variantes epigonales.

La ya mencionada fascinación de Hölderlin por Schiller se tradujo en su firme propósito de emular la síntesis de literatura y filosofía ejemplarmente realizada por el autor de las *Cartas sobre le educación estética de la humanidad*. Las *Cartas* mostraban a la perfección la oscilación entre el pensamiento discursivo y la imagen poética que Hölderlin deseaba imprimir a sus textos, razón por la cual, a partir de un determinado momento, decidió asumir él también el género epistolar para el proyecto del *Hiperión*⁷. Igualmente relevante para entender la aporta-

ción del *Hiperión* a la historia de la novela es la influencia de Schiller en su concepción de la historia. En las *Cartas para la educación estética de la humanidad*, Schiller distingue, como es abido, entre una pretérita edad dorada en que el hombre no había sido arrancado aún del seno de la naturaleza, un presente marcado por la escisión y la búsqueda y un futuro donde los opuestos se reconcilian permitiendo el comienzo de una nueva era. Se trata de la concepción triádica de la historia que poco después recogería Friedrich Schlegel en sus escritos de juventud y de la que no tardaría en impregnarse todo el idealismo alemán. En el *Hiperión*, Hölderlin se propuso trasladar esta visión escatológica a una estructura novelesca partiendo de la analogía entre la historia individual y la universal. Durante su infancia Hiperión conserva todavía el estado de inconsciencia y armónica complementariedad con la naturaleza que Schiller y Hölderlin atribuían a la antigüedad clásica. Por el contrario, el despertar de la juventud, con la dolorosa iniciación en el amor, la amistad y la lucha revolucionaria son el correlato de la trayectoria recorrida por el hombre tras ser abandonado por los dioses en la noche de los tiempos. Por último, la época de madurez en que Hiperión logra mediante la vida contemplativa del eremita la reconciliación con el todo unitario de la naturaleza, corresponde al tiempo futuro en que el hombre recupere su lugar entre los dioses. La novela de Hölderlin refiere por lo tanto en la peripecia de su protagonista esa trayectoria que va del instante en que el hombre se desgaja del todo unitario que forma la creación al momento postrero en que es de nuevo absorbido por ella. De forma ejemplar lo resume el lema de Sófocles que antecede la segunda parte de la obra: “El no haber nacido triunfa sobre cualquier razón. Pero ya que se ha venido a la luz lo que en segundo lugar es mejor, con mucho, es volver cuanto antes allí de donde se viene” (Sófocles, 559). El destino de Hiperión es regresar al seno de la naturaleza para de ese modo completar la órbita excéntrica que Hölderlin deseaba ver realizada tanto en la existencia individual como en la historia de los pueblos. Hölderlin acuña de este modo un prototipo estructural para la novela que sólo hasta cierto punto puede considerarse una derivación del regreso a la patria homérico y que guarda también ciertas similitudes con el modelo de la novela de formación.

El itinerario seguido por los personajes de *Volver al mundo* se ajusta también al tránsito en tres movimientos que caracteriza la órbita excéntrica: en primer lugar una infancia de plácida fusión con el entorno inmediato; a continuación una juventud en la que, al feliz descubrimiento de la libertad, sigue la expulsión a una intemperie de soledad y desconcierto; y, por último, una madurez marcada por el vano intento de recuperar el estado de armonía original. Es sobre todo en el caso de Miguel donde las diferentes estaciones que comprende esta travesía se manifiestan con especial claridad. Durante sus años de niñez en El Valle el rasgo predominante de su carácter es una salvaje e ingenua capacidad de entrega a cuanto sale a su encuentro. Las enseñanzas de Ruiz de Pablo determinan la orientación

de su deseo hacia una confrontación de proporciones cósmicas, y el descubrimiento de la mistificación que oculta ese discurso desemboca inevitablemente en el desmoronamiento de todas las certezas, en una vida de indigencia y destierro. Por último, la obsesión de Miguel por regresar a El Valle tras haber completado la experiencia del exilio guarda también claras analogías con el movimiento circular de la órbita excéntrica. Miguel retorna a su pueblo en un desesperado intento de salvar el sentido último de cuanto tiempo atrás despreció para así dar tal vez con una explicación a su inagotable afán de búsqueda. Pero, ¿a qué mundo vuelve o desea volver Miguel? Evidentemente, no al de la naturaleza en el que encuentra su último hogar el eremita de Hölderlin. La época que habita Miguel ha descubierto ya hace tiempo que la naturaleza es sólo una ficción más, el resultado de los desechos tecnológicos que produce cada época (Duque, 1986, pp. 18-24). Queda el mundo de las “cosas mismas”, el ser de los objetos antes de haber sido instrumentalizados por el discurso de las ideologías y a cuyo sentido parece apuntar en su persistente mudez la peña de la Calvilla. Pero Miguel sabe de antemano que ese sentido le está vedado, aunque no puede cejar en su empeño de seguir persiguiéndolo. La búsqueda no tiene por lo tanto otra finalidad que su propia prolongación, y ello hasta el extremo de que encuentra su última vía de realización en la novela misma, que, como hemos visto, se propone en su totalidad como una permanente e inagotable forma de indagación.

Y es precisamente en este punto donde la órbita trazada por la novela de González Sainz confluye más claramente con la recorrida por el texto de Hölderlin. En las páginas finales del *Hiperión*, y en consonancia con el panteísmo que inspira toda la novela, el protagonista afirma haber alcanzado en la contemplación directa de la naturaleza la ansiada síntesis con la unidad última de la creación. Sin embargo, el presente al que se refiere el texto es anterior al presente en que Hiperion firma la última misiva del libro. Para marcar esta distancia temporal, el fragmento aparece entrecomillado y seguido de una frase que ha suscitado ríos de tinta: “Estos fueron mis pensamientos. La próxima vez te hablaré más de ellos” (Hölderlin, 2007, p.213)⁸. Lo que parecía ser la definitiva salvación del protagonista que ha logrado retornar al seno de la naturaleza queda puesto en entredicho mediante esta coda final, que remite el estado descrito en las últimas páginas a una experiencia pretérita. Así pues, la solución por la que termina decantándose la novela no sería tanto la descrita en su tramo postrero, sino, como ya mostrara Ulrich Gaier (1993, pp. 203-220), la que está implícita en el uso del entrecomillado. Al destacar el fragmento final sobre el conjunto del libro, las comillas inciden en la importancia del texto poético como vehículo portador de una verdad trascendental. De este modo, más que en la actitud contemplativa del eremita, es en la escritura de la novela donde alcanza su cumplida realización el ideal de la órbita excéntrica. Al mismo tiempo, se hace patente que la órbita no desemboca en un punto final de la historia, sino que es permanentemente recomenzada por el es-

píritu universal que se manifiesta en todas las cosas. Por su parte, la poesía es la encargada de hacer transparente ese proceso cuando se mantiene fiel a su verdadero propósito y no queda supeditada a intereses particulares. La creencia en el valor epistemológico del texto literario es un rasgo tan característico de la modernidad como la tradición del discurso político con que iniciábamos la comparación entre los dos autores. Dos siglos después del *Hiperión*, encontramos otra variante de esta creencia en la obra de González Sainz. En su novela, la fe en el valor religioso de la creación poética se ha venido abajo, como pone de manifiesto la crítica que el autor plantea del lenguaje y sus mecanismos de manipulación, pero se mantiene incólume la creencia en el potencial analítico e iluminador de la obra literaria. La crisis que atravesó la cultura centroeuropea, a comienzos del pasado siglo, sirvió de base a Hoffmannsthal para plantear en su *Carta a Lord Chandos* un radical escepticismo lingüístico con la intención final de renovar su confianza en la palabra poética. De forma similar, González Sainz desvela las trampas del lenguaje político y poético, con el propósito último de demostrar la capacidad expresiva de la novela como forma de conocimiento. Ello es indicio, acaso, de que, a despecho de lo que pretenden quienes permanentemente decretan el final de los ciclos históricos, las novelas que tienen la capacidad de afectarnos profundamente —pues a esa clase pertenece *Volver al mundo*— siguen moviéndose en las coordenadas de un paradigma que aun hoy determina nuestra forma de entender la literatura.

NOTAS

¹ De este parecer es uno de los principales teóricos de la modernidad en el ámbito de las letras alemanas, Silvio Vietta, quien además analiza el lugar señalado de Hölderlin en esta tradición (53-71).

² “Ein Zeichen sind wir, deutunglos / Schmerzlos sind wir und haben fast / die Sprache verloren”, : Hölderlin, *Sämtliche*, 2005, p. 1033 (trad. mía).

³ Sobre el compromiso de Holderlin con la causa jacobina ver el clásico libro de Pierre Bertaux.

⁴ En un estadio más avanzado de su mitología poética, Hölderlin llegará a identificar al poeta con el mismo Dioniso y a la planta de la vid con su creación. Como el vino, la poesía permite al hombre elevarse sobre la miseria de un tiempo menesteroso, cuando el hombre ha sido abandonado por los dioses a su suerte. Como Dioniso, el poeta es la figura que llega para anunciar el futuro amanecer, el día de los dioses. Ver al respecto la interpretación que ofrece Peter Szondi de los poemas *Como cuando en día de fiesta y Fiesta de la paz*.

⁵ De forma atinada, Julián Jiménez Heffermann muestra cómo, mediante el desenmascaramiento de este terror de origen verbal, la novela remite a una larga tradición que se remonta hasta Dostojevski (209-10).

⁶ Su síntesis de filosofía kantiana, solipsismo fichteano, panteísmo y neoplatonismo, le permitirá finalmente encontrar esa forma absoluta de belleza en el amor. En su época de estudiante en Tubinga, Hölderlin no ha alcanzado todavía la formulación de esa síntesis, pero sí manifiesta ya la idea platónica de una correspondencia entre los principios del bien y la belleza (Gaier).

⁷ En el prólogo de la novela, Hölderlin se dirige al lector para prevenirle de que su libro no debe ser entendido ni como la obra de un preceptor que desea transmitir una doctrina ni como la de un poeta que

busca el simple entretenimiento de su público. Antes bien su novela apunta a una nueva forma de lectura desconocida hasta la fecha, pues si por un lado Hölderlin no entendió nunca su labor creadora como una mera ocupación literaria, por el otro su concepción trascendental de la poesía situaba esta disciplina en la base de toda empresa humana que aspirara a lo sagrado.

⁸ La formulación original en alemán es bastante más lacónica y enigmática que lo que ofrece esta traducción: “So dacht ich. Nächstens mehr”, literalmente: “Así pensaba yo. Más adelante, más”.

BIBLIOGRAFÍA

- Bertaux, Pierre. *Hölderlin y la Revolución Francesa*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-textos, 2008.
- Dolezel, Ludomir. *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis, 1997.
- Duque, Félix. *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Madrid: Tecnos, 1986
- Gaier, Ulrich. *Hölderlin*, Munich: Fink, 1993.
- González Sainz, J. A. *Volver al mundo*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Heidegger, Martin, *¿Qué significa pensar?*, Madrid: Trotta, 2008.
- Heffermann, Julián Jimenez. *De mostración. Ensayos sobre descompensación narrativa*. Madrid: A. Machado Libros, 2007.
- Hölderlin, Friedrich. *Hiperión o el eremita en Grecia*, trad. de Jesús Munárriz. Madrid: Hiperion, 2007.
- . *Sämtliche Gedichte*, Jochen Schmidt (ed.). Frankfurt del Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2005.
- . *Hyperion. Empedokles*, Jochen Schmidt (ed.) Frankfurt del Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2005.
- . *Los himnos de Tubinga*, trad. de Carlos Durán y Daniel Innerarity. Madrid: Hiperión, 1991.
- Sófocles. *Edipo en Colono*, en *Tragedias*, trad. de Assela Alamillo. Madrid: Gredos, 1985.
- Szondi, Peter. *Estudios sobre Hölderlin*. Barcelona: Destino, 1993.
- Vietta, Silvio. *Die literarische Moderne*. Stuttgart: Metzler, 1992.