

## EL CANTO DE DIOTIMA HÖLDERLIN Y LA MÚSICA

HELENA CORTÉS

*The song of Diotima. Hölderlin and music.- Hölderlin's work Hyperion shows itself to be eminently musical. On the one hand, it is an exalted form of human communication (the song of Diotima). On the other hand, it is an integral part of the nature which it describes. This paper is devoted to a study of the function of music and the interpretation of its meaning.*

Poca o ninguna atención le ha sido prestado al significado de las imágenes musicales en la obra de Hölderlin<sup>1</sup> y, sin embargo, es un dato de la mayor importancia para comprender todas las dimensiones tanto de su visión personal como de su mensaje filosófico y literario. Si este dato es ya apreciable en sus poemas, en su obra en prosa, *Hiperión*, nos golpea casi en cada página con especial intensidad, tal como trataremos de analizar aquí.

Dos son las formas fundamentales bajo las que aparece la música en *Hiperión*: por un lado, como una forma excelsa de comunicación humana (el canto de Diotima) con un significado profundamente filosófico. Por otro lado, como parte integrante de la propia naturaleza que se nos describe y que, además de albergar fuentes, árboles o nubes, rezuma melodías, susurros y tonalidades diversas. La suma de ambos factores da como resultado una obra eminentemente musical, aunque esto haya pasado desapercibido.

Las razones que explican el interés de Hölderlin por la música son tanto ideológicas como humanas. En el plano del pensamiento, es la antigüedad griega la que le sirve en dos importantes vertientes filosóficas y culturales esa especial atención y significado destacado de lo musical. Efectivamente, por un lado la comprensión ya pitagórica y después platónica y neoplatónica de la música como expresión de la armonía del cosmos y la perfección del mundo son recogidas fielmente por Hölderlin en su novela.

<sup>1</sup> Como excepción señalaremos los interesantes trabajos de A. Sieckmann, "Die ästhetische Funktion von Sprache, Schweigen und Musik in Hölderlins "Hyperion"", *DvJLG*, Stuttgart, 1980; L. Wiesmann, *Das Dionisische bei Hölderlin und in der deutschen Romantik*, Basel, 1948.

Además, curiosamente, lo que en Platón es reminiscencia en un juego de espejos, se convierte en *Hiperión* en la expresiva imagen musical del eco, como veremos ejemplificado más adelante. Por otro lado, Hölderlin recoge y cultiva la dimensión dionisiaca en la que la música y el ritmo son componentes imprescindibles de la vida de la naturaleza y de la experiencia mística de fusión con la divinidad. En efecto, el poeta forma parte de ese grupo de escritores de la gran época romántica que –en su intento por rescatar una nueva concepción religiosa más vital, fuera del estrecho cristianismo oficial– se decanta por una comprensión del mundo griego claramente anticlasicista, en flagrante oposición con Winckelmann, en la que lejos de predominar la serenidad apolínea, la luz y las líneas rectas se buscan también los excesos del dios del vino, su vitalismo, su irracionalidad peligrosa, su entusiasmo y su capacidad de éxtasis. Esa vida que bulle en cada rincón de la naturaleza ‘inorgánica’ de *Hiperión*, ese dinamismo, es sólo comprensible desde esta óptica. Ahora bien, la música es componente primordial del mito de Dioniso y de sus rituales orgiásticos y extáticos en los que se persigue la salida del Yo, la superación de la limitadora y dolorosa barrera de la identidad. Los escritores de la corriente dionisiaca no sólo se interesan por la música de modo conceptual o a través de las imágenes que emplean en su literatura, sino a través del propio lenguaje, a través de la forma. Hölderlin no escapa a esta norma. Así, sus textos están llenos de ritmo y aliteraciones, de palabras de rica sonoridad, de una musicalidad expresada tanto a través de los metros clásicos empleados –no ajenos a la influencia del ditirambo, el metro dionisiaco por excelencia– como a través de la rica adjetivación utilizada y de un léxico dionisiaco claramente marcado (válganos como rápidos ejemplos la recurrencia en el uso de palabras ‘extáticas’ como “Lust”, “Entzücken”, “Begeisterung”, “Rausch”, “Freude”, “toben”, “beben”, “jauchzen”, etc.) en el que abundan los recursos acústicos.

En el plano de lo personal y de lo humano Hölderlin no sólo no es ajeno al interés por la música de la época romántica, sino que es un intérprete de especial sensibilidad. Sus biógrafos nos cuentan el excelente oído de que estaba dotado y su gusto por interpretar música: de joven tocaba la flauta y el violín y se enojaba y padecía cuando no podía practicar este arte y durante sus años de locura pasó largas horas distraendo su melancolía en el piano

que le había regalado durante su última estancia en Bad-Homburg su silenciosa enamorada, la joven princesa Augusta de Hesse-Homburg. Por cierto que Susette Gontard, la amada de Hölderlin, fue también una gran amante de la música y tenía gusto por el piano y el canto. El excelso canto de Diotima tuvo por tanto un modelo terrestre.

Pero veamos ya paso a paso cuál es la función de la música en los distintos momentos de *Hiperión*. Al hilo de este rastreo exhaustivo y filológico de los distintos momentos de la obra en que se alude a la música iremos tratando de interpretar su significado.

En un primer acercamiento al tema musical en su expresión más evidente, lo que resulta más obvio es que la imagen musical aparece particularmente cuando se está expresando el encuentro profundo entre dos seres humanos. Así, se utiliza normalmente cuando sale a escena Diotima (“Zum Tone möchte man werden und sich vereinen in Einen *Himmelsgesang*” [77]; “[...] und wir und alle Wesen schwebten, selig vereint, wie ein Chor von tausend unzertrennlichen Tönen durch den unendlichen Aether” [104]), un poco con Adamas y bastante más en el momento de la ardiente amistad con Alabanda: (“Das ist endlich einmal *meine Melodie*, fuhr er fort,...” [42]; “Nur in den ewigen Grundtönen seines Wesens lebte jeder, und schmucklos schritten wir fort von einer großen Harmonie zur andern” [43])<sup>2</sup>.

Esta íntima fusión de dos almas, el reflejo de la una en la otra, también se expresa a través de la aludida metáfora del eco (“Und ich, war ich nicht *der Nachhall* seiner stillen Begeisterung? wiederholten sich nicht *die Melodien* seines Wesens in mir? [23]), una imagen que se va desarrollando y profundizando hasta expresar la idea de que (al menos en los tiempos utópicos de la Edad Dorada griega) la naturaleza es realmente la parte visible, el reflejo o “eco” de la divinidad de la que forma parte, del Absoluto:

“Die Natur war Priesterin und der Mensch ihr Gott, und alles Leben in ihr und jede Gestalt und jeder Ton von ihr nur Ein begeistertes Echo des Herrlichen, dem sie gehörte” (117).

<sup>2</sup> Los subrayados son nuestros y señalan el léxico musical. Citamos por la siguiente versión crítica de *Hiperión*, basada en la Frankfurter Ausgabe: *Hyperion*, vol. 11 de Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke. Kritische Textausgabe*, D.E. Sattler (ed.), Luchterhand, Darmstadt, 1984.

La metáfora (neo)platónica de los espejos ha sido aquí transmutada a conceptos musicales, incluyéndola –como veremos ahora– en un campo metafórico concreto en el que silencio, música y habla guardan entre sí una determinada tensión y un significado preciso dentro de una escala de valores perfectamente estructurada. Si en un primer momento, más pobre, la imagen del eco sirve para explicar cómo Hiperión va ganando la idea de bien y belleza a través de su amistad con su mentor Adamas (23), pero él mismo aún no se ha vinculado directamente con esas ideas, al final es el propio protagonista el que es capaz de reflejar platónicamente dichas ideas a través de su íntima y directa vinculación con la naturaleza... o Diotima.

Efectivamente, es significativa la enorme frecuencia en el empleo de imágenes musicales para plasmar la unión mística entre Diotima e Hiperión, que es tanto como decir la unión mística entre Hiperión y el Absoluto, la fusión con el cosmos, la no-identidad, el reencuentro con la armonía total:

“Nicht wahr, die *heiligern Akkorde* hören darum denn doch nicht auf?” [164]; “in wandelnde *Melodien* teilen wir *die großen Akkorden* der Freude” [200]; “[...], da, wie *Harfengelispel*, unser kommend Entzücken uns erst tönnte, da wir uns fanden, [...] und *alle Töne* in uns erwachten zu des Lebens vollen *Akkorden*...” [139].

Un simple análisis estadístico permite comprobar que, en general, el uso de las imágenes musicales está íntimamente ligado a Diotima. Ella es la que acumula el mayor número de motivos musicales en la novela. Ella es música.

Ya en la primavera que anuncia el próximo encuentro con Diotima los buenos presagios que siente Hiperión se expresan musicalmente:

“O es war ein *himmlisch Ahnen*, womit ich jetzt den kommenden Frühling wieder begrüßte! Wie fernher in schweigender Luft, wenn alles schläft, das Saitenspiel der Geliebten, *so umtönten seine leise Melodien mir die Brust, wie von Elysium herüber...*” (60).

Después, cuando se nos presenta a este ser lleno de perfección se alude repetidas veces a que, si bien es callada, su canto encierra toda la belleza y la perfección de la divinidad. Expresamente

se nos hace ver que este ser se comunica exclusivamente a través del canto o, de lo contrario, recurre al silencio.

“Nur, wenn sie sang, erkannte man die liebende *Schweigende*, die so ungern sich zur Sprache verstand. Da, da ging erst die himmlische Ungefällige in ihrer Majestät und Lieblichkeit hervor; da weht' es oft so bittend und so schmeichelnd, oft, wie ein Göttergebot, von den zarten blühenden Lippen. Und wie das Herz sich regt' in dieser göttlichen *Stimme*, wie alle Größe und Demut, alle Lust und alle Trauer des Lebens verschönert im Adel dieser Töne erschien!” (80) “Das Einzige, was eine solche Freude auszu-drücken vermochte, war *Diotimas Gesang*, wenn er, in goldner Mitte, zwischen Höhe und Tiefe schwebte” (96).

Es más, ella, hermana de la naturaleza o, mejor aún, la propia naturaleza personificada, es la única capaz de oír ese imperceptible canto que flota permanentemente en todo el cosmos; sólo ella sabe prestar su oído al susurro de las hojas, a la melodía del agua en la fuente:

“...Wenn schon das fromme Herz kein lispelnd Blatt, kein Rieseln einer Quelle *unbehorcht* ließ” (82).

Toda esta insistencia y demora de la novela en torno al silencio y el canto de Diotima tiene un sentido muy preciso que trasciende la mera expresión de la perfección de Diotima a través de lo musical y nos da la clave para entender el sentido del campo metafórico utilizado por Hölderlin. Como muy bien ha analizado A. Siekmann, la música y su opuesto, el silencio, tienen un profundo significado filosófico en Hölderlin que vamos a tratar de explicar ahora.

El lenguaje cotidiano no sirve como medio de expresión de la belleza y la divinidad porque es necesariamente conceptual y al nombrar a las cosas lo que hace es reducir todo a objetos, cosificar el mundo; para la expresión de lo sublime es necesaria la música o, en su defecto, el silencio –que no debe confundirse con el enmudecimiento– que tiene el valor de no estropear nada y es una forma de comunicación callada con el universo propia de los seres naturales como Diotima. En efecto, cuando tras su cruel decepción con Alabanda el protagonista de la novela conoce la escisión, es decir la pérdida de la unidad entre el Yo y la naturaleza,

dice muy significativamente que ya no le queda más remedio que llamar a las cosas por su nombre, como un “eco”: “Nun sprach ich nimmer zu der Blume, du bist meine Schwester! und zu den Quellen, wir sind Eines Geschlechts! ich gab nun treulich, wie ein Echo, jedem Dinge seinen Namen” (59-60). Se inaugura para Hiperión la época del nihilismo en la que ya no cree en nada y sólo tiene dos medios de expresión: el lenguaje reflexivo y conceptual, con toda su limitación, o el enmudecimiento total del hombre que ya no tiene nada que comunicar y se encierra en sí mismo: “Es gibt ein *Verstummen*, ein Vergessen alles Daseins, wo uns ist, *als hätten wir alles verloren*, eine Nacht unsrer Seele, wo kein Schimmer eines Sterns, wo nicht einmal ein faules Holz uns leuchtet” (59). Frente a esta situación, en la etapa de perfección de la infancia Hiperión no precisaba del lenguaje; la unión con el Todo, con la naturaleza, era inmediata. Era la etapa del silencio, un silencio positivo, no el enmudecimiento del nihilismo: “Es gibt ein Vergessen alles Daseins, ein *Verstummen* unsers Wesens, wo uns ist, *als hätten wir alles gefunden*” (59). Obsérvese el paralelismo entre las dos frases que explican el valor positivo del silencio (comunicación inmediata) frente al valor negativo del enmudecimiento (falta de comunicación, nihilismo). Más tarde habrá una tercera etapa, la de la reunión con la belleza a través de Diotima. En este periodo de sublimidad y fusión con lo divino la forma de expresión va a ser o bien el canto, la música –que, como saben los dionisiacos, tan bien expresa el éxtasis embriagado de unión mística–, o bien, nuevamente (frente al enmudecimiento), el silencio positivo del olvido del Yo en el Todo, ambas expresiones que no cosifican el mundo como el lenguaje corriente. Es significativa la mención a que los amantes apenas hablan entre sí –el amor no precisa de expresión conceptual, sino que es también una experiencia no mediada– y desearían convertirse en ‘tonos’: “Wir sprachen sehr wenig zusammen. Man schämt sich seiner Sprache. Zum Töne möchte man werden” (77). De Diotima, tal como hemos visto, se dice varias veces que es silenciosa, ‘divinamente callada’, o que su expresión es el canto. Al mismo tiempo, también es capaz de oír la música de todos los elementos de la naturaleza, por ser una con ella y no conocer la escisión. Sólo cuando al amar a Hiperión y salir de sí misma quebrando su ser conoce esa dolorosa separación respecto al mundo natural, cuando en una significativa y bellísima imagen

se despiden de sus antiguas hermanas las flores y se siente como una extranjera entre ellas, tiene necesariamente que recurrir como una mortal más al lenguaje reflexivo y empieza a explicar todo lo que siente a través del lenguaje conceptual en proliferas cartas a Hiperión nada propias hasta ese momento de ese ser tranquilo y callado. Así lo comenta agudamente ella misma al llegar su muerte: “Stille war mein Leben; mein Tod ist beredt” (198). Todo este juego de significados entre lenguaje, silencio, canto y enmudecimiento, no es por lo tanto casual sino que, como vemos, nos trasmite toda una profunda visión filosófica. Cabe insistir en el enorme valor que le concede Hölderlin al silencio, pues si bien en la época romántica no resulta anormal entender como él la música como el único arte (tal vez junto a la pintura y escultura, pero no junto a la poesía, el arte de la palabra, ya mediado) que permite una expresión inmediata de la belleza, una vinculación directa con el Absoluto, resulta enormemente original la comprensión del silencio como otra forma más de expresión –y no de ausencia de expresión, como sería normal– de esa inmediatez. Hölderlin, frente a otros autores, no olvida la forma callada de expresarse la naturaleza y los seres naturales, la forma callada de expresarse el amor, y le confiere un enorme valor positivo. La música ya es una invención humana, por mucho que sea la más excelsa de ellas, la única capaz de expresar belleza de modo aconceptual, verdaderamente divino. Pero el silencio también existe en la naturaleza y no significa pobreza de expresión, sino por el contrario, expresión perfecta que no precisa sonido alguno, que aún no conoce esa necesidad –esa carencia humana– que obliga a hacer ‘ruido’. Otra cosa distinta es ese enmudecimiento desesperado del que habla también Hölderlin y que es el del hombre impotente cuya expresión verbal no logra vincularle con el Absoluto. Un animal, un árbol, no están mudos, simplemente están callados o, en otros casos, participan de la música del cosmos. Diotima es también así, por ser un trasunto de la divinidad. Los niños también son así, antes de convertirse en seres sociales y ya dolorosamente escindidos. Pero ¿cómo pueden expresarse los hombres normales, si la palabra resulta tan pobre y la música –la vía comunicativa sensible e intuitiva por excelencia– no es siempre accesible a todos? Pues bien, la novela nos abre también otra posible vía de comunicación para el hombre adulto normal y ya necesariamente escindido: se trata del lenguaje poé-



tico, el único que, a pesar de utilizar palabras, es capaz de trascender las limitaciones del lenguaje reflexivo, racionalizador y cosificador. Sin tratarse de una expresión inmediata como la de la música, sin ser tan sensible e intuitiva como ella, al menos el lenguaje poético no convierte a la persona en objeto, sino que sirve para hablar de 'la vida de la tierra'. El lenguaje poético es mítico a la vez que lógico-conceptual, logra esa mágica fusión perseguida por los románticos: logra, en definitiva, la superación de la tensión ilustrada entre mito y logos. Por eso, aunque en la experiencia de unión con el Todo (llámese éste naturaleza o amor), sean el silencio o la música la manera de trascender el lenguaje cotidiano, en la relación con los demás, y particularmente en la educación del Hombre, en la formación del género humano, es de todo punto necesaria una comunicación válida y ésta se encuentra en la actividad poética. En una gradación de mayor a menor, silencio, música y poesía serían los tres únicos grados posibles en la comunicación del hombre con el Absoluto. No es el momento de explicar detalladamente el valor sagrado que Hölderlin, y otros poetas de la época romántica, le confiere a la poesía y que ha expresado magníficamente en numerosos poemas dedicados al oficio del poeta, además de en su novela. En cualquier caso es sabido que, para él, sólo la poesía es capaz de transmitir difíciles conceptos filosóficos de modo intuitivo y envueltos en el ropaje plástico de la belleza; por eso, Hölderlin acaba prefiriendo la poesía a la filosofía, que es difícil de transmitir al hombre normal debido a su dificultad conceptual y a la aridez y falta de belleza de su exterior. Sólo la poesía vale la pena como instrumento comunicativo y educativo, porque es mítica, porque es bella, porque es intuitiva. Como sabemos, toda la novela de Hölderlin es una lucha del protagonista por alcanzar esa vía poética señalada por Diotima en Atenas como única labor posible de Hiperión, pero nuestro héroe sólo supera el lenguaje reflexivo y alcanza el lenguaje poético tras la muerte de Diotima, el fracaso de los ideales de transformación rápida del mundo por medio de la acción violenta y la conclusión de su vía excéntrica. Esa vía le ha llevado por distintos períodos en los que ha pasado por el enmudecimiento del nihilismo y la pobreza del lenguaje reflexivo antes de hallar la poesía como único medio válido de comunicación para un ser humano normal e imperfecto, no susceptible como Dioti-



ma y los seres ingenuamente naturales del canto cósmico que habita a la Naturaleza por doquier.

Porque efectivamente, no sólo Diotima o Hiperión, sino la propia naturaleza de *Hiperión* se expresa a través del canto. Toda ella está recorrida de sonidos. Tanto es así, que podemos decir que si la naturaleza de la novela está reducida a sus elementos primordiales –los cuatro elementos presocráticos en todas sus variantes– y por lo tanto no es un paisaje real ubicable en algún lugar concreto, sino la gran Naturaleza (apenas teñida de cierto exotismo meridional por exigencias del guión)<sup>3</sup>, la música ocuparía la posición de quinto elemento en esta naturaleza cósmica descrita en la obra. Aire, agua, éter, nubes, rocío, fuego, luz, fuentes son los elementos que integran esta naturaleza. Y por encima de ellos, en medio de todos ellos, la música resonando, tan real como el agua o el aire. No se trata, como sugiere Wiesmann<sup>4</sup>, de que el fino oído de Hölderlin fuera capaz de captar la música de la naturaleza, el canto de las hojas de los árboles y del aire (“lispelnde Bäume” [32]; “Bäume säuseln” [16]), el susurro de las fuentes (“plätschernde Brunnen” [39]) y de los arroyos (“[...] die klaren Bächen, die darunter flossen, säuselten, wie Götterstimmen...” [211]), el tronar del mar (“[...] die verhallende Stimme der Meeresflut tönte” [30]), en definitiva, esa característica naturaleza llena de sonidos del *Hiperión*, porque la imagen musical llega hasta el punto de la metáfora más pura: por ejemplo, es la luz de la mañana la que deja sonar una dulce melodía (“[...] wenn über mir *die Melodie des Morgenlichts* mit leisem Laute begann...” [30]), la fuente (“[...] in göttlicher Kindheit bei dem Wohlgetöne des Quells...” [99], “[...] der Wiegenesang des Quells...” [30]), la primavera, que acuna con su canto al poeta elevándolo por encima de su condición de mortal (“*Der Wonnegesang des Frühlings singt* meine sterbliche Gedanken in Schlaf” [16-17]), o incluso su pasado que resuena en sus oídos cuando mira al mar (“Oder schau ich aufs Meer hinaus und überdenke mein Leben, sein Steigen und Sinken, seine Seligkeit und seine Trauer und meine Vergangenheit lautet mir oft, wie ein

<sup>3</sup> Esta es al menos nuestra tesis, desarrollada en nuestra monografía (en fase de publicación) *Claves para una lectura de “Hiperión”: filosofía, política, ética y estética en Hölderlin*.

<sup>4</sup> L. Wiesman.

*Saitenspiel, wo der Meister aller Töne durchläuft...*” [69]). La música es también una expresión del alma íntima del poeta, de los ‘sonidos de su ser’ y es siempre y en cualquier caso un elemento cargado de connotaciones apaciguadoras, dulces y consoladoras.

En definitiva, se puede concluir que el cosmos, en general, se entiende platónicamente como una melodía perfectamente armónica, como una grandiosa sinfonía, en la que cada tono individual<sup>5</sup> sigue existiendo, pero fundido con los demás, formando un todo armónico:

“Das ist auch meine Hoffnung, meine Lust in einsamen Stunden, daß *solche große Töne* und grössere einst wiederkehren müssen *in der Symphonie des Weltlaufs*” (89-90). “Ich hatt es nie so ganz erfahren daß, [...] und daß, wie *Nachtigallensang* im Dunkeln, *göttlich* erst in tiefem Leid *das Lebenslied der Welt* und tönt” (211). “Beständigkeit haben die Sterne gewählt, in stillen Lebensfülle wallen sie stets und kennen das Altern nicht, Wir stellen *im Wechsel* das vollendete dar; in wandelnde *Melodien* teilen wir die großen *Akkorde* der Freude. Wie *Harfenspieler* um die Thronen der Ältesten, leben wir, selbst *göttlich*, um die stillen Götter der Welt...” (200).

Esos tonos individuales de la gran melodía del universo son nada menos que los propios seres humanos. Así se les llama re-

<sup>5</sup> A propósito de los tonos hay que tener en cuenta que esta palabra no siempre tiene un significado estrictamente musical; la poética de los tonos que trató de desarrollar Hölderlin (plasmada en un ensayo incompleto llamado *Wechsel der Töne*) y que ha sido analizada por L. Ryan (*Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart, 1960), postula que toda obra literaria debe ser una ordenada alternancia de los tres tonos o caracteres fundamentales: el heroico, el ideal y el ingenuo o ‘naiv’. En sus poemas, Hölderlin trata de llevar a cabo combinaciones de estos tres tonos siguiendo el modelo de la poesía homérica. Ryan también quiere ver plasmada esta intención en *Hiperión*: Diotima sería la representante del tono ingenuo o ‘naiv’; Alabanda el representante del tono ‘heroico’ e Hiperión el representante del tono ‘ideal’, que consiste precisamente en un perfecto equilibrio entre los otros dos. Cada uno de ellos participa sin embargo en mayor o menor medida de las características de los otros ‘tonos’ y además evolucionan con la propia novela. Así, Diotima va adoptando un tono cada vez más heroico hasta perder casi toda su ingenuidad, mientras Alabanda, por el contrario, va perdiendo progresivamente su ardor y tornándose más callado e inofensivo hasta acabar siendo un personaje ‘naiv’ en el momento en que hace las veces de enfermero de Hiperión.

petidas veces en la novela, cuando no se les compara con una cuerda de un instrumento musical:

“*Lebendige Töne* sind wir, *stimmen zusammen* in deinem *Wohllaut*, Natur!” (213-214). “...war ich nicht wie ein zerrissen *Saitenspiel*? Ein wenig tönt ich noch, aber es waren *Todestöne*” (75).

Pero el hombre, aunque sea un tono individual, nunca está solo mientras sea capaz de escuchar esa música cósmica. La soledad no existe cuando se ha logrado la vinculación inmediata con el Absoluto.

“So lange noch *Eine Melodie* mir tönt, so scheu ich nicht die *Totenstille* der Wildnis unter den Sternen...” (95).

La música es, por tanto, la señal de la necesaria vinculación con la naturaleza, de la superación de la escisión, del definitivo abandono de la soledad existencial. Sus connotaciones son siempre positivas: expresa el triunfo sobre la incompletitud humana.

El final de la novela es sobradamente expresivo. Nuevamente en clave musical y en buscado paralelismo con el principio de la obra, Hölderlin cierra su libro con una esperanza: todo concluye en paz y conciliación y se reúne lo que estaba separado, esas “disonancias” de las que ya había hablado, muy significativamente, en el prólogo. La elección del término musical “disonancia” para expresar la dolorosa escisión en la que todo vive en la tierra, frente a la divina fusión en un Uno armónico y feliz, es especialmente interesante pues la “disolución de las disonancias” es, nada menos, que la tarea ideal de la filosofía del poeta y la meta expresa de su novela: al final, la armonía del universo está por encima de los vaivenes humanos y las aparentes disonancias y, por eso, hasta el más infeliz (hasta Hiperión tras la pérdida de su amigo Alabanda, la muerte de su amada y la derrota del ideal revolucionario: es decir, tras fracasar en la amistad, el amor y la acción) puede sentirse finalmente consolado. Tras un largo y doloroso camino ha asumido sus fracasos como necesarios en una vía que le ha conducido, por fin, a la fusión con la armonía de la naturaleza.

“Wie der Zwist der Liebenden, sind die *Dissonanzen* der Welt. *Versöhnung* ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder” (214).

Pero no se trata de que Hölderlin tenga una visión finalmente optimista en la que todo es armonía, sino que en última instancia acepta la necesidad de esas disonancias como parte integrante y no esquivable del mundo y de la experiencia humana. Una última interpretación de la obra nos haría concluir que si la tarea del prólogo era expresamente “la disolución de las disonancias”, la comprensión final del protagonista y del autor, tras esta última reflexión sobre el pasado realizada al hilo de las cartas que escribe a su amigo Belarmino, es que en lugar de disolver las disonancias –tarea imposible y desesperanzadora–, lo que hay que hacer es asumirlas. La música no es siempre ‘consonante’, puede albergar asonancias (y esto lo saben muy bien los autores musicales que empiezan a escribir obras en el romanticismo y postromanticismo) y, con todo, seguir siendo música. Una vida humana completa que quiera alcanzar una maduración total, una última comprensión sobre su frágil y difícil destino lleno de imperfección y sufrimiento, pasa por entender que esas etapas dolorosas son necesarias para una última consumación. Al final es todo armonía, sí, pero siempre que se hayan vivido y asumido las disonancias. Esto es lo que le ocurre a Hiperión cuando deja de lamentarse de su doloroso destino y es capaz de decirle al amigo (en la reveladora carta séptima del primer libro del segundo volumen) que está en calma, que después de todo no le importa volver a despertar esos tristes recuerdos de su vida pasada, porque para la belleza de la naturaleza también son necesarias las metamorfosis y un alma humana que rechace las dolorosas experiencias mortales es como un árbol sin hojas. En esa última catarsis de sus cartas a Belarmino es cuando, finalmente, Hiperión acaba por entender el sentido de esa vía excéntrica que le ha conducido por tanto dolor, es cuando hace una última interpretación positiva sobre su negativo pasado y es capaz de sentirse en paz y, por fin, respirar la armonía.

“O Freund! am Ende söhnet der Geist mit allem uns aus”  
(141).

Ahora sabe que las disonancias son sólo una parte más de la armonía y se funden con las asonancias en perfecta conciliación.

Helena Cortés Gabaudan  
López de Mora, 19 bis 6º B  
36211 Vigo España