

Rainer Maria Rilke

Sonetos a Orfeo



Colección Visor de Poesía

SONETOS A ORFEO

RAINER MARIA RILKE

SONETOS A ORFEO

Escritos como epitafio para
Wera Ouckama Knoop

Traducción, prólogo, introducción
y comentarios de Otto Dörr

VISOR LIBROS

VOLUMEN DXXII DE LA COLECCIÓN VISOR DE POESÍA

Cubierta: Diego Jordán

© Traducción: Otto Dörr

© VISOR LIBROS

Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid

www.visor-libros.com

ISBN: 84-7522-522-5

Depósito Legal: M. 44.738-2004

Impreso en España - *Printed in Spain*

Gráficas Muriel. C/ Buhigas, s/n. Getafe (Madrid)

A mi madre, Teresa Zegers, viuda de Dörr, de casi 90 años, quien con su lucidez, fortaleza y capacidad de entrega, ha sido sostén de la familia por generaciones.

OTTO DÖRR,
en el otoño del año 2002

INTRODUCCIÓN

En el año 2002 aparecieron en la Colección Visor de Poesía las *Elegías del Duino* de Rainer Maria Rilke traducidas y comentadas por el suscrito (1). Como expliqué en el prólogo de ese libro, tanto la traducción como los comentarios constituyeron una tarea ardua y prolongada que comenzó casi como un experimento: el regalarles a mis hijos una versión propia del «Réquiem para una Amiga», poesía que siempre me había impresionado profundamente, y cuya traducción al castellano, del poeta español José María Valverde, no me satisfacía del todo. Distintas personas me estimularon en su momento a continuar esta labor de traducir a Rilke, pero me aconsejaron, sí, abordar su obra más inaccesible para el público general: las elegías. Vino luego la traducción misma en sus distintas versiones y más tarde, los comentarios que me fueron solicitados por los asistentes a las tertulias de mi amigo Hernán Edwards, lugar donde las presenté por primera vez. Esa es la historia externa de mi traducción comentada de las elegías. La interna es más compleja y la he explicado con cierto detalle en el prólogo respectivo. También me referí *in extenso* en ese prólogo a la relación mía con el poeta, la que se remonta a mi primera juventud y que más tarde se vería estimulada por el encuentro con uno de mis maestros alemanes, Hubertus Tellenbach, gran conocedor de Rilke. En esa oportunidad intenté

⁽¹⁾ Las notas figuras al final del volumen.

hacer comprensible al lector de qué manera un simple médico como yo, que es apenas un aficionado a la buena poesía, termina traduciendo las complejas *Elegías del Duino* y, más aún, atreviéndose a hacer comentarios e interpretaciones sobre ellas.

¿Cuál es la historia de esta traducción de los *Sonetos a Orfeo* que hoy presento al público lector? Es mucho más simple que la de las elegías y tiene que ver con algo que también dije en el prólogo del libro anterior. Traducir a Rilke —como de seguro lo es también el leerlo atentamente— es una experiencia de vida, de algún modo análoga a la experiencia poética misma, en el sentido de lo planteado por Rilke en la primera de una serie de cartas dirigidas al poeta Franz Kappus y que más tarde aparecieran en forma de libro, con el título *Cartas a un joven poeta* (2). Allí afirma entre otras cosas pertinentes, lo siguiente: «Usted me pregunta si sus versos son buenos [...] Antes se lo ha preguntado a otros. Los envía a las revistas. Los compara con otras poesías [...] Usted mira a lo exterior y esto es precisamente lo que no debe hacer ahora. Nadie puede aconsejarle ni ayudarle; nadie. Sólo hay un medio. Entre en sí mismo, investigue el fundamento de lo que usted llama escribir y compruebe si está enraizado en lo más profundo de su corazón. Confíese a sí mismo si se moriría irremisiblemente en el caso que se le impidiera escribir. Y sobre todo, pregúntese en la hora más callada de su noche: ¿debo escribir?» (p. 144). La lección que el poeta nos da en esta carta es que uno no debe escribir si es que no siente que se muere si no lo hace, con otras palabras, que el hacerlo es un imperativo insoslayable. Y si eso no ocurre, uno debe simplemente abandonar la escritura. De alguna manera a mí me fue ocurriendo algo semejante con la traducción de las elegías y de los réquiem: sentía cada vez con más fuerza que no podía abandonar esa

tarea que había comenzado casi como un juego. Ahora bien, era tan impreciso el proyecto que había detrás de ese intento, que trabajé en las elegías en forma por completo desordenada y sin seguir el orden natural. Y sin embargo, no pude detenerme hasta terminarlas y lo mismo me ocurrió con los comentarios, que al final escribí también para los Réquiem, algo que en un primer momento había estimado innecesario. Por último, le agregué al proyecto de libro tres poesías aisladas, que llamé «fundamentales», con sus respectivos comentarios, y eso fue como una forma de prolongar o postergar aún más la terminación del libro. Por fin lo entregué a la imprenta y creo recordar que antes de las correcciones de pruebas ya había comenzado con los sonetos. Y por eso afirmé que la historia de este libro era mucho más simple que la del anterior, puesto que no fue sino la forma de continuar casi indefinidamente el enfrentamiento con la obra anterior. O dicho con otras palabras, fue el no poder desprenderme de la profundidad y belleza de esos versos, de sus infinitas resonancias, de la casi intimidad con el poeta que el trabajo de traducción y luego de interpretación, habían representado para mí.

No más de seis meses tardé en terminar la traducción de los sonetos. Los comentarios, en cambio, requirieron cerca de un año. Era muy difícil hacerlos en medio del trabajo cotidiano como médico de hospital, como profesor universitario o como psiquiatra y psicoterapeuta en un consultorio por las tardes. Tuve que limitarme a los fines de semana, de preferencia en Los Queñes, el campo de familia en la precordillera de la Séptima Región, donde sólo se escucha el río, el viento y el canto de los pájaros. Para los comentarios tuve muy pocas referencias, por lo menos hasta la mitad de la segunda parte, que es cuando llegó a mis manos la edición crítica de las poesías escritas por Rilke entre 1910 y 1926 (3). En ésta se

encuentran interesantes datos sobre el momento en que Rilke escribió cada soneto, sobre las relaciones de su contenido con poesías anteriores, así como también ocasionalmente, algunas claves para su comprensión. Así, por ejemplo, a propósito del Soneto Nº 15 de la Segunda Parte («Oh boca de manantial, tú dadivosa...») —en cuyo comentario tomamos por primera vez en cuenta esta edición crítica— los autores mencionan el hecho que Rilke se habría inspirado en una fuente romana que queda cerca de la Iglesia de Santa Sabina en Roma, detalle que yo no tenía cómo conocer y que, por cierto, lo incorpore en el comentario. A través de esta misma edición crítica me impuse también de la existencia de una abundante literatura, en particular de habla alemana, pero alguna también inglesa, que analiza uno o varios sonetos vinculados temáticamente. Yo no intenté siquiera tener acceso a esa literatura, porque sentía que a lo largo de los comentarios a los sonetos de la primera parte y a los primeros de la segunda había adquirido ya un cierto *modus operandi* y, sobre todo, una suerte de familiaridad con el poeta, que me permitía acceder a la comprensión del sentido de sus versos. Otros tendrán que decir si mi manera de interpretarlos es la correcta y si tenía razón o no al renunciar a conocer otras interpretaciones.

Hay un libro, sí, que tomé en cuenta casi desde un principio. Se trata de la edición de las elegías y los sonetos de la Colección Manese (4), con comentarios de Katharina Kippenberg, amiga y editora del poeta. Son comentarios más bien breves, que no pretenden ir interpretando estrofa por estrofa e incluso verso por verso, como lo intentamos nosotros, pero que sí muestran muy acertadamente cuál es lo que podríamos llamar la temática central del soneto. Otro elemento muy interesante que aporta este libro son recuerdos de conversaciones que ella tuvo con el autor a propósito de algunos de los sonetos y que nosotros hemos citado en nues-

etros comentarios cuando nos pareció pertinente. Ahora bien, allí donde ella se aventura a hacer interpretaciones propiamente tales suele ocurrir que, o se trata de digresiones suyas muy poéticas, con las que uno podría estar o no de acuerdo, pero que se alejan mucho del texto original, o en otros casos, de interpretaciones que hemos considerado un tanto antojadizas, habiendo dado las razones de nuestro desacuerdo en el respectivo comentario. El más notorio de estos desacuerdos se produce en el Soneto Nº 29 de la Segunda Parte (último del ciclo), donde ella cree entender que el mensaje final del poema sería el destacar la superioridad del hombre sobre el resto de la naturaleza, algo que a nuestro parecer no está contenido ni en ese soneto ni en ninguna otra de sus poesías tardías. En todo caso, los breves comentarios de la Sra. Kippenberg representaron para mí una suerte de permanente desafío —y a la vez de confrontación con su pensamiento— durante todo el proceso de intentar una interpretación adecuada para estos hermosos, profundos y por momentos tan complejos sonetos.

Para terminar, quisiera decir que, a diferencia de lo ocurrido con la traducción de las elegías, que tuvo varias versiones que discutí con distintas personas, sometiendo incluso la última al juicio crítico de un connotado literato y experto en Rilke, el P. José Miguel Ibáñez Langlois, en el caso de los sonetos no he recurrido a nadie, he hecho prácticamente una única versión y la he discutido sólo con mi secretaria y colaboradora, Elvira Edwards, y en una oportunidad con un amigo alemán residente en Chile desde hace algunos años, Sven Olsson. A ambos agradezco su inestimable colaboración, así como sus sugerencias.

OTTO DÖRR ZEGERS
Santiago de Chile, Otoño de 2002

DIE SONETTE AN ORPHEUS
(1922)

GESCHRIEBEN ALS EIN GRAB-MAL
FÜR WERA OUCKAMA KNOOP

SONETOS A ORFEO
(1922)

ESCRITOS COMO EPITAFIO
PARA WERA OUCKAMA KNOOP

PRÓLOGO

Todo el ciclo de los 55 *Sonetos a Orfeo* fue escrito por Rilke en un rapto de inspiración en febrero de 1922, algunos días después de terminadas sus famosas *Elegías del Duino*. Lo que lo estimuló a hacerlo fue la muerte en 1919 de una joven y hermosa bailarina, Wera Ouckama Knoop —hija de un matrimonio amigo de München— y por quien sentía él una gran admiración. En una carta a Margot Sizzo del 12 de abril de 1923 (5), el poeta habla de ella en los siguientes términos: «Esta hermosa niña, que comenzó primero a bailar y llamaba la atención de todos los que la vieron por su arte innato del movimiento y la transformación (...) le declaró un día a su madre que ya no podía o no quería bailar más... (...) Su cuerpo cambió de un modo muy peculiar: sin perder sus hermosos rasgos orientales, se tornó extrañamente pesado y macizo... (lo que señaló ya el comienzo de su misteriosa enfermedad glandular, que tan pronto la conduciría a la muerte). En el tiempo que le quedó, Wera se dedicó a la música y por último, sólo al dibujo, como si la danza que le había sido vedada hubiera seguido brotando de ella, pero en forma cada vez más suave y discreta...» (p. 298).

En enero de 1922 estuvo dedicado Rilke a redactar algunas notas sobre la enfermedad de Wera, de modo que se estableció para él un nexo necesario entre la temática órfica —que lo venía preocupando en el último tiempo— y la figura de la muchacha muerta prematuramente; y así, al final de una carta a su editor en polaco Witold Hulewicz, del 13 de

noviembre de 1925 (6), el poeta se refiere a la bailarina en los siguientes términos: «... (ella), cuya inmadurez e inocencia mantiene abierta la puerta del sepulcro, de modo que habiéndola atravesado, pasa a pertenecer a esos poderes que mantienen fresca una mitad de la vida y se abren hacia la otra mitad, sensible como una herida» (p. 378). Pocas figuras mitológicas impresionaron tanto al poeta como Orfeo y al parecer, ya antes de la muerte de la muchacha bailarina había abrigado la idea de escribir un ciclo de poemas en su honor. La leyenda, bella y triste, reza así (7, p. 359 ss.):

Orfeo, hijo de Eagro, Rey de Tracia y fiel adorador de Apolo, fue como éste un gran músico, además de teólogo y poeta. Todas las ninfas admiraban su talento y deseaban tenerlo por esposo, pero a él sólo la modesta Eurídice le pareció digna de su amor. El mismo día de su boda el pastor Aristeo, antiguo pretendiente de Eurídice, intentó raptarla. En su huida por el bosque ella pisó una víbora, cuyo veneno le causó la muerte. Orfeo, sin consuelo, rogó a todas las divinidades para que le devolvieran a su esposa. Eros terminó compadeciéndose y le permitió descender a los infiernos a buscar a Eurídice, pero con la condición de no dirigir a ella su mirada hasta llegar a la tierra. El lento camino de regreso, con la vigilancia de Hermes, estaba por llegar a su fin cuando Orfeo, encendido por el amor y la impaciencia, olvidó su promesa y miró hacia atrás a su esposa. Eurídice le fue arrebatada por segunda vez, sumiéndose Orfeo en un dolor infinito. Desoyendo los cantos de sirena de las Ménades, sacerdotisas de Dionisio, que por un lado sentían una pasión descontrolada por él y por otro lo odiaban por haber despreciado el culto a su dios, se refugió Orfeo en las montañas, donde se dedicó a encantar a la naturaleza con su música. Este proceso es descrito por el poeta en el primer soneto, que comienza con los versos: «Ahí se elevó un árbol. ¡Oh

pura trascendencia! / ¡Orfeo canta! ¡Oh, árbol alto en el oído! / Y todo calló. Pero aun en el callar hubo / un nuevo comienzo, un cambio, una señal...». El último soneto de la primera parte describe su terrible muerte en manos de las Ménades, pero también el profundo sentido de su sacrificio: el haberlos dejado a los humanos en herencia la música y la palabra. Así es como en el último terceto dice: «Sólo porque al último la enemistad, violenta, te partió en pedazos / es que somos ahora nosotros los que oímos y también la boca de la naturaleza.»

En el resto de los sonetos Rilke trata y con un verso insuperable, las más diversas materias, entre las que destacan algunos temas órficos, como la celebración, el canto y la ofrenda y otros como la relación entre inmanencia y trascendencia, el vínculo del amor con el dolor, el maravilloso mundo que nos abren el gusto y el olfato y por último, los peligros que encierra el imperio de la técnica. La segunda parte desarrolla temas como la respiración, el espejo, las flores, el unicornio, el tiempo y la muerte, pero también vuelve sobre el tema de la técnica. El ciclo termina con un soneto maravilloso, en el cual, como veremos, el poeta intenta una síntesis entre lo apolíneo y lo dionisíaco, una de las grandes polaridades dialécticas entre las cuales se despliega la existencia del hombre sobre la tierra.

No podríamos terminar esta introducción sin hacer una referencia a las palabras que el mismo poeta dijo sobre los sonetos. En primer lugar, él escribió unas breves notas explicativas sobre algunos de ellos y que nosotros hemos reproducido en traducción propia al final de cada una de las dos partes en que está dividido el ciclo. En segundo lugar, quisiéramos agregar aquí un extracto de la ya mencionada carta a Witold Hulewicz (6) —la misma que reprodujimos en forma casi completa en la Introducción a las *Elegías del*

Duino—y en la cual se refiere explícitamente a los sonetos: «Ellos (*los Sonetos a Orfeo*) —y no podía ser de otra manera— tienen el mismo origen que las Elegías y el hecho que hayan surgido bruscamente en contra de mi voluntad y en relación con una muchacha muerta prematuramente, los acerca aún más a la fuente de su origen; este nexo es una referencia más hacia el centro de aquel reino cuya profundidad e influencia compartimos en todas partes e ilimitadamente tanto con los muertos como los que aún no han nacido. Nosotros, los de aquí y de ahora, no estamos ni un momento satisfechos en este mundo temporal, pero tampoco atados a él, sino que pasamos permanentemente hacia el mundo anterior, hacia nuestro origen, como también hacia el mundo ulterior, el de aquellos que vendrán después de nosotros. En aquel máximo ‘mundo abierto’ existen todos [...] (Aquí) no me estoy refiriendo (estrictamente) al sentido cristiano [...] Con una conciencia puramente terrena, profundamente terrena, beatamente terrena, hay que introducir lo aquí visto y tocado en un círculo más amplio, en el más amplio posible. No en un ‘más allá’ cuya sombra oscurece la tierra, sino en una totalidad, en lo entero. La naturaleza, las cosas de nuestro trato cotidiano y de nuestro uso son, por cierto, provisionales y caducas, pero son, mientras estamos aquí en la tierra, nuestra propiedad y nuestra amistad; ellas son consabidoras de nuestra alegría y de nuestra miseria y ya fueron las confidentes de nuestros antepasados. Así, no sólo no hay que descalificar y degradar lo de aquí, sino que precisamente por su provisionalidad, que comparten con nosotros, estas apariencias y estas cosas tienen que ser comprendidas y transformadas por nosotros por medio del entendimiento más entrañable [...] ¿Transformadas? Sí, porque nuestra tarea es ésta: impregnarnos de esta tierra provisional y caduca tan profundamente, tan dolientemente, tan

apasionadamente, que su esencia resurja otra vez en nosotros, invisible. Somos las abejas de lo invisible [...] Las elegías nos muestran (a nosotros mismos) en esta tarea, en la tarea de este constante transformar lo amado visible y tangible en la oscilación y la agitación invisibles de nuestra naturaleza, lo que introduce nuevas formas de vibración en [...] el universo...» (p. 375-376).

Al final del texto que hemos reproducido, Rilke se refiere más bien a las elegías que a los sonetos, pero la relación entre ambas obras es tan estrecha que lo dicho vale también para éstos. Y ello no sólo porque los 55 sonetos y gran parte de las elegías fueron escritos, como dijimos al comienzo, en un solo rapto de inspiración, sino porque el mismo poeta afirma al final de la mencionada carta que «las elegías y los sonetos se apoyan recíproca y permanentemente y yo considero como una gracia infinita el que con el mismo aliento haya podido desplegar yo estas dos velas: la pequeña vela herrrumbrosa de los sonetos y la gigantesca vela de lona blanca de las elegías» (6, p. 378).

SONETOS A ORFEO

ERSTER TEIL
(SONETTE I - XXVI)

PRIMERA PARTE
(SONETOS I - XXVI)

I

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, dass sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, -
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.

I

Ahí se elevó un árbol. ¡Oh pura trascendencia!
¡Oh, Orfeo canta! ¡Oh, árbol alto en el oído!
Y todo calló. Pero aún en el callar hubo
un nuevo comienzo, un cambio, una señal.

Animales de silencio emergieron
de la selva libre y clara, desde el nido y la guarida;
y entonces se vio que no era por astucia ni por miedo
que habían permanecido tan callados en sí mismos,

sino porque escuchaban. El rugir, gritar, bramar
parecían mezquinos a sus corazones. Y allí donde
había apenas una choza para acogerlo,

un refugio hecho del más oscuro deseo
y con los pilares temblando de la puerta,
ahí, tú les levantaste un templo en el oído.

SONETO N° 1

Orfeo encanta con su música a la naturaleza toda. Esta es la actitud en que más se le recuerda, quizás porque en la historia mítica es su última etapa antes de morir en manos de las péridas Ménades o tal vez porque el tocar la flauta y el tañer la lira ante los animales y las plantas es el único consuelo que pudo él encontrar después de perder por segunda vez a Eurídice, ahora a causa de su imprudencia (7). Pero hay una tercera razón y quizás tan importante como las anteriores y es que, gracias a este encuentro entre la naturaleza y el espíritu a través de la música, Orfeo trasciende su dolor y se trasciende a sí mismo, dejando a los mortales esa maravillosa herencia constituida por la palabra y por la música, acto mítico al cual se referirá luego el poeta en el Soneto N° 26 de la Primera Parte.

El soneto comienza señalando cuán maravilloso y trascendente puede ser algo tan simple como el crecimiento de un árbol: la transformación lenta de la semilla en la planta, el paso de la oscuridad de la tierra a la claridad de la luz, la fuerza que implica la capacidad de elevarse en contra de la gravedad, etc. («Ahí se elevó un árbol. ¡Oh pura trascendencia!») Este crecimiento ocurre mientras Orfeo canta pero, milagrosamente, el árbol crece no en cualquier parte, sino «en el oído», vale decir, él se une en su desarrollo al órgano de la audición, que es también el órgano del entendimiento y de la música. Una vez más vemos aparecer en la obra de Rilke la polivalencia de los sentidos, también llamada sines-tesia: así, en la Décima Elegía del Duino el ojo también es

capaz de escuchar y el oído, de ver; en forma análoga, en este primer soneto el crecimiento del árbol, algo visual, es escuchado por el oído; más aún, acontece dentro de él.

Esta estrofa termina con dos versos que describen la transformación que ocurre con la música de Orfeo y que consiste, en primer lugar, en un silencio preparatorio para el gran comienzo («Pero aun en el callar hubo / un nuevo comienzo, un cambio, una señal»), que será el producto de este encuentro entre la naturaleza y el espíritu, este último representado por el dios. En segundo lugar, los animales reaccionan frente a la música de Orfeo saliendo de sus nidos y guaridas para acercarse a él y rodearlo en respetuoso silencio, silencio este último que proviene no del miedo, sino del hecho que ellos han aprendido a escuchar y la música los ha conquistado hasta el punto de llegar a avergonzarse de sus propios rugidos y bramidos. Pero la transformación no termina ahí, pues los animales, que en su existencia pre-órfica (esa sometida a sus «oscuros deseos») habrían podido ser acogidos por un pastor a lo más en una choza, en algo apenas superior a una guarida, son ahora recibidos en un templo que el mismo dios les construye en sus oídos, permitiéndoles con ello el acceso al mundo del espíritu.

En estos versos finales del primer soneto observamos otra vez la ya aludida sinestesia (algo visible, un templo, que se incorpora al mundo de lo audible, el oído), pero también el entrelazamiento de las naturalezas humana y animal. Y así tenemos que, por una parte, los animales son recibidos en un «refugio» que tiene una «puerta» y acceden a lo sagrado a través de un templo, ambas cosas, tanto el habitar como la apertura hacia lo trascendente, privativas de los humanos. Pero por otra parte, el verso está expresado de una manera tan ambigua («Y allí donde había apenas una choza para acogerlo»), que cabrían también otras interpretaciones sobre

lo que sea eso acogido. Así, el poeta podría estar refiriéndose a la totalidad de la transformación órfica ocurrida y para la cual la naturaleza aún no estaba preparada, desde el momento que sólo pudo recibir a aquélla en una choza. También cabría pensar que el hombre, el hombre pre-histórico y no el animal, es el ser movido por «los más oscuros deseos» y que todavía habita en una vivienda muy primitiva, cuyos pilares tiemblan ante la inminencia del encuentro con el dios y con su música. Por último, tendríamos que considerar la posibilidad —y sería lo más natural— que la transformación órfica haya afectado por igual tanto al animal como al hombre.



Fotografía de Wera Ouckama-Knoop, eximia bailarina, amiga de Rilke y cuya muerte prematura inspiró el ciclo de los sonetos.

II

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
und machte sich ein Bett in meinem Ohr.

Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.
Die Bäume, die ich je bewundert, diese
fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese
und jedes Staunen, das mich selbst betraf.

Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast
du sie vollendet, dass sie nicht begehrte,
erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.

Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv
erfinden noch, eh sich sein Lied verzehrte? -
Wo sinkt sie hin aus mir?... Ein Mädchen fast...

II

Y era una niña casi; nació
de una felicidad conforme de canto y lira,
clara brillaba a través de sus velos de primavera
y un lecho se hizo en mi propio oído.

Y ella durmió en mí. Y todo era su sueño.
Los árboles que admiré algún día,
la pradera sentida, esa sensible lejanía
y todos los asombros que me conmovieron.

Ella durmió el mundo. ¿Cómo, oh dios del canto,
la creaste, para que no anhelara primero
estar despierta? Mira, ella nació y durmió.

Su muerte, ¿dónde está? ¡Oh!, ¿inventarás aún este tema
antes que se consuma tu canto? ¿Hacia dónde,
desde mí, se hundirá ella?... Era una niña casi...

SONETO Nº 2

El segundo soneto comienza con la constatación del hecho que Wera Ouckama Knoop, aquella joven bailarina cuya muerte prematura, como vimos en la introducción, le inspiró los sonetos, no había madurado todavía, que no había tenido el tiempo de desarrollar todas sus potencialidades («Y era una niña casi»). El segundo y el tercer verso del primer cuarteto describen su nacimiento feliz y «musical» («de canto y lira») y su logrado y brillante desarrollo, que en todo momento la hacía parecer primaveral. En el cuarto verso de esta primera estrofa nos encontramos otra vez con el misterio: «Y un lecho se hizo en mi propio oído». En el soneto anterior Orfeo les había construido un templo en el oído a los animales. Ahora es Wera quien, en la plenitud de su arte y de su juventud, se construye un lecho en el oído del poeta. A primera vista uno podría pensar que la metáfora alude a la posibilidad de que la música que rodeaba a Wera haya impactado de tal manera al poeta que permaneció sonando en su oído, en cierto modo habitándolo. Pero también podría tratarse de un nuevo ejemplo de sinestesia, tan frecuente en la poesía tardía de Rilke: el oído es mucho más que la capacidad de escuchar; él no sólo puede, además, ver, como en la Décima Elegía, sino también recibir a alguien para que repose en él. Y esta interpretación se ve corroborada por el primer verso del segundo cuarteto: «Y ella durmió en mí». A mayor abundamiento, el poeta pasa a describir cómo ella lo habitó hasta tal punto que sus propias experiencias, recuerdos y asombros pasaron a ser el sueño de ella. («Y todo era su sueño..., etc.»).

El primer terceto comienza con la afirmación «Ella durmió el mundo». No sólo la vivencia del poeta, sino el mundo en su totalidad pasa a ser el sueño de la muchacha. Una hermosa imagen de la muerte. La totipotencialidad de los sentidos y el estar abierta a ambas mitades —como dice Rilke en la carta mencionada en la Introducción, al referirse a Wera después de su muerte— le da al allende una visión de tal amplitud que todo el mundo puede caber en ella. De todos modos el poeta le reclama al dios por no haberla dejado despierta un tiempo más largo, para haber podido así gozar con sus ojos de la gracia de sus pasos de baile. Es cierto que los ojos o el oído sensibles tienen una cierta prioridad sobre la visión espiritual, pero ésta no puede ser excesiva, desde el momento que para Rilke la distancia entre la vida y la muerte, entre este mundo y el otro, es tan pequeña, que en la última estrofa llega a preguntarse si es que existe la muerte realmente, para luego interrogar al dios en forma directa: «¡Oh!, ¿inventarás aún este tema antes que se consuma tu canto?» Pues, mientras exista Orfeo, mientras haya música, no hay muerte; ésta es sólo un invento. Al igual que el amor, la música también es capaz de superar a la muerte. La joven bailarina continuará viva, entonces, aunque sea en el oído del poeta. Pero en los versos finales él vuelve a plantearse la pregunta por la existencia de la muerte, pero ahora con menos seguridad y con un dejo de tristeza, atormentado quizás por la duda sobre lo que irá a ocurrir con Wera cuando él ya no exista: «¿Hacia dónde, desde mí, se hundirá ella?»

Se da, por último, un paralelismo que no podemos dejar de mencionar: el que existe entre Wera y Eurídice. Ambas mueren prematuramente, en la plenitud de su belleza y de su arte, pero antes de haber podido consumar el amor. Ambas dejan a un artista desconsolado con su muerte: Eurídice, al músico Orfeo y Wera, al poeta Rilke.

III

Ein Gott vermagt. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber *sind* wir? Und wann wendet *er*

an unser Sein die Erde und die Sterne?
Dies *ists* nicht, Jüngling, dass du liebst, wenn auch
die Stimme dann den Mund dir aufstösst, - lerne

vergessen, dass du aufsangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

III

Un dios lo puede. Pero dime, ¿cómo
podrá seguirlo un hombre por la angosta lira?
Su espíritu es discordia. En el cruce de caminos
del corazón no se alza templo alguno para Apolo.

El canto, como tú lo enseñas, no es anhelo,
ni tampoco es rogar por algo que al final se alcanza;
el canto es existencia. Fácil para un dios,
pero nosotros, ¿cuándo *somos*? ¿Y cuándo

dedicará *él* a nuestro ser la tierra y las estrellas?
Esto no *es* tu amor, muchacho, y aunque
la voz te obligue a abrir la boca,

aprende a olvidar que tú cantaste. Eso es pasajero.
Cantar es, en verdad, un aliento diferente.
Un hálito por nada. Un soplo en Dios. Un viento.

SONETO № 3

Un dios como Orfeo, desde su unidad interna y su pureza, es capaz de muchas cosas que el hombre quisiera hacer, pero no puede, porque éste no es sólo espíritu, sino una naturaleza escindida. Su condición corporal, torpe y pesada, le impide seguir al dios por los finos y complejos vericuetos de la música («la angosta lira»), aunque también podría interpretarse lo anterior en el sentido que la lira del hombre es muy angosta en comparación con la de Orfeo, vale decir, muy insuficiente como para poder cantar el universo y espiritualizar la naturaleza. Por otra parte, las contradicciones de su alma («cruce de caminos del corazón») tampoco permiten que more en él Apolo, el dios de las más elevadas cumbres del espíritu y maestro de Orfeo. Porque para éste el canto no es como para nosotros, los humanos, la expresión de un deseo o de un ruego hacia lo alto cuando nos invade la congoja; para Orfeo el canto «es existencia» (*Dasein*), vale decir, **ser** en el más propio sentido de la palabra. (No cabría hacer aquí una explicitación de la palabra alemana *Dasein* y su tremenda importancia en la filosofía moderna y particularmente en Heidegger (8, § 12), pero sí quisiéramos señalar que, al postular Rilke que la existencia es la característica soberana del ser, se está colocando en esa línea de pensamiento revolucionaria y trascendental, que partiendo de Kierkegaard y oponiéndose a toda la tradición, va a sostener el primado de la existencia sobre la esencia.) Sin embargo, el poeta afirma luego con cierta resignación que ser así, al modo musical y en forma tan absoluta como para llenar la to-

talidad de la existencia, puede ser fácil para un dios, pero no para el hombre. Y se pregunta entonces: «pero nosotros, ¿cuándo somos?», con lo cual está aludiendo también a nuestra condición histórica y a la responsabilidad que tiene cada cual de asumir su existencia, pues la pregunta no es tanto una precisión temporal, sino un llamado del estilo de «¿cuándo vamos a llegar a ser realmente?» La pregunta que sigue es casi una posible respuesta: quizás eso pueda ocurrir cuando los dioses nos permitan la perfecta comunicación con la tierra toda y las estrellas, cuando ellas puedan ingresar a nuestra interioridad y nosotros salir hacia ellas y abarcárlas con nuestro canto.

En el segundo verso del primer terceto el poeta hace un salto y desde el tema de la diferencia entre los hombres y los dioses en cuanto a la intensidad de ser, pasa a dirigirse directamente a un joven cualquiera, para recordarle que debe desconfiar de sus amores y sus cantos (o sus versos), pues son algo «pasajero». Es conocido cuán exaltados, pero efímeros pueden ser los enamoramientos juveniles y también cuánta poesía inútil se ha escrito en torno a ellos. Rilke le recuerda lo mismo al poeta Franz Xaver Kappus en una de sus cartas, publicadas posteriormente como libro, con el título *Cartas a un joven poeta* (2). La música es, en cambio, algo muy diferente al amor juvenil, por cuanto ella perdura, ella es en cierto modo eterna; además, carece de finalidad, no está dirigida a alguien en particular («un hálito por nada»); por último, ella constituye nada menos que el medio en el que se produce la unión entre la naturaleza y el espíritu, entre los mortales y los dioses, puesto que es al mismo tiempo divina («un soplo en Dios») y natural («un viento»).

IV

O ihr Zärtlichen, tretet zuweilen
in den Atem, der euch nicht meint,
lasst ihn an euren Wangen sich teilen,
hinter euch zittert er, wieder vereint.

O ihr Seligen, o ihr Heilen,
die ihr der Anfang der Herzen scheint.
Bogen der Pfeile und Ziele von Pfeilen,
ewiger glänzt euer Lächeln verweint.

Fürchtet euch nicht zu leiden, die Schwere,
gebt sie zurück an der Erde Gewicht;
schwer sind die Berge, schwer sind die Meere.

Selbst die als Kinder ihr pflanztet, die Bäume,
wurden zu schwer längst; ihr trüget sie nicht.
Aber die Lüfte... aber die Räume...

IV

Oh vosotros, tiernos, entrad alguna vez
en el aliento que os ignora,
dejad que en vuestras mejillas se divida
y que tiemble tras vosotros unido una vez más.

Oh vosotros, los dichosos, los salvados,
que parecéis ser el comienzo de los corazones.
Arco y blanco de las flechas, brilla, más eterna aún,
vuestra sonrisa entre las lágrimas.

No temáis sufrir y lo que pesa
devolvedlo pues al peso de la tierra;
pesados son los montes y los mares.

Incluso esos árboles que plantasteis siendo niños,
hace tiempo que también ellos son pesados
y no podréis ya transportarlos. Pero los aires..., los espacios...

SONETO Nº 4

El poeta llama a los tiernos, vale decir, a los amantes, a abandonar su aislamiento egoísta, su soledad de a dos, para abrirse al universo, a la totalidad, a «lo abierto» de la Octava Elegía. El «aliento» en el cual los amantes deben entrar representa muchas cosas: el aire que necesitamos para vivir, el éter que llena los espacios interestelares, pero también el espíritu en su sentido más amplio. Los amantes deben dejar que este aliento del universo toque sus mejillas, rodee sus cuerpos y los envuelva por completo. Sólo entonces podrán ser salvados. Porque ellos se sienten «dichosos» y parecen ser «el comienzo de los corazones», pero ocurre que en forma permanente están siendo amenazados por el mundo, pero sobre todo por sus propias tendencias auto-destructivas. Y por eso el poeta los llama luego «arco y blanco de las flechas», porque ellos son al mismo tiempo el origen y la meta de estas flechas destructoras. Y cuando hayan llorado ya todo lo que tienen que llorar, podrá aparecer quizás una sonrisa que recupere ese tiempo de eternidad que el poeta le había descubierto al amor en la Segunda Elegía.

En los dos tercetos finales se le advierte a los amantes que no deben temer los sufrimientos, porque ellos son algo conatural al hombre durante su existencia terrena, pues en la tierra todo pesa, tanto los montes y los mares como los árboles y por cierto también la vida humana que, como bien sabemos, está llena de «pesares». Pero nosotros debemos devolver esos pesares a la tierra, despojarnos así de su carga y comenzar el vuelo; porque frente al peso de la tierra que nos

tiene atrapados a través del sufrimiento y de la muerte, existen «los aires» y «los espacios», que representan la fuerza contraria, la fuerza del espíritu, el mismo que bajo el ropaje de ese «aliento» universal de la primera estrofa, nos espera para rodear nuestro ser por entero, temblando «tras vosotros unido una vez más».

Ahora bien, con la imagen de los árboles que plantamos en la infancia y que se han tornado tan pesados que ya no podemos «transportarlos» (o lo que significaría en este contexto «transformarlos»), el poeta quiere mostrarnos también de qué modo en esa etapa de la vida las experiencias nos marcan tan profundamente, que nos es muy difícil desprendernos más tarde de ellas y así, durante toda nuestra vida vamos a estar cargando —a veces sin darnos cuenta— con modos de vivenciar y/o comportarnos, que fueron configurados paso a paso por nuestras experiencias infantiles. No es muy difícil entrever aquí un vínculo entre la intuición del poeta plasmada en forma de verso y la teoría freudiana del inconsciente.

V

Errichtet keinen Denkstein. Lasst die Rose
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühn.
Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühn

um andre Namen. Ein für alle Male
ists Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.
Ists nicht schon viel, wenn er die Rosenschale
um ein paar Tage manchmal übersteht?

O wie er schwinden muss, dass ihrs begrifft!
Und wenn ihm selbst auch bangte, dass er schwände.
Indem sein Wort das Hiersein übertrifft,

ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet.
Der Leier Gitter zwängt ihm nicht die Hände.
Und er gehorcht, indem er überschreitet.

V

No levantéis ninguna estatua. Dejad a la rosa
florecer simplemente cada año en su favor.
Porque eso es Orfeo: su metamorfosis
en esto y en aquello. No debemos buscar

tras otros nombres. De una vez por todas
es Orfeo cuando hay canto. El va y viene.
¿No es ya mucho que pueda él sobrevivir
un par de días a las rosas en su vaso?

¿Podéis comprender que él tenga que partir?
Y aunque el partir para él también sea congoja;
al superar su palabra el estar aquí,
él ya está allá, adonde no podréis seguirlo.
Los grillos de la lira no aprisionan sus manos
y él obedece trascendiendo.

SONETO Nº 5

No es necesario que celebremos al dios levantándole estatuas. Basta con contemplar cómo él se nos muestra en cosas tan naturales, pero de algún modo también tan milagrosas, como es por ejemplo, el florecer de una rosa. No debemos olvidar que Orfeo es ante todo «metamorfosis». Él puede aparecer un día como flor, otro como arroyo, un tercero bajo la forma de alguna expresión musical. Porque ya no es necesario buscar en otras fuentes el origen de esa maravilla que es la música, por cuanto, de cualquier modo será Orfeo quien la hará posible («De una vez por todas / es Orfeo cuando hay canto»). Desgraciadamente él no puede quedarse siempre con nosotros, pues tiene otras misiones que cumplir («Él va y viene»). Deberemos entonces consolarnos, observándolo a través de la belleza de las flores y eso antes de que comiencen ellas a marchitarse en el jarrón donde han sido colocadas.

A los humanos nos cuesta comprender la ausencia de Dios, el hecho que no esté Él siempre presente, manifestándose de alguna manera. Lo mismo nos ocurre con Orfeo, pero lo que al respecto ignoramos es cómo él también sufre con el hecho de estar obligado a partir («Y aunque el partir también para él sea congoja»), pues él preferiría permanecer quizás a nuestro lado. Y, sin embargo, obedece (¿a un dios superior?). Pero esta obediencia de Orfeo no es una servidumbre, una esclavitud, por cuanto lo que lo lleva a abandonar este mundo que comparte con nosotros para trascender hacia una realidad superior («él obedece trascen-

diendo»), adonde ya no podremos seguirle, es la revelación a la que tiene acceso a través de la «palabra». En ese otro mundo no estará él, como en éste, obligado a tocar siempre la lira para poder mantener así encantados (¿divinizados?) a los animales, al hombre y a la naturaleza toda. Durante esos períodos en que se aleja de nosotros podrá entregarse él de lleno a su existencia divina, esa misma que, desde nuestra menesterosidad, estamos permanentemente interrumpiendo.

VI

Ist er ein Hiesiger? Nein, aus beiden
Reichen erwuchs seine weite Natur.
Kundiger böge die Zweige der Weiden,
wer die Wurzeln der Weiden erfuhr.

Geht ihr zu Bette, so lasst auf dem Tische
Brot nicht und Milch nicht; die Toten ziehts -.
Aber er, der Beschwörende, mische
unter der Milde des Augenlids

ihre Erscheinung in alles Geschaute;
und der Zauber von Erdrauch und Raute
sei ihm so wahr wie der klarste Bezug.

Nichts kann das gültige Bild ihm verschlimmern;
sei es aus Gräbern, sei es aus Zimmern,
rühme er Fingerring, Spange und Krug.

VI

¿Es él de aquí? No, desde ambos
reinos creció su naturaleza vasta.
Quien sepa de las raíces del sauce
será más apto para doblar sus ramas.

Cuando vayáis a dormir no dejéis ni leche
ni pan sobre la mesa; ellos atraen a los muertos.
Pero que él, el que conjura, mezcle
su aparición con todo lo que ha visto,

bajo la suavidad de los párpados;
y que el encanto del vaho de la tierra y de la ruda
sea para él tan verdadero como la relación más clara.

Nada le puede empañar su imagen valedera;
y ya sea desde tumbas o desde habitaciones,
celebre él anillo, prendedor y cántaro.

SONETO Nº 6

El comienzo de este soneto es una clara continuación del anterior, pues ante el deseo humano de tener a Orfeo siempre con nosotros, el poeta se pregunta si él no será «de aquí», de este mundo. La respuesta es que Orfeo sí pertenece a este mundo, pero también al otro («desde ambos / reinos creció su naturaleza vasta»). Él conoce tanto las profundidades de la tierra, eso que se oculta, como las raíces del sauce, así como aquello que se muestra y se eleva. Y quien domina lo profundo podrá manejar mejor la realidad, lo que aparece («será más apto para doblar sus ramas»).

En el segundo cuarteto el poeta se dirige imperativamente a los humanos, para advertirles que los muertos se hacen siempre presentes entre los vivos, hasta el punto que éstos no deben dejar «ni leche ni pan sobre la mesa» (porque) «ellos atraen a los muertos». Esta idea del tránsito fluido entre este mundo y el otro se encuentra una y otra vez en la poesía del Rilke tardío, en particular en las elegías y en los réquiem. El hecho que aquí los muertos puedan aparecer entre los vivos y aun en medio de una actividad tan cotidiana como es el comer, les quita todo el carácter siniestro que habitualmente los rodea. Y ésta es una de las razones por las cuales no debemos tenerles miedo. El poeta recuerda entonces a todos aquellos que, a lo largo de la historia humana, han hecho el papel de intermediarios con el Más Allá, como son los sacerdotes y hechiceros («él, el que conjura»), a quienes invita a considerar la aparición de los muertos en forma tan natural como para mezclarla «con todo lo que ha visto». Pe-

ro luego agrega: «bajo la suavidad de los párpados.» Este verso nos proporciona la clave para una interpretación complementaria de la segunda parte del soneto, pues claramente el poeta se está refiriendo aquí al sueño, al dormir. Habría entonces una suerte de paralelismo entre diferentes formas de tránsito, como las que se dan entre la vida y la muerte, la vigilia y el sueño, el día y la noche. Y así como los muertos pueden comer en las mesas de los vivos, éstos mezclan, al quedarse dormidos, lo que han visto en el día con sus fantasmas e imágenes oníricas y también el día, al despuntar, deja entrever «el vaho de la tierra», cuya penumbra nos permite una visión tan verdadera como la que se pueda tener en la iluminada realidad del mediodía.

En el último terceto el poeta logra expresar en apretadas palabras la permanencia de este oficio de conjuradores del otro mundo que han tenido no sólo los hechiceros, sino en cierto modo todos los humanos. En primer lugar, ya nada puede destruir esta imagen, este conocimiento que hemos alcanzado acerca del territorio de los límites. En segundo lugar, «ya sea desde tumbas» (los muertos) o «desde habitaciones» (los vivos al ser vencidos por el sueño), él (el conjurador) y todos debemos celebrar el anillo, el prendedor y el cántaro, vale decir, aquellos objetos que desde la más remota antigüedad han acompañado a los muertos en su viaje al Más Allá (depositados junto al cadáver en las tumbas).

VII

Rühmen, das ists! Ein zum Rühmen Bestellter,
ging er hervor wie das Erz aus des Steins
Schweigen. Sein Herz, o vergängliche Kelter
eines den Menschen unendlichen Weins.

Nie versagt ihm die Stimme am Staube,
wenn ihn das göttliche Beispiel ergreift.
Alles wird Weinberg, alles wird Traube,
in seinem fühlenden Süden gereift.

Nicht in den Grüften der Könige Moder
straf't ihm die Rühmung lügen, oder
dass von den Göttern ein Schatten fällt.

Er ist einer der bleibenden Boten,
der noch weit in die Türen der Toten
Schalen mit rühmlichen Früchten hält.

VII

¡Celebrar, eso es! Aquél llamado a celebrar
emergió, al igual que el bronce, del silencio
de la piedra. Su corazón, ¡oh lagar perecedero
de un vino inacabable para el hombre!

Nunca la voz le falla junto al polvo,
cuando el ejemplo divino lo commueve.
Todo se transforma en viña y todo en uva,
madurada en su sensible mediodía.

Ni la putrefacción de las tumbas de los reyes
ni la sombra que cae de los dioses
pueden desmentir su celebración.

Él es uno de los mensajeros permanentes
que, en el umbral de las puertas de los muertos,
alza las fuentes con frutos de alabanza.

SONETO Nº 7

En el Soneto Nº 3 el poeta nos había dicho que el canto no es un mero grito de amor, ni siquiera una poesía dedicada a la amada: el canto «es existencia». Aquí se refiere a una de las formas concretas en que el canto se manifiesta: la alabanza a Dios. Luego nos habla de «aquél llamado a celebrar», por lo que cabría preguntarse quién es el sujeto de esta acción. Podría ser, por cierto, el mismo Orfeo, el dios de la música y del canto, pero ocurre que al final de la primera estrofa el poeta dice: «Su corazón, oh lagar perecedero» y en la segunda describe al que celebra como a quien «nunca la voz le falla junto al polvo, / cuando el ejemplo divino lo commueve». Las citas anteriores nos dan tres pistas que están indicando que el celebrante es un ser humano y no un ser divino. La primera es que su corazón es «perecedero»; en segundo lugar, la voz, que es palabra y canto a la vez, no falla «junto al polvo», vale decir, en la tierra; por último, esta falla no sucede, porque el que canta ha sido conmovido por «el ejemplo divino». No podría Orfeo haber sido conmovido por sí mismo. El celebrante es entonces un ser humano, ¿pero quién? Mi impresión es que aquí no caben sino dos interpretaciones: o el que celebra es el poeta, el artista, o Rilke está aludiendo aquí al hombre prehistórico, ese que emergió, «al igual que el bronce, del silencio de la piedra». Recordemos también que en el soneto anterior el poeta nos hablaba del «que conjura», al que nosotros identificamos como ese hechicero o sacerdote que desde tiempos remotos ha llamado a presencia al Más Allá y en particular a los muertos y a los dioses.

Los dos últimos versos del segundo cuarteto y todo el primer terceto conforman una unidad temática: el producto de la celebración es la uva que madura y de la cual va a surgir —como lo afirma el poeta al final del primer cuarteto— «un vino inacabable para el hombre», vale decir, un alimento espiritual que lo acompañará para siempre. Esta celebración, que nos recuerda en un primer momento las fiestas dionisíacas, debe continuar, aun cuando el hombre compruebe que los muertos se transforman dramáticamente en cadáveres putrefactos y esto le pase incluso a los mismos reyes. (En este punto se hace inevitable la asociación con las *Coplas a la Muerte de mi Padre*, de Jorge Manríquez (9): «¿Qué se hizo el Rey Don Juan; los Infantes de Aragón, qué se hicieron?...») Pero el poeta llega aún más lejos con su glorificación del celebrar: éste debe persistir, incluso más allá de una traición de parte de los mismos dioses («Ni la sombra que cae de los dioses / puede desmentir su celebración»).

En el último terceto vuelve a surgir la duda sobre la identidad del celebrante, por cuanto el poeta nos dice que él «alza las fuentes con frutos de alabanza» y que esto ocurre «en el umbral de las puertas de los muertos». ¿Es que el poeta puede, con su canto, atravesar simplemente el límite entre la vida y la muerte, así como lo hizo Orfeo al llegar con tanta facilidad a los infiernos para recuperar a Eurídice? Recordemos, por último, que en la versión de Ovidio (7, Tomo I, p. 362) Orfeo trata de convencer a los dioses de las profundidades para que le devuelvan a su esposa, con el argumento que aun en esas oscuras regiones ha imperado el amor, refiriéndose con ello al rapto de Perséfone (Proserpina) por Hades (Plutón), el que terminó transformándose en una profunda relación amorosa entre ambos. Quizás si los «frutos de alabanza» que el celebrante alza «en las puertas de los muertos» son también una alusión a este extraordinario triunfo del amor.

VIII

Nur im Raum der Rühmung darf die Klage
gehn, die Nymphe des geweinten Quells,
wachend über unserm Niederschlage,
dass er klar sei an demselben Fels,

der die Tore trägt und die Altäre. -
Sieh, um ihre stillen Schultern fröhlt
das Gefühl, dass sie die jüngste wäre
unter den Geschwistern im Gemüt.

Jubel *weiss*, und Sehnsucht ist geständig, -
Nur die Klage lernt noch; mädchenhändig
zählt sie nächtelang das alte Schlimme.

Aber plötzlich, schräg und ungeübt,
hält sie doch ein Sternbild unsrer Stimme
in den Himmel, den ihr Hauch nicht trübt.

VIII

Sólo en el espacio de la celebración cabe la queja,
la ninfa de la llorada fuente,
velando sobre nuestro sedimento
para que se aclare ante la misma roca

que sostiene pórticos y altares.
Mira, alrededor de sus callados hombros
se insinúa el sentimiento que sería ella
la más joven entre las hermanas de alma.

El júbilo *sabe* y la nostalgia confiesa;
sólo la queja aprende todavía y, con manos de niña,
cuenta noches enteras el antiguo mal.

Pero de súbito, inclinada e inexperta,
eleva una constelación de nuestra voz hacia los cielos,
los que no se empañan con su aliento.

SONETO Nº 8

La queja —el dolor— es posterior a la celebración, idea que el poeta va a subrayar nuevamente al final de la segunda estrofa, cuando dice de «la queja», que es la más joven entre «las hermanas de alma», vale decir, entre los sentimientos. La personificación de la queja en este soneto tiene un evidente parentesco con esa misteriosa figura de la Décima Elegía del Duino, que el poeta llama también *die Klage* (queja o lamentación). En este soneto la ninfa vela para que el arroyo de nuestras lágrimas de sufrimiento —el que a su vez constituiría nuestro «sedimento», o sea, nuestra esencia— se aclare (purifique), al pasar o chocar con la misma roca sobre la cual están construidos los templos («pórticos y altares»). Las distintas religiones de la humanidad se han ido formando sobre la roca del sufrimiento en al menos dos sentidos: en primer lugar, porque el hombre ha necesitado abrir un camino hacia lo alto, hacia el Más Allá, con el objeto de otorgarle un sentido a su dolor, a veces insoportable, tantas veces inexplicable; en segundo lugar, porque en su origen hubo muchos sufrimientos, como es el caso del sacrificio inicial del dios, héroe o profeta (la muerte de Cristo, por ejemplo), pero también hubo mucho dolor en los sacrificios de animales y de seres humanos, ofrecidos por tantas religiones primitivas y muy en particular por las precolombinas.

El resto del segundo cuarteto y todo el primer terceto están dedicados a definir más exactamente en qué consiste esta queja o lamento, determinando incluso su cronología. El hombre es primero que todo, alegre. Lo es el niño, por na-

turaleza, pero lo fue también el hombre prehistórico, al admirarse frente a cada cosa nueva que descubría. Es en el marco de la alegría y del júbilo donde los humanos aprendemos las cosas más importantes, como caminar, hablar, reír, leer, etcétera. Más tarde, en la adolescencia, adquiere gran importancia la nostalgia: nostalgia del amor inalcanzable o también de la niñez perdida. Mientras la alegría es abierta y contagia, la nostalgia es muy íntima y promueve más a la confesión que a la expresión jubilosa y pública. Ahora bien, el poeta nos dice que la queja no olvida y así es como cada noche cuenta y repasa los dolores, pero que al mismo tiempo ella «aprende todavía». ¿Y qué es eso que aprende? Lo que ella nunca termina de aprender es que el sufrimiento y la celebración, en cuanto alabanza agradecida hacia los dioses, van siempre unidos; ellos son, en cierto modo, una misma cosa, algo que el niño y el adolescente ignoran, porque desconocen lo que es propiamente sufrir.

Otra posibilidad de entender la queja, que es «la más joven entre las hermanas de alma», es como el sentimiento de angustia, puesto que desde el punto de vista histórico es sin duda el más joven entre los sentimientos. La alegría y la tristeza, la nostalgia o el anhelo han existido desde siempre. La angustia fue, en cambio, un descubrimiento del filósofo danés Soeren Kierkegaard a mediados del siglo XIX (10). Porque no debemos confundir la angustia con el temor. Este último ha acompañado al hombre desde antes de su acceso al espíritu a través de la palabra, cuando todavía era fundamentalmente animal. La emoción del temor está siempre referida a un objeto preciso que es lo temido. En cambio la angustia carece de objeto. Es la existencia misma la que angustia, el hecho de que seamos un ser arrojado al mundo sin haberlo pedido y que se ve enfrentado con plena conciencia a la nada y a la muerte. ¿Y por qué no existió antes? Porque

al menos hasta la época de Kierkegaard vivió el hombre sostenido en los brazos de Dios y todo en su vida tenía un sentido y, por cierto, también la muerte. La violenta secularización del mundo en la segunda mitad del siglo XIX, los descubrimientos de Marx, Darwin, Nietzsche y Freud, más los insensatos dolores provocados por las dos guerras mundiales, dejaron al hombre desnudo y sin cobijo y acosado por esta emoción nueva en su devenir, que es la angustia. Kierkegaard (10) se adelantó a los tiempos con su obra *El concepto de la angustia*, concepto que va a ser retomado luego por Heidegger (8) y constituirá uno de los pilares del existencialismo. La profusión de patología psíquica en el mundo moderno y post moderno, que en lo fundamental gira en torno al fenómeno de la angustia, no hace sino corroborar lo intuido por el filósofo danés y desarrollado también por nuestro poeta en las Elegías. En este soneto Rilke ofrece una respuesta a esa angustia que abruma al hombre moderno, cuando nos llama a vivirla «en el espacio de la celebración», vale decir, vueltos hacia Dios en el ritual y en la oración. El que «la queja aprende todavía» estaría señalando tanto la «juventud» histórica de la angustia como lo mucho que tenemos que aprender de ella, mientras el verso que dice que ella «cuenta noches enteras el antiguo mal» nos lleva a pensar en las terribles noches de insomnio que pasan los seres que sufren de angustia y depresión, atormentados por los viejos problemas del hombre, como son las pérdidas, las culpas y el temor a la muerte («el antiguo mal»).

El último terceto es de difícil interpretación. La queja, este sentimiento que hemos identificado por un lado como el dolor y por otro como la angustia y que el poeta en cierto modo personifica (recordemos la Lamentación de la Décima Elegía), se dirige «hacia los cielos», es decir, el hombre, por su intermedio, vuelve a recurrir a Dios en su desamparo, pe-

ro los cielos «no se empañan con su aliento». Como en otras ocasiones, el poeta nos deja aquí en la incertidumbre. ¿Es que este verso significa que los cielos ni siquiera se inmutan ante nuestro dolor, no registrando siquiera nuestro aliento, o se trata más bien de lo contrario, de que al no empañarse, ellos permanecen transparentes, abiertos y por lo tanto, eternamente receptivos a todo lo que venga de nosotros?

IX

Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.

Nur wer mit Toten vom Mohn
ass, von dem ihren,
wird nicht den leisesten Ton
wieder verlieren.

Mag auch die Spieglung im Teich
oft uns verschwimmen:
Wisse das Bild,

Erst in dem Doppelbereich
werden die Stimmen
ewig und mild.

IX

Sólo quien ya elevó la lira
también entre las sombras,
puede expresar, vislumbrando,
la alabanza infinita.

Sólo quien comió con los muertos
de su adormidera, la de ellos,
no perderá nuevamente
el más leve sonido.

Puede que el reflejo en el estanque
se nos esfume a menudo, pero
conoce la imagen.

Sólo en un mundo duplicado
se tornan las voces
eternas y suaves.

SONETO Nº 9

En los dos sonetos anteriores el tema era la celebración. En el número 7, de cómo ella ha acompañado al hombre desde sus inicios y ha persistido a pesar de comprobar éste la crudeza de la muerte («putrefacción de las tumbas de los reyes»). En el número 8 se nos muestra que el dolor y el lamento ante los dioses es sólo posible en el marco de la celebración. En este soneto, el número 9, el poeta manifiesta con toda decisión que la verdadera alabanza, «la alabanza infinita», sólo puede ser expresada por aquel que sea capaz de traspasar el límite entre la vida y la muerte (elevar «la lira también entre las sombras»). En la segunda estrofa se repite la idea de la primera, aunque en forma más concreta y descarnada. Para poder mantenerse en el canto hay que haber convivido con los muertos y compartido el alimento con ellos. En la tercera estrofa el poeta nos advierte que debemos conocer la verdadera realidad, esa que se esconde detrás de las apariencias, la Idea platónica, esa misma que el que alaba «también entre las sombras» puede «vislumbrar» en el otro mundo. «El reflejo en el estanque» puede referirse a varias cosas. En primer lugar, podría tratarse de otra forma de expresar la alegoría de la caverna platónica, y de hecho el terceto termina con el mandato: «conoce la imagen» (a pesar de que las figuras que vemos en el espejo del agua nos engañen con respecto a lo que representan). Pero también podría el poeta estar aludiendo aquí a las tendencias narcisistas del hombre, a esa incansable búsqueda de sí mismo en el espejo, por cuanto no es el conjunto de lo

real lo que «se nos» esfuma, sino ante todo nuestra propia imagen.

De cualquier manera, el último terceto no deja lugar a dudas en lo que respecta a cuál es el fondo del asunto: la verdadera realidad es doble, como lo es el mundo imaginado por Platón y sólo en un mundo así constituido «las voces» serán suaves, vale decir, benéficas y gratas para todos los habitantes del universo, pero además serán eternas. Con la expresión «las voces» el poeta se refiere al mismo tiempo al canto (o la música) y a la palabra, las dos herencias que recibimos los humanos del sacrificio de Orfeo a manos de las terribles Ménades. Y tanto la música como la palabra constituyen el puente entre ambos mundos.

Pero en este soneto, como en los anteriores, el poeta deja en la incertidumbre la identidad del sujeto de la acción, porque podría tratarse tanto de Orfeo como de un ser humano: alguien común y corriente, como cualquiera de nosotros, o alguien especial, como un poeta, un celebrante o un sacerdote. En la primera estrofa pareciera claro que ese ser capaz de elevar la lira hasta el otro mundo y pronunciar «la alabanza infinita» es Orfeo. En la segunda estrofa también podría ser él el personaje que, al comer de la misma planta que alimenta el sueño de los muertos, no pierde por eso su canto («no perderá nuevamente / el más leve sonido»). Pero el mandato de la tercera estrofa o primer terceto («conoce la imagen») pareciera referirse a los humanos, por cuanto debemos suponer que un semidiós, como Orfeo, que con tanta naturalidad ha habitado en ambos mundos, tuvo que haber conocido ya la perfección de las ideas platónicas, algo que nosotros sólo logramos a lo largo de la vida y aun así en forma parcial y con torpeza. La afirmación de la cuarta estrofa («Sólo en un mundo duplicado..., etc.») puede referirse tanto a Orfeo como a los humanos, pues para ambos tipos de seres vale esta duplicación.

X

Euch, die ihr nie mein Gefühl verliest,
grüss ich, antikische Sarkophage,
die das fröhliche Wasser römischer Tage
als ein wandelndes Lied durchfliesst.

Oder jene so offenen, wie das Aug
eines frohen erwachenden Hirten,
—innen voll Stille und Bienensaug—
denen entzückte Falter entschwirrten;

alle, die man dem Zweifel entreisst,
grüss ich, die wiedergeöffneten Munde,
die schon wussten, was schweigen heisst.

Wissen wirs, Freunde, wissen wirs nicht?
Beides bildet die zögernde Stunde
in dem menschlichen Angesicht.

X

Yo os saludo a vosotros, sarcófagos antiguos,
que no dejasteis nunca de conmoverme y
por los cuales el agua alegre de los días romanos
corre como un canto viajero.

O a aquellos tan abiertos como los ojos
de un pastor que despierta contento
y lleno por dentro de paz y libar de abejas,
de donde salieron zumbando mariposas extasiadas.

Saludo a todos aquellos a quienes se les quitó la duda,
bocas de nuevo abiertas,
que ya supieron lo que significa callar.

Amigos, ¿lo sabemos o ignoramos?
Ambas cosas dibuja la hora indecisa
en el rostro de los hombres.

SONETO Nº 10

Este soneto reproduce una experiencia que tuvo el poeta en el sur de Francia, cerca de Arlés, donde antiguos sarcófagos abandonados ya hace tiempo por sus cadáveres son usados como recipientes para recoger el agua que baja de las montañas (comparar Barjau, 11). El mismo Rilke, en sus breves comentarios a los sonetos (incluidos en esta edición), precisa el lugar exacto de esta experiencia, con las siguientes palabras: «En la segunda estrofa se hace alusión a la famosa y antigua necrópolis de Allycamps, próxima a Arlés.»

En la primera estrofa el poeta recuerda cuánto lo convocaron estos sarcófagos, sobre todo al pensar que esa agua corría por ahí desde que el sur de Francia era parte del Imperio Romano. Pero el agua no corre así simplemente, sino «como un canto viajero». El canto nos remite de inmediato a Orfeo y nos recuerda cómo en el Soneto Nº 5 él es metamorfosis y puede presentársenos en múltiples formas, pero también afirma que «de una vez por todas es Orfeo cuando hay canto». Esta alusión podría ofrecernos la clave acerca del nexo existente entre esta poesía y el resto de los sonetos, puesto que en los primeros versos el soneto se nos presenta sólo como un recuerdo aislado del poeta y en cierto modo al margen del desarrollo temático en torno a la figura de Orfeo, que es lo característico de la obra.

En la segunda estrofa se refiere a otros sarcófagos que no sirven para el agua, pero que sí están abiertos a la vida («como un pastor que despierta contento»), puesto que en su interior hay «libar de abejas» y de ellos emergen «mariposas extasia-

das». En la tercera estrofa el poeta saluda a aquellos que estuvieron dentro de esos sarcófagos y que ya no están atormentados por las dudas, porque conocieron el reino de los muertos. Ellos tienen las siguientes características: en primer lugar, «ya supieron lo que significa callar», vale decir, conocieron el misterio del silencio, de la visión pura, de la Idea platónica, de esa «imagen» de la que nos habló en el Soneto Nº 9. En segundo lugar, ellos tienen sus «bocas de nuevo abiertas». ¿Qué nos quiere decir el poeta con esta imagen? Una posibilidad es que esté aludiendo al asombro, también una capacidad de los vivos, como lo sabemos desde Aristóteles, pero que ellos, los muertos, estarían experimentando permanentemente. Otra interpretación sería la siguiente: esta «boca de nuevo abierta» ha superado el silencio inicial para comenzar a hablar un nuevo lenguaje, un lenguaje de cosas esenciales. Por último, a ellos «se les quitó la duda»: al «ver» la verdadera realidad no cabía sino que desaparecieran esas múltiples incertidumbres que desde siempre han atormentado a los vivos.

En la última estrofa (segundo terceto) el poeta nos habla a los que estamos vivos, a «los amigos» y nos pregunta si conocemos o ignoramos este juego de la vida y de la muerte, de cómo los sarcófagos que antes contuvieron cadáveres ahora están repletos de agua vivificante o de los insectos más hermosos; de cómo la vida y la muerte se entrelazan en forma inextricable, como el poeta ya nos lo había enseñado en algunas de las elegías y en varios de los sonetos anteriores (el sexto, por ejemplo). La respuesta es que sabemos y no sabemos al mismo tiempo, porque pertenecemos al mundo de la ambigüedad, de la «duda», de la «hora indecisa», duda que sí superan los muertos, pero también aquellos que han sido «conmovidos» por los dioses y en particular por Orfeo con su canto: «Nunca la voz le falla junto al polvo, cuando el ejemplo divino lo commueve» dice el Soneto Nº 7.

XI

Sieh den Himmel. Heisst kein Sternbild «Reiter»?
Denn dies ist uns seltsam eingeprägt:
dieser Stolz aus Erde. Und ein Zweiter,
der ihn treibt und hält und den er trägt.

Ist nicht so, gejagt und dann gebändigt,
diese sehnige Natur des Seins?
Weg und Wendung. Doch ein Druck verständigt.
Neue Weite. Und die zwei sind eins.

Aber *sind* sie's? Oder meinen beide
nicht den Weg, den sie zusammen tun?
Namenlos schon trennt sie Tisch und Weide.

Auch die sternische Verbindung trügt.
Doch uns freue eine Weile nun
der Figur zu glauben. Das genügt.

XI

Mira el cielo. ¿Ninguna constelación se llama «jinete»?
Porque esto se nos ha grabado extrañamente:
este orgullo hecho de tierra. Y un otro,
que lo empuja, transporta y sostiene.

¿No es así, acosada y luego dominada,
esta nervuda naturaleza del ser?
Camino y curva. Pero una presión los junta.
Un nuevo espacio. Y los dos son uno.

Pero ellos, ¿lo *son*? ¿O es que no se refieren
ambos al camino juntos recorrido?
Anónimamente los separa ya la mesa y la pradera.

También engaña el vínculo estelar.
Pero que nos alegre entonces
el creer un momento en la figura. Eso basta.

SONETO N° 11

En este y en el siguiente soneto Rilke nos va a proponer otro de los grandes temas del hombre: el del contraste entre la realidad y la imagen que nos hacemos de ella. Ya en la primera estrofa y en apretadas palabras, él nos plantea el problema a propósito de las constelaciones de estrellas que nosotros llamamos de una u otra forma, la que nada tiene que ver con las estrellas mismas y sus relaciones recíprocas. Y este es probablemente «el orgullo hecho de tierra» del que el poeta nos habla en el tercer verso: el pretender que la realidad sea tal como la imaginamos y que las cosas equivalgan a los nombres que les damos. Y de ahí viene la pregunta del primer verso: «¿Ninguna constelación se llama “jinete”?» (la inexistente constelación del jinete aparece también en la Décima Elegía, cuando el poeta enumera los conjuntos de «estrellas del país del dolor»). Pero en ese momento se da cuenta que el jinete no es nada sin el caballo que lo «transporta y sostiene». Y entonces el soneto pasa de la existencia o no de determinadas imágenes que nos hacemos sobre el mundo, a tratar el tema del centauro, este ser imaginario que representa esa unión entrañable que ha existido entre el hombre y el caballo a lo largo de la historia. Esa presión que los junta hasta transformarlos casi en un solo ser («y los dos son uno») ha permitido al hombre abrir «caminos» y sortear dificultades («curvas»), hasta el punto de crear «un nuevo espacio». ¡Cuán distinto es el espacio del caminante al espacio del jinete! El caballo fue durante milenios y hasta hace apenas ciento cincuenta años el más rápido medio de transpor-

te. Sin él no hubieran sido posibles ni las grandes migraciones ni tampoco la formación de las naciones y los imperios.

Pero en el primer terceto el poeta duda de esta unión y piensa que quizás ella sea válida sólo para recorrer los caminos de la tierra, por cuanto, llegado el momento del reconocimiento y del reposo, la diferencia entre uno y otro, entre jinete y caballo, es insalvable: el primero se alimenta en la mesa del hogar o en el banquete, mientras el caballo lo hace más bien solo, en las praderas. En el último terceto el poeta reconoce que así como nos engañamos con la existencia del centauro, también nos ocurre lo mismo con las constelaciones de estrellas y con tantas otras cosas en las que creemos y que no corresponden a ninguna realidad objetiva. Y sin embargo, son justamente esas «figuras», esos mitos, los que dan sentido a nuestras vidas y nos consuelan en los momentos de dolor. ¡Y hasta qué punto eso debería ya bastarnos!

Hay un verso que requiere una reflexión aparte y que corresponde a la primera mitad del segundo cuarteto: «¿No es así, acosada y luego dominada / esta nervuda naturaleza del ser?» Aquí Rilke lleva casi al extremo su capacidad de ampliar el horizonte significativo, puesto que en este verso el sentido se extiende desde la relación del hombre con el caballo hasta la pregunta por el ser en general, vale decir, la gran pregunta de la metafísica desde los presocráticos hasta Heidegger. El adjetivo que él emplea, *sehnig*, que viene de *Sehnen* (tendones y en un sentido figurado, nervios), remite al carácter brioso de un corcel que con esfuerzo es «dominado» por su jinete. Pero al hablarnos el poeta de la «naturaleza del ser» y no de este ser en particular, nos está planteando la pregunta metafísica. ¿Y cómo define a este ser en general? No es el caso de intentar aquí una aproximación a la metafísica rilkeana, labor realizada por lo demás y con bastante éxito por el filósofo Romano Guardini (12). Sólo

quisiéramos insinuar algún camino de comprensión para esta pregunta, pregunta que es al mismo tiempo una respuesta. Tanto el adjetivo «nervudo» como el adjetivo «acosado», con los que se refiere él al ser, muestran alguna relación con el «riesgo» y/o el «arriesgarse», elementos que constituyen, según el mismo Rilke, una característica esencial del ser del hombre. Este tema lo desarrolla en una poesía sin nombre, escrita en junio de 1924 —es decir, dos años después de los sonetos— como improvisada dedicatoria a un amigo en un ejemplar de su novela *Los cuadernos de Malte*, donde en una parte dice: «Así como la naturaleza abandona a los seres / al riesgo de su oscuro deseo (...) así, tampoco nosotros somos más queridos / por el fundamento de nuestro ser; él nos arriesga...» (13).



Rilke a los 46 años, poco antes que la inspiración lo llevase, en pocos días, a terminar las Elegías y escribir los 55 Sonetos.

XII

¡Heil dem Geist, der uns verbinden mag!;
denn wir leben wahrhaft in Figuren.
Und mit kleinen Schritten gehn die Uhren
neben unserm eigentlichen Tag.

Ohne unsern wahren Platz zu kennen,
handeln wir aus wirklichem Bezug.
Die Antennen fühlen die Antennen,
und die leere Ferne trug...

Reine Spannung. O Musik der Kräfte!
Ist nicht durch die lässlichen Geschäfte
jede Störung von dir abgelenkt?

Selbst wenn sich der Bauer sorgt und handelt,
wo die Saat in Sommer sich verwandelt,
reicht er niemals hin. Die Erde *schenkt*.

XII

¡Salve el espíritu que pueda reunirnos!
Porque en verdad vivimos en figuras.
Y con pequeños pasos avanzan los relojes
junto a nuestro día verdadero.

Sin conocer nuestro lugar exacto
actuamos desde nexos reales.
Las antenas sienten las antenas
y se llenó la desnuda lejanía...

Pura tensión. ¡Oh, música de fuerzas!
¿No serán nuestras más fútiles tareas
las que alejan de ti cualquier trastorno?

Aun cuando el labrador se afane y trabaje allí
donde la semilla en verano se transforma,
nunca será esto suficiente. La tierra, pues, *regala*.

SONETO Nº 12

Este soneto es en cierto modo la continuación del anterior, pues ya en el segundo verso viene el reconocimiento de que «vivimos en figuras», vale decir, *en* y *de* las imágenes o conceptos que nos hacemos de la realidad. Acto seguido el poeta pasa a referirse a una de las más notables dualidades en las que transcurre nuestra existencia: la contraposición entre el tiempo del reloj (*chronos*) y el tiempo de la vida (*kairos*), que él identifica con el «día verdadero». La diferencia entre ambas temporalidades la podemos apreciar en innumerables ejemplos de la vida cotidiana, como lo largo que se nos hace el tiempo de la espera frente a la brevedad con que vivimos un encuentro amoroso (14). No hay duda que ambas experiencias contradicen respectivamente la cronología. Pero quizás si el ejemplo más impresionante al respecto lo constituya el hecho que la temporalidad de la vida misma es el crecimiento (estamos siempre anticipando el futuro como algo más o menos logrado o feliz, el *être plus* en el sentido de Teilhard de Chardin) (15), mientras para el tiempo del reloj cada minuto significa un nuevo terminar, un acercarse irremediablemente al límite de la muerte. El tema es por cierto muy amplio y su tratamiento requeriría una extensión que sobrepasa con mucho las pretensiones de estos comentarios. Nuestra idea, al hacer esta referencia, era simplemente la de mostrar la «densidad» de significaciones de cada uno de los versos de Rilke.

La segunda estrofa no es por cierto una excepción a lo afirmado más arriba. En los primeros dos versos está plan-

teado todo el problema de la auto-comprensión (*Selbst-verstndnis*), en el sentido de las distintas interpretaciones que ha hecho el hombre de sí mismo y de su lugar en el universo, muchas tan erradas, como el geo- o el antropo-centrismo, por ejemplo. Los dos versos siguientes se refieren a un tema completamente diferente y constituyen la primera aproximación al problema de la técnica en el marco de estos sonetos, tema que va a adquirir gran importancia más adelante. El verso «Las antenas sienten las antenas» alude a las múltiples formas de comunicación no sensorial inventadas por el hombre durante el último siglo. Entre este verso y el último terceto, donde el poeta vuelve a cambiar el tema, hay una pregunta de difícil interpretación: «¿No serán nuestras más fútiles tareas / las que alejan de ti cualquier trastorno?» ¿A quién se está dirigiendo, al lector, a sí mismo, al ser humano en general? Y luego, ¿de qué fútiles tareas se trata? Y por último, ¿de qué trastorno? No veo sino una posible —aunque no segura— interpretación: las «fútiles tareas» pueden representar una genial intuición del poeta acerca de lo que sería un mundo como el actual, donde jóvenes y adultos dedican gran parte de su tiempo a la televisión o a la Internet y que este tipo de actividades nos alejen de la conciencia de «cualquier trastorno», vale decir, de las cuestiones fundamentales como «las dudas» del Soneto Nº 10.

En la última estrofa el poeta vuelve a plantear la disyuntiva entre la técnica y la naturaleza, aunque ahora en forma más suave. No se trata aquí del tremendo poder de la máquina, como se nos muestra en el Soneto Nº 18, sino de la simple técnica del labrador que se afana por obtener el mayor rendimiento posible de sus siembras; pero él nos recuerda que todo ese esfuerzo sería inútil si la tierra, vale decir, la naturaleza, no estuviese dispuesta a regalarnos sus frutos.

XIII

Voller Apfel, Birne und Banane,
Stachelbeere... Alles dieses spricht
Tod und Leben in den Mund... Ich ahne...
Lest es einem Kind vom Angesicht,

wenn es sie erschmeckt. Dies kommt von weit.
Wird euch langsam namenlos im Munde?
Wo sonst Worte waren, fliessen Funde,
aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit.

Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt.
Diese Süsse, die sich erst verdichtet,
um, im Schmecken leise aufgerichtet,

klar zu werden, wach und transparent,
doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig - :
O Erfahrung, Fühlung, Freude -, riesig!

XIII

Manzana llena, pera y plátano,
grosella... Todo esto habla en la boca
de la vida y de la muerte... Yo presiento...
Leedlo en el rostro de un niño

al saborearlas. Esto viene de lejos.
¿No se torna lentamente inefable en vuestra boca?
Donde había antes palabras, fluyen ahora hallazgos
liberados de la pulpa con sorpresa.

Atrevéos a decir lo que llamáis manzana.
Esta dulzura, emergiendo ligera en el sabor,
sólo se condensa para hacerse

clara, despierta y transparente,
ambigua, solar, terrena, aquende:
Oh experiencia, contacto, dicha... ¡gigantesca!

SONETO Nº 13

El nexo de este soneto con el anterior es la tierra fecunda que nos regala con sus frutos. El soneto comienza con una enumeración de algunas frutas que forman parte de nuestro alimento cotidiano. Se trata más bien de frutas provenientes de lugares soleados o incluso del trópico, como el plátano. En su descripción el poeta logra que el lenguaje mismo reproduzca de alguna manera el misterio del sabor, tema que va a retomar en el Soneto Nº 15. El simple hecho de masticar y tragarse la fruta, junto a las múltiples sensaciones que acompañan a este acto, plantean ya, aunque de una manera muy peculiar, el tema de la vida y de la muerte: el alimento es vida, pero al mismo tiempo ésta se sostiene en la destrucción de aquello que se come, vale decir en su muerte. («Todo esto habla en la boca / de la vida y de la muerte»). Otra forma de sentir este vínculo de la fruta con la vida es el observar la felicidad que expresa el rostro de un niño al masticar una manzana que crujie y le llena su boca de un jugo indescriptible en su sabor («¿No se torna lentamente inefable en vuestra boca?»).

Los últimos versos del segundo cuarteto nos muestran las dos funciones extremas, y en cierto modo polares, que tiene este órgano tan particular que es la boca humana: por un lado la palabra, vale decir, todo el misterio del lenguaje y su vinculación con el espíritu y por otro el gusto, la sensorialidad pura, allí donde hay «sólo hallazgos», que emergen de la fruta y no son expresables en palabras. E inmediatamente después el poeta nos plantea nada menos que el problema de

la esencia de la cosa, en este caso de una fruta, de una manzana («Atrevéos a decir lo que llamáis manzana»). Porque la manzana no es sólo una fruta que la tierra nos regala, sino también el huerto donde se cultivó, el sol cuyo calor permitió su crecimiento, el arroyo cuyas aguas regaron el árbol del que se desprendió, pero y sobre todo, el sabor inefable que produjo en la boca del niño. El poeta intenta decir todo lo que la manzana es por medio de una cascada de adjetivos que van, desde el dulzor que emerge en forma paulatina desde ella, hasta su condición «terrena», la que él subraya luego al llamarla «aquende». ¿Será ésta una referencia a la manzana de Eva, ésa que según el mito constituyó para el hombre un llamado irresistible hacia la sensualidad? En todo caso el soneto termina con un verso que resume la experiencia sensorial de degustar la fruta, experiencia «gigantesca» que es a la vez «contacto» y «dicha».

XIV

Wir gehen um mit Blume, Weinblatt, Frucht.
Sie sprechen nicht die Sprache nur des Jahres.
Aus Dunkel steigt ein buntes Offenbares
und hat vielleicht den Glanz der Eifersucht

der Toten an sich, die die Erde stärken.
Was wissen wir von ihrem Teil an dem?
Es ist seit lange ihre Art, den Lehm
mit ihrem freien Marke zu durchmärken.

Nun fragt sich nur: tun sie es gern?...
Drängt diese Frucht, ein Werk von schweren Sklaven,
geballt zu uns empor, zu ihren Herrn?

Sind *sie* die Herrn, die bei den Wurzeln schlafen,
und gönnen uns aus ihren Überflüssen
dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssem?

XIV

Tratamos con la flor, la hoja de la vid, la fruta.
Ellas no hablan el lenguaje del año solamente.
Desde la oscuridad asciende un fasto colorido
que tal vez en sí posee el brillo de los celos

de los muertos, de esos que nutren la tierra.
¿Qué sabemos de su participación en ello?
Desde hace tiempo que es su forma de marcar
la arcilla con su libre enjundia.

Ahora cabe preguntarse: ¿lo hacen con agrado...?
¿Se elevan hacia nosotros, sus señores,
estas frutas apretadas, obra de esclavos ya pesados?

¿Son ellos los señores que en las raíces duermen
y nos permiten gozar de aquello que les sobra,
de esta cosa intermedia de fuerza muda y besos?

SONETO Nº 14

Hay otras formas de relación con los frutos fuera de saborearlos. También los podemos admirar o transformar como lo hacemos con la uva o la manzana. Ahora bien, al contemplar los frutos de la tierra constatamos visualmente sus cambios según las estaciones del año: la diversidad de flores que aparecen en primavera, el color amarillo de las hojas en otoño, los troncos desnudos de los árboles en invierno, etc. Pero ellos nos dicen mucho más que su metamorfosis estacional («... no hablan el lenguaje del año solamente»). Una contemplación en profundidad de los árboles y de las plantas puede mostrarnos el mensaje de los muertos «que nutren la tierra». La energía que los muertos se llevaron consigo al morir nos es en cierto modo devuelta en la fuerza de los bosques, la belleza de las flores y el sabor de los frutos. Aún más, el poeta nos dice que esa energía que asciende «desde la oscuridad» de la tierra es «su forma de marcar la arcilla».

En los dos cuartetos el poeta nos ha enseñado otra vía más de comunicación fluida entre la vida y la muerte, entre las muchas descritas tanto en las elegías como en los sonetos anteriores. En los dos tercetos se plantea él una cuestión que luego no resuelve. Primero se pregunta si los muertos realizarán esta labor con agrado o no, pregunta a la que responde con dos alternativas que deja abiertas. Una es que nosotros, los vivos, seamos «sus señores» que reciben estas frutas como producto del trabajo de estos «esclavos oprimidos», que son los muertos. La otra alternativa es que ellos, los muertos, sean los verdaderos «señores» que ahora duermen

en las raíces de las plantas y que con agrado nos entregan «aquellos que les sobra». Esta segunda alternativa incluye, empero, una definición de estos frutos que la tierra nos regala y que necesitamos para existir. Él los llama «cosa intermedia de fuerza muda y besos». Esto significa que no podrían existir las flores que contemplamos ni los frutos que comemos sin la energía del sol que transforma la tierra («fuerza muda»), pero tampoco sin el amor del sol por la tierra, de la tierra por los muertos y de los muertos por nosotros, los que todavía estamos vivos (los «besos»).

XV

Wartet..., das schmeckt... Schon ists auf der Flucht.
.... Wenig Musik nur, ein Stampfen, ein Summen -:
Mädchen, ihr warmen, Mädchen, ihr stummen,
tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht!

Tanzt die Orange. Wer kann sie vergessen,
wie sie, ertrinkend in sich, sich wehrt
wider ihr Süsssein. Ihr habt sie besessen.
Sie hat sich köstlich zu euch bekehrt.

Tanzt die Orange. Die wärmere Landschaft,
werft sie aus euch, dass die reife erstrahle
in Lüften der Heimat! Erglühte, enthüllt

Düfte um Düfte. Schafft die Verwandschaft
mit der reinen, sich weigernden Schale,
mit dem Saft, der die Glückliche füllt!

XV

Esperad..., el sabor... y ya se escapa.
...Sólo algo de música, retumbar de pasos, tarareos.
Danzad, muchachas mudas y ardorosas,
¡danzad el sabor de la fruta conocida!

Danzad la naranja. ¡Quién puede olvidarla!;
cómo ella, ahogándose en sí misma, se defiende
contra su dulzura. La habéis poseído y
deliciosamente se ha convertido ella en vosotras.

Danzad la naranja. Arrojad de vosotras el cálido paisaje,
¡para que así la madurez irradie
en los aires de la patria! Revelad, enardecidas,

aroma por aroma. Cread el parentesco
con la cáscara pura que se niega,
con el jugo que colma a la dichosa.

SONETO Nº 15

Al igual que en el Soneto Nº 13, el poeta intenta aquí acercarse al misterioso fenómeno del gusto en el sentido del sabor, del degustar y lo hace en forma tan magistral, que el lenguaje mismo adquiere una sensualidad que de algún modo se aproxima a la experiencia gustatoria misma. El gusto, junto con el olfato, fueron considerados por la fisiología tradicional como «sentidos inferiores», expresión más que discutible, por cierto. La cuestión de su enorme trascendencia para la vida humana, la riqueza de experiencias que ellos transmiten, así como la muy particular relación con el mundo que establece el hombre a través de ellos, ha sido elaborada en forma insuperable por el psiquiatra y filósofo alemán Hubertus Tellenbach, en su libro *Geschmack und Atmosphäre (Gusto y atmósfera)* (16). Otro aporte fundamental a la determinación de la esencia del gusto y del olfato es el que debemos a Marcel Proust (17), quien como nadie ha descrito la capacidad que tienen estos sentidos de hacer presente el pasado que se creía perdido.

Ya en el primer verso («Esperad... el sabor... y ya se escapa...») el poeta nos muestra tres rasgos esenciales del sentido del gusto y del olfato. (Antes de referirnos a esto en detalle nos parece importante hacer notar que en los dos tercetos finales el contenido del verso pasa imperceptiblemente del sabor al aroma, como subrayando la unidad de ambos sentidos.) El primero de estos rasgos esenciales tiene relación con un fenómeno que Erwin Straus (18) ha descrito como «la forma de vacío característica de cada órgano de los senti-

dos». Podemos ver mientras hay luz; escuchar casi permanentemente, excepto durante el sueño, aunque no siempre estamos abiertos hacia lo que suena; con nuestra piel sentimos el calor o el frío y la caricia, cuando corresponde, mientras que la ropa la sentimos sólo al vestirnos, pues pronto viene el acostumbramiento y dejamos de percibirla. Los períodos de «vacío» o indiferencia del sabor son, sin duda, los más prolongados entre todos los sentidos. El sabor se presenta sólo cuando hemos echado el alimento a la boca y el olor, cuando nos encontramos por casualidad con algo que lo produce. En suma, mientras los objetos visuales y auditivos están siempre ahí delante y sus respectivas experiencias sensoriales son prácticamente permanentes, con el sentido del gusto ocurre lo contrario: debemos esperar (el apetito, las horas de comida o la preparación de ésta) para que venga el sabor, como nos dice el poeta. El segundo rasgo esencial que Rilke nos muestra aquí en el sentido del gusto es su peculiar temporalidad. Tanto la experiencia visual como la auditiva pueden ser medidas en el tiempo y hasta con la mayor precisión; ellas necesitan un determinado tiempo para completarse (la audición de una pieza musical, la visita a un museo, etc.). Completamente distinta es la situación en el caso del gusto y del olfato, los que ni necesitan un determinado tiempo ni tampoco tienen un ritmo. Tanto el aroma como el sabor invaden al sujeto, prolongan en cierto modo el presente y luego desaparecen. Este fenómeno es muy pasajero en el caso del aroma y algo más duradero en el sabor. Ese momento que se estira en el sabor está representado en el verso por los puntos suspensivos que van antes y después de la expresión «*das schmeckt*», que hemos traducido por «el sabor», dada la ambigüedad que tendría decir «eso sabe», que sería la traducción literal. El tercer rasgo esencial del sentido del gusto que nos señala Rilke en este primer verso,

y que está relacionado con el anterior, se refiere al hecho que el sabor, para ser gustado, tiene que desaparecer. No puede quedarse mucho tiempo, porque se transformaría en algo desagradable. Este rasgo fue descrito por Kant en su *Antropología* (19), con las siguientes palabras: «... el placer que produce este sentido (el gusto) sólo puede ser fugaz y transitorio para poder agradar» (Parágrafo 21). Y esta necesaria transitoriedad del sabor la expresa Rilke con las palabras «... y ya se escapa».

Pero nos hemos referido sólo al primer verso y el soneto nos dice, por cierto, mucho más. Lo que sigue es una serie de imágenes que van creando una atmósfera muy dionisíaca, con danzas de muchachas «ardorosas» que muerden las frutas voluptuosamente, en particular la naranja. De paso el poeta hace una descripción maravillosa de la esencia de esta fruta: cómo ella se ahoga en el exceso de su propio jugo y cómo en cierto modo retiene su dulzura, pues nunca una naranja es demasiado dulce («cómo ella, ahogándose en sí misma, se defiende / contra su dulzura»). Las muchachas danzarinas, junto con comer la naranja, son invadidas por el «cálido paisaje» que la fruta trae desde su lugar de origen y el poeta les pide que repartan esa «madurez» y ese calor en su patria nórdica. También les ordena que enriquezcan la atmósfera de su país con los aromas que trae la naranja. En esta descripción tan sensual de frutas y bailarinas vemos una alusión a la inspiradora de todo este ciclo, la joven bailarina Wera Ouckama Knoop (ver «Prólogo»). En el último terceto el poeta llama a las muchachas a tomar conciencia de toda la plenitud de la fruta, no sólo «el jugo que llena a la dichosa» debe preocuparlas, sino también la cáscara «que se niega». En pocas frutas se da de una forma tan extrema esta relación dialéctica entre cáscara y pulpa, como en la naranja. En primer lugar, porque ella impone su presencia como

XVI

Du, mein Freund, bist einsam, weil....
Wir machen mit Worten und Fingerzeigen
uns allmählich die Welt zu eigen,
vielleicht ihren schwächsten, gefährlichsten Teil.

Wer zeigt mit Fingern auf einen Geruch? -
Doch von den Kräften, die uns bedrohten,
ühlst du viele... Du kennst die Toten,
und du erschrickst vor dem Zauberspruch.

Sieh, nun heisst es zusammen ertragen
Stückwerk und Teile, als sei es das Ganze.
Dir helfen, wird schwer sein. Vor allem: pflanze

mich nicht in dein Herz. Ich wüchse zu schnell.
Doch *meines* Herrn Hand will ich führen und sagen:
Hier. Das ist Esau in seinem Fell.

XVI

Tú, mi amigo, estás solo, porque...

Nosotros nos apropiamos paso a paso del mundo
por medio de signos y palabras,
quizás si de su parte más mezquina y peligrosa.

¿Quién muestra con los dedos un olor?
Es cierto que tú sientes muchas de las fuerzas
que nos amenazan... Tú conoces los muertos
y te asustas ante un mágico refrán.

Mira, se trata ahora de soportar juntos
piezas y partes como un todo.
Ayudarte será difícil. Pero:

no me siembres en tu corazón. Crecería muy rápido.
La mano *de mi* Señor quiero guiar
y así decirle: Aquí. Este es Esaú, en su piel.

SONETO Nº 16

Este es uno de los pocos sonetos comentados con algún detalle por el propio poeta. En la nota nos dice que el «amigo» a quien se dirige desde el primer verso, es un perro y que el «Señor» mencionado en el segundo terceto es Orfeo. Rilke agrega que con la referencia a la leyenda de Esaú y Jacob (Génesis I, 27) él quiso expresar su deseo de que el dios bendijese también al perro —el que sólo habría cambiado de piel— de modo que pudiera participar de las «necesidades y alegrías» del hombre. Sin duda las palabras del poeta nos ayudan sustancialmente en la comprensión de este poema, pero también es cierto que él se muestra aquí demasiado escueto, por cuanto el soneto sobrepasa con mucho a su nota en lo que a contenido se refiere.

En la primera estrofa Rilke nos habla de la soledad del perro, al carecer de relaciones de amor y de amistad con los de su misma especie. Paradójicamente el perro muestra una increíble capacidad de comunicación no verbal con el hombre, aunque no puede hablarse de amistad en sentido estricto, al faltar la necesaria simetría en la relación. En este contexto me parece pertinente recordar que el gran investigador del Sistema Nervioso Central y colaborador de Viktor von Weizsäcker en la creación de la teoría del «Círculo de la Forma» (20), Alfred Prinz Auersperg, decía que la relación del perro con respecto a su amo era la de una «dependencia religiosa» (21). A diferencia del animal, que vive en una relación armónica con la naturaleza, el hombre «se apropiá» del mundo «por medio de signos y palabras», vale decir, a través

de ese misterioso instrumento que es el lenguaje, el que también le ha permitido llegar a niveles casi inverosímiles de comunicación, como los alcanzados gracias a la tecnología moderna. El poeta nos advierte, empero, que esta «apropiación» no es todo lo positiva que imaginamos, pues ella nos está entregando quizás si «la parte más mezquina y peligrosa» de este mundo, el cual —como vimos en los sonetos anteriores— también tiene cosas tan bellas como son las flores y los frutos que «la tierra nos regala».

En la segunda estrofa nos describe más en detalle a este ser tan particular que es el perro. En primer lugar, hace una alusión a su tremendo sentido del olfato, capaz de abrirle un mundo totalmente desconocido para nosotros. En el soneto anterior veíamos las referencias que hace Rilke a la temporalidad del gusto y del olfato humanos. Si quisieramos determinar ahora el modo de su espacialidad, tendríamos que decir que ella se caracteriza ante todo por la cercanía. Olemos a distancia de centímetros, o a lo más, de algunos metros, mientras el perro lo hace a grandes distancias y con una certeza y una finura inimaginables para los humanos. Cuando el poeta se pregunta: «¿quién muestra con los dedos el olor?» está señalando justamente nuestra incapacidad de imaginar un mundo tan rico en sensaciones olfatorias, como es el del perro. Luego se refiere a su gran capacidad intuitiva, que le permite no sólo percibir cada cambio emocional de su amo, sino también prevenir los peligros que lo acechan. La frase «Tú conoces los muertos» puede querer decir varias cosas: que el perro, con su olfato extraordinario, ha tenido que convivir mucho más que nosotros los humanos con los cuerpos en descomposición y de ese modo ha conocido la cara más fea de la muerte; pero también podría el poeta estar aludiendo con ello a esa perfecta inserción del animal y en particular del perro, en la naturaleza con su dinámica de la vi-

da y de la muerte, en eso que Goethe (22) llamaría el *Stirb-Werde Prinzip* (el principio del morir y llegar a ser). El verso siguiente es, sin embargo, de difícil interpretación: ¿por qué habría de asustarse el perro ante las palabras mágicas que inventa el hombre, cuando en rigor él no las entiende?, cabría preguntarse. Una posibilidad es que Rilke esté aludiendo aquí al hecho que el perro, como ningún otro animal, se ha venido «humanizando» a lo largo de la historia y eso explicaría que esté en condiciones de percibir, más allá de lo emocional, también lo mágico.

El misterio del verso anterior se resuelve en los últimos dos tercetos, donde el poeta llama primero al perro a «soportar juntos» esta vida con todas sus contradicciones, advirtiéndole sí que su aproximación a lo humano tendrá un costo muy alto («Ayudarte será difícil»). Acto seguido y en un humilde reconocimiento de la capacidad de amor del perro, le ruega que no le abra demasiado espacio en su corazón, porque terminaría invadiéndolo. El soneto termina con una referencia bíblica que él mismo explica en la nota adjunta y cuyo sentido es que el poeta se decide por fin a humanizar completamente al perro y así como Rebeca engaña a su esposo Isaac, ya ciego, para que bendiga y haga heredero a Jacob (éste, forradas sus manos con piel de cabrito para imitar a su velludo hermano mayor), él engaña a Orfeo con el perro, diciéndole: «Este es Esaú, en su piel», con lo cual el dios lo incorporará al mundo de las «necesidades y alegrías del hombre».



Fotografía de Lou Andreas-Salomé, escritora, amiga e inspiradora del poeta (alrededor de 1900).

XVII

Zu unterst der Alte, verworrn,
all der Erbauten
Wurzel, verborgener Born,
den sie nie schauten.

Sturmhelm und Jägerhorn,
Spruch von Ergrauten,
Männer im Bruderzorn,
Frauen wie Lauten...

Drängender Zweig an Zweig,
nirgends ein freier...
Einer! O steig... o steig...

Aber sie brechen noch.
Dieser erst oben doch
biegt sich zur Leier.

XVII

En el fondo el anciano, confuso,
raíz de todo lo formado,
manantial secreto
que ellos nunca vieron.

Yelmo de batalla y cuerno de caza,
sentencia de viejos grises,
hombres con cólera de hermanos,
mujeres que quieren ser laúdes...

Rama que empuja a otra rama,
no está libre ninguna...
¡Una! Oh sube... oh sube...

Las ramas se quiebran, sin embargo, todavía.
Pero apenas llegada una arriba,
ella se curva en forma de lira.

SONETO Nº 17

Este soneto es una maravillosa descripción poética de un árbol genealógico. Es conocido el interés que Rilke tuvo por la genealogía y la nobleza, parte del cual se plasmó en su poema en prosa *La canción de amor y muerte del Alférez Cristóbal Rilke* (23). También es conocido el hecho que su madre, en su juventud y primera madurez, mostró una preocupación excesiva por alcanzar un lugar en la corte del Imperio Austro-Húngaro.

El anciano, «raíz de todo lo formado», representa a algún remoto antepasado que él estima fue el origen de su estirpe, a quien llama luego «manantial secreto» de todo lo bueno y lo malo que ha fluido a través de la sangre de sus descendientes, quienes, exceptuando el poeta, nunca fueron capaces de reconocerlo ni honrarlo («que ellos nunca vieron»). ¡Todo el misterio de la genealogía, del origen de cada persona, está aludido en este pasaje! Somos un mosaico genético producto de infinitas combinaciones azarosas, de encuentros y desencuentros amorosos, que en su momento parecieron estar determinados por la libertad e incluso el capricho de cada uno de los miembros de la pareja, pero que desde esa combinación genética única que somos cada cual aparecen ineludiblemente necesarios. Ahora bien, dentro de esa larga lista de antepasados hubo algunos que fueron más responsables que otros de la descendencia y esto no porque su participación genética haya sido mayor, sino porque tuvieron más voluntad y decisión de continuar la estirpe, supieron defenderse mejor del ene-

migo o eludir la peste a tiempo. Y nosotros no los conocemos o no los recordamos.

El segundo cuarteto describe, en apretadas palabras y como sólo lo puede hacer un poeta, toda la época medioeval que tuvieron que atravesar sus antepasados. Ahí están aludidas las guerras («Yelmos de batalla»), la diversión preferida de los caballeros («cuerno de caza»), la importancia que tuvieron en ese mundo los viejos sabios, los magos y adivinos, cuyos consejos se escuchaban con tanta devoción («sentencia de viejos grises»). Los hombres del Medioevo fueron fundamentalmente guerreros, ya sea para defender sus feudos o también sus ideales, como ocurrió en el caso de los Cruzados («hombres con cólera de hermanos»), mientras las mujeres permanecían en los castillos, inspiraban a los juglares e inventaban el amor cortesano («mujeres que quieren ser laúdes...»).

En los dos últimos tercetos el poeta nos habla expresamente de este árbol (genealógico), cuyo tronco y cuyas ramas ascienden con la fuerza de la vida misma, pero adquiriendo formas y multiplicándose de una manera misteriosa y necesaria («no está libre ninguna...»). Muchas ramas «se han quebrado» en el largo camino (muertes prematuras, decadencias, ramas familiares que se extinguen), pero al menos una ha llegado hasta arriba, la que sin quebrarse se ha curvado «en forma de lira». Esta última rama que canta, imitando a Orfeo, es el mismo poeta, último de su estirpe, transformado en palabra de todos los antepasados olvidados.

XVIII

Hörst du das Neue, Herr,
dröhnen und beben?
Kommen Verkünder,
die es erheben.

Zwar ist kein Hören heil
in dem Durchtobstein,
doch der Maschinenteil
will jetzt gelobt sein.

Sieh, die Maschine:
wie sie sich wälzt und rächt
und uns entstellt und schwächt.

Hat sie aus uns auch Kraft,
sie, ohne Leidenschaft,
treibe und diene.

XVIII

¿Escuchas, Señor, a lo nuevo
resonar y temblar?
A ensalzarlo
vienen los heraldos.

Verdad es que ningún oído
está del estrépito a salvo,
pero el mundo de la máquina
quiere ser alabado ahora.

Mira, la máquina:
cómo se revuelca y se venga,
cómo nos deforma y agobia.

Pero aunque tenga de nosotros la fuerza,
que ella, sin pasión,
sirva y funcione.

SONETO Nº 18

En este soneto Rilke toca por primera vez el tema de la técnica, al que se refirió con tanta preocupación en la Séptima y en la Novena Elegías del Duino, tema que vuelve a tratar más adelante. Es importante recordar también que su visión de la técnica tuvo mucha influencia en Heidegger, quien, en su conocido artículo *Die Frage nach der Technik* (La pregunta por la técnica) (24) hace afirmaciones tan impresionantes y coincidentes con las aprensiones de Rilke, como la siguiente: «(Para el hombre de la época técnica) la naturaleza se ha convertido en una única y gigantesca “estación de servicio”, en una mera fuente de energía para la industria moderna» (p. 18).

El soneto empieza con una pregunta que el poeta le hace a Orfeo: «¿Escuchas, Señor, a lo nuevo resonar y temblar?» No debemos olvidar que en ese tiempo imperaba de manera absoluta la ideología del progreso indefinido y Heisenberg no había emitido aún su «principio de la incertidumbre» (1927), primer descubrimiento físico que hiciera temblar los cimientos de aquella ideología. Hasta ese momento todo era alabanza para la ciencia natural y sus aplicaciones tecnológicas («A ensalzarlo / vienen los heraldos» y más adelante «la maquinaria quiere ser alabada ahora»). Este mundo de las máquinas y su poder sin límite aparece ligado esencialmente al ruido, a la ausencia de silencio y, por ende, de paz. En la primera estrofa el poeta define a «lo nuevo» como aquello que «resuena y tiembla» y en la segunda nos recuerda que nadie está «a salvo del estrépito». El ruido de las ciudades es

producido por los vehículos de transporte; el ruido de las fábricas y sus aledaños, por las máquinas industriales; el de los aeropuertos, por los motores de los aviones; el de las casas, por las múltiples máquinas domésticas; etc. El hombre no tiene dónde esconderse del ruido en el mundo moderno.

En el primer terceto el poeta nos advierte, y con duras palabras, el peligro que significa la técnica para el hombre: la máquina terminará «vengándose» de nosotros, porque «nos deformará y nos agobiará». Con respecto a la primera consecuencia de esta venganza, bastaría pensar en la preocupante deformación de la mente de jóvenes y niños producida por la televisión y la computación. El «agobio» que el poeta nos pronostica podría identificarse perfectamente con el impresionante aumento de las enfermedades depresivas durante los últimos cincuenta años, las que alcanzan tasas de prevalencia que en un corte transversal oscilan —dependiendo de las definiciones y de los criterios de inclusión— entre el 10 y el 25% de la población (25, 26). En el último terceto el poeta acepta el hecho que las máquinas han sido inventadas libremente por el hombre (tienen «de nosotros la fuerza») y que nos han facilitado la vida en muchos aspectos («que ella... sirva y funcione»), pero al mismo tiempo nos pide no olvidar que ellas trabajan «sin pasión», vale decir, que al carecer de sentimientos tanto las máquinas como el mundo que ellas representan, no es difícil que se transformen en instrumentos de destrucción y depredación. Baste pensar en las armas atómicas, la destrucción del bosque nativo y la selva tropical, el aumento de la temperatura de la tierra y, por último, la ruptura casi diaria de nuevos equilibrios ecológicos, todo consecuencia del progreso técnico, como para no poder sino encontrarle la razón a Rilke en sus proféticas aprensiones.

XIX

Wandelt sich rasch auch die Welt
wie Wolkengestalten,
alles Vollendete fällt
heim zum Uralten.

Über dem Wandel und Gang,
weiter und freier,
währt noch dein Vor-Gesang,
Gott mit der Leier.

Nicht sind die Leiden erkannt,
nicht ist die Liebe gelernt,
und was im Tod uns entfernt,

ist nicht entschleiert.
Einzig das Lied überm Land
heiligt und feiert.

XIX

Aunque también cambie rápido el mundo
como formas de nubes,
todo lo acabado regresa
a su origen remoto.

Por encima del cambio y la marcha,
más amplio y más libre,
resuena aún tu preludio,
oh dios de la lira.

No se ha reconocido el dolor
ni se ha aprendido el amor
y lo que nos aleja en la muerte

no ha sido develado aún.
Sólo el canto sobre la tierra
santifica y celebra.

SONETO N° 19

Amén de su extraordinaria fluidez y sonoridad, este soneto es conocido por ser una de las tres poesías de Rilke que Heidegger analiza en su famoso ensayo *Wozu Dichter in dürfiger Zeit?* (¿Para qué poetas en tiempos de precariedad?) (27). Dada la profundidad de esos comentarios, estimamos pertinente reproducir aquí parte de ellos, en una traducción propia. Como el filósofo alemán se refiere en particular —y con tanta profundidad— a la segunda parte del soneto, nosotros nos limitaremos a comentar las dos estrofas iniciales.

La idea central de estos primeros versos es que, a pesar del permanente cambio que impera en la realidad toda y que fuera el punto de partida de la filosofía de Heráclito (28, p. 326 ss.), hay cosas que perduran y éstas son fundamentalmente dos. Por una parte, «lo acabado», lo consumado y completo, como una obra de arte, por ejemplo, la cual, en la medida que perdura, puede regresar «a su origen remoto», vale decir, a Dios, incorporándose con ello a la dimensión de la eternidad. Y por otra, el canto de Orfeo que, «más amplio y más libre», resuena «por encima del cambio y la marcha». ¿Y por qué es tan perdurable el canto de Orfeo? La razón es la siguiente: en el canto se unen la palabra y la música. Y la palabra es el puente entre los hombres y los dioses, porque como ha dicho el mismo Heidegger en otro contexto, «el lenguaje no es una mera capacidad humana, sino la fuerza que une los cuatro elementos: la tierra y el cielo, los mortales y los dioses, y como tal es el nexo de todos los nexos... La palabra acerca el cielo a la tierra, los mortales a los dioses, en

silencio, en el silencio del tiempo que madura y del espacio que otorga.» (29, p. 32). La música, por su parte, es el más elevado producto del espíritu humano. Su perfección e inmutabilidad se acercan a la perfección y a la temporalidad de lo eterno. Recordemos que al final de la Primera Elegía del Duino el poeta nos relata cómo la música surge ya en el comienzo de los tiempos y como resultado de la vibración de un espacio originario, la que fue producida por la muerte por asesinato de otro semidiós, Lino, hijo de Apolo, vibración que aún hoy «nos arrebata, nos consuela y nos ayuda» (1, p. 33). A mayor abundamiento, el mito nos dice también que fue el mismo Orfeo quien, al morir descuartizado a manos de las terribles Ménades, nos dejó como herencia a los humanos la palabra y la música, algo que el poeta describe en forma incomparable en el último soneto de esta primera parte: «Sólo porque al último la enemistad, violenta, te partió en pedazos, / es que somos ahora nosotros los que oímos y también la boca de la naturaleza» (I, 26).

En este movimiento desde lo humano en dirección a lo divino y viceversa observamos una sorprendente simetría, por cuanto lo mejor de lo humano —el arte— vuelve a lo eterno («todo lo acabado regresa / a su origen remoto»), mientras que, simultáneamente, algo muy especial y propio del mundo de lo divino, como lo son la palabra —el verbo— y la música, nos llega a la tierra y desde el cielo a través del canto de Orfeo («Sólo el canto sobre la tierra / santiifica y celebra»).

Una de las partes del mencionado artículo de Heidegger referido a los dos tercetos del soneto en cuestión dice lo siguiente: «El tiempo se ha hecho precario no sólo porque Dios ha muerto, sino porque los mortales apenas son capaces de reconocer su propia mortalidad (...) La muerte se ha retirado hacia lo enigmático. El misterio del dolor permane-

ce oculto. No se ha aprendido el amor. Pero los mortales son. Ellos son en la medida que existe el lenguaje, porque todavía el canto prevalece sobre su tierra precaria. La voz del que canta (¿Orfeo?, ¿el poeta?; N. d. T.) mantiene todavía (abierta) la huella de lo sagrado (...) Precario es el tiempo, porque le falta el desocultamiento de la esencia del dolor, de la muerte y del amor. Precaria es esta precariedad, porque ha desaparecido aquel ámbito esencial en el cual co-pertenecen el dolor, el amor y la muerte. Hay ocultamiento en la medida que el ámbito de esta co-pertenencia es el abismo del ser. Pero todavía queda el canto que llama a la tierra. ¿Qué es el canto mismo? ¿Cómo se hace un mortal capaz de cantar? ¿Desde dónde canta el canto? ¿Hasta dónde alcanza él en el abismo?» (p. 271).



«Orfeo tocando la lira entre los animales». Óleo de Hans Leu (1490-1531).

XX

Dir aber, Herr, o was weih ich dir, sag,
der das Ohr den Geschöpfen gelehrt? -
Mein Erinnern an einen Frühlingstag,
seinen Abend, in Russland -, ein Pferd...

Herüber vom Dorf kam der Schimmel allein,
an der vorderen Fessel den Pflock,
um die Nacht auf den Wiesen allein zu sein;
wie schlug seiner Mähne Gelock

an den Hals im Takte des Übermuts,
bei dem grob gehemmten Galopp.
Wie sprangen die Quellen des Rossebluts!

Der fühlte die Weiten, und ob!
Der sang und der hörte -, dein Sagenkreis
war *in* ihm geschlossen. Sein Bild: ich weih's.

XX

Pero a ti, Señor, ¿qué he de ofrendarte, di
tú, el que enseña el oír a criaturas?
Mi recuerdo de un día de primavera,
su atardecer, en Rusia, un caballo...

Arrastrando una estaca con las patas delanteras,
vino solo desde la aldea el blanco,
para estar libre de noche en las praderas.
¡Cómo golpeaba la crin de su melena

sobre el cuello al compás de su arrogancia,
con el torpe galope contenido!
¡Cómo manaban las fuentes del corcel!

Sentía la inmensidad ¡y de qué modo!
Cantaba y escuchaba; tu ciclo de leyendas
había concluido *en él*. Es su imagen lo que ofrendo.

SONETO Nº 20

El poeta se pregunta qué podrá entregarle como una ofrenda digna a Orfeo, este dios que ha hecho tanto por los animales y por los hombres. Porque Orfeo ha enseñado «el oír» a las criaturas. Y este «oír» implica varias cosas diferentes, como el hacerse receptivo a la música, vale decir, al espíritu, pero también significa el aprender a escuchar la palabra del otro. Es cierto que la palabra tiene sentido sólo para los humanos y lo mismo ocurre con la música. Sin embargo, esa relación de la música con el resto de las criaturas existe, aunque no en la forma de una interpretación y —menos aún— de una creación musical. Ese nexo está anunciado ya en el Primer Soneto, donde se describe cómo Orfeo ha encantado y espiritualizado a toda la naturaleza con su música y, por cierto, también a los animales, que emergieron de sus guaridas para escucharla.

En su búsqueda de una ofrenda digna de este gran maestro que es Orfeo se encuentra el poeta con un pequeño recuerdo sobre un atardecer de primavera en Rusia. En él aparece la figura de un hermoso caballo blanco que permanecía amarrado a una estaca en una aldea cercana, estaca que arrancó de la tierra con su fuerza, escapando con ella a ras-tras hacia la libertad de las praderas. El «galope torpemente contenido» (por la estaca todavía amarrada a sus patas) no impide al caballo mostrar toda su belleza y su arrogancia. Hasta ahí se trata de una muy lograda descripción poética de una escena campestre. Pero en ese momento se produce la transformación. Y otra vez entrevé el poeta el nexo de la na-

turaleza con lo divino. En primer lugar, él siente que del corcel emerge una fuerza sobrenatural («¡Cómo manaban las fuentes del corcel!»). En segundo lugar, intuye que el caballo es más que una vitalidad fluyente y sin conciencia de sí misma, puesto que es capaz de sentir «la inmensidad ¡y de qué modo!» Y por eso goza él su galope por la estepa, a pesar del impedimento que lo frena. Pero el poeta no se queda en la conciencia del paisaje y de su propia belleza, que ha adquirido el caballo, sino que va más allá y aun lo imagina «escuchando» y «cantando», es decir, transfigurado. Esto significa que en el caballo ya se ha hecho realidad el milagro pretendido por Orfeo con su lira: que los animales aprendan a escuchar (la música) y a participar en el canto, pues ésta es la única vía posible de acceder al espíritu. Y por eso es que al ocurrir este milagro el poeta afirma que el «ciclo de leyendas» de Orfeo «había concluido en él», vale decir, su misión estaba consumada. Y porque en ese recuerdo encontró un ejemplo vivo de la acción transformadora y salvadora de Orfeo es que él le regala al dios («A ti, Señor...») esta imagen como ofrenda.

XXI

Frühling ist wiedergekommen. Die Erde
ist wie ein Kind, das Gedichte weiss;
viele, o viele... Für die Beschwerde
langen Lernens bekommt sie den Preis.

Streng war ihr Lehrer. Wir mochten das Weisse
an dem Barte des alten Manns.
Nun, wie das Grüne, das Blaue heisse,
dürfen wir fragen: sie kanns, sie kanns!

Erde, die frei hat, du glückliche, spiele
nun mit den Kindern. Wir wollen dich fangen,
fröhliche Erde. Dem Frohsten gelingts.

O, was der Lehrer sie lehrte, das Viele,
und was gedruckt steht in Wurzeln und langen
schwierigen Stämmen: sie singts, sie singts!

XXI

La primavera ha vuelto. La tierra
es como un niño que sabe poesías;
muchas, oh muchas... Por el esfuerzo
del largo aprendizaje recibe ella su premio.

Su maestro fue severo. Nos gustaba
la blancura de la barba en el anciano.
Debemos preguntar ahora qué significa
el color verde o el azul: ¡ella lo sabe, ella lo sabe!

Tierra feliz, tú que estás de vacaciones,
juega ahora con los niños. Te queremos atrapar,
dichosa tierra. El más alegre lo conseguirá.

Oh, lo mucho que el maestro le enseñó
y lo que está impreso en las raíces y en los largos
y complicados troncos: ¡ella lo canta, ella lo canta!

SONETO Nº 21

Este soneto es un canto a la primavera. Es frecuente que los poetas canten a la primavera, la más hermosa de las estaciones del año. Lo interesante en esta poesía son dos imágenes: primero, que el maestro de la primavera es el invierno («Su maestro fue severo. Nos gustaba / la blancura de la barba en el anciano»), y segundo, que ella, la primavera, es el premio que la tierra recibe por acumular durante el invierno las sustancias nutricias y la energía necesarias para el florecimiento de las plantas y de los árboles. Durante los largos meses en que la naturaleza parece adormecida, cuando impera el frío y el paisaje carece de colores, con excepción del blanco de la nieve, la tierra, que mantiene escondida a la primavera «en las raíces y en los largos / y complicados troncos», como dice al final, aprende lentamente, así como hace el niño que memoriza «poesías». Estas poesías que la primavera repite cada año son el aparecer de las hojas, el nacimiento y desarrollo de las flores, pero también el canto de los pájaros y el serpentejar de los arroyos desde la cordillera. Pero de todo este renacer de la naturaleza lo que más impresiona al poeta son los colores: «debemos preguntar ahora qué significa el color verde o el azul».

Otra vez surge aquí la pregunta por la esencia de las cosas, vale decir, una de las cuestiones fundamentales de la metafísica, en este caso a propósito de la luz y de los colores. Sabemos por la ciencia física cuán profundamente misterioso es el fenómeno de la luz. Podemos recordar también cuánto interesó el tema a Goethe y cuán revolucionaria fue y conti-

núa siendo su *Farbenlehre* (teoría de los colores) (30). Es difícil conocer la intimidad de la naturaleza. «A la naturaleza le gusta ocultarse», nos dice Heráclito (31, p. 394), pero no hay que desesperar, porque «ella (la tierra) lo sabe». Y si queremos robarle sus secretos deberíamos aprovechar quizás el momento en que la tierra está «de vacaciones» y se distrae jugando «con los niños». Es entonces, durante ese estado de explosión de la naturaleza en formas y colores, cuando la «queremos atrapar». Pero éxito tendrá sólo aquél que conozca la alegría («el más alegre lo conseguirá»), pues la melancolía impide el conocimiento y la creación en cualquier forma, como lo expresará el poeta en algunas de sus cartas, al describir sus propios y prolongados estados de apatía, tristeza e improductividad (32). Y si nos dejamos poseer por la alegría sabremos escuchar el canto de la primavera, en el cual está contenido todo aquello que la tierra aprendió durante la estación de invierno, la maestra de todas las estaciones, por cuanto, aunque se parece a la muerte, contiene en sí cada uno de los gérmenes de la vida.

XXII

Wir sind die Treibenden.
Aber den Schritt der Zeit,
nehmt ihn als Kleinigkeit
im immer Bleibenden.

Alles das Eilende
wird schon vorüber sein;
denn das Verweilende
erst weiht uns ein.

Knaben, o werft den Mut
nicht in die Schnelligkeit,
nicht in den Flugversuch.

Alles ist ausgeruht:
Dunkel und Helligkeit,
Blume und Buch.

XXII

Nosotros somos los errantes.
Pero el paso del tiempo
no lo toméis en cuenta
frente a lo que perdura.

Todo lo apremiante
habrá ya pasado;
pues sólo lo permanente
puede consagrarnos.

Oh, no pongáis, muchachos,
el valor en la velocidad,
ni en el intento de vuelo.

Todo está en calma:
sombras y claridades,
el libro y también la flor.

SONETO Nº 22

Los humanos somos vagabundos en esta tierra. Ya lo dijo el poeta en la Elegía Nº 5, cuando se refiere a los saltimbanquis como «esos errantes, algo más fugaces que nosotros mismos» (1, p. 129) y también en la Novena Elegía, cuando dice «porque... / todo lo aquende, eso que se desvanece, nos necesita y / extrañamente nos concierne. A nosotros, a los más fugitivos» (p. 143). Al final de esa misma elegía Rilke nos habla de la fugacidad tanto de las cosas como de los humanos: «ellas, las fugaces / confían en que nosotros, los más efímeros, seamos capaces de salvarlas» (p. 147). Pero inmediatamente después de haber afirmado nuestra condición errabunda y fugaz nos aconseja no fijarnos tanto en el paso del tiempo, sino en «lo que perdura». No todo es devorado por el tiempo y en nuestra vida debemos aprender a descubrir «lo permanente», pues eso es lo único que puede «consagrarnos» a Dios, a la vida eterna. Debemos recordar también que en esta otra dimensión todos los apremios habrán «ya pasado» y por ende perdido su urgencia y su sentido.

En el primer terceto y en un caso de casi increíble premonición, el poeta llama a la juventud a no dejarse seducir por la velocidad, esa que impera en toda la vida moderna a través de la facilitación generalizada que permite la técnica. También se refiere concretamente a la velocidad de los automóviles, que tanto fascina a los jóvenes, pero que se ha transformado —vía accidentes del tránsito— en la primera causa de muerte en las personas menores de 40 años. En nuestra opinión, con la imagen del «vuelo», tan valorado por

los jóvenes, el poeta no se está refiriendo tanto al avión como vehículo deportivo, de guerra o de transporte, sino a esa cierta anulación del espacio que estos aparatos han significado en las últimas décadas. Sabemos que hoy y con la mayor facilidad uno puede estar en pocas horas en cualquier lugar de la tierra. ¿Es eso tan bueno? ¿No contribuirá más bien a alienar al ser humano, al alejarlo de la paz y de sí mismo? La alternativa («todo está en calma») que ofrece el poeta a ese mundo en el que han casi desaparecido el espacio y el tiempo, mundo que busca la simultaneidad y la ubicuidad —el estar en todas partes y por lo tanto en ninguna— es la vuelta a la naturaleza («sombras y claridades» y más adelante «la flor») y al recogimiento de la lectura («el libro»).

XXIII

O erst *dann*, wenn der Flug
nicht mehr um seinetwillen
wird in die Himmelstillen
steigen, sich selber genug,

um in lichten Profilen,
als das Gerät, das gelang,
Liebling der Winde zu spielen,
sicher, schwenkend und schlank, -

erst, wenn ein reines Wohin
wachsender Apparate
Knabenstolz überwiegt,

wird, überstürzt von Gewinn,
jener den Fernen Genahte
sein, was er einsam erfliest.

XXIII

Oh, sólo *entonces*, cuando el vuelo
ya no se eleve en provecho propio
y seguro de sí mismo,
hasta la tranquilidad del cielo,

para jugar, en perfiles luminosos,
al favorito de los vientos,
seguro, oscilante y esbelto,
como un instrumento exitoso;

sólo cuando un objetivo puro
de los aparatos que crecen
supere el orgullo del niño;

sólo entonces, y abrumado de ganancias,
podrá aquel que se acercó a las lejanías,
llegar a ser eso que logra, solitario, con su vuelo.

SONETO Nº 23

Este soneto está claramente referido al tema del vuelo en general y del avión en particular. A lo largo del poema se percibe una relativa aceptación del progreso que ha significado este aparato, pero durante las tres primeras estrofas el poeta ya nos advierte sobre las condiciones que debe cumplir el vuelo para poder llegar a ser algo «lleno de ganancias», como dice más adelante en el primer terceto.

El vuelo no debe realizarse sólo por capricho o egoísmo, porque no hay que olvidar que él siempre perturba de alguna manera «la tranquilidad del cielo». Tampoco este aparato debe ser empleado para jugar («a ser el favorito de los vientos») o para aparecer vanidosamente frente al mundo como «seguro» y «esbelto». Cuando los aviones —que se están multiplicando día a día («aparatos que crecen»)— no contribuyan a hacernos aún más esclavos de la técnica, sino que se muevan por un «objetivo puro»; cuando la sociedad que los ha desarrollado logre superar esa mentalidad lúdica, aventurera y arriesgada de los jóvenes («cuando... supere el orgullo del joven»); entonces y sólo entonces «aquel que se acercó a las lejanías» (¿el que vuela en avión?) podrá llegar *a ser* por su intermedio *eso* que logra, «solitario, con su vuelo» (del espíritu). No hay duda que aquí, como en tantos otros sonetos, el poeta se está refiriendo al mismo tiempo a un hecho u objeto concreto y determinado y a su equivalente espiritual y trascendente. Así, en los últimos versos del soneto el vuelo del avión y el vuelo espiritual se confunden hasta el punto que se hace muy difícil decidir entre dos lecturas po-

sibles. Una es la insinuada más arriba: «aquel que se acerca a las lejanías» es el piloto del avión o el que se traslada en él como pasajero, mientras el que vuela «solitario» sería el soñador. Una segunda posibilidad es en cierto modo la opuesta, vale decir, que sea el hombre de espíritu el capaz de acercarse «a las lejanías», desde las cuales y con una visión más amplia podría darle un sentido a «eso que logra, solitario, con su vuelo» (los muchos objetivos que se alcanzan por medio del avión).

XXIV

Sollen wir unsere uralte Freundschaft, die grossen
niemals werbenden Götter, weil sie der harte
Stahl, den wir streng erzogen, nicht kennt, verstossen
oder sie plötzlich suchen auf einer Karte?

Diese gewaltigen Freunde, die uns die Toten
nehmen, rühren nirgends an unsere Räder.
Unsere Gastmähler haben wir weit -, unsere Bäder,
fortgerückt, und ihre uns lang schon zu langsam Boten
überholen wir immer. Einsamer nun auf einander
ganz angewiesen, ohne einander zu kennen,
führen wir nicht mehr Pfade als schöne Mäander,
sondern als Grade. Nur noch in Dampfkesseln brennen
die einstigen Feuer und heben die Hämmer, die immer
grössern. Wir aber nehmen an Kraft ab, wie Schwimmer.

XXIV

¿Es que debemos repudiar nuestra tan vieja amistad
con los grandes dioses nunca demandantes, porque
el duro acero que templamos con rigor no los conoce,
o es que debemos quizás de pronto buscarlos en un mapa?

Estos amigos poderosos, que nos quitan los muertos,
no rozan en parte alguna nuestras ruedas.
Nuestros banquetes los tenemos lejos, nuestros baños
apartados y siempre nos adelantamos a sus mensajeros,

hace mucho ya demasiado lentos para nosotros. Más
solitarios ahora y dependiendo unos de otros totalmente,
sin conocernos, ya no seguimos las sendas como bellos
meandros,

sino como rectas. Sólo en las calderas de vapor aún se queman
los antiguos fuegos y se levantan martillos, cada vez
más grandes. Pero nosotros perdemos fuerza, como los
nadadores.

SONETO Nº 24

El pensamiento inicial de este soneto es que los dioses nos han abandonado al repudiar nosotros la amistad con ellos. Esta imagen ya había sido planteada por Hölderlin en su famosa elegía «Brod und Wein» (33) y luego desarrollada por Heidegger (27) en el ya mencionado opúsculo «*Wozu Dichter...*» (Para qué poetas...). Según este autor «la noche del mundo extiende sus tinieblas: la era actual está determinada por el alejamiento de Dios, por “la falta de Dios”. Esta falta de Dios experimentada por Hölderlin no niega, sin embargo, la continuación de la relación cristiana con Dios en individuos singulares y en las iglesias, así como tampoco juzga peyorativamente tal relación con Dios. La falta de Dios sólo significa que ningún dios sigue reuniendo en torno a sí, en forma visible y manifiesta, a los hombres y a las cosas, estructurando a partir de esa reunión, la historia del mundo y la estancia de los hombres en ella» (p. 265). Ahora bien, estos dioses eran amables y no exigían demasiado de nosotros, al menos en Occidente («los grandes dioses nunca demandantes»), puesto que algunos dioses orientales y para qué decir, los precolombinos, exigían cuantiosos sacrificios humanos.

La segunda idea fundamental es que las máquinas que nosotros hemos inventado poco o nada tienen que ver con esos dioses que habitaron y ordenaron el mundo durante tantos milenios («el duro acero que templamos con rigor los desconoce»). La primera estrofa termina con la pregunta que se plantea el poeta de si no deberíamos recurrir quizás a al-

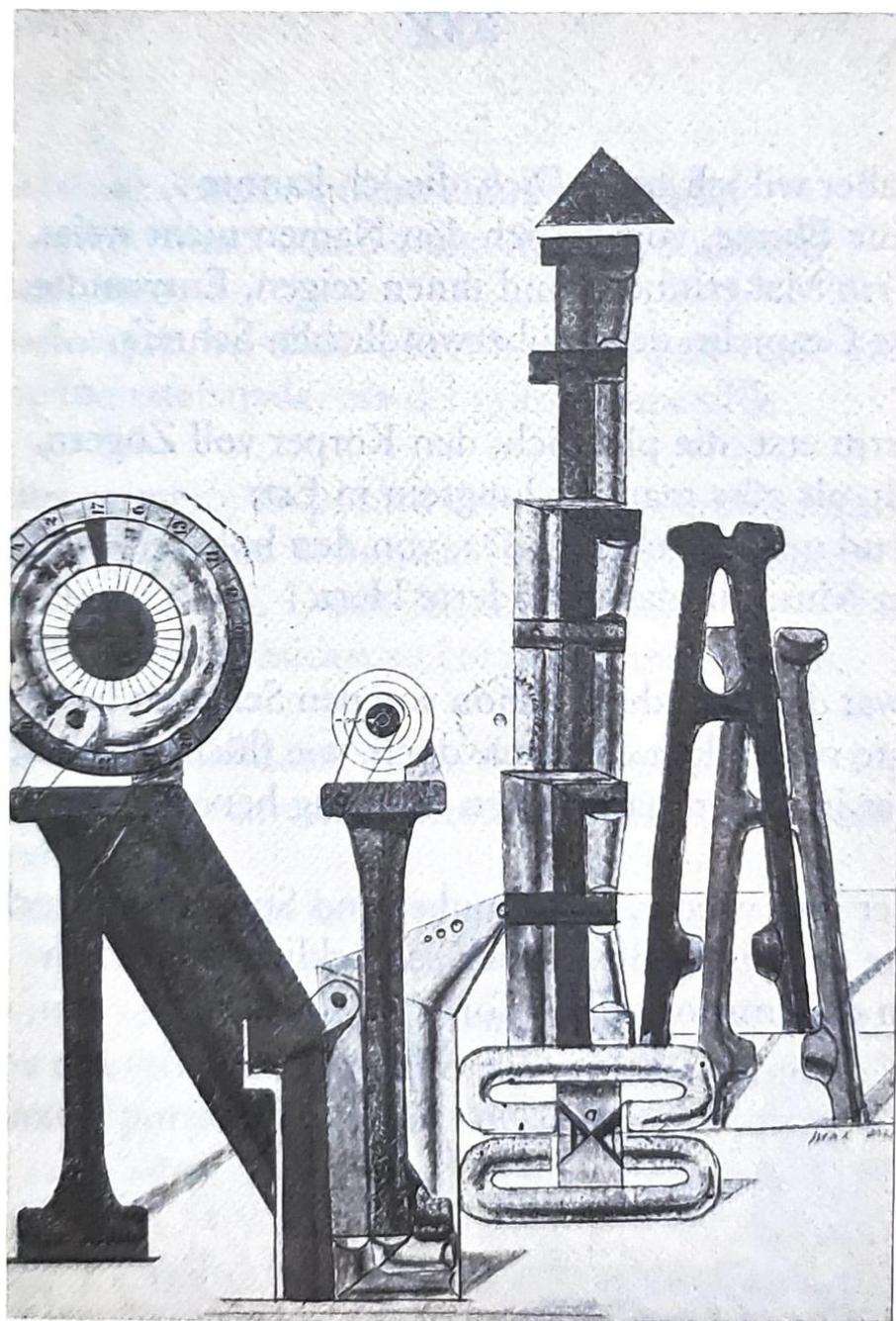
guna de nuestras técnicas para reencontrar a los dioses perdidos, así como empleamos los mapas para orientarnos en el aire, el mar o la tierra. Esta es por lo demás la actitud que asume tanto el viajero como el arqueólogo, cuando premunidos de detallados mapas buscan encontrar en templos y santuarios olvidados las huellas de los antiguos dioses.

La segunda estrofa comienza con una afirmación difícil de interpretar: «Estos amigos poderosos que nos quitan los muertos...» ¿Se refiere el poeta al hecho que los dioses siempre supieron más de la muerte que nosotros los mortales y que lo habitual era pensar que los vivos se trasladaban a su reino después de la muerte? ¿O se trata, como sostiene su amiga Katharina Kippenberg (4, p. 287), que los muertos somos nosotros mismos, los vivos de la era de la técnica, que estamos muertos para el espíritu y para los dioses? En todo caso, ellos nada tienen que ver con nuestro mundo altamente tecnificado («no rozan en parte alguna nuestras ruedas»). Más aún, nuestras celebraciones ya no son en su honor («Nuestros banquetes los tenemos lejos»), ni tampoco lo son las purificaciones («nuestros baños apartados»). Pero el ejemplo más impresionante del imperio de una cosmovisión secularizada y desacralizada es el hecho que nuestras tecnologías superan ampliamente en velocidad a los mensajes de los dioses («y siempre nos adelantamos a sus mensajeros, / hace mucho ya demasiado lentos para nosotros»). Rilke conoció el telégrafo, el teléfono y la radio; el desarrollo posterior de la televisión, de la computación y de esa red universal e instantánea de comunicación y de conocimientos que es Internet, no han hecho sino darle la razón.

La tercera estrofa, que comienza con parte de la cita anterior, nos plantea otro tema trascendental, cual es que, a pesar de la velocidad y la facilidad de las comunicaciones, estamos ahora mucho más solos que antes, cuando dependíamos de

los dioses. Nunca nos hemos necesitado más los unos a los otros que en la era moderna y esto por dos razones: una, porque nos hemos hecho dependientes de las máquinas que otros han inventado para nosotros; otra, por la forma masificada y anónima del trabajo industrial, a diferencia de la libertad del artesano en la relación con sus herramientas y con los productos de su trabajo. En suma, ya no caminamos por la vida por senderos ondulados e ignotos, gozando del paisaje y descubriendo lentamente el mundo («ya no seguimos las sendas como bellos meandros»), sino que vamos siempre por el camino más recto posible y a la máxima velocidad que permiten nuestros medios de transporte.

Las máquinas crecen en número, tamaño y potencia («y se levantan martillos cada vez más grandes») y sólo en su interior quedan quizás restos de «los antiguos fuegos», vale decir, de esos que existían antaño entre los mortales y los dioses. ¡Cuántas celebraciones y adoraciones, cuántos rezos y cantos de alabanza se han dirigido a Dios (o a los dioses) a lo largo de la historia! Y todo ese sentimiento, ese fuego que ascendió hacia los cielos está en vías de desaparecer o se encuentra rebajado a la condición de servir para el invento de nuevas formas de energía que muevan las máquinas («Sólo en las calderas de vapor aún se queman los antiguos fuegos...»). Mientras tanto los humanos vamos perdiendo fuerza (espiritual) y en cualquier momento terminaremos ahogándonos, así como los nadadores agotados. No podemos dejar de asociar este pensamiento del poeta con respecto al futuro del mundo de la era técnica, con distintas formas de degradación de lo humano que están apareciendo en la sociedad post-moderna, como es el caso de la drogadicción, la pérdida del lenguaje y de las formas, el olvido del sentido histórico y la ausencia progresiva de un auténtico sentimiento religioso.



«La gran rueda ortocromática que transforma el amor en medida» (1919-1920). Acuarela de Max Ernst. (1891-1976).

XXV

*Dich aber wil ich nun, Dich, die ich kannte
wie eine Blume, von der ich den Namen nicht weiss,
noch ein Mal erinnern und ihnen zeigen, Entwandte,
schöne Gespielin des unüberwindlichen Schrei's.*

Tänzerin erst, die plötzlich, den Körper voll Zögern,
anhielt, als göss man ihr Jungsein in Erz;
trauernd und lauschend-. Da, von den hohen Vermögern
fiel ihr Musik in das veränderte Herz.

Nah war die Krankheit. Schon von den Schatten bemächtigt,
drängte verdunkelt das Blut, doch, wie flüchtig verdächtigt,
trieb es in seinen natürlichen Frühling hervor.

Wieder und wieder, von Dunkel und Sturz unterbrochen,
glänzte er irdisch. Bis es nach schrecklichem Pochen
trat in das trostlos offene Tor.

XXV

Pero *a ti una* vez más quiero ahora recordarte,
a ti, a quien conocí como a una flor, cuyo nombre
desconozco;
mostrarles quiero a ellos la hermosa compañera de juego
que me fue arrebatada, ésa del grito insuperable.

Bailarina primero; de pronto detuvo su cuerpo vacilante
como si su juventud se hubiera fundido en bronce;
en tristecida y alerta. Desde los altos poderes
le cayó entonces música a su corazón transfigurado.

La enfermedad rondaba. Ya presa de las sombras,
afluía la sangre oscurecida, pero como era una sospecha
pasajera,
volvía ella a brotar en su genuina primavera.

Una y otra vez, interrumpida por lo oscuro y la caída,
brillaba ella terrena. Hasta que tras terribles golpes
franqueó el portal abierto, sin consuelo.

SONETO Nº 25

Al igual que el Segundo Soneto, éste está dedicado a la memoria de la joven bailarina Wera Ouckama, cuya muerte prematura, según las propias palabras del poeta en su carta a Hulewicz del 13 de noviembre de 1925 (6), le inspiró todo el ciclo. En el Soneto Nº 2 había descrito su nacimiento, su desarrollo y la forma cómo llegó a impresionarlo, hasta el punto que las propias experiencias del poeta («todos los asombros que me conmovieron») no eran sino sueños de la muchacha, que dormía en él, en su «propio oído». Al final Rilke llegaba a dudar de la existencia de la muerte, al constatar que la joven bailarina continuaba viviendo en él con tanta fuerza.

El tema de su enfermedad aparece recién en la segunda estrofa. En la primera, en cambio, recuerda que la conoció «como a una flor, cuyo nombre desconozco», vale decir, que ella poseía la belleza indescriptible de las flores, pero tenía algo tan extraño y misterioso, que nunca encontró las palabras para describirla. Aunque Wera era mucho menor que Rilke, él la llama «hermosa compañera de juegos» e insiste en mostrársela al mundo, a pesar de estar ya muerta. También la describe como «esa del grito insuperable».

El poeta sintetiza en una sola frase el desarrollo como artista de la muchacha («primero bailarina»), para pasar de inmediato a describir esa terrible enfermedad que la atacó de improviso y «detuvo su cuerpo vacilante». Esta idea de cómo las enfermedades graves suelen transformar por completo al ser humano, deteniendo, en el caso de los jóvenes, el proce-

so madurativo, lo expresa con una maravillosa metáfora: «como si su juventud se hubiera fundido en bronce». Sabemos por la carta de Rilke a la Sra. Margot Sizzo (5) que Wera, impedida de bailar, se dedicó a tocar y a escuchar música, proceso que él describe magistralmente en la carta mencionada, con las siguientes palabras: «como si la danza que le había sido vedada hubiera seguido brotando de ella, pero en forma cada vez más suave y discreta...» (p. 298). En este soneto el poeta atribuye al mismo Orfeo este consuelo de la música que recibiera la joven bailarina enferma («desde los altos poderes / le cayó entonces música a su corazón transfigurado»).

Los dos tercetos describen las oscilaciones mostradas por la extraña enfermedad glandular que la llevaría a la muerte (ver «Introducción»). Por momentos lo hace en términos muy anatómicos que recuerdan la descripción de la muerte de parto de su amiga, la pintora Paula Becker (1), como cuando dice que «afluía la sangre oscurecida». Y así es como de pronto «ella volvía a brotar en su ingenua primavera» y más adelante, «interrumpida por lo oscuro y la caída, / brillaba ella terrena». En medio de esos cambios, consolada por la música, pero no exenta de dolores («tras terribles golpes»), le llegó el día de la muerte («hubo de franquear la puerta abierta y sin consuelo»). ¿Habrá sido ésta una «muerte propia», ésa de la cual nos habla Rilke en forma insuperable en las *Cartas a una amiga veneciana* (34)?: «Hay que aprender a morir; en eso consiste la vida. En preparar con tiempo la obra maestra de una muerte noble y suprema, una muerte en la que el azar no tome parte, una muerte consumada, feliz y entusiasta, como sólo los santos supieron concebirla...» (p. 22). Pero estas cartas son muy anteriores a los sonetos.

XXVI

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befieß,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.

Keine war da, dass sie Haupt dir und Leier zerstör.
Wie sie auch rangen und rasten, und alle die scharfen
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,
wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör.

Schliesslich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reissend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.

XXVI

Pero tú, divino, tú que has tañido la lira hasta el final,
acosado por el enjambre de las desdeñadas Ménades,
apagaste sus gritos con el orden; oh tú, hermoso,
desde aquellas destructoras se elevó tu música edificante.

Ninguna hubo ahí que rompiera tu lira y tu cabeza.
¡Cómo lucharon ellas también y con furor
lanzando piedras afiladas hacia tu corazón!;
pero éstas se ablandaron en ti y se hicieron capaces de
escuchar.

Atormentadas al final por la venganza, te destruyeron,
mientras tu sonido permanecía aún en los leones y las rocas,
en los árboles y las aves. Ahí sigues cantando todavía.

¡Oh tú, dios perdido! ¡Tú, huella sin fin!
Sólo porque al último la enemistad, violenta, te partió en
pedazos,
es que somos ahora nosotros los que oímos y también la
boca de la naturaleza.

SONETO Nº 26

Este soneto describe la muerte de Orfeo a manos de «las desdeñadas Ménades», llamadas «Bacantes» en la mitología romana, sacerdotisas del culto de Dionisio, que no pudieron tolerar los desdenes de Orfeo, vengándose de él con la mayor crueldad imaginable («la enemistad, violenta, te partió en pedazos»). Después de la pérdida definitiva de Eurídice, Orfeo se había retirado a las montañas con su música, encantando con su lira a los animales y a las plantas y sin querer aceptar el asedio de estas violentas diosas. Pues bien, ya en la primera estrofa se menciona este acoso y se relata cómo Orfeo logró apagar «sus gritos con el orden». Durante un tiempo el semidiós consiguió poner orden a sus excesos e incluso elevar su «música edificante», a pesar de sus interrupciones. Su canto tenía tal poder que ellas no fueron capaces, en un primer momento, de destruirlo («Ninguna hubo ahí que rompiera tu lira y tu cabeza»). Las Ménades insistieron, sin embargo, y optaron por lanzarle a su corazón «piedras afiladas», sin duda una imagen de las flechas. Este acto es claramente ambiguo, por cuanto puede tratarse de ataques mortales, por estar dirigidos al corazón, pero también de «flechazos» seductores, al estilo de los enviados por Cupido. Orfeo no necesita defenderse, porque ahí se produce el milagro: estas piedras afiladas se ablandan al llegar hasta su cuerpo, no pudiendo así hacerle daño y además «se hicieron capaces de escuchar», vale decir, fueron seducidas por su música. Ya no son solamente los animales los que se hacen receptivos a la música y por momentos a la palabra, co-

mo en el caso del perro del Soneto Nº 16; también las piedras, la naturaleza inanimada es tocada y transformada por la música de Orfeo.

Pero las Ménades no se dan por vencidas y es tal su sed de venganza que terminan partiéndolo «en pedazos». El poeta no da más detalles sobre este crimen, pero tampoco se los encuentra en las distintas versiones del mito. Hay varias interpretaciones sobre la razón del afán de venganza de las Ménades. Las más comunes son dos: que ellas castigaron a Orfeo por haber despreciado el culto a Dionisio (o Baco), de quien ellas eran una suerte de sacerdotisas, y haber preferido siempre a Apolo; la otra —compartida por Ovidio y por Virgilio (7)— sostiene que el odio de las Ménades tuvo su origen en un amor descontrolado de éstas hacia el dios músico y poeta (provocado en ellas por Venus en otro acto de venganza divino, aunque dirigido, en rigor, hacia la madre de Orfeo), lo que las llevaba a no poder tolerar la fidelidad de éste para con Eurídice. Pero el hecho es que terminaron descuartizándolo y las partes de su cuerpo fueron repartidas por distintas regiones de Grecia. Así, según la versión de Ovidio (7, tomo I), la región del Hebro «recibió su cabeza y su lira y, ¡oh prodigo!, aquella, arrastrada por las hondas, murmuró plañideros sones; aquella lengua yerta ya profirió lúgubre gemido, respondiendo una y otra ribera a aquellos tristes acentos...» (p. 364). Este crimen no quedó impune, sin embargo, pues el mismo Baco se irritó por la muerte dada al poeta y castigó a las Ménades, dejándolas clavadas en los bosques por medio de tortuosas raíces. Y Ovidio continúa: «(Baco) alargó los dedos de sus pies y los hundió en la tierra, según el grado de furor que las animó en su delito... Así, las Ménades, encadenadas al suelo, sintieronse poseídas de espanto y fracasaron en su esfuerzo por fugarse.» (op. cit., p. 365).

Pero el sacrificio de Orfeo no fue en vano, porque su música permaneció «en los leones y las rocas, en los árboles y las aves», como nos dice Rilke. Y ahí sigue «cantando todavía». Pero lo más importante no es tanto que su música haya transformado a la naturaleza y a los animales, sino el hecho que gracias al sacrificio de Orfeo los humanos «somos ahora nosotros los que oímos y también la boca de la naturaleza», vale decir, por él aprendimos a escuchar la música y a través de ella a percibir la perfección de lo divino, pero también nuestra boca aprendió a expresarse por el canto, canto que al ser fundamentalmente alabanza hacia los dioses ha constituido el camino de vuelta hacia el Más Allá de aquella misma música que habíamos recibido de lo alto. Pero Orfeo no sólo nos dejó la música. Con el oído podemos escuchar la palabra de los otros y también del Otro por excelencia, que es Dios, mientras la boca nos permite expresar nuestro asombro, nuestras necesidades, nuestro amor y darle, por último, un contenido a ese canto que, en forma de alabanzas y oraciones, hemos elevado los hombres desde siempre hacia los cielos.

NOTAS DEL POETA SOBRE LOS SONETOS (Primera Parte)

Soneto N° 10:

En la segunda estrofa se hace alusión a la famosa y antigua necrópolis de Allyscamps, cerca de Arlés y de la cual también se habla en el *Malte Laurids Brigge*.

Soneto N° 16:

Este soneto está dirigido a un perro. Con la expresión «la mano de mi señor» se pone de manifiesto la relación con Orfeo, quien aquí se muestra como el «señor del poeta». El poeta quiere guiar esta mano, de tal modo que ella, gracias a la participación y entrega infinitas del dios, pueda también bendecir al perro, el cual casi lo mismo que Esaú (Gen. 1, 27), ha mudado tan sólo de piel para llegar a ser partícipe en su corazón de una herencia que de otro modo no le habría correspondido— todo lo humano, con sus necesidades y alegrías.

Soneto N° 21:

La pequeña canción de primavera aparece en cierto modo como mi «interpretación» para una singular música de baile que escuché cantar una vez a los niños de un monasterio, durante la Misa matinal en una pequeña iglesia de monjas en Ronda, en el sur de España. Los niños, siempre con ritmo de baile, cantaban un texto para mí desconocido, acompañándose de triángulo y pandero.

Soneto N° 25:

Dedicado a Wera Ouckama Knoop.

ZWEITER TEIL
(SONETTE I - XXIX)

SEGUNDA PARTE
(SONETOS I - XXIX)

I

Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne.

Einzig Welle, deren
allmähliches Meer ich bin;
sparsamstes du von allen möglichen Meeren, -
Raumgewinn.

Wieviele von diesen Stellen der Räume waren schon
innen in mir. Manche Winde
sind wie mein Sohn.

Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte?
Du, einmal glatte Rinde,
Rundung und Blatt meiner Worte.

I

Respiración, ¡tú poema invisible!
Puro y permanente intercambio entre mi propio ser
y el universo. Contrapeso
en el que acontezco yo rítmicamente.

Única ola, cuyo
paulatino mar soy yo;
tú, el más avaro de todos los posibles mares,
adquisición de espacio.

Cuántos de estos espacios estuvieron ya
dentro de mí. Algunos vientos
son como mis hijos.

¿Me reconoces, aire, tú que estás lleno aún de lugares que
antaño fueron míos?
Tú, alguna vez suave corteza,
curvatura y hoja de mis versos.

SONETO Nº 1

Esta segunda parte se inicia con el tema de la respiración, que siempre preocupó a Rilke, por ser el proceso biológico a través del cual se unen e intercambian el espacio interior y el exterior, el alma y el mundo. Así, ya en la Primera Elegía del Duino, al final de la primera estrofa y luego de constatar el desamparo de la condición humana, exclama en un grito desesperado y sarcástico: «Arroja desde los brazos el vacío / hacia los espacios que respiramos, quizás de modo que los pájaros / sientan el aire ensanchado con un vuelo más íntimo.» En los versos anteriores de esta misma elegía el poeta había constatado que no tenemos nada a qué aferrarnos realmente, que la tierra se nos ha hecho más y más extraña y que el cielo ya no nos escucha. Y entonces viene el sarcasmo: arrojar aire al aire y hacer que el vacío de nuestros brazos haga ensancharse el espacio donde los pájaros se mueven de por sí tan libremente.

En este primer soneto de la Segunda Parte intenta Rilke una descripción del fenómeno de la respiración, que a mi parecer, es insuperable; y esto no sólo por la belleza de las metáforas que emplea, sino porque los elementos que él nos muestra de este proceso, son todos esenciales e inmediatamente evidentes al conocimiento intuitivo. Ya en la primera definición se nos aparece toda la grandeza de la función respiratoria: «Puro y permanente intercambio entre mi propio ser / y el universo», definición que completa con las palabras: «Contrapeso / en el que acontezco yo rítmicamente.» La respiración es el intercambio por excelencia de todos los

seres vivos con el ambiente que los rodea. También hay intercambio a nivel de la piel y del aparato digestivo, pero ellos son mucho menos intensos, en el caso de la piel, y menos constantes en el caso del aparato digestivo. En la respiración la naturaleza inanimada, representada por el aire, penetra hasta la intimidad del tejido pulmonar, permitiendo el intercambio entre el oxígeno y el anhídrido carbónico, fundamental para la mantención de la vida. Ahora bien, este proceso es absolutamente rítmico, como también lo destaca el poeta, pero a diferencia de todo el resto de los procesos vegetativos, es consciente y hasta cierto punto voluntario: yo puedo retener la respiración, respirar más rápido o más lento, más profundo o más superficial, etc., algo imposible con la función cardio-circulatoria, la renal o la nerviosa, las que acontecen al margen de mi conciencia y de mi voluntad. Esto le otorga a la respiración un rango muy especial en el contexto de la vida humana y que seguramente ha contribuido a vincularla mucho más al espíritu, en comparación con otras funciones, incluida la cerebral, al menos en el imaginario colectivo antes del imperio de la cosmovisión científico-natural. Recordemos que en el griego clásico había una sola palabra para decir aire y espíritu: *pneuma*. Y seguro que esto no es por falta de riqueza del idioma, puesto que el griego tenía más de diez palabras distintas para decir mirar y llegó a diferenciar veinticinco formas distintas del estar-triste y del abatimiento (36).

El segundo cuarteto gira en torno a la comparación del respirar con el movimiento de las olas de un mar que somos cada uno de los humanos, pero que se va constituyendo en forma paulatina desde el nacimiento hasta la muerte («única ola, cuyo / paulatino mar soy yo»). ¡Qué cantidad de aire habrá ingresado y salido de los pulmones de una persona a lo largo de su vida! Pero a su vez cuán pequeño es el espacio

donde ha ocurrido este intercambio sin fin; de ahí la imagen: «el más avaro de todos los posibles mares.» En todo caso, la respiración ha sido una «adquisición de espacio», puesto que a través suyo el espacio exterior se ha hecho interior y lo ajeno, propio. Esta idea es subrayada luego en el primer terceto, cuando el poeta piensa en la multiplicidad de espacios que «estuvieron ya dentro de mí», con lo cual está aludiendo a las muchas ciudades, paisajes y tierras lejanas que visitó en sus viajes, los cuales en cierto modo entraron en su cuerpo a través del aire de cada uno de esos espacios. Fue tanto su contacto con algunos de ellos (lugares de Francia, España y Rusia, por ejemplo), que ahora siente que sus respectivos vientos ya «son como mis hijos». En el segundo terceto se produce un desplazamiento del proceso respiratorio al aire mismo, al que el poeta personifica y emplaza a que lo reconozca, por cuanto era él quien le había venido «robando» los lugares visitados y de este modo apropiándose de ellos («tú, que estás lleno aún de lugares que antaño fueron míos»). Pero han pasado los años, ha llegado la madurez y el poeta se siente limitado a permanecer en un solo lugar (el Castillo de Muzot), tanto por su salud quebrantada, como por el imperativo de terminar su obra y entonces lo abruma la nostalgia de todos esos lugares que él conoció y amó e imagina que el aire se los puede ahora devolver.

El soneto termina en todo caso con una reconciliación. Al comienzo el aire lo había invadido como una ola infinita, penetrando hasta el último intersticio de su ser. Durante muchos años, y a través de su respiración, se había apoderado el poeta de tantos espacios en sus viajes. Ahora, en cambio, abandonadas en cierto modo las recíprocas invasiones, trata él al aire con dulzura, diciéndole: «suave corteza, / curvatura y hoja de mis versos.» Las tres imágenes apuntan en la misma dirección, a saber, que el aire y sus espacios han

constituido la materia misma de sus versos, tanto en un sentido concreto como figurado. Concretamente, porque el aire es el elemento material de la voz y sostiene a la palabra. Figurativamente, porque *el aliento* de Orfeo y su capacidad de habitar los espacios de este mundo y los del otro es uno de los temas centrales de todo el ciclo de sonetos. Y así, con «corteza» el poeta está aludiendo al árbol que se empleó para fabricar la «hoja» sobre la cual él escribió sus poemas, mientras la «curvatura» representa quizás los sinuosos caminos que siguió en sus viajes, de algún modo isomorfos con los innumerables senderos que exploró en los versos de su vasta obra.

II

So wie dem Meister manchmal das eilig
näherte Blatt den *wirklichen* Strich
abnimmt: so nehmen oft Spiegel das heilig
einzig Lächeln der Mädchen in sich,

wenn sie den Morgen erproben, allein, -
oder im Glanze der dienenden Lichter.
Und in das Atmen der echten Gesichter,
später, fällt nur ein Widerschein.

Was haben Augen einst ins umrusste
lange Verglühn der Kamine geschaut:
Blicke des Lebens, für immer verlorne.

Ach, der Erde, wer kennt die Verluste?
Nur, wer mit dennoch preisendem Laut
sänge das Herz, das ins Ganze geborne.

II

Así como a veces la hoja que se acerca presurosa
le arrebata al artista el rasgo más *genuino*,
así a menudo recogen los espejos la sonrisa
sagrada y única de las muchachas

cuando gozan la mañana, a solas,
o en el fulgor de las luces serviciales.
Y, más tarde, sólo un reflejo cae
en la respiración de los rostros verdaderos.

Cuánto no han visto los ojos, antaño, en las cenizas
del lento apagarse de las chimeneas:
miradas de la vida, perdidas para siempre.

¡Ay! ¿Quién, de la tierra, conoce las pérdidas?
Sólo aquel que cante, pero con tonos de alabanza,
el corazón nacido para el Todo.

SONETO Nº 2

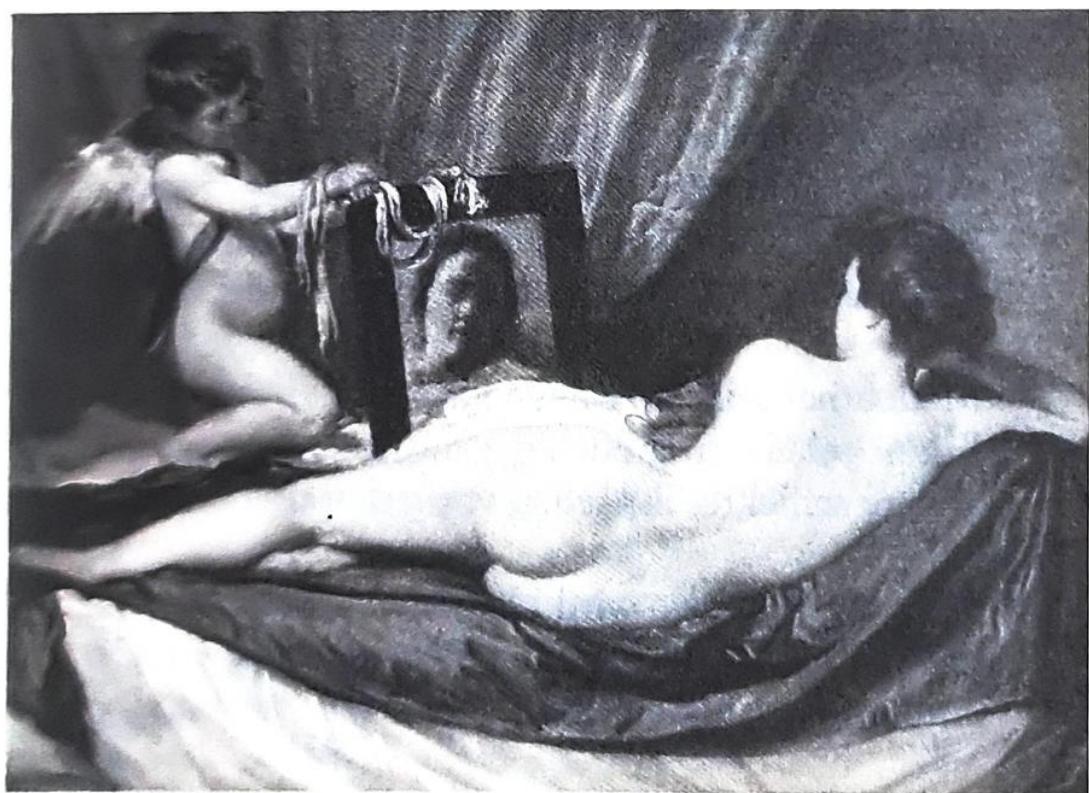
El poema comienza haciendo referencia a una situación muy particular que le ocurre a los artistas y que Rilke tiene que haber observado en el caso de Rodin o en el de alguno de sus amigos pintores y escultores de la colonia de artistas de Worpswede, donde pasó algunas temporadas y conoció a la que sería su mujer, la escultora Clara Westhoff. Se trata de ese primer bosquejo de una obra que hace el artista sobre una hoja de papel cualquiera y que casi siempre va a constituir el germen desde el cual ella irá madurando hasta su forma final, aunque sin perder nunca el vínculo con aquél proyecto inicial. El poeta imagina que es la hoja la que le arrebata al artista la inspiración («el rasgo más genuino»), para escaparse luego «presurosa», con lo cual nos está recordando esa cierta independencia que adquiere la obra y en particular el primer bosquejo, con respecto al artista. Este momento tan especial en la vida del artista lo compara Rilke con la sonrisa fugaz y única de las muchachas que, recién levantadas y sin ninguna tarea urgente que las solicite, «gozan la mañana, a solas», o cuando en el crepúsculo las luces iluminan débilmente sus hermosos rostros («en el fulgor de las luces serviciales»). Sólo los espejos son capaces de recoger esa sonrisa incomparable que ellas suelen mostrar tanto en las lentes mañanas luminosas como en los atardeceres llenos de nostalgia. El reflejo de esa sonrisa puede permanecer aun en los rostros de las muchachas hasta la noche, ahí donde se muestra «el rostro verdadero», ese rostro que vuelve a la serenidad de sí mismo, abandonadas ya todas las máscaras o

roles que nos obliga a adoptar la vida social y laboral durante el día.

Con la imagen del «reflejo» que cae «más tarde» sobre «los rostros verdaderos» nos conecta el poeta con la segunda parte del soneto, constituida por los dos tercetos y cuyo tema es justamente la relación del rostro y sobre todo de la mirada, con el lento apagarse del fuego de las chimeneas en la noche. Desde tiempos inmemoriales el fuego, el hogar (y en tiempos más recientes, la chimenea) ha reunido a los hombres. En los viejos castillos medievales como en las mansiones decimonónicas como en las actuales residencias campesinas la gente se sienta junto al fuego después de la cena. En esas llamas vuelan tanto los sueños de la muchacha enamorada como los recuerdos del abuelo. La actitud que ambos adoptan es similar: sentados, con la cabeza inclinada, sintiendo el grato calor que sube de la chimenea y la mirada perdida («miradas de la vida, perdidas para siempre»). El poeta se pregunta entonces: «¿Quién, de la tierra, conoce las pérdidas?» ¡Cuántas pérdidas habrán recordado cuántos abuelos en situaciones similares! ¡Cuántos amores fracasados o nunca consumados habrán sido anhelados por muchachas inocentes, junto al fuego! La respuesta que da el poeta es, como tantas veces, misteriosa: «Sólo aquel que cante, pero con tonos de alabanza, / el corazón nacido para el Todo.» Se trata de alguien «de la tierra», es decir, de un humano; pero ocurre que no hay humano que no haya vivido alguna pérdida, con todo lo que ello implica. ¿Qué nos quiere decir el poeta entonces con esto de «conocer» las pérdidas? Pienso que él se refiere aquí al conocimiento de su sentido, ése que a la mayoría de nosotros se nos escapa. Y a continuación viene la respuesta: sólo será capaz de conocer el sentido de una pérdida quien, a pesar del dolor, pueda mantener el canto y que este canto no sea un lamento, sino una alabanza. ¿De

qué tipo de canto de alabanza se trata y a quién está dirigido? Para acercarnos a una comprensión de este último verso tendríamos que explicar algunas peculiaridades de la traducción. En primer lugar, el poeta nos dice que conocerá las pérdidas «sólo aquel que cante... *el corazón*» (das *Herz*) y no al corazón, porque en ese caso tendría que decir «*dem Herz*». En segundo lugar, en la frase que define a este corazón cantado por aquellos que «conocen las pérdidas» el poeta dice «*das ins Ganze geborne*», que significa no nacido en el todo (porque entonces tendría que decir *in dem* y no *in das*, abreviado *ins*), sino *en dirección a o en camino hacia*.

Todo lo anterior significa que para poder descubrir el sentido de las pérdidas el hombre tiene necesariamente que abrir sus sentimientos («el corazón») hacia la totalidad, la que incluye tanto este mundo como el otro; porque sólo adoptando esta perspectiva podrá entender el papel y el sentido que pueda tener un acontecimiento cualquiera en el marco de algo así como una armonía universal o un plan divino en el cual —a semejanza de lo que ocurre con un tapiz— es el conjunto, el todo, el que le da sentido a cada uno de sus hilos, los que aislados no significarían nada, imagen que el mismo poeta emplea en el Soneto N° 21 («Como un hilo de seda llegaste tú hasta dentro en el tejido...») Y al final agrega: «siente tú que se trata del tapiz glorioso, del entero»).



«La Venus del Espejo» (1644-1648). Diego Velázquez (1599-1660).

III

Spiegel: noch nie hat man wissend beschrieben,
was ihr in euerem Wesen seid.

Ihr, wie mit lauter Löchern von Sieben
erfüllten Zwischenräume der Zeit.

Ihr, noch des leeren Saales Verschwender - ,
wenn es dämmert, wie Wälder weit...
Und der Lüster geht wie ein Sechzehn-Ender
durch eure Unbetretbarkeit.

Manchmal seid ihr voll Malerei.
Einige scheinen *in* euch gegangen - ,
andere schicktet ihr scheu vorbei.

Aber die Schönste wird bleiben - , bis
drüben in ihre enthaltenen Wangen
eindrang der klare gelöste Narziss.

III

Espejos: hasta ahora nunca, con conocimiento,
se ha descrito qué es lo que en esencia sois.
Vosotros, que parecéis intervalos de tiempo
 llenos de múltiples agujeros de cribas.

Vosotros, derrochadores aún de la sala vacía,
vastos como las selvas, cuando llega el crepúsculo...
Y la araña de luces atraviesa como un ciervo
 de dieciséis cuernos vuestro ser impenetrable.

A veces estáis llenos de pinturas.
Algunas parecen haber entrado ya en vosotros;
 otras las dejasteis pasar tímidamente.

Pero la más hermosa permanecerá...
hasta que, al otro lado, el claro Narciso liberado
irrumpe en sus mejillas virginales.

SONETO Nº 3

Este soneto trata fundamentalmente del espejo, tema que preocupó siempre a Rilke. Recordemos cómo en la Segunda Elegía del Duino, al enumerar las cualidades de los ángeles, él los llama «espejos que recrean la propia belleza irradiada / y la devuelven a su mismo rostro» (1, p. 43). También en el «Réquiem para una Amiga» emplea la imagen del espejo, cuando dice: «Te sentaste en la cama de parida / y frente a ti un espejo te lo devolvía todo. / Ahora todo eso eras tú y estaba allí delante...», etc. (1, p. 183). Aquí parte afirmando lo misteriosa que es la esencia del espejo y que nadie ha podido hasta ahora hablar de él «con conocimiento». Luego vienen algunas impresionantes metáforas a través de las cuales el autor intenta acercarse a la esencia del espejo. Así, lo compara primero con los «intervalos de tiempo / llenos de múltiples agujeros de cribas». El espejo no retiene las imágenes que pasan frente a él. Él se limita a reproducirlas y a confirmar su fugacidad. De vez en cuando nos contemplamos en el espejo («intervalos de tiempo») y observamos a través suyo los cambios de una etapa a otra de la vida y, más adelante, el progreso de los deterioros que trae consigo la vejez. Con los cuadros y retratos ocurre exactamente lo contrario: esas imágenes de un momento dado de mi vida permanecen superando el paso del tiempo y no son absorbidas por la criba del espejo. Y si es que llegan a envejecer, lo hacen sólo como consecuencia del deterioro del material de que estuvieron hechas.

En la segunda estrofa surge otro aspecto fascinante de los espejos: cómo ellos multiplican hasta el infinito los salones

vacíos, hasta el punto de parecer llenos de trozos de sí mismos, reflejados en su tersa superficie («vosotros, derrochadores aun de la sala vacía»). Y luego compara esos espacios virtuales con la vastedad de las selvas al atardecer, puesto que es ahí cuando éstas adquieren todo su misterio y se multiplican sus rincones y, desde ellos, la amenaza. Por último, él imagina cómo penetran en el espejo esas enormes lámparas o candelabros de cristal en forma de araña, tan típicas de los salones decimonónicos y que le sugieren las complejas figuras de la cornamenta de algunos ciervos. Aunque la palabra que se usa en alemán para estas lámparas (*Lüster*) no significa también araña, como en castellano, no es improbable que el poeta haya pensado también en la analogía entre estos candelabros y el insecto cuando menciona al ciervo de 16 cuernos, puesto que la araña tiene 8 patas, las que, sobre un espejo necesariamente se duplican.

En los dos tercetos finales el tema vuelve a ser el arte y el poeta recuerda esos espejos que siempre existen en los talleres de los pintores y que suelen servir para someter a prueba la calidad del cuadro que se está pintando, según recuerda Barjau en una nota al pie de página de su traducción (11, p. 171), inspirándose en el célebre comentarista francés de Rilke de los años 30, Joseph-François Angelloz (37), cuya obra desconozco. Pero de inmediato surge la ambigüedad, porque el verso puede estar refiriéndose tanto a aquellas pinturas que permanecieron en el espejo, al estilo de esas que aparecen reproducidas en algunos cuadros de Velázquez y de Vermeer, como también a las muchachas del soneto anterior que «gozan la mañana, a solas» y cuya «sonrisa sagrada y única» es recogida por el espejo en el que ellas inocentemente se contemplan. Los versos siguientes parecen dar razón a la segunda hipótesis, a saber, que se trata de las muchachas y no de los cuadros.

IV

O dieses ist das Tier, das es nicht giebt.
Sie wusstens nicht und habens jeden Falls
—sein Wandeln, seine Haltung, seinen Hals,
bis in den stillen Blickes Licht— geliebt.

Zwar *war* es nicht. Doch weil sie's liebten, ward
ein reines Tier. Sie liessen immer Raum.
Und in dem Raume, klar und ausgespart,
erhob es leicht sein Haupt und brauchte kaum

zu sein. Sie nährten es mit keinem Korn,
nur immer mit der Möglichkeit, es sei.
Und die gab solche Stärke an das Tier,

dass es aus sich ein Stirnhorn trieb. Ein Horn.
Zu einer Jungfrau kam es weiss herbei –
und war im Silber-Spiegel und in ihr.

IV

Oh, éste es el animal inexistente.
Ellos no lo conocían y sin embargo lo amaron
en su andar, su porte, su cuello
y hasta en la luz de su mirar callado.

En verdad él no existía. Pero porque lo amaron,
llegó a ser él un animal puro. Siempre le dejaron un espacio.
Y en ese espacio, claro y reservado,
levantó él levemente su cabeza y apenas necesitaba

ser. No lo alimentaron con grano alguno,
sino sólo con la posibilidad de que existiera.
Y ésta le dio al animal una tal fuerza,

que un cuerno emergió desde su frente: Uni-cornio.
Blanco se acercó el animal a una doncella
y estaba en el espejo de plata y en ella.

SONETO N° 4

Este soneto está dedicado a ese hermoso animal mitológico que es el unicornio, una especie de caballo de pelaje blanco provisto de un agudo cuerno en la frente. Según Borges (38), Plinio habría precisado sus características con las siguientes palabras: «Dan caza en la India a otra fiera: el unicornio, semejante por el cuerpo al caballo, por la cabeza al ciervo, por las patas al elefante, por la cola al jabalí. Su mugido es grave; un largo y negro cuerno se eleva en medio de su frente. Se niega que pueda ser apresado vivo» (p. 144). El mismo Borges piensa que este animal fantástico pudo haber sido sugerido al imaginario griego «por ciertos bajorrelieves persas, que representan toros de perfil, con un solo cuerno» (p. 145), agregando que en los bestiarios medioevales empieza a aparecer su vinculación con las muchachas vírgenes; éstas habrían ejercido una gran atracción sobre él, hasta el punto de ser su intermedio la única forma de atraparlos. Ahora bien, Rilke se inspiró para escribir este soneto en la famosa tapicería medieval «La dama y el unicornio», que se encuentra en París, en el Museo de Cluny, que él visitara en varias ocasiones, como se desprende de su novela autobiográfica *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (35), pero también de la breve nota que redactó él mismo como explicación para este soneto (ver Notas del poeta al final de los sonetos). Se trata de seis tapices de una increíble belleza y colorido y que representan a una hermosa doncella con un unicornio a su izquierda y un león a su derecha. Cinco de los seis tapices muestran a la doncella en actitudes diferentes

que aluden inequívocamente a cada uno de los cinco sentidos: la vista, el oído, el gusto, el olfato y el tacto. El sexto la muestra depositando en un cofre el valioso collar que había portado en los otros cinco y lleva como título la frase: *A mon seul désir* (según mi solo deseo), lo que ha sido interpretado como un gesto de renuncia a las pasiones que desencadenan en nosotros los sentidos mal controlados. La historia de la tapicería no es menos impresionante que su belleza. Nos limitaremos a mencionar que fueron fabricados en el Siglo XV y estuvieron perdidos durante siglos hasta ser descubiertos en 1844 por la famosa escritora George Sand en un oscuro castillo provinciano (39, p. 12).

El primer verso encierra una aparente contradicción, por cuanto el poeta afirma aquí que este animal «inexistente» es. Y esta contradicción propia de todos los seres mitológicos, que son y no son al mismo tiempo, va a constituir en cierto modo el meollo de la temática desarrollada en el poema. La primera aproximación al tema o, más bien, la primera hipótesis planteada por el poeta es que el unicornio ha surgido del amor: «Ellos no lo conocían y sin embargo lo amaron» reza el segundo verso. Cabe empero preguntar: ¿quiénes son ellos? ¿Se trata de los poetas populares que en lejanos tiempos dieron vida a este animal en sus versos? ¿O se trata tal vez de todos los humanos, quienes, como afirma el poeta en los Sonetos Nº 11 y 12 de la Primera Parte, necesitan de las «figuras» (los mitos) para existir? En todo caso, justamente porque ellos lo amaron en su fantasía, imaginando cada uno de sus rasgos («su andar, su porte, su cuello...» y, más adelante, «su andar callado») es que el unicornio «llegó a ser un animal puro», en el doble sentido de un ser revestido con las cualidades más propias de lo animal y del blanco de su piel, que lo emparenta con la virginidad de las doncellas.

Las imágenes que siguen son también de una gran belleza. La primera dice: «siempre le dejaron un espacio.» A lo largo de la historia los hombres hemos reservado un importante lugar para los dioses, pero también para los animales mitológicos que en mayor o menor medida hemos deificado. Y es ese espacio «claro y reservado» el que les ha otorgado la existencia. En esta parte del poema se produce un tránsito casi imperceptible desde la afirmación abstracta sobre el ser de los entes mitológicos a la escena concreta de uno de los tapices del Museo de Cluny, el del sentido del tacto, donde el unicornio levanta levemente su cabeza hacia la doncella y ésta toca su cuerno con suavidad. La segunda imagen poética que queremos destacar coincide con el comienzo del primer terceto y se refiere al hecho que estos animales no han exigido nada de nosotros, ningún gasto, ningún esfuerzo («No lo alimentaron con grano alguno»), sino sólo la posibilidad de existir. Y ocurre que esta posibilidad que para el hombre —como nos ha enseñado Kierkegaard (10)— es el origen último de toda angustia, significa para el unicornio la fuerza creadora que hace surgir en su frente ese cuerno solitario, el cual, en rigor, va a constituir su esencia misma.

El soneto termina con una nueva alusión a la tapicería del Museo de Cluny, concretamente al tapiz que representa el sentido de la vista y donde el unicornio pone las patas delanteras sobre el regazo de la dama («Blanco se acercó el animal a una doncella...»), mientras ésta le muestra su imagen en un espejo de plata. Rilke afirma en su nota que, para el hombre medioeval, el unicornio *existe* «en la medida que aparece en el espejo de plata que le presenta la doncella». Por lo general son las muchachas las que se miran al espejo; aquí es ella la que le muestra el espejo al animal. ¿Podrá reconocerse el unicornio en el espejo? ¿O es que la doncella y el unicornio no son sino una y la misma cosa y el espejo de pla-

ta que parece separarlos es lo que justamente los une? («...y estaba en el espejo de plata y en ella.»). Esta identidad es sugerida también por el mismo poeta al final de la nota mencionada, cuando dice: «(...el unicornio) que aparece ... “en ella”, como en un segundo espejo puro y misterioso.»



Detalle del tapiz «El sentido de la vista», de la serie La Dama y el Unicornio (Siglo xv). Museo Cluny, París.

V

Blumenmuskel, der der Anemone
Wiesenmorgen nach und nach erschliesst,
bis in ihren Schooss das polyphone
Licht der lauten Himmel sich ergiesst,

In den stillen Blüttenstern gespannter
Muskel des unendlichen Empfangs,
manchmal *so* von Fülle übermannter,
dass der Ruhewink des Untergangs

kaum vermag die weitzurückgeschnellten
Blätterränder dir zurückzugeben:
du, Entschluss und Kraft von *wieviel* Welten!

Wir, Gewaltsamen, wir währen länger.
Aber *wann*, in welchem aller Leben,
sind wir endlich offen und Empfänger?

V

Músculo de la flor que le abre poco a poco
la mañana del prado a las anémonas,
hasta que la polifónica luz de los sonoros cielos
se derrama sobre su regazo;

músculo de la acogida infinita,
contraído hacia la estrella silenciosa de la floración,
a veces *tan* agobiado por la abundancia
que la señal de reposo del ocaso

puede apenas devolverte los
bordes de las hojas ampliamente desplegadas:
tú, ¡fuerza y decisión de *cuántos* mundos!

Más duramos nosotros, los violentos.
¿Pero cuándo, en cuál de todas las vidas
seremos abiertos por fin y acogedores?

SONETO Nº 5

Este soneto está dedicado a la anémona, flor que se caracteriza por abrir sus pétalos muy temprano en la mañana y mantenerlos así hasta muy avanzado el crepúsculo, demostrando una tremenda sed por la luz del sol y como queriendo aprovechar hasta sus últimos rayos. El poeta se detiene en la fuerza que se esconde tras la fragilidad de esa flor, fuerza orientada en el sentido de la apertura no sólo hacia la luz, sino hacia la totalidad del universo y así es como la llama «fuerza de la acogida infinita». Es probable que el poeta esté aludiendo aquí también a su concepto de «lo abierto», desarrollado en el Octava Elegía del Duino —concepto tan fundamental en la metafísica rilkiiana—, eso que los animales pueden ver «con todos sus ojos» y que los seres humanos somos incapaces de reconocer, porque estamos presos en el «mundo interpretado» (el mundo del lenguaje) de la Primera Elegía. «Nosotros», nos dice Rilke en la Octava Elegía, «no tenemos jamás, ni un solo día / el espacio puro ante nosotros, espacio en el que las flores / se abren sin cesar...». Ahora bien, el encuentro de la flor con la luz del sol es tan intenso, es tal la abundancia de luz que «se derrama sobre su regazo», que el poeta imagina que este «músculo de la flor» se agota, se satura y ya no es capaz de volver a contraerse, para poder así cerrar los pétalos. Es muy probable que esta imagen le haya surgido a Rilke de una experiencia que tuvo en Italia y que plasmó en una carta a Lou Andreas-Salomé con las siguientes palabras: «Fue terrible verla (a la anémona) en la pradera oscura, completamente abierta, absorbien-

do todavía la luz como un cáliz roto y con un exceso de noche sobre sí...» (4, p. 296).

Pero hay otras dos partes de este soneto que debemos comentar: el último verso del primer terceto («Tú, fuerza y decisión de cuántos mundos») y todo el segundo terceto. Con respecto al primero, cabría recordar esa visión tan amplia y casi panteísta que Rilke tiene de la naturaleza. En este verso él siente cómo la fuerza del músculo de una flor repercuten en el universo entero, fenómeno que por lo demás ha sido corroborado por la física moderna. Así es como se ha hablado del «efecto mariposa» para ilustrar esta misteriosa y permanente interrelación entre todos los fenómenos del universo (40). El paralelismo entre el hecho que el aleteo de una mariposa en China repercuta sobre el clima en América y este pequeño músculo que abre las anémonas y de algún modo decide sobre lo que ocurre en «cuántos mundos» es evidente. En la época de Rilke se desconocía ese misterioso fenómeno de que dos partículas aparentemente separadas en el espacio puedan constituir un solo sistema físico, como lo demostraría recién en 1982 el físico francés Alain Aspect, según nos cuentan los astrofísicos G. e I. Bogdanov (41, p. 144). Este investigador envió dos fotones en direcciones opuestas hasta una distancia en la que no cabía influencia alguna del uno sobre el otro; por medio de un filtro modificó la polaridad de uno de los fotones y de inmediato el otro sufrió la misma alteración, como si «supiera» lo que le había ocurrido a su compañero. Tampoco había una explicación para la peculiaridad de los movimientos del péndulo de Foucault, experimento originalmente realizado en 1851 y con el que se pretendía demostrar que la tierra gira sobre sí misma. Hoy se sabe que el péndulo está influido no sólo por la tierra, el sol y la luna, sino también por la Vía Láctea y por miles de galaxias lejanas; en suma, por el universo entero (41, p. 139-141).

El primer verso del segundo terceto nos vuelve bruscamente al tema del ser humano, a quien el poeta define como «violentó», en oposición a la paz imperante entre las flores. En el mundo vegetal la violencia prácticamente no existe, apareciendo recién en el mundo animal, pero alcanzando su máxima expresión en el hombre. Como es sabido (42, 43), éste carece de los mecanismos reflejos que inhiben la conducta agresiva intraespecífica (¿será el precio de la libertad?), transformándose así en el único animal que además de las otras formas de agresividad (depredatoria, anti-depredatoria, defensa del territorio, defensa de la cría, etc.), tiene la posibilidad de agredir y hasta matar a los de su misma especie. Este nexo entre el hombre y la violencia dentro de la propia especie aparece muy tempranamente en los relatos mitológicos, como es el caso por ejemplo de la historia bíblica de Caín y Abel (44). Sin embargo, nosotros, «los violentos», duramos mucho más que las pacíficas flores, las que además de su relación casi amorosa con la luz del sol no se cansan de regalarnos su belleza.

Los últimos dos versos («;Pero cuándo, en cuál de todas las vidas / seremos abiertos por fin y acogedores?»), junto a algunos pasajes de la Octava Elegía del Duino, han dado pie para pensar que Rilke creía en la transmigración de las almas. En nuestra opinión se trata de una interpretación precipitada. En primer lugar, porque para fundamentar esa opinión habría que encontrar esta idea también en el resto de su obra y particularmente en sus cartas; y no es el caso. En segundo lugar, porque caben otras interpretaciones para estos versos. En nuestra traducción y comentarios de las *Elegías del Duino* (1, p. 139) hemos propuesto una alternativa de comprensión para la Octava Elegía. En lo que se refiere a este soneto, nosotros compartimos la idea de Katharina Kippenberg (4, p. 295) en el sentido que el poeta contrasta aquí la

total apertura de las flores con la «cerrazón» del ser humano frente al otro, al amor, a la naturaleza y a Dios. Pero Rilke llega a pensar que nuestra incapacidad para una verdadera apertura es tan grande que aunque dispusiéramos de muchas otras vidas es probable que tampoco lograríamos llegar a ser «abiertos por fin y acogedores».



«Anémonas», tomada del libro *The Garden at Eichstätt-Basilius Besler's Book of Plants*.

VI

Rose, du thronende, denen im Altertume
warst du ein Kelch mit einfachem Rand.
Uns aber bist du die volle zahllose Blume,
der unerschöpfliche Gegenstand.

In deinem Reichtum scheinst du wie Kleidung um Kleidung
um einen Leib aus nichts als Glanz;
aber dein einzelnes Blatt ist zugleich die Vermeidung
und die Verleugnung jedes Gewands.

Seit Jahrhunderten ruft uns dein Duft
seine süssesten Namen herüber;
plötzlich liegt er wie Ruhm in der Luft.

Dennoch, wir wissen ihn nicht zu nennen, wir raten...
Und Erinnerung geht zu ihm über,
die wir von rufbaren Stunden erbaten.

VI

Rosa, tú reinante; para aquellos en la antigüedad
un cáliz fuiste con sencillo borde.

Para nosotros eres tú la flor más plena y numerosa,
el objeto inagotable.

En tu riqueza pareces rodear como un vestido sobre el otro,
a un cuerpo hecho sólo de esplendor;
pero cada uno de tus pétalos evita
y al mismo tiempo niega toda vestidura.

A través de sus nombres más dulces
nos llama hace siglos tu perfume
y de súbito aparece él, glorioso, por los aires.

Pero nosotros no sabemos nombrarlo, sólo adivinamos...
Y regresa hacia el perfume su recuerdo
que imploramos desde las horas evocables.

SONETO Nº 6

La rosa fue la flor que siempre fascinó a Rilke. No sólo escribió varias poesías dedicadas a ella, sino que la eligió para su conocido y misterioso epitafio («Oh, tú, rosa, pura contradicción, placer de no ser el sueño de nadie bajo tantos párpados»), el que requeriría por cierto un comentario aparte.

En este soneto el poeta comienza tratando a la rosa como la reina de todas las flores («Rosa, tú reinante...»), opinión compartida por muchos poetas a lo largo de la historia. Sospecho que no existe ninguna flor que haya sido tan cantada como lo ha sido la rosa. Luego Rilke establece una diferencia entre lo que fue la rosa para los antiguos y lo que es ahora en la modernidad. Para aquéllos fue «un cáliz», es decir, un objeto fundamentalmente religioso. Para nosotros (los modernos) la rosa se ha venido llenando de todos los significados imaginables («...eres tú la flor más plena y numerosa»). Baste pensar en el vínculo entre la rosa blanca y la pureza virginal o en el que existe entre la rosa roja y el amor. Es probable que nadie haya iluminado mejor este último contexto que Oscar Wilde, en esa historia inolvidable titulada *El ruisenor y la rosa* (45), en el cual, al vínculo mencionado se asocia también el tema de la muerte.

En el segundo cuarteto intenta el poeta acercarse a la esencia de la rosa, destacando de partida un elemento que en nuestra opinión constituye su rasgo más característico: la multiplicidad de sus pétalos, los que «como un vestido sobre el otro» parecen envolver tras ellos a un cuerpo «hecho sólo

de esplendor». Pero inmediatamente después afirma algo magistral al respecto: que aun cuando semejen un vestido, vale decir, una apariencia, «niegan toda vestidura», lo que viene a significar que son los pétalos la verdadera realidad, pues nada se esconde tras ellos. Éstos representan al mismo tiempo el cuerpo y el vestido que lo cubre.

En los dos tercetos finales el poeta se refiere al tema del aroma de la rosa, el cual es tan único que a pesar de todos los nombres que ha recibido a lo largo de la historia —la mayoría «dulces»— ellos en nada han logrado expresar lo que ese perfume realmente es. Estos nombres pierden toda importancia y aun más, se esfuman, cuando «de súbito aparece él glorioso por los aires». El soneto termina —y no podía ser de otra manera— recordando ese nexo indisoluble que existe entre el aroma y la memoria y que un escritor contemporáneo de Rilke estaba en esos mismos momentos elaborando, hasta en sus más exquisitos detalles. Me refiero, por cierto, a Marcel Proust (17). Pero Rilke nos propone en este poema algo novedoso y que nos deja pensativos, pues aquí no es el recuerdo el que surge de la percepción del aroma, como le ocurriera a Proust con su infancia en Combray, que lo invadió completamente al tomar él muchos años más tarde el mismo té con las *Madeleinen* que le preparaba su abuela. En este soneto se da en cierto modo la situación inversa: el recuerdo (del perfume de la rosa) que nosotros hemos evocado en un intento quizás de encontrar su nombre, se nos escapa hacia el perfume y se esconde junto a él en el misterio de la rosa.

VII

Blumen, ihr schliesslich den ordnenden Händen verwandte,
(Händen der Mädchen von einst und jetzt);
die auf dem Gartentisch oft von Kante zu Kante
lagen, ermattet und sanft verletzt,

wartend des Wassers, das sie noch einmal erhole
aus dem begonnen Tod—, und nun
wieder erhobene zwischen die strömenden Pole
fühlender Finger, die wohlzutun

mehr noch vermögen, als ihr ahntet, ihr leichten,
wenn ihr euch wiederfandet im Krug,
langsam erkühlend und Warmes der Mädchen, wie Beichten,

von euch gebend, wie trübe ermüdende Sünden,
die das Gepflücktsein beging, als Bezug
wieder zu ihnen, die sich euch blühend verbünden.

VII

Flores, vosotras al fin y al cabo emparentadas con las manos
que os arreglan (manos de muchachas del pasado y del
presente),

que a menudo yacíais sobre la mesa del jardín de canto a
canto, desfallecidas y suavemente lastimadas,

en espera del agua que os recuperara una vez más
de la muerte comenzada. Y ahora de nuevo
erguidas entre las impetuosas y sensibles puntas
de los dedos, que pueden hacer un bien aún mayor

del que imaginabais, vosotras, delicadas,
cuando os volvíais a encontrar en el jarrón
que os refrescaba poco a poco, entregando de vosotras

el calor de las muchachas, como confesiones,
como turbios pecados extenuantes cometidos por el corte
de las flores, como una nueva relación con ellas, las que se
unirían a vosotras, florecientes.

SONETO Nº 7

En este soneto el poeta describe una situación muy singular y de una gran belleza: el complejo nexo existente entre las flores y las floristas, por lo general muchachas jóvenes que al mismo tiempo les hacen daño a las flores al cortarlas y un enorme bien al colocarlas en el florero con agua, que las devuelve —al menos por un tiempo— a la vida. En los dos cuartetos y el primer terceto Rilke describe en un lenguaje insuperable tanto el parentesco entre las flores y sus victimarias, las muchachas, como los dos momentos fundamentales de esta relación: cuando las flores, después de que las cortan, quedan ahí tiradas, «desfallecientes», sobre la mesa y luego cuando, justamente gracias a las «sensibles puntas de los dedos» de las muchachas, pueden refrescarse en el agua del jarrón, en cierto modo resucitando.

En el segundo terceto el poeta abandona la mera descripción de este contexto peculiar flores-muchachas floristas, para introducirnos de lleno en el misterio de esta relación. Ocurre que las muchachas, por medio de sus dedos «impetuosos» han transmitido a las flores, al cortarlas, su calor, su intimidad y al hacerlo les han confesado sus «turbios pecados extenuantes» y las flores, por su parte, han aceptado esta confesión, que de algún modo compensa el hecho de haber sido arrancadas por ellas de sus plantas. Es gracias a esta mágica transmisión que se ha podido establecer entre ellas «una nueva relación». Pero el intercambio entre las flores y las muchachas es tan íntimo y completo que aquellas terminan transmitiendo al mundo el calor de las muchachas con sus pecados y a su vez éstas termi-

narán identificándose con las flores («se unirían a vosotras») hasta el punto de hacerse «florecientes», vale decir, de transformarse ellas mismas en flor.



«Jovencita recogiendo flores». Pintura romana (realizada entre el 15 a. C. y el 60 d. C.).

VIII

Wenige ihr, der einstigen Kindheit Gespielen
in den zerstreuten Gärten der Stadt:
wie wir uns fanden und uns zögernd gefielen
und, wie das Lamm mit dem redenden Blatt,

sprachen als Schweigende. Wenn wir uns einmal freuten,
keinem gehörte es. Wessen wars?
Und wie zergings allen den gehenden Leuten
und im Bangen des langen Jahrs.

Wagen umrollten uns fremd, vorübergezogen,
Häuser umstanden uns stark, aber unwahr—, und keines
kannte uns je. *Was* war wirklich im All?

Nichts. Nur die Bälle. Ihre herrlichen Bogen.
Auch nicht die Kinder... Aber manchmal trat eines,
ach ein vergehendes, unter den fallenden Ball.

(In memoriam Egon von Rilke)

VIII

Vosotros, escasos compañeros de juego de la remota infancia
en los dispersos jardines de la ciudad:
cómo nos encontrábamos y nos gustábamos vacilantes
y —al igual que el cordero con la cinta parlante—

hablábamos en silencio. Si alguna vez nos alegramos,
esto no pertenecía a nadie. ¿De quién era?
¡Y cómo se desvaneció entre toda la gente que pasaba
y en la congoja por la largura del año!

Coches arrastrados circulaban a nuestro alrededor, extraños;
casas había en el entorno, imponentes pero irreales
y ninguna nos conoció jamás. ¿Qué era lo verdadero en el
Todo?

Nada. Sólo los balones. Sus curvaturas espléndidas.
Tampoco los niños... Pero a veces se presentaba uno
—ay, uno que iría a desaparecer— bajo el balón que caía.

(In memoriam Egon von Rilke)

SONETO Nº 8

Este soneto está dedicado a la infancia. Pero no se trata sólo de algunos recuerdos nostálgicos que dan motivo a una forma de expresión poética, como ocurre habitualmente. Aquí Rilke procura acercarse a la esencia misma de esta etapa de la vida. El poema comienza con algunas afirmaciones concretas respecto de su niñez: que él tuvo pocos amigos, que se juntaban a jugar en los jardines de la ciudad («...escasos compañeros de juego...») y que se tenían bastante cariño («...y nos gustábamos vacilantes...»). Y de pronto pasa de la simple descripción a decir una frase misteriosa: «y —al igual que el cordero con la cinta parlante— / hablábamos en silencio.» Referente a la metáfora empleada, el mismo Rilke nos explica en sus breves comentarios a los sonetos (ver p. 136) que «El cordero (como en los cuadros) ... sólo habla a través de una cinta con un lema», algo muy característico de la pintura medieval. ¿Pero qué nos quiere decir el poeta con la afirmación de que él hablaba con sus compañeros de juego «en silencio», como los corderos de los cuadros? Pienso que con esta imagen él se está refiriendo a un rasgo fundamental del mundo infantil, cual es que el niño carece de una interpretación del mundo, de una comprensión cabal de lo que pasa a su alrededor. Ellos hablan, por cierto, pero desconocen las múltiples significaciones de las palabras y de qué manera éstas, según el contexto, pueden querer decir algo completamente distinto. El niño habla, pero hasta muy avanzada esta etapa de la vida él se encuentra al margen del «mundo interpretado» de la Primera Elegía, mundo en el

cual habita el hombre adulto. Y entonces podemos entender mejor la metáfora del «cordero con la cinta parlante». Al igual que le sucede al niño con las palabras, el cordero tampoco entiende lo que está escrito en la cinta y que según imagina el pintor medieval representaría su pensamiento.

La idea de la falta de historicidad de la infancia se ve reforzada por la imagen de que esa alegría que llegaron a tener esos niños «se desvaneció entre toda la gente que pasaba»; vale decir, la emoción no permaneció en ellos. Lo que sí pertenece a la infancia y queda grabado en la mente de cada niño es la sensación de lo extenso del tiempo («¡...la congoja por la largura del año!»). Otro fenómeno central de esa edad es lo ajenos que pueden parecer al niño los objetos de este mundo. Algunos no le interesarán en absoluto y de otros se formará una imagen distorsionada, porque lo que en él domina es la fantasía y así, un trozo de madera puede ser para él un caballo, o una inocente casa del vecindario, el castillo de la bruja («Casas había en el entorno, imponentes pero irreales...»).

Ahora bien, ¿qué es lo verdadero para el niño? Lo verdadero es para él el juego, que acapara su atención como si nada más existiera en el mundo. Ni siquiera los otros niños son muy reales para la mente infantil frente a la absoluta realidad que representa, por ejemplo, un balón. Y en este momento final del poema Rilke hace un homenaje a un niño que sí tuvo mucha importancia para él y que permaneció largo tiempo en su memoria («Pero a veces se presentaba uno, / ay, uno que iría a desaparecer...»): su primo Egon von Rilke —también mencionado en la Cuarta Elegía—, muerto en forma prematura y de quien se le quedó grabada su imagen de niño jugando en el parque y recibiendo «el balón que caía».

IX

Rühmt euch, ihr Richtenden, nicht der entbehrlichen Folter
und dass das Eisen nicht länger and Hälsen sperrt.
Keins ist gesteigert, kein Herz—, weil ein gewollter
Krampf der Milde euch zarter verzerrt.

Was es durch Zeiten bekam, das schenkt das Schafott
wieder zurück, wie Kinder ihr Spielzeug vom vorig
alten Geburstag. Ins reine, ins hohe, ins thorig
offene Herz tráte er anders, der Gott

wirklicher Milde. Er käme gewaltig und griffe
strahlender um sich, wie Göttliche sind.
Mehr als ein Wind für die grossen gesicherten Schiffe.

Weniger nicht, als die heimliche leise Gewahrung,
die uns im Innern schweigend gewinnt
wie ein still spielendes Kind aus unendlicher Paarung.

IX

No os vanagloriéis, oh, juzgadores, de prescindir de la tortura
ni de que el hierro ya no siga apretando los cuellos.
Ningún corazón se enaltece, ninguno, porque un arranque
de clemencia decidido os haga parecer más suaves.

Eso que recibió a través de los siglos, lo regala el cadalso
de vuelta,
como hacen los niños con sus juguetes del viejo cumpleaños.
De modo diferente entraría el dios de la clemencia verdadera
en el corazón noble, puro y abierto hasta la imprudencia.

Él llegaría impetuoso y aún más radiante tomaría posesión
de todo alrededor, así como son los divinos.
Más que un viento para los grandes barcos seguros.

No menos que la secreta y leve revelación
que nos conquista en silencio por dentro, cual niño
nacido de un apareamiento infinito y que juega tranquilo.

SONETO Nº 9

Este soneto está dedicado al complejo tema de la justicia. El poeta comienza llamando «juzgadores» y no jueces a los que la ejercen, con lo cual nos está remitiendo a ese momento negativo del que juzga, el mismo aludido por Jesucristo cuando afirma «No juzguéis y no seréis juzgados» (46). A estos juzgadores les advierte de partida que no deben darse por satisfechos con los progresos de la justicia humana, como es el caso de la renuncia a la práctica de la tortura o a formas muy crueles de la pena capital, como el garrote («No os vanagloriéis... ni de que el hierro ya no siga apretando los cuellos»). Estos «arranques de clemencia» no le parecen suficientes al poeta para compensar todo el mal que la justicia ha hecho «a través de los siglos», porque el cadalso devuelve a la larga «los regalos» recibidos en forma de nuevos crímenes que llevarán a otras formas de castigo y así hasta el infinito. En estricto rigor, cada delito requeriría de una legislación propia, porque al aplicar leyes generales se van a pasar necesariamente por alto los elementos individualizadores de cada hecho criminal y que en muchos casos podrían configurar la existencia de poderosos atenuantes y eventualmente de la inocencia misma del supuesto hechor. En suma, ¡cuánta injusticia se ha cometido en nombre de la justicia a lo largo de la historia! Y por ello no basta con suprimir la tortura y hacer más rápida la ejecución. La justicia humana está profundamente enferma.

La justicia divina es diferente. En primer lugar, se trata de una «clemencia verdadera», es decir, de esa capacidad de per-

dón que nadie en la historia ha predicado con más decisión que Jesucristo, el ser divino por antonomasia. En segundo lugar, se trata de una clemencia que no se queda en las formas, sino que penetra hasta las profundidades del corazón de cada cual, transformándolo. En tercer lugar, el corazón que esté dispuesto a recibir el perdón de Dios tiene que ser «noble, puro y abierto hasta la imprudencia»; dicho con otras palabras, esa «locura de Dios» de perdonar «setenta veces siete», como dice el Evangelio (47), tiene que tener su correspondencia en una apertura total e «imprudente» del corazón humano. En cuarto lugar, la presencia divina es, por definición, invasora y toma posesión no sólo del corazón que se le abre, sino de «todo a su alrededor». Frente a esa presencia los humanos se desploman como Saulo de Tarso camino de Damasco.

Por ultimo, la presencia del dios de la «clemencia verdadera» es aun más determinante para la vida del hombre que el viento para los barcos a vela. Él constituye la fuerza última que le va a permitir avanzar por el camino de la vida; pero al mismo tiempo su presencia provoca en cada uno de los humanos un cambio interior, una transformación espiritual lenta y profunda («no menos que la secreta y leve revelación/ que nos conquista en silencio por dentro...»). La metáfora que emplea el poeta para explicar esta suerte de conversión no es fácil de comprender: «cual niño nacido de un apareamiento infinito y que juega tranquilo.» Su amiga Katharina Kippenberg (4) sugiere que con la metáfora el poeta se está refiriendo a un niño de vieja cuna y con una larga lista de antepasados (p. 270-271). Pienso que Rilke no puede haber sido aquí tan concreto. Acerquémonos un poco más al texto mismo. El poeta emplea la palabra *Paarung*, que significa unión sexual, apareamiento y no otra cosa. Estuve tentado por traducirla por «unión», pero al final me decidí por la li-

teralidad, que sospecho permite desentrañar mejor el significado. Se trata de un «apareamiento infinito», que por ende está ocurriendo permanentemente y cuyo producto es un niño «que juega tranquilo», vale decir, que está en armonía consigo mismo y hace lo que le corresponde. La pregunta sería, ¿quiénes son los que se aparean para dar como resultado ese niño? Podría ser que el poeta esté aludiendo aquí al encuentro entre la naturaleza y el espíritu iniciado justamente por Orfeo (ver Soneto N° 1 de la Primera Parte) y cuyo producto más evolucionado es el hombre, encuentro que esperamos Orfeo continúe promoviendo «infinitamente». Ahora bien, la imagen del niño como producto de esta unión entre la naturaleza y el espíritu puede tener que ver también con esa maravillosa capacidad que éste tiene de contactarse con «lo abierto», concepto fundamental de la metafísica rilkeana, desarrollado por el poeta en la Octava Elegía del Duino (1, p. 129) y que Heidegger definiera como «la gran totalidad de todo aquello que no tiene límite» (48, p. 280). Entonces, quizás si la «secreta y leve revelación» que nos trae el dios tenga que ver justamente con ese redescubrimiento de «lo abierto», que conocimos cuando pequeños y luego olvidamos, revelación que debe tener lugar en nosotros con la misma naturalidad con que ocurre el nacimiento de un niño, milagro de los milagros, que ha venido aconteciendo a diario desde la aparición del hombre sobre la tierra.



«Cristo y la adúltera». El Guercino (1591-1666).

X

Alles Erworbne bedroht die Maschine, solange
sie sich erdreistet, im Geist, statt im Gehorchen, zu sein.
Dass nicht der herrlichen Hand schöneres Zögern mehr
prange,
zu dem entschlossenern Bau schneidet sie steifer den Stein.

Nirgends bleibt sie zurück, dass wir ihr *ein* Mal entrönnen
und sie in stiller Fabrik ölend sich selber gehört.
Sie ist das Leben—, sie meint es am besten zu können,
die mit dem gleichen Entschluss ordnet und schafft und
zerstört.

Aber noch ist uns das Dasein verzaubert; an hundert
Stellen ist es noch Ursprung. Ein Spielen von reinen
Kräften, die keiner berührt, der nicht kniet und bewundert.

Worte gehen noch zart am Unsäglichen aus...
Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen,
baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus.

X

La máquina amenaza todo lo adquirido, si es que osa
instalarse en el espíritu en lugar de hacerlo en la obediencia.
Para que no se luzca el vacilar, más bello, de la espléndida
mano,
corta ella firme la piedra para la construcción más resuelta.

En ninguna parte se rezaga, para que no escapemos de ella
una vez
y así se pertenece a sí misma, lubricando, en la fábrica
tranquila.

Ella es la vida y cree saberlo mejor,
ella, la que con la misma decisión crea, ordena y destruye.

Pero la existencia continúa estando para nosotros encantada
y en cien lugares hay origen todavía. Un juego de puras fuerzas,
a las que nadie toca si no se arrodilla y admira.

Aún dulces se agotan las palabras en lo inefable...
Y la música, siempre nueva, construye su divina morada
con las más temblorosas piedras, en el espacio inservible.

SONETO Nº 10

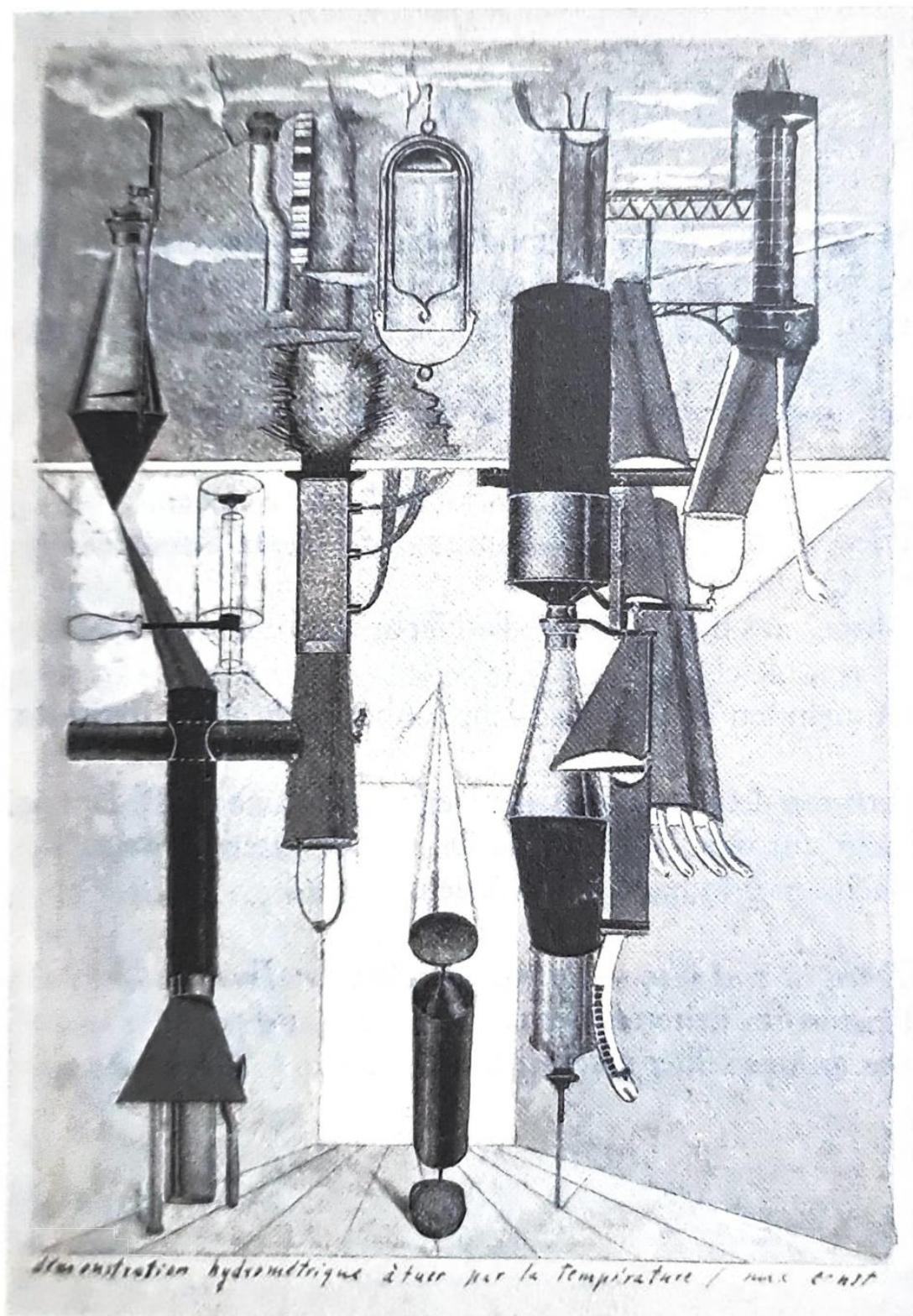
Aquí vuelve a aparecer el tema de la técnica y sus peligros. El poeta comienza afirmando con dureza que la máquina constituye una directa amenaza para «todo lo adquirido», vale decir, para la cultura, eso que el hombre ha agregado a la naturaleza. Este peligro sólo podría conjurarse si la máquina se somete al espíritu y no a la inversa. Luego pasa a describir las características de esta «máquina». Rilke habla de tres rasgos que son propios de la técnica y que la hacen peligrosa para el futuro del hombre. En primer lugar, es tal su perfección al «cortar la piedra» que impide que la mano del artesano «se luzca» en sus naturales titubeos, en sus avances y retrocesos en la consumación de la obra. El poeta contrapone las dudas de la «espléndida mano» (del artesano) con la decisión de la máquina en la construcción de edificios, por ejemplo («corta ella firme la piedra para la construcción más resuelta»). En segundo lugar, ella no se queda atrás en nada, pues en todo nos supera a los humanos, sus creadores: en velocidad, en fuerza, en precisión, etc., de modo que una vez inventada la máquina, no podemos prescindir de ella. Y al saber ésta que no tenemos escapatoria, se queda tranquila en la fábrica, reposando en sí misma y «lubricando». Con esta última imagen el poeta quiere señalar el hecho que la máquina necesita muy pocas cosas para funcionar y una de ellas es el aceite; pero al mismo tiempo está aludiendo a su existencia oleosa y pesada, lo que viene a ser exactamente lo contrario a la levedad de lo espiritual, de esa revelación que nos produjo Dios en el alma en el soneto an-

terior. El tercer rasgo que Rilke describe como característico de la máquina es que poco a poco ha pretendido reemplazar a la vida («Ella es la vida y cree saberlo mejor»). Y así es como ella «crea» nuevas formas, «ordena» la vida humana (pensemos en el computador, también llamado «ordenador»), pero también «destruye»: destruye los bosques y el paisaje, ensucia el aire, el agua y la tierra.

El poeta visualiza, empero, una salvación, pues a pesar de este dominio progresivo de la técnica la existencia humana permanece aún «encantada» y «en cien lugares hay origen todavía». Esto último significa que afortunadamente quedan muchos lugares intocados (de naturaleza originaria) y muchos otros, como los templos y los sitios de peregrinación, que son sagrados y donde la técnica o no ha llegado o no desempeña ningún papel. Pero luego precisa las características de aquello que aún encanta a la naturaleza humana: «Un juego de puras fuerzas / que nadie toca si no se arrodilla y admira». Estas «fuerzas» no pueden ser sino las que emanan de la obra de arte y de su creador. Como en las elegías, aparece ésta como lo que le da sentido a la existencia humana. Así, en la Séptima el poeta dice: «Ángel, a ti te lo muestro todavía / *ahí* en tu mirar se yergue ahora redimido. / Columnas, pórticos, la ambiciosa resistencia de la esfinge / y de la catedral gris que emerge de la ciudad transitoria o ajena. / ¿No fue eso un milagro? Oh, ángel, asómbrate, porque somos eso, / nosotros; di, tú, grande, cuéntalo, cuenta que fuimos capaces de ello...» (1, p. 117).

Pero hay otras dos formas de expresión artística, fuera de la arquitectura y la escultura, que también nos salvan de la amenaza de la técnica: la literatura, más concretamente la poesía, y la música. La primera está aludida en el verso que reza: «Aun dulces se agotan las palabras en lo inefable». ¡Qué bella definición de lo que es la poesía! Llevar la palabra has-

ta el límite de lo indecible, de lo inefable. Los últimos dos versos se refieren a la música, producto de la imaginación e inteligencia humanas, que siempre asombró a Rilke y a la que él consideraba como el verdadero puente entre los hombres y los dioses. La música es «siempre nueva», porque cada vez que la escuchamos es como si fuera la primera vez. Su morada es «divina», porque en ningún ámbito de lo humano pueden habitar mejor los dioses que en ella. Y esta mansión «divina» la construye la música desde unas «piedras temblorosas» y en un «espacio inservible». Es evidente la conexión entre el último verso de este soneto y la Primera Elegía del Duino, en la cual la música surge en un espacio «dominado por el terror» (el espacio cósmico, el «espacio inservible») y como producto de la vibración en «el vacío mismo» provocado por la muerte del joven semidios Lino, hijo de Apolo e inventor de la música.



«Demostración hidrométrica de cómo matar con temperatura» (1920).
Max Ernst (1891-1976).

XI

Manche, des Todes, enstand ruhig geordnete Regel,
weiterbezwinger Mensch, seit du im Jagen beharrst;
mehr doch als Falle und Netz, weiss ich dich, Streifen von
Segel,
den man hinuntergehängt in den höhligen Karst.

Leise liess man dich ein, als wärst du ein Zeichen,
Frieden zu feiern. Doch dann: rang dich am Rande der
Knecht,
—und, aus den Höhlen, die Nacht warf eine Handvoll
von bleichen
taumelnden Tauben ins Licht... Aber auch *das* ist im Recht.

Fern von dem Schauenden sei jeglicher Hauch des Bedauerns,
nicht nur vom Jäger allein, der, was sich zeitig erweist,
wachsam und handelnd vollzieht.

Töten ist eine Gestalt unseres wandernden Trauerns...
Rein ist im heiteren Geist,
was an uns selber geschieht.

XI

Más de una regla ordenada y tranquila surgió de la muerte,
hombre, tú que continúas ampliando el dominio desde que
te empeñaste en cazar. Te conozco más que la trampa y la
red,

jjirón de vela marina colgando en las cavernas del Carso.

Te introdujeron suavemente, como si fueras un signo
para celebrar la paz. Pero entonces te sacudió el peón en el
borde

y, desde las cavernas, arrojó la noche un puñado de pálidas
palomas tambaleantes hacia la luz... Pero también *esto* es
justo.

Lejos esté del que contempla cualquier aliento de pena
y no sólo del cazador, quien, llegado el momento,
alerta y eficaz, consuma.

Matar es una forma de nuestro duelo errabundo.

Puro es en el espíritu sereno
lo que en nosotros mismos se cumple.

SONETO Nº 11

Este soneto es uno de los pocos sobre los que el propio poeta escribió algún comentario. También lo hizo con los Sonetos Nº 10, 16 y 21 de la Primera Parte y Nº 4, 6 y 8 de la Segunda. Es importante quizás reproducir textualmente sus palabras: «(Este soneto) se refiere a la forma en que en ciertas regiones del Carso —y según una antigua costumbre de caza— las pálidas palomas de las grutas son ahuyentadas de sus viviendas subterráneas, agitando paños colgados cuidadosamente, para así matarlas cuando, aterradas, abandonan su nido» (ver texto adjunto en p. 134). Por cierto que, al igual que en el caso de los otros sonetos comentados, no se trata propiamente de interpretaciones hechas por el autor, sino de aclaraciones mínimas que ayudan a su comprensión. En otras palabras, en estos sonetos el poeta nos dice muchísimo más que el contenido de sus breves explicaciones. Y así, ya en el primer verso nos plantea él un problema serio y prácticamente insoluble: que de la muerte y el dolor pueden surgir reglas que ordenan la vida del hombre. Aquí Rilke se refiere tanto al antiguo mandamiento, «No matarás», como a la pena de muerte, castigo ejemplar para los delitos más graves, usada a lo largo de toda la historia y que todavía se practica en la mayoría de los países orientales y en algunos occidentales. Pero del verso siguiente («hombre, tú que continúas ampliando tu dominio desde que / te empeñaste en cazar») se desprende que el poeta se está refiriendo a un contexto más amplio aún: al hecho que la vida humana ha estado ligada desde sus comienzos al acto de matar a otras espe-

cies para alimentarse, vale decir, a la pesca y a la caza y que habitualmente no tenemos conciencia de la angustia y el dolor de nuestras víctimas. Ahora bien, dentro de las múltiples formas de acción depredadora del ser humano hay una que le llamó profundamente la atención, quizás por su crueldad: el método usado para cazar palomas en las cavernas del Carso, que él describe con poéticas pero al mismo tiempo duras palabras. Lo que más le duele es tal vez el engaño implícito en el método y que estos paños con que atraen a las palomas para que salgan de las cuevas («jirón de vela marina») parezcan un gesto de paz y no de muerte («Te introdujeron suavemente, como si fueras un signo / para celebrar la paz»).

Y sin embargo, el poeta termina consolándose y así, al final del segundo cuarteto, afirma: «Pero también esto es justo.» Porque pertenece a la naturaleza humana el estar inserto en el juego de la vida y de la muerte y en cierto modo no tenemos escapatoria, pues debemos matar para sobrevivir. Y agrega que no sólo el cazador, que simplemente cumple con su rito («...quien, llegado el momento, / alerta y eficaz, consuma»), debe abstenerse de la commiseración, sino también el resto de los mortales, que sólo observan como otros matan a individuos de otras especies para obtener de ellos su alimento.

El último terceto no hace sino aumentar la complejidad del contenido de los versos anteriores. Su íntima amiga, K. Kippenberg, habría recordado poco antes de morir que el poeta le dijo en una oportunidad que este primer verso de la última estrofa (*«Matar es una forma de nuestro duelo errabundo»*) pertenece a esas intuiciones poéticas que «simplemente hay que aceptar y si queda algo oscuro, no buscar una explicación, sino sólo resignarse» (4, p. 303). No obstante, esto no nos exime de la tarea de intentar al menos iluminar el horizonte dentro del cual cabría una posible comprensión

de este verso. Somos «los errantes» en este mundo, como nos dice el poeta en la Quinta Elegía del Duino y «los más fugitivos», como lo afirma en la Novena; y en este errar, en este vagar por la tierra, nos vamos llenando de duelos a raíz de múltiples pérdidas más o menos inevitables. Vimos como en el Soneto Nº 2 de la Segunda Parte el poeta se pregunta expresamente por el sentido de las pérdidas en la vida humana. Pero hay otra forma de duelo fuera de la que provocan las pérdidas, a saber, el dolor y la crueldad implícitos en el acto de cazar y más aún, en las matanzas masivas de animales en los mataderos. Los últimos dos versos vienen a reafirmar nuestra inocencia frente a estos crímenes que cometemos con otras especies: «Puro es en el espíritu sereno / lo que en nosotros mismos se cumple», lo cual viene a significar que nuestro espíritu no tiene por qué enturbiarse si con serenidad permite que, en el ámbito que de él depende, ocurrán las cosas inevitables.



«La gran familia» (paloma y nubes) (1963). Óleo sobre lienzo. René Magritte (1898-1967).

XII

Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen
prunkt;
jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden
Punkt.

Was sich ins Bleiben verschliesst, schon *ists* das Erstarre;
wähnt es sich sicher im Schutz des unscheinbaren Grau's?
Warte, ein Härtestes warnt aus der Ferne das Harte.
Wehe—: abwesender Hammer holt aus!

Wer sich als Quelle ergiesst, den erkennt die Erkennung;
und sie führt ihn entzückt durch das heiter Geschaffne,
das mit Anfang oft schliesst und mit Ende beginnt.

Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von Trennung,
den sie staunend durchgehn. Und die verwandelte Daphne
will, seit sie lorbeern fühlt, dass du dich wandelst in Wind.

XII

Desea el cambio. Oh, sé entusiasta de la llama;
dentro una cosa se te escapa que hace alarde de
transformaciones.

Aquel espíritu que proyecta y maneja lo terreno nada ama
tanto en el vuelo de la figura como el punto de quiebre.

Lo que se encierra en la permanencia *está* ya petrificado;
¿es que se cree seguro al amparo del gris anodino?
Espera, lo duro nos advierte sobre algo más duro desde la
lejanía.

¡Ay, el ausente martillo se prepara para el golpe!

Quien se derrama cual fuente es reconocido por el
Conocimiento;
y éste, embelesado, lo conduce a través de la alegre creación,
la que a menudo termina con el principio y comienza con
el fin.

Cada espacio feliz es hijo o nieto de la separación
que ellos cruzan asombrados. Y Dafne, la transformada,
desde que se siente laurel quiere que tú te conviertas en
viento.

SONETO N° 12

Este es uno de los sonetos más conceptuales del ciclo y en el que por consiguiente me ha sido más difícil hacer que la traducción suene poética en castellano. El gran tema es aquí la transformación, tema órfico por excelencia. Recordemos que en el Soneto N° 5 de la Primera Parte el poeta afirma: «Porque eso es Orfeo: su metamorfosis / en esto y en aquello.» El poema comienza con el imperativo «Desea el cambio» y termina con la referencia a la transformación de Dafne en laurel (para poder así escapar del asedio de Apolo). Es interesante destacar el hecho que cada una de las estrofas hace alusión respectivamente a uno de los cuatro elementos que, para los antiguos, constituyan la realidad: el fuego, la tierra, el agua y el aire. Así, en la primera estrofa el poeta nos dice «sé entusiasta de la llama»; en la segunda nos advierte acerca de lo duro y del peligro de nuestra petrificación (la tierra); en la tercera es sin duda el agua la aludida cuando dice: «quien se derrama cual fuente...»; por último, en el segundo terceto aparece el aire en la imagen de la transformada Dafne, quien quiere, «desde que se siente laurel, que tú te conviertas en viento».

Nos referiremos ahora a cada estrofa en particular. La primera nos propone el tema del fuego, ya que éste representa sin duda el elemento más propio del proceso de transformación, desde el momento que es capaz de consumir y reducir a cenizas a cualquier forma viviente. Pero el fuego contiene también un elemento constructivo y por ende transformador, en el sentido más propio y positivo: el fuego de la coci-

na, el de la fragua, el de la caldera industrial y en un sentido más genérico, el fuego representa a las distintas formas de energía. El segundo verso de esta estrofa es de difícil interpretación: «dentro una cosa se te escapa que hace alarde de transformaciones.» K. Kippenberg imagina a propósito de este verso que Rilke pensó al escribirlo en las mariposas, ejemplo máximo de capacidad de metamorfosis (4, p. 304). Pero yo sospecho que el poeta se está refiriendo aquí a algo más general, como podría ser el concepto de energía, la fuerza transformadora por excelencia, la cual, a pesar de estar siendo cada vez más dominada por el hombre, en cualquier momento «se nos escapa», como de hecho ya está ocurriendo con la energía nuclear. En los dos versos siguientes de este primer cuarteto el poeta nos habla de Dios como «aquel espíritu que proyecta y maneja lo terreno» y que ama sobre todo «el punto de quiebre» en «el vuelo de la figura», vale decir, aquel punto en el proceso de transformación donde todavía se reconoce la forma anterior y se anticipa la próxima, momento en el cual, como en ningún otro, se nos muestra la capacidad recreadora y rejuvenecedora de la naturaleza.

En el segundo cuarteto Rilke nos advierte sobre el peligro de quedarnos inmóviles y eludir el cambio, porque en ese caso nos petrificaremos. Tampoco debemos sentirnos seguros «al amparo del gris anodino». Esta imagen alude, en mi opinión, a dos contextos diferentes, pero que están unidos por la profusión semántica del adjetivo «gris» y del «duro», que viene en el verso siguiente. Por un lado está el gris y la dureza de la piedra con que se construyen las casas y los edificios en los que nos protegemos de lo amenazador del entorno (el frío, el calor, el viento y la lluvia); por otro, la falta de colorido y de vida de algunas ideologías en las que tantos humanos se encierran para eludir la angustia de la duda, así como la rigidez y el fanatismo que casi nunca les son aje-

nos. Los dos últimos versos de este cuarteto nos recuerdan que, a pesar de nuestros edificios protectores, siempre va a existir «algo más duro» que sea capaz de destruirnos y que los golpes pueden sorprendernos en cualquier momento («¡Ay, el ausente martillo se prepara para el golpe!»).

En el primer terceto el poeta nos propone otra forma de transformación: el fluir («Quien se derrama cual fuente...»), asegurándonos que a los que son capaces de fluir Dios los reconoce y Él mismo, «embelesado», los «conduce a través de la alegre creación». El último verso de este terceto nos deja una vez más asombrados: «(la creación) a menudo termina con el principio y comienza con el fin»). ¿A qué se refiere Rilke con este verso? Una posibilidad sería pensar en el momento teleológico de la creación y del proceso evolutivo mismo, en el sentido de Teilhard de Chardin (15), algo implícito en cada acto humano, desde un movimiento cualquiera hasta una acción compleja y largamente planificada. Este momento del acto biológico, en cierto modo equivalente a la causa final de Aristóteles, fue olvidado largo tiempo por la neurofisiología de corte mecanicista y redescubierto en los años 30 por los investigadores alemanes Viktor von Weizsäcker (20) y Alfred Prinz Auersperg (49), a través de interesantísimos experimentos que los llevaron a postular la revolucionaria teoría del «Círculo de la Forma» (*Gestaltkreis*). En esta misma línea cabe destacar los trabajos del francés Jean Sutter sobre el fenómeno de la «anticipación» y su trascendencia para la comprensión de las enfermedades mentales, puesto que gran parte de éstas pueden ser interpretadas como una forma específica de fracaso de esta función antropológica fundamental (50).

En el segundo terceto el poeta nos recuerda que «cada espacio feliz» que hemos atravesado «con asombro» ha sido el resultado de una ruptura, de una escisión («Cada espacio fe-

liz es hijo o nieto de la separación»). A este propósito es interesante destacar cuán espacial es la visión que tiene Rilke de la existencia y así es como nos habla de «espacios» y no de «momentos felices», como se dice corrientemente. El «espacio feliz» aludido en el soneto es un trozo de vida humana que aun cuando haya sido más o menos logrado siempre habrá tenido que pasar por una renuncia, por un dolor. Podemos llevar aun más lejos este tema de la separación, que está en la base de «cada espacio feliz» y pensar en la expulsión del hombre del paraíso terrenal según el Génesis o, más cerca en el tiempo, en aquel famoso fragmento de Anaximandro, discípulo de Tales y miembro de la Escuela de Mileto y que ha sido considerado como el primer ejemplo de pensamiento metafísico en la historia de la humanidad, fragmento que reza así: «De donde viene a los seres su generación, en eso se consuma también su disolución de manera necesaria, pues ellos pagan expiación y castigo de injusticias, recíprocamente, según el orden del tiempo.» (51).

XIII

Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter
dir, wie der Winter, der eben geht.

Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,
dass, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht.

Sei immer tot in Eurydike—, singender steige,
preisender steige zurück in den reinen Bezug.
Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige,
sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.

Sei —und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,
dass du sie völlig vollziehest dieses einzige Mal.

Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen
Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen,
zähl dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl.

XIII

Antícípate a toda despedida, como si ella estuviera
tras tuyo, como el invierno que recién termina.
Porque entre los inviernos hay uno tan infinitamente invierno
que si lo pasas, tu corazón al fin resistirá.

Permanece siempre muerto junto a Eurídice; con más cantos
y alabanzas regresa ascendiendo a la pura relación.
Aquí, entre los que se desvanecen, en el reino del fin,
sé tú un cristal sonoro que ya se quebró al sonar.

Sé la razón infinita de tu vibración más íntima,
de modo que la realices por completo esta única vez
y conoce al mismo tiempo la condición del no-ser.

A las reservas de la naturaleza plena, tanto a las usadas
como a las sordas y a las mudas, a las sumas indecibles,
incorpórate jubiloso y destruye el número.

SONETO N° 13

Rilke manifestó en una oportunidad que este soneto era el que sentía más próximo y que vendría a ser «en último término el más válido de todos» (4, p. 305). No es difícil creer esas palabras si uno considera los temas abordados y la profundidad y belleza con que el poeta los trató aquí. El llamado a anticiparse «a toda despedida» con que comienza el soneto está claramente relacionado con el tema de la pérdida del Soneto N° 2 de esta segunda parte y cuyo último terceto comienza con el verso: «¡Ay! ¿quién, de la tierra, conoce las pérdidas...?», con lo cual el poeta se está refiriendo a lo poco que somos capaces de conocer su sentido. En este soneto Rilke nos propone un camino para enfrentar las pérdidas, a saber, el anticiparnos a ellas como si ya hubieran ocurrido, al modo como uno siente la felicidad de tener ya tras de sí el largo y frío invierno nórdico. Luego lleva esta imagen a un nivel superior y trascendente al recordarnos la existencia de inviernos tan largos que no dejan surgir desde ellos la primavera, que es la estación de la esperanza y de la vida. Debemos entonces prepararnos, pues cuando menos se piensa puede ocurrir una pérdida tan terrible, que el dolor que nos provoque llegue a ser simplemente insoportable («Porque entre los inviernos hay uno tan infinitamente invierno...»). Si somos, empero, capaces de pasar ese invierno tan duro, nuestro corazón saldrá fortalecido y nos dejará en condiciones de resistir cualquier cosa («...que si lo pasas, tu corazón al fin resistirá»). En este punto no podemos sino recordar el Réquiem para el poeta Wolf von Kalckreuth con

ese final memorable: «¿Quién habla de victorias? El resistir lo es todo» (1, p. 209)

En este primer cuarteto el sujeto a quién está dirigido el mandato de anticiparse a las pérdidas puede ser u Orfeo, o el mismo poeta, o todos los humanos; incluso se podría hacer una lectura diferente de los versos según quién sea el definido como sujeto de la acción. En el segundo cuarteto, en cambio, no hay ninguna duda que el poeta se dirige a Orfeo, a quién él invita a permanecer «muerto junto a Eurídice» y a subir «con más cantos y alabanzas» para retornar «a la pura relación». Si Orfeo se hubiera quedado con ella en el Hades, no la habría perdido una segunda vez, con todo el infinito dolor que ello le significó. Además, su canto de alabanza habría sido tan válido en el allende como lo fue en el aquende, por cuanto, en rigor, no hay mucha diferencia entre ambos mundos. Esa «pura relación» (*der reine Bezug*) a la que Orfeo debiera retornar es un tema que ya había sido tratado en la Novena Elegía del Duino y se refiere a la relación con lo absoluto que se da en el otro mundo, en el mundo más allá de la muerte. Heidegger definió este concepto rilkeano como «el otro lado de la totalidad de lo abierto» (48, p. 298). Pero si Orfeo insiste en quedarse en este mundo, como vimos en el soneto Nº 5 de la Primera Parte («y aunque el partir para él también sea congoja»), entonces deberá ser «un cristal sonoro» dispuesto a sonar hasta quebrarse. Aquí vemos una clara alusión al sacrificio de Orfeo. Al perder por segunda vez a Eurídice él no sólo renuncia a la plenitud del mundo de los dioses, sino que permanece en la tierra para espiritualizarla con su música y al hacerlo se arriesga a la persecución de las péridas Ménades, las que en definitiva terminarán descuartizándolo.

En el primer terceto el poeta precisa la misión de Orfeo: ser «la razón infinita» de esa «vibración más íntima», vale de-

cir, de la música que nos deja como herencia a los humanos y esa misión tiene que realizarla en forma completa y perfecta al menos «una vez». Este verso nos recuerda inevitablemente la Novena Elegía, cuando dice: «*Una* vez cada cosa, sólo *una* vez. *Una* vez y no más. / Y nosotros también *una* vez. Nunca más. Pero / haber sido esa *una* vez, aunque sólo sea *una* vez, / este haber sido *terrenal*: eso parece irrevocable». La precisión temporal del «una vez» le está indicando a Orfeo que para permanecer con nosotros en la tierra tendrá que pagar el precio de abandonar el tiempo de eternidad, para incorporarse al tiempo humano, cuya característica central es la transitoriedad. Pero Orfeo tendrá que pagar también otro precio, cual es el conocer «la condición del no-ser», vale decir, la muerte. Los dioses son inmortales. Ellos desconocen la muerte; tampoco los animales la conocen. Sólo los humanos tenemos conciencia de nuestra transitoriedad y sabemos que vamos a morir. Si Orfeo se queda en la tierra para cumplir esa maravillosa misión que se propuso al perder a Eurídice, debe abandonar su condición inmortal y enfrentarse con el problema del tiempo («esta única vez») y de la muerte (el «no-ser»). Porque el estar junto a Eurídice en los Infiernos no es propiamente conocer la muerte. Es una forma más de la inmortalidad. Estar en la tierra, ser un humano, significa en cambio enfrentarse a la verdadera muerte, la del no-ser.

Pero junto con esta conciencia «humana» Orfeo debe incorporarse «jubiloso» a la naturaleza toda. Él debe unirse tanto a la naturaleza inanimada como a las plantas y a los animales. Y el soneto termina con un misterioso mandato: «destruye el número». ¿A qué podrá referirse el poeta con este imperativo? Pienso que con su habitual capacidad de condensar en pocas palabras una multiplicidad semántica, aquí él está aludiendo a todo el problema de la ciencia y su con-

secuencia inmediata, la técnica, tema tratado más en detalle en los sonetos Nº 12 y Nº 18 de la Primera Parte. El mandato que hace el poeta al dios puede ser entendido de dos maneras. Una podría ser más o menos la siguiente: junto con quedarte con nosotros y fundirte con la naturaleza no caigas en la tentación en que cayó el hombre de dominarla a través de la ciencia y la técnica («el número»). La otra forma de entender este mandato es en el sentido de rogarle a Orfeo que nos libere del absoluto imperio de la técnica la que, junto con destruir a la naturaleza, nos está destruyendo a nosotros mismos.

XIV

Siehe die Blumen, diese dem Irdischen treuen,
denen wir Schicksal vom Rande des Schicksals leihn, -
aber wer weiss es! Wenn sie ihr Welken bereuen,
ist es an uns, ihre Reue zu sein.

Alles will schweben. Da gehn wir umher wie Beschwerer,
legen auf alles uns selbst, vom Gewichte entzückt;
o was sind wir den Dingen für zehrende Lehrer,
weil ihnen ewige Kindheit glückt.

Nähme sie einer ins innige Schlafen und schliefe
tief mit den Dingen—: o wie käme er leicht,
anders zum anderen Tag, aus der gemeinsamen Tiefe.

Oder er bliebe vielleicht; und sie blühten und priesen
ihn, den Bekehrten, der nun den Ihrigen gleicht,
allen den stillen Geschwistern im Winde der Wiesen.

XIV

Mira las flores, estas leales a la tierra,
a las que prestamos un destino desde el margen del destino;
¡pero quién lo sabe! Si ellas se lamentan de su marchitez,
a nosotros nos corresponde ser su penitencia.

Todo quiere flotar en el aire, pero nosotros vagamos
apesadumbrados
y nos dedicamos a todo, fascinados por el peso;
oh, cuán voraces somos como maestros de las cosas,
porque en ellas triunfa la niñez sin fin.

Si alguien las tomara en la intimidad de su sueño y durmiera
profundamente con las cosas, oh, cómo llegaría él ligero y
diferente al otro día, desde las honduras compartidas.

O él se quedaría tal vez; y ellas florecerían y lo alabarían
a él, al convertido, que ahora se parece a las suyas,
a todas sus hermanas, silenciosas en el viento de los prados.

SONETO Nº 14

Este soneto es en cierto modo la continuación del anterior, en la medida que se refiere a una de «las reservas de la naturaleza», a saber, las flores. Ellas son «leales a la tierra», vale decir, que permanecen en perfecta armonía con la naturaleza en general y con el resto de sus manifestaciones, sin interrumpirla y depredarla como hacemos los humanos. Ellas crecen al margen del mundo de los hombres, pero nosotros al cultivarlas, seleccionarlas y ponerlas en determinada forma en los jardines les estamos dando un destino, algo que en rigor les es ajeno, pues ellas desconocen el tiempo y carecen de la capacidad de elegir. Sin embargo, acto seguido el poeta exclama: «¡pero quién lo sabe!», con lo cual deja abierta la posibilidad de que las flores sí puedan tener algún tipo de conciencia y llegar incluso a «lamentarse de su marchitez». Y en ese caso «nosotros», los humanos, seríamos «su penitencia». ¿Qué nos quiere decir el poeta con esta afirmación? Lo primero que podemos constatar es que la frase está en condicional: «Si ellas se lamentan...», entonces «a nosotros nos corresponde ser su penitencia». Es decir, si ellas se humanizan y toman conciencia del tiempo y del destino, lamentándose de su marchitez, a saber, de su muerte, entonces nosotros seremos su castigo, puesto que al cortarlas y extraerlas de su entorno natural adelantaremos ese proceso.

En la segunda estrofa el poeta establece un contraste entre el hombre y la naturaleza. Mientras los demás seres en los que —como dice en el último verso— «triunfa la niñez sin fin», vale decir, la inocencia, se elevan en un canto perma-

nente hacia el Creador, nosotros «vagamos apesadumbrados», abrumados por el peso del destino, pero también preocupados por mil afanes diferentes («y nos dedicamos a todo»), como si eso que nos impide elevarnos terminara fascinándonos y atrapándonos. Y en medio de esta estrofa, la advertencia: «cuán voraces somos como maestros de las cosas.» Porque los humanos estamos permanentemente interviniendo en la naturaleza y no sólo al cortar las flores de los prados, sino también cuando abrimos la tierra para extraer los metales y el petróleo o cuando criamos artificialmente masas de ovejas y vacunos o transformamos los ríos en centrales hidroeléctricas, pues nuestro afán depredador no tiene fin.

Pero hay una posibilidad de cambiar nuestra relación con las cosas y es dormir «su sueño» con ellas, conocerlas en su intimidad, viajar hasta los arcanos de la naturaleza, hasta los mundos subterráneos plasmados en centenares de leyendas y entonces todo sería distinto. Abandonaríamos tantas preocupaciones, muchas veces inútiles, para compartir «las honduras» de las cosas y regresar luego «ligero(s) y diferente(s)». Pero también podría ocurrir que la verdad de las cosas nos conquistara de tal modo que nos quedáramos con ellas («o él se quedaría tal vez»), convirtiéndonos a y en ellas y las flores se alegrarían y nos alabarían y entonces podríamos incluso florecer junto con ellas, «silenciosos en el viento de los prados».

XV

O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund,
der unerschöpflich eines, Reines, spricht, -
du, vor des Wassers fliessendem Gesicht,
marmorne Maske. Und im Hintergrund

der Aquädukte Herkunft. Weither an
Gräbern vorbei, vom Hang des Apennins
tragen sie dir dein Sagen zu, das dann
am schwarzen Altern deines Kinns

vorüberfällt in das Gefäss davor.
Dies ist das schlafend hingelegte Ohr,
das Marmorohr, in das du immer sprichst.

Ein Ohr der Erde. Nur mit sich allein
redet sie also. Schiebt ein Krug sich ein,
so scheint es ihr, dass du sie unterbrichst.

XV

Oh boca de manantial, tú dadivosa, boca tú
que sin cesar hablas de lo uno y de lo puro;
tú, máscara de mármol, delante del rostro
del agua que fluye. Y en el fondo,

origen de los acueductos. Desde lejos y pasando
por tumbas, desde la ladera de los Apeninos
te traen ellos tu decir, el que luego,
junto al negro envejecer de tu barbilla,

pasa y cae por delante en la vasija.
Esta es la oreja que colocaron dormida,
el oído de mármol al que tú siempre le hablas.

Es el oír de la tierra. Sólo consigo misma
habla ella entonces y si un cántaro se interpone
le parece que tú la interrumpes.

SONETO Nº 15

A diferencia de los sonetos anteriores, tan llenos de un contenido filosófico más o menos explícito, éste parece limitarse a describir con singular belleza una situación particular: el fluir permanente del agua de un manantial lejano a través de una vieja máscara de mármol fabricada por el hombre. Según la edición crítica de las poesías escritas por Rilke entre 1910 y 1926, hecha por Manfred Engel y colaboradores (3), el poeta se inspiró para este soneto en una fuente romana que queda cerca de la Iglesia de Santa Sabina en Roma, la que tiene una máscara de mármol y una pila en forma de oreja (p. 756). Pero el poeta no se queda sólo en la descripción de esa fuente a los pies de los Apeninos. En primer lugar nos dice que esa boca (de la máscara) nos habla permanentemente «de lo uno y de lo puro». El agua era —para los antiguos— uno de los cuatro elementos que constituyen la realidad toda. Para los modernos es químicamente una de las moléculas más simples.

En segundo lugar Rilke nos dice que el agua viene desde lejos («desde la ladera de los Apeninos») y «pasando por tumbas». El agua es vida, pero la vida tiene que pasar a través de la muerte. Gaston Bachelard dice al respecto: «He aquí por qué el agua es la materia de la muerte bella y fiel. Sólo el agua puede dormir conservando la belleza; sólo el agua puede morir, inmóvil, guardando sus reflejos... El agua da belleza a todas las sombras, vuelve a la vida todos los recuerdos» (52, p. 106). El mismo Rilke se refiere a esta relación entre el agua y la muerte en la Tercera Elegía del Duino, cuando nos dice de

qué modo lo terrible está ya disuelto en el agua germinal del vientre de la madre («Antes de ti él ya lo amaba, / porque cuando lo llevabas en tu vientre / estaba disuelto en el agua, la que aliviana al que germina») (1, p. 58).

En tercer lugar, el agua trae «un decir», un mensaje, quizás si la larga historia de todo lo ocurrido en esos lugares desde tiempos remotos, al menos desde cuando se construyeron los acueductos durante el Imperio Romano. Ese decir, ese relato logró despertar a la oreja «dormida» de la máscara de mármol (las estatuas salidas de la mano del escultor no oyen ni hablan), la que desde entonces escucha ininterrumpidamente el canto del agua. Pero luego el poeta llama a la máscara «oído de mármol al que tú siempre le hablas». Cabría preguntarse entonces quién es ese «tú» que habla y es escuchado por el «oído de mármol». Pues bien, resulta que ese «tú» no es sino la tierra misma, que habla a través del agua que fluye. ¿Y a quién le habla la tierra? La respuesta la encontramos en el comienzo del segundo terceto: «Es el oír de la tierra.» Esto significa que es la tierra misma la que a la vez habla y escucha su propio hablar, algo que vemos corroborado en el verso siguiente, donde dice: «Sólo consigo misma/ habla ella entonces...» ¡Estamos otra vez ante el círculo órfico del oído y del canto con que se inicia todo el ciclo de los sonetos! Porque hablar y escuchar son inseparables. Heidegger, en uno de sus textos memorables sobre el lenguaje (29), nos dice que «el hombre habla en cuanto corresponde al habla...» y que «co-responder es escuchar... escuchar el mandato del silencio» (p. 32).

El soneto termina con una bella imagen, que suena a la vez como advertencia: «y si un cántaro se interpone / le parece que tú la interrumpes.» Aquí el «tú» es el hombre, es cada uno de nosotros que con nuestras acciones estamos permanentemente rompiendo la armonía de la naturaleza.

XVI

Immer wieder von uns aufgerissen,
ist der Gott die Stelle, welche heilt.
Wir sind Scharfe, denn wir wollen wissen,
aber er ist heiter und verteilt.

Selbst die reine, die geweihte Spende
nimmt er anders nicht in seine Welt,
als indem er sich dem freien Ende
unbewegt entgegenstellt.

Nur der Tote trinkt
aus der hier von uns *gehörten* Quelle,
wenn der Gott ihm schweigend winkt, dem Toten.

Uns wird nur das Lärmnen angeboten.
Und das Lamm erbittet seine Schelle
aus dem stilleren Instinkt.

XVI

Una y otra vez por nosotros desgarrado,
es el dios el lugar que sana.

Somos incisivos, pues queremos saber,
pero él es alegre, sereno y repartido.

Incluso la ofrenda pura y consagrada
no la acoge él en su mundo de otro modo
que enfrentándose inmóvil
al libre desenlace.

Tan sólo el muerto bebe
de la fuente que aquí nosotros *escuchamos*,
cuando el dios le hace señas, en silencio, al muerto.

A nosotros sólo el ruido se nos brinda,
mientras el cordero pide su cencerro
desde el instinto callado.

SONETO Nº 16

El soneto comienza con una evidente alusión a la terrible muerte de Orfeo a manos de las Ménades, esas semidiosas apasionadas, impías y celosas (ver Soneto Nº 26 de la Primera Parte). Sin embargo, aquí somos nosotros, los humanos, quienes desgarramos una y otra vez al dios, imagen que nos recuerda sin duda el sacrificio de otros dioses, en particular el de Jesucristo. La relación entre Éste y la figura de Orfeo la vemos configurarse en tres contextos diferentes. En primer lugar, por la doctrina cristiana del Cuerpo Místico, según la cual las faltas que cometemos repercuten sobre los otros miembros de la comunidad cristiana y en especial sobre la persona misma de Cristo. En segundo lugar, porque en la Misa de los católicos se repite día a día el sacrificio fundacional de la fe cristiana («Una y otra vez por nosotros desgarrado»). En tercer lugar, porque justamente el llamado «sacrificio de la Misa» es lo que constituye el centro de la piedad católica y un momento esencial de ella, la Comunión, es el elemento purificador y salvador («es el dios el lugar que sana»).

La segunda parte del primer cuarteto establece la continuidad con el soneto anterior. En aquél, el hombre interrumpe el diálogo de la tierra consigo misma; en éste, nuestro afán de saber penetra hasta los arcanos de la naturaleza, interfiriendo a menudo en sus ritmos y procesos. Hemos traducido como «somos incisivos» una expresión empleada por el poeta y que aun en alemán es atípica y quizás si demasiado fuerte como imagen: *Wir sind Scharfe* y cuyo sentido sería más o menos «estamos provistos de un borde afila-

do (como un hacha o un cuchillo)». Pero a pesar del dolor que le producen nuestras faltas y nuestra forma impertinente de intervenir en la naturaleza, el dios permanece «alegre, sereno y repartido». La última cualidad nos remite otra vez al Dios cristiano, por ser Él, Jesús, quien como ningún otro dios o profeta en la larga historia de las relaciones del ser humano con lo divino, pusiera en su predica el acento en la igualdad de todos los hombres.

La segunda estrofa es bastante misteriosa y de difícil interpretación. En la edición crítica de toda la obra poética de Rilke (3), encontramos un dato interesante que nos podría iluminar al respecto. Ahí se dice que en este segundo cuarteto hay una reminiscencia del viaje a Egipto de 1911, por cuanto en los bajorrelieves de los templos del antiguo Egipto los dioses aparecen enfrentando a los humanos que se acercan con sus ofrendas en una actitud semejante a la descrita en este soneto (p. 756). Sin embargo, el asunto nos parece más complejo, por cuanto Orfeo se nos muestra aquí colocándose «inmóvil» no sólo frente a los hombres con sus ofrendas, sino «al libre desenlace». Del terceto que sigue, donde se habla en dos oportunidades de los muertos, se desprende que con la palabra desenlace se está refiriendo el poeta aquí a la muerte, la que se presenta en el contexto de la entrega de las ofrendas. Una posible interpretación sería entonces la siguiente: los hombres se acercan a los dioses con sus ofrendas para conjurar el miedo a la muerte y éstos, los dioses, se «enfrentan» a la muerte «inmóviles» —en el sentido de impertérritos— la desprenden de su carácter siniestro y la hacen algo «libre». Esto significa que el «desenlace» no es un mero final o un término, sino un acceso a «lo abierto» de la Octava Elegía, y por tanto, al más amplio y libre de todos los espacios. Esta interpretación creemos verla corroborada en la estrofa siguiente, donde encontramos tres ele-

mentos que apuntan en ese sentido. En primer lugar, la afirmación «tan sólo el muerto bebe de la fuente» implica de algún modo que la verdadera vida está en la muerte, idea que también aparece en la Décima Elegía —la del tránsito entre este mundo y el otro— allí donde el poeta habla de «la fuente de la alegría», que luego define como «un torrente que arrastra y sostiene». En segundo lugar, el hecho que mientras el muerto bebe de la fuente (de la vida), «el dios le hace señas», vale decir, lo acompaña, permanece junto a él. En tercer lugar, el poeta nos dice que, paradójicamente, nosotros los vivos, los de este mundo, no podemos beber de la fuente de la vida, sino sólo «escucharla». Sabemos de la verdadera vida «de oídas», más aún y como dice el verso siguiente, «a nosotros sólo el ruido se nos brinda». Aquí el ruido aparece en un doble sentido: como lo único que nos llega de esa fuente en que beben los muertos junto a los dioses y como el ruido que rodea la vida humana.

El soneto termina con la imagen del cordero que desde su «instinto callado» o tranquilo «pide su cencerro». En el *Antiguo Testamento* el cordero era el animal más empleado en los sacrificios rituales, tanto en los que se llevaban a cabo diariamente en el templo, como en las grandes festividades, la principal de las cuales era la Pascua, que recordaba los años de cautividad en Egipto (54, p. 376-378). En el *Nuevo Testamento* aparece varias veces la expresión «Cordero de Dios», como un apelativo que se da a Jesús (Jn. 1, 29; Act. 8, 32). San Pablo llega incluso a decir: «Cristo, nuestro Cordero Pascual, ha sido inmolado» (I Cor. 5, 7). A la vez, el rebaño de ovejas (o corderos) representa en el *Nuevo Testamento* la imagen del pueblo de Dios (Mt. 10, 6; Jn. 10, 1; I Pe. 2, 25). Por otra parte, en el imaginario popular el cordero era un animal, si bien poco inteligente, muy bondadoso, pacífico e indefenso y su figura reunía las ideas de inocencia y sacrificio (53, p. 1382).

Vemos entonces que la aparición del cordero en la última estrofa viene a confirmar lo que estimábamos como resonancias cristianas en la primera. El dios «por nosotros desgarrado» es también el Cordero Pascual de San Pablo, vale decir, Jesucristo. Ahora bien, ¿qué nos quiere decir el poeta con la imagen del cordero que pide su cencerro «desde el instinto callado»? Primero, un pequeño detalle de la traducción. Hemos empleado el adjetivo «callado» como cualidad del instinto del cordero para destacar el contraste con el «ruido» que impera entre los hombres, pero bien podría haberse dicho también «tranquilo» o «en paz», pues todos estos significados están contenidos en la palabra alemana *still*, de la cual deriva la aparecida en el soneto (*stilleren*) y que vendría a ser la forma declinada de «más callado». Nosotros dejamos fuera el adverbio «más» por un problema de musicalidad y por no tratarse de un elemento esencial para la comprensión del verso. Hecha esta salvedad, podríamos arriesgar la siguiente interpretación: el cordero no es sólo un ser bondadoso, tranquilo y silencioso, sino también y ante todo gregario; nada puede ser entonces peor para este animal que extraviarse y perder el contacto con el resto del rebaño. Y por eso es que él pide un cencerro, porque así el pastor lo podrá encontrar a cada momento, ese pastor que es su guía y su cabeza y por quien está siempre dispuesto a ser sacrificado en el doble sentido de la palabra, de servir de ofrenda y de alimento. A diferencia del cencerro, que une porque impide la dispersión del rebaño, el ruido imperante en el mundo de los humanos fragmenta y aísla.

XVII

Wo, in welchen immer selig bewässerten Gärten, an welchen Bäumen, aus welchen zärtlich entblätterten Blüten-Kelchen reifen die fremdartigen Früchte der Tröstung? Diese köstlichen, deren du eine vielleicht in der zertretenen Wiese

deiner Armut findest. Von einem zum anderen Male wunderst du dich über die Grösse der Frucht, über ihr Heilsein, über die Sanftheit der Schale, und dass sie der Leichtsinn des Vogels dir nicht vorwegnahm und nicht die Eifersucht

unten des Wurms. Giebt es denn Bäume, von Engeln beflogen, und von verborgenen langsamen Gärtnern so seltsam gezogen, dass sie uns tragen, ohne uns zu gehören?

Haben wir niemals vermocht, wir Schatten und Schemen, durch unser voreilig reifes und wieder welkes Benehmen jener gelassenen Sommer Gleichmut zu stören?

XVII

¿Dónde, en qué jardines regados siempre alegremente,
en qué árboles, de qué cálices de flores deshojadas con
ternura

maduran los extraños frutos del consuelo? Estos frutos
deliciosos, de los cuales quizás uno encuentres

en la hollada pradera de tu pobreza. Una y otra vez
te asombras del tamaño de la fruta, de su lozanía,
de la suavidad de su piel y de que la ligereza del pájaro
no se te haya anticipado ni tampoco los celos,

desde abajo, del gusano. ¿Es que no existen árboles
frecuentados por ángeles

y extrañamente cultivados por ocultos y lentos jardineros,
árboles que nos sostienen sin pertenecernos?

¿Fuimos alguna vez capaces nosotros, sombras y esquemas,
con nuestra conducta madura antes de tiempo y luego otra
vez

marchita, de perturbar la serenidad de aquellos apacibles
veranos?

SONETO Nº 17

Este soneto está dedicado al tema del consuelo. Pero el poeta no habla de éste a secas, sino de «los extraños frutos del consuelo», que él se imagina han nacido en «jardines regados siempre alegremente» y como producto de «flores deshojadas con ternura». El carácter de «extraño» del consuelo está planteado en el doble sentido, de lo ajeno e incluso exótico y de lo poco frecuente. Lo primero se ve corroborado por una imagen que aparece en el primer terceto: «¿Es que no existen árboles frecuentados por ángeles / y extrañamente cultivados...?», etc. Lo segundo aparece recalcaado ya al final de la primera estrofa, cuando el poeta dice: «Estos frutos/ deliciosos, de los cuales quizás uno encuentres / en la hollada pradera de tu pobreza.» La pregunta sería entonces, por qué habría de ser el verdadero consuelo algo tan extraño e infrecuente. En lo que se refiere a esta primera cualidad que tendría el consuelo, hay una carta de Rilke a la Princesa Marie von Thurn und Taxis del 6 de septiembre de 1915 —también mencionada en la edición crítica (3, p. 757)— que podría iluminarnos al respecto. En ella el poeta se disculpa por no haberle escrito, lo que atribuye a su permanente estado de tedio y pesadumbre y luego le habla del consuelo y de cómo él ha llegado a veces a espantarse de encontrar en el fondo de su corazón inagotables posibilidades de consuelo. Y agrega: «Es seguro que el consuelo más divino se encuentra en lo humano mismo y que no sabríamos qué hacer con el consuelo de un dios. Nuestros ojos tendrían que ver un poco más, nuestros oídos ser más receptivos, el

sabor de una fruta tendría que invadirnos más completamente; también deberíamos soportar más los olores y en el tocar y ser tocados estar más presentes y ser menos olvidadizos. Y así encontrar consuelo de nuestras experiencias más próximas, las que podrían ser más convincentes, dominantes y verdaderas que cualquier sufrimiento que nos pueda commover» (54, p. 588).

En este soneto el poeta parece estar haciendo una contraposición entre las formas tradicionales de consuelo —como el pensar en una compensación en la otra vida por los sufrimientos de ésta, por ejemplo— y este consuelo más puramente humano, consistente en redescubrir una y otra vez la realidad que nos rodea, aguzando nuestros sentidos. Y así, el «asombrarnos del tamaño de la fruta» o «de la suavidad de su piel» podría ser más aliviador para el alma dolorida que esperar el consuelo de los dioses en el otro mundo. Esta es claramente la opinión de los autores de la edición crítica (3, p. 757). Apoyaría además esta postura el hecho que Rilke se manifestara a menudo escéptico frente a ideas muy concretas sobre la otra vida, como las que se observan a veces en el marco de la religión cristiana. Recordemos a este propósito la famosa carta a Hulewicz, cuando dice: «...con una conciencia puramente terrena, profundamente terrena, beatamente terrena hay que introducir lo *aquí* visto y tocado en un círculo más amplio, en el más amplio posible. No en un “Más Allá” cuya sombra oscurece la tierra, sino en una totalidad, en *lo entero*» (6, p. 376). Sin embargo, nosotros pensamos que esta oposición entre el consuelo humano y el divino no es tan marcada y cabría al menos una segunda forma de interpretar este pasaje. En primer lugar, porque lo divino sigue presente en el consuelo cantado por el poeta, algo que se refleja particularmente en el verso ya citado: «¿Es que no existen árboles frequentados por ángeles..., árboles que nos

sostienen sin pertenecernos?» Recordemos que el ángel es en todo el ciclo de las elegías el ser que representa el mundo de lo trascendente y cuya presencia todavía podemos tolerar, ya que Dios mismo es demasiado para los humanos. «No es que tú puedas soportar / la voz *de Dios*, ni mucho menos. Pero escucha el soplo, / el mensaje incesante que se forma del silencio», nos dice el poeta en la Primera Elegía (1, p. 31). El hecho que el soneto hable expresamente de árboles que no nos pertenecen y que aun así nos sostienen y consuelan con sus frutos (el verbo empleado, *tragen*, significa sostener, pero en el contexto de los árboles puede significar también «portar frutos»), nos está señalando también la importancia de ese otro espacio, del espacio trascendente. En segundo lugar, porque toda esta especie de jardín del consuelo que nos describe Rilke en este soneto puede ser visto también como un regalo divino, como un presente que recibimos justamente a través de esa infinita abundancia de la naturaleza. En esta misma línea se encuentra la breve interpretación de este soneto hecha por K. Kippenberg, quien postula que el consuelo mostrado por Rilke nos llega en forma milagrosa «a través de estos frutos grandes, intactos y llenos de un suave aroma, frutos que ningún enemigo en este mundo hostil ha logrado destruir» (4, p. 311). La última estrofa es una pregunta sin respuesta. El poeta se plantea si nosotros, los humanos, desde nuestra condición de ser «sombras y esquemas», de mostrar una conducta «madura antes de tiempo» y luego «otra vez marchita», hemos perturbado o no «la serenidad de aquellos apacibles veranos». Con la primera imagen el poeta nos quiere enseñar que somos una extraña combinación de «sombras» (malos instintos, debilidades, cobardías) y no de luces, como sería la contraparte habitual, sino de «esquemas», vale decir, de teorías (que van a desembocar en la técnica) o de prejuicios (que se traducen

en intolerancias y fanatismos). Con la segunda imagen («nuestra conducta madura antes de tiempo») el poeta está apuntando a una característica del hombre moderno que nos parece de la mayor trascendencia: al hecho que hemos desarrollado en demasía ciertas habilidades (la técnica, por ejemplo) sin estar éticamente preparados para ello. Es como si Rilke hubiera tenido una premonición de lo que serían las armas nucleares en manos de gobernantes irresponsables o de terroristas o lo que puede llegar a representar para el futuro de la humanidad la manipulación genética. Pero por fortuna esta conducta «madura antes de tiempo» también se «marchita». Es decir, el hombre, a pesar de todos sus progresos, de sus afanes de inmortalidad y de sus delirios fáusticos y pigmaleónicos, no ha podido ni podrá jamás vencer al envejecimiento y a la muerte. Y desde la asunción de esa marchitez cabe la posibilidad de que se reencuentre con «la serenidad de aquellos apacibles veranos», ese tiempo de la maduración y del reposo en un espacio que pertenece tanto a este mundo como al otro y pueda así reconocer su fruto quizás más escaso y más precioso: el verdadero consuelo.

XVIII

Tänzerin: o du Verlegung
alles Vergehens in Gang: wie brachtest du's dar.
Und der Wirbel am Schluss, dieser Baum aus Bewegung,
nahm er nicht ganz in Besitz das erschwungene Jahr?

Blühte nicht, dass ihn dein Schwingen von vorhin
umschwärme,
plötzlich sein Wipfel von Stille? Und über ihr,
war sie nicht Sonne, war sie nicht Sommer, die Wärme,
diese unzählige Wärme aus dir?

Aber er trug auch, er trug, dein Baum der Exstase.
Sind sie nicht seine ruhigen Früchte: der Krug,
reifend gestreift, und die gereiftere Vase?

Und in den Bildern: ist nicht die Zeichnung geblieben,
die deiner Braue dunkler Zug
rasch an die Wandung der eigenen Wendung geschrieben?

XVIII

Bailarina, oh tú transposición
de todo lo pasajero en paso de baile: ¡y cómo lo ofreciste!
Y el torbellino final, este árbol de movimiento,
¿no tomó él plena posesión del año acumulado?

¿No floreció de repente su copa de quietud,
para que así la rodeara tu vibración anterior?
Y sobre ella, ¿no era el sol, no era el verano, ese calor,
ese infinito calor que de ti se desprendía?

Pero tu árbol del éxtasis también dio fruto, también dio fruto.
¿No son ellos sus frutos tranquilos: el cántaro,
estriado en su madurar y el jarrón más maduro?

Y en las imágenes, ¿no ha permanecido el dibujo
que el oscuro trazo de tus cejas
veloz escribió en la pared de tu propio girar?

SONETO N° 18

Este es uno de los cuatro sonetos en que el poeta se refiere a la danza. Los otros son: dos de los tres sonetos dedicados a Wera (I, 25; II, 28) y el Número 15 de la Primera Parte, allí donde dice: «Danzad, muchachas mudas y ardorosas / ¡danzad el sabor de la fruta conocida!... etc.» Hay dos razones para que Rilke haya tocado tantas veces este tema en sus sonetos. Una es obvia: lo que inspiró el ciclo fue, como explicábamos en el Prólogo, la muerte prematura de una bailarina extraordinaria, la joven Wera Ouckama Knoop, hija de un matrimonio amigo de München. La segunda es que él se ocupó muy a fondo de la poesía de Paul Valéry, cuya obra *L'âme et la danse* (55) conoció en 1921, poco antes de escribir los sonetos y que luego tradujo al alemán en el mismo año de su muerte (1926). Los autores de la edición crítica afirman al respecto: «Para Valéry la danza es el símbolo del acto creativo y en estos sonetos Rilke lo demuestra en forma impresionante, al lograr un acto de transformación tanto de la danza como del lenguaje» (3, p. 757).

Según su amiga y editora, Katherina Kippenberg —quien seguramente conversó con el poeta al respecto— Rilke se habría inspirado al escribir este soneto en unos jarrones griegos que tuvo oportunidad de admirar en Roma, en uno de los cuales hay una escena donde se observa «una bailarina cuyo rápido movimiento desaparece en un instante, como si se lo hubieran tragado, pero sólo para dar forma a un nuevo movimiento y poder mantener así el sentido del baile; este termina con movimientos cada vez más rápidos en

una suerte de remolino» (4, p. 312). Si esto que relata la Sra. Kippenberg es cierto —no tendríamos por qué ponerlo en duda— es seguro que fue esa experiencia la fuente de inspiración de este soneto, puesto que ya en la primera estrofa aparece tanto la transformación de un movimiento en otro («la transposición de todo lo pasajero en paso de baile») como «el torbellino final». Pero el poeta, como nos tiene acostumbrados, no se queda en la mera reproducción de una experiencia pasada, sino que va mucho más allá. Inmediatamente después de referirse al «torbellino final» de la danza emplea una imagen que nos deja sorprendidos: «este árbol de movimiento / ¿no tomó él plena posesión del año acumulado?» Entendemos lo primero como una metáfora osada y también como una imagen más del acto de transformación tan propio del arte. Pero ¿qué significa eso de tomar «plena posesión del año acumulado?» Creo que lo que aquí hace el poeta es concentrar en una sola imagen toda la complejidad del proceso del baile. Desde sus inicios, suaves como el brotar de las hojas o de las flores en primavera, hasta esa explosión de los frutos con sus distintas formas, colores y sabores en verano y luego el paso al lento marchitarse de las hojas y su paulatina caída a lo largo del otoño, hasta llegar a la desnudez y al silencio del árbol invernal.

La primera parte de la segunda estrofa es otro intento extraordinario de fijar en pocas palabras el misterioso fenómeno de la danza. Esta había sido comparada en la estrofa anterior con un «árbol de movimiento». Ahora el poeta imagina que la copa del árbol, entre tanto quieta (el momento de inmovilidad o reposo de la bailarina) vuelve a florecer (inicia otro movimiento), pero de tal manera que este último contiene todavía la vibración del movimiento anterior. Uno podría representarse esta metáfora pensando en el zumbido de un enjambre de abejas alrededor de un árbol. Tanto

es así que dos de los traductores más conocidos, José María Valverde (56, p. 877) y Eustaquio Barjau (11, p. 191), agregan la frase «como un enjambre», a pesar de no encontrarse en el original. La segunda parte de esta estrofa es otro ejemplo de transformación, pues el poeta nos dice que «el infinito calor» que se desprende del cuerpo de la bailarina pasa por encima de la copa del árbol de la danza («Y sobre ella...»), para transformarse en el sol del verano y en cierto modo en el verano mismo.

En el primer terceto «el árbol de movimiento» de la primera estrofa se transforma en un «árbol del éxtasis», el que representa tanto el éxtasis vivido por la bailarina como el estado emocional análogo al que logra llevar a los espectadores. Pero este «árbol» es al mismo tiempo capaz de superar ese carácter efímero tan propio de la danza y dar frutos que perduran. ¿Y cuáles son éstos? Los frutos perdurables son aquellas escenas de baile que los artistas de la Antigüedad dibujaron en ánforas y jarrones de greda y que aún hoy podemos admirar en los museos. Ahora bien, no nos queda clara la vinculación que hace el poeta entre estos objetos y el proceso de maduración, cuanto más que ambas proposiciones aparecen casi como una alternativa: «el cántaro estriado en su madurez» y «el jarrón más maduro».

El soneto termina con unos versos en los cuales se pone a prueba realmente la capacidad imaginativa del lector, pues aquí las transformaciones semánticas y las sinestesias alcanzan su máxima expresión. En primer lugar, habría que destacar una cierta contraposición que hace el poeta entre los frutos permanentes (los cántaros y vasijas pintadas) de la estrofa anterior y los transitorios, como es el caso de las imágenes, por definición efímeras, pero que de alguna manera se quedan algún tiempo en la mente de los espectadores («¿no ha permanecido el dibujo... etc.?»). Y luego vienen las

transformaciones aludidas: «el oscuro trazo de tus cejas» (que seguramente se refiere a los rasgos orientales de Wera Ouckama, mencionados en la carta a Margot Sizzo del 12 de abril de 1923), escribe en «la pared» del girar de la bailarina un «dibujo» que permanece en el recuerdo del espectador. En la primera estrofa la danza se había transformado en árbol; ahora lo hace en pared. Y lo que escribe sobre esa pared no es una mano, sino las cejas de la bailarina. ¿Y por qué una pared? Una posibilidad de comprender esta imagen de la pared aplicada a la danza, es pensar que ésta constituye una experiencia estética límite, en el sentido de Paul Valéry (55) y como tal no se puede pasar más allá. Otra es pensar que la pared representa nuestra receptividad, nuestra capacidad sensorial, sobre la cual quedan grabadas esas cejas, cuyo dibujo se confunde con los movimientos del baile. Pero en ese caso nuestra subjetividad misma se habría transformado en la danza y viceversa, por cuanto el poeta habla de «la pared de tu propio girar». A mayor abundamiento, Rilke nos muestra en este soneto su maestría en el uso del lenguaje, al que somete también a juegos y transformaciones mediante el empleo de palabras que tienen un sonido muy semejante y que significan cosas muy diferentes, como cuando al comienzo habla de *Verlegung* (transposición) y de *Vergehen* (lo pasajero), o al final, cuando usa, muy cerca una de la otra, las palabras *Wandung* (forma arcaica de decir pared) y *Wendung*, que significa «giro».

XIX

Irgendwo wohnt das Gold in der verwöhnenden Bank
und mit Tausenden tut es vertraulich. Doch jener
Blinde, der Bettler, ist selbst dem kupfernen Zehner
wie ein verlorener Ort, wie das staubige Eck unterm
Schrank.

In den Geschäften entlang ist das Geld wie zuhause
und verkleidet sich scheinbar in Seide, Nelken und Pelz.
Er, der Schweigende, steht in der Atempause
alles des wach oder schlafend atmenden Gelds.

O wie mag sie sich schliessen bei Nacht, diese immer offene
Hand.

Morgen holt sie das Schicksal wieder, und täglich
hält es sie hin: hell, elend, unendlich zerstörbar.

Dass doch einer, ein Schauender, endlich ihren langen
Bestand
staunend begriffe und rühmte. Nur dem Aufsingenden
säglich.
Nur dem Göttlichen hörbar.

XIX

En alguna parte habita el oro en el banco que mima
y que con miles actúa en forma confidencial. Pero aquel
ciego, el mendigo, aun para la moneda de cobre es
como un lugar perdido, como el rincón polvoriento bajo el
armario.

El dinero está como en casa en los negocios
y al parecer se disfraza con seda, claveles y piel.
Él, el silencioso, se halla en la pausa de la respiración
de todo ese dinero que respira despierto o dormido.

Oh, cómo puede cerrarse de noche esta mano
que siempre está abierta. Mañana la busca el destino
otra vez y a diario la extiende: clara, miserable y tan
frágil.

Pero que alguien, un espectador, comprenda al fin y
celebre,
asombrado, su larga existencia. Sólo decible para el que
canta.
Sólo audible para los dioses.

SONETO Nº 19

Este soneto trata de una situación muy particular, pero de cierta ocurrencia en el mundo moderno y cuya característica más central es el contraste: es el caso de un mendigo ciego que extiende su mano en las afueras de un banco. En los dos cuartetos la estructura es la misma, puestos que los dos primeros versos están dedicados a describir el mundo del dinero, mientras el tercero y el cuarto se refieren al mendigo. Los dos tercetos, en cambio, abandonan el campo de lo descriptivo para plantear, respectivamente, un problema trascendente y así, en el primero se plantea la pregunta por el destino del mendigo y en el segundo, por su relación con un eventual espectador y la posibilidad de un sentido para esta «larga existencia». Veamos estrofa por estrofa.

En la primera aparece el banco como el lugar donde reposa el dinero y que tiene además dos características: mima a sus clientes y es confidencial. El segundo tiene que ver con el secreto bancario. Frente a este mundo de precios y valores, a este mundo seguro y ordenado, emerge el mendigo ciego «como un lugar perdido», como lo olvidado y prescindible («el rincón polvoriento bajo el armario»), vale decir, como alguien que carece de toda valoración social y que ni siquiera es digno de recibir una moneda de cobre. En la segunda estrofa se describe cómo el dinero se encuentra a gusto no sólo en el banco, sino y sobre todo, «en los negocios», en las transacciones, bolsas y especulaciones, invadiendo hoy casi todas las actividades humanas, pues, como dice el poeta al final de esta estrofa, en el mundo moderno el dinero

«respira despierto o dormido». En contraste con este ente todopoderoso, omnipresente y en cierto modo ruidoso y que aparece además vinculado al mundo de la elegancia y de la frivolidad («se disfraza con seda, claveles y piel»), el mendigo se nos presenta como un ser silencioso y que no tiene más lugar en el mundo que «la pausa de la respiración» (del dinero), algo que de ocurrir sería muy breve.

En el primer terceto el poeta se extraña del hecho que «esta mano que siempre está abierta» pueda cerrarse por las noches, cuando el destino pareciera estar llamando al mendigo a permanecer siempre ahí de pie frente a la opulencia del banco, como un llamado de atención o quizás como una necesidad de la estructuración dialéctica de lo real. Ahora, esta mano que «el destino ... extiende» cada día es por cierto «miserable y tan frágil», pero también «clara», en lo que contrasta con las muchas oscuridades del mundo donde impera el dinero, mundo al que él se refiere con duras palabras en la Décima Elegía del Duino, describiéndolo como una feria, donde «tiendas de cualquier curiosidad hacen propaganda, tocan el tambor y lloriquean. / Pero en especial para los adultos es visible como el dinero / se multiplica anatómicamente y no sólo para la diversión: el órgano sexual del dinero, todo, el conjunto, el proceso... etc.» (1, p. 159). En el segundo terceto aparece un eventual interlocutor, un «tú», quien «asombrado» tendría que comprender y más aún, celebrar el carácter necesario y casi mítico de la figura del mendigo ciego. Rilke sospecha que no será fácil encontrar a ese «tú» y que probablemente para la mayoría de los humanos comunes y corrientes la figura del mendigo ciego junto al banco va a ser indiferente. Y entonces afirma en los últimos versos que en esta tierra sólo los poetas podrán reconocer su valor («sólo decible para el que canta») y que sólo los dioses, desde el otro mundo, serán capaces de entender y acoger su llamado («sólo audible para los dioses»).

and when you
are
walking
in the sun
the
sun.

and when you
are walking
in the sun
the sun.

and when you
are walking
in the sun
the sun.

and when you
are walking
in the sun
the sun.

XX

Qué lejos, entre las estrellas; y sin embargo,
cuánto más lejos lo que se aprende aquí.
Alguien, por ejemplo un niño... y el que sigue y el
segundo,
oh, qué incomprensiblemente lejos están uno del otro.

Quizás el destino nos mida con la vara del ser
y entonces nos parezca extraño;
piensa tan sólo en la distancia que existe de la muchacha al
varón,
cuando ella lo evita y se refiere a él.

Todo está lejos y en ninguna parte el círculo se cierra.
Mira en la fuente, sobre la mesa preparada con alegría,
cuán extraña es la cara del pez.

Los peces son mudos..., se pensó alguna vez. ¿Quién sabe?
¿Pero no hay al final un lugar, donde lo que fuera el lenguaje
de los peces pueda hablar *sin* ellos?

SONETO N° 20

¡Cuán lejos están las estrellas unas de otras!, nos dice el comienzo de este soneto, pero acto seguido nos recuerda que mucho más lejos se hallan a veces los seres y las cosas que tenemos cerca aquí en la tierra. ¡Cuánto desconocimiento y malentendidos entre las personas! ¡Cuántos desencuentros entre los amantes! Y cómo esa distancia percibida por ellos en el momento del desencuentro es muchísimo mayor que la que separa a las estrellas entre sí y a nosotros de ellas. Esto vale incluso para los niños: cuán diferentes pueden ser unos de otros. Cada madre o padre de familia podrá constatar este misterio en sus propios hijos: diferentes caracteres, distintos talentos, otros intereses. ¡Y cómo se distancian a veces los hermanos, a pesar de toda la niñez vivida en común! («¡Oh, qué incomprendiblemente lejos están uno del otro!»)

Los versos tercero y cuarto de la segunda estrofa representan un nuevo ejemplo de esa distancia que con frecuencia separa a los humanos. El poeta recuerda esos mundos incommensurables de la muchacha pre púber o púber y del varón de su misma edad. ¡Qué diferencia en cuanto a sensibilidad, a gustos, a nivel de madurez! ¡Con cuánta finura se mueve ya la muchacha a esa edad y con cuánta torpeza lo hace el joven! Cómo el cuerpo de este último se torna más longilíneo y su interés se orienta hacia la actividad física y el deporte, mientras en la muchacha el cuerpo se torna más redondo y más fino; su interés, en cambio, se orienta más bien hacia el recogimiento, el descubrir su belleza en el espejo, escribir diarios de vida o entregarse a largas conversaciones

con sus amigas, cuyo tema principal es justamente ese ser incomprendible que es el varón. El poeta precisa esta relación aludiendo a dos situaciones características que rodean a los jóvenes en esa edad, poco antes del descubrimiento del amor: «cuando ella lo evita» y cuando «se refiere a él». Ya hicimos mención de esto último a propósito de las conversaciones preferentes de las muchachas, por lo general tan lejanas de la realidad que es el varón a esa edad. La primera afirmación nos remite a un hecho de observación general: en la pre pubertad nada puede ser más molesto para una niña que la proximidad de un niño varón y llegada la pubertad y aunque éste se transforme en su preocupación central, pasará ella mucho tiempo eludiéndolo, hasta que las distintas formas de sociabilidad (fiestas y antiguamente bailes de estreno) contribuyan a acortar las distancias que los separan y a crear los primeros vínculos entre ellos.

Los dos primeros versos de esta segunda estrofa, en cambio, nos introducen de lleno en el misterio. Encontramos aquí tres elementos diferentes: el destino, que nos juzga o mide; «la vara del ser», como medida que el destino usa para juzgarnos; y por último, lo extraño que se nos hace el destino cuando nos aplica esa medida. El destino del hombre es un misterioso juego entre necesidad y libertad, entre aquello que se nos da o impone fatalmente (desde la herencia o el azar) y los actos libres con que vamos configurando esas circunstancias hacia un fin o meta que cada cual se propone. Ha habido momentos en la historia en los que el hombre ha interpretado el destino más en el sentido de una necesidad y otros, en cambio, donde el acento ha estado puesto en la libertad. Ejemplo del primer caso es la tragedia griega y del segundo, el existencialismo. En este soneto el destino alcanza casi la categoría de una divinidad que juzga nuestros actos y, sobre todo, el resultado final de nuestra existencia. No es mi

destino, entonces, el mentado en primera instancia en este poema, sino el destino como ese engranaje universal y misterioso que si en rigor no determina las acciones humanas, al menos las hace posibles, y que a su vez está estrechamente relacionado con la pregunta por el sentido. Ahora bien, ese destino «nos mide» o juzga «con la vara del ser». ¿Qué nos quiere decir el poeta con este aserto? Antes de intentar una interpretación habría que aclarar que el poeta emplea para lo que nosotros hemos traducido como «vara» una palabra, *Spanne*, que en alemán es ambigua, porque se puede interpretar tanto temporal como espacialmente. De hecho, la expresión donde más se usa es *Zeitspanne*, que significa lapso o margen de tiempo. La forma espacial de expresarla en castellano sería palmo o vara. La interpretación será distinta si tomamos la palabra *Spanne* en el sentido temporal o en el espacial, como lo hicimos nosotros. En el primer caso el destino nos mediría en «el lapso de tiempo del ser», vale decir, por lo que hemos hecho u omitido entre el nacimiento y la muerte. En el segundo caso nos va a juzgar «con la vara del ser», lo que quiere decir algo muy diferente, a saber, que en ese ser medidos por el destino hay también un llamado implícito a desarrollar la existencia en plenitud, en el sentido del «poder-ser» (*Sein-Können*) de Heidegger (8, p. 305) y eventualmente también un llamado a acceder a la dimensión del Ser en un sentido más general, a la totalidad de «lo abierto» de que nos habla el poeta en la Octava Elegía del Duino (1, p. 129), concepto muy próximo al de Dios. El tercer y último elemento contenido en estos dos versos, que aparecen como intercalados dentro del tema de las distancias y diferencias entre los seres humanos, es el de la extrañeza que va a provocar en nosotros este comportamiento del destino. Es difícil saber qué es lo que propiamente nos extraña: ¿será el hecho mismo que el destino nos juzgue o más bien,

como tiendo a pensar, que la perplejidad nos surja cuando nos asomamos a un destino pensado desde el abismo de la totalidad del ser?

El primer verso de la tercera estrofa representa en cierto modo una respuesta para la pregunta planteada recién: «Todo está lejos y en ninguna parte el círculo se cierra.» No cabe sino que nos extrañemos al comprobar que aun los seres más próximos están en rigor tan lejos y que al «no cerrarse el círculo» jamás podremos entender las oscuras legalidades del destino y menos aún las profundidades del ser a las que hemos sido llamados a asomarnos. El soneto termina con una imagen muy original que ilustra ese carácter inconmensurable que tienen los seres vivos unos con respecto a los otros. El poeta imagina un pescado preparado en la fuente para ser servido y repara en cuán extraña y misteriosa es su cara y su mirada ya carente de vida. ¡Cuán difícil de entender es su mundo! Es como el extremo de esa lejanía entre los seres a la que se refiere en las dos primeras estrofas. Y sin embargo, Rilke termina abriendo una ventana de esperanza de algo así como una comprensión y una cercanía universales entre los seres. Y así, en algún lugar podremos entender también el lenguaje de los peces, aunque ellos ya no estén, aunque su escaso desarrollo espiritual no les permita acceder a ese espacio y a ese tiempo de lo eterno al que todos los humanos aspiramos llegar.

XXI

Singe die Gärten, mein Herz, die du nicht kennst; wie
in Glas
eingegossene Gärten, klar, unerreichbar.
Wasser und Rosen von Ispahan oder Shiras,
singe sie selig, preise sie, keinem vergleichbar.

Zeige, mein Herz, dass du sie niemals entbehrst.
Dass sie dich meinen, ihre reifenden Feigen.
Dass du mit ihnen, zwischen den blühenden Zweigen
wie zum Gesicht gesteigerten Lüften verkehrst.

Meide den Irrtum, dass es Entbehrungen gebe
für den geschehn Enschluss, diesen: zu sein!
Seidener Faden, kamst du hinein ins Gewebe.

Welchem der Bilder du auch im Innern geeint bist
(sei es selbst ein Moment aus dem Leben der Pein),
ühl, dass der ganze, der rühmliche Teppich gemeint ist.

XXI

Canta, mi corazón, los jardines que tú no conoces;
jardines como fundidos en cristal, claros e inalcanzables.
Canta y ensalza feliz el agua y las rosas,
con nada comparables, de Esquira o Ispahán.

Muestra, mi corazón, que nunca prescindes de ellos,
que sus higos al madurar piensan en ti;
que tú tratas con sus brisas, transformadas
en rostro al elevarse, entre las ramas florecientes.

Evita el error de que algo falte
para la decisión ya tomada: ésta ¡de ser!
Como un hilo de seda llegaste tú hasta dentro en el tejido.

Cualquiera sea la imagen a la que en tu interior estés unido
(aunque sea sólo un momento de esta vida de penas),
siente tú que se trata del tapiz glorioso, del entero.

SONETO Nº 21

El poeta cambia aquí de la actitud un tanto escéptica del soneto anterior («todo está lejos y en ninguna parte el círculo se cierra») a una total afirmación de la vida y del deseo de ser, hasta el punto de manifestar en el primer terceto: «Evita el error de que algo falte / para la decisión ya tomada: ésta ¡de ser!» Y así, nada debe escapar a sus ansias por conocerlo y vivirlo todo, ni siquiera los jardines de países lejanos que él no ha visitado y que quizás nunca llegará a recorrer («Canta y ensalza feliz el agua y las rosas, / con nada comparables, de Esquira o Ispahán»). Se trata de dos antiguas ciudades persas, la primera de las cuales es famosa por sus jardines de rosas y la segunda, por sus complejos sistemas de regadío. También esos lugares «inalcanzables» ya para el poeta habrán de ser cantados por él. Y su afán de expandir su corazón por toda la tierra es tan grande que el poeta llega a sentir que los frutos de esos árboles y de esas plantas de jardines lejanos piensan en él «al madurar» y que las brisas que pasan a través de ellos se transforman en seres con los cuales él puede dialogar, casi frente a frente a pesar de la distancia («sus brisas, transformadas / en rostro al elevarse, entre las ramas florecientes»).

Su decisión es de existir en plenitud, pero esto implica la conciencia de ser parte esencial de un todo, de ser «un hilo de seda» que penetra hasta la intimidad del tejido de un tapiz. Pero al mismo tiempo esa conciencia que tiene de la pequeñez de ser sólo un hilo dentro de un tejido inmenso va acompañada de la intuición de que cada hilo desempeña un

papel fundamental en relación a esa totalidad. Y es por eso que él puede estar en contacto con los jardines persas, tan desconocidos y lejanos, porque no sólo cada uno de los destinos humanos, sino también la naturaleza toda, forman parte de ese «tapiz glorioso» y por lo tanto, están todos y cada uno de los seres de este mundo referidos los unos a los otros. Ese tapiz está siendo tejido por Dios desde su infinita sabiduría y misericordia y debemos confiar, entonces, en el resultado final, cuya figura ni siquiera podemos vislumbrar y menos comprender, por encontrarnos tan «dentro en el tejido» y carecer por ello de la perspectiva necesaria.

El tema de este soneto fue ya anunciado en el Nº 2 de esta Segunda Parte, cuando el poeta se pregunta: «¿Quién, de la tierra, conoce las pérdidas?» (con lo cual se está refiriendo, por cierto, a su sentido y no al hecho de haberlas experimentado, algo que es propio de los humanos) y responde: «Sólo aquel que cante, pero con tonos de alabanza, / el corazón nacido para el Todo.» Debemos alabar a Dios incluso frente al dolor de una pérdida, porque sólo Él conoce la figura completa de ese «tapiz glorioso» (el «Todo») del que somos sólo una mínima parte.

XXII

O trotz Schicksal: die herrlichen Überflüsse
unseres Daseins, in Parken übergeschäumt, -
oder als steinerne Männer neben die Schlüsse
hoher Portale, unter Balkone gebäumt!

O die eherne Glocke, die ihre Keule
täglich wider den stumpfen Alltag hebt.
Oder die *eine*, in Karnak, die Säule, die Säule,
die fast ewige Tempel überlebt.

Heute stürzen die Überschüsse, dieselben,
nur noch als Eile vorbei, aus dem waagrechten gelben
Tag in die blendend mit Licht übertriebene Nacht.

Aber das Rasen zergeht und lässt keine Spuren.
Kurven des Flugs durch die Luft und die, die sie fuhren,
keine vielleicht ist umsonst. Doch nur wie gedacht.

XXII

Oh, y a pesar del destino: los magníficos derroches
de nuestra existencia, desbordados en parques,
o como hombres de piedra junto a las claves
de los altos portales que se alzan bajo los balcones.

Oh, la campana de bronce que a diario
su maza levanta contra la cotidianeidad gastada.
O esa *única* columna en Karnak, la columna
que ha sobrevivido a templos que son casi eternos.

Hoy los excedentes, los mismos, se precipitan y pasan
tan sólo de prisa, desde el día horizontal y amarillo
hacia la noche henchida de luz que enceguece.

Pero el frenesí termina y no deja huellas.
Curvas del vuelo en el aire y de los que las trazaron;
ninguna quizás sea inútil, pero sólo como algo pensado.

SONETO N° 22

El soneto comienza con la afirmación: «Oh, y a pesar del destino...» La pregunta que surge de inmediato es qué entiende Rilke por «destino». En la Edición Crítica de su obra (3, p. 759) se menciona una carta del poeta a Baladine Klossowska del 12 de diciembre de 1920, en la cual él define al destino como «todos aquellos acontecimientos externos (incluidas las enfermedades) que pueden interrumpir o incluso destruir una disposición espiritual y una elevación del alma, que es por naturaleza, única». Su sentido es entonces algo diferente al de la *moira* griega. Ésta significaba también determinación, pero como se refería a la totalidad de la vida humana, con sus alternativas de gozo y de dolor, incluía también una eventual felicidad. Su rasgo central era, sí, el hecho que uno no podía escapar a sus designios, fuesen estos negativos o positivos. Gebhardt menciona un pasaje de Homero donde la *moira* es definida como «esa potente y perniciosa deidad cuya terrible acometida no puede evitar ninguno de los que ven la luz» (7, II. P. 618). Para Rilke, en cambio, el destino es simplemente lo que impide la realización personal y, en el caso del artista, de su obra. Es frente a este destino como amenaza latente y/o como desgracias ya consumadas que el poeta destaca esa capacidad humana de manifestarse a través de «los magníficos derroches / de nuestra existencia». ¿Y cuáles son estos «derroches»? Él da cuatro ejemplos de estos desbordes creativos en el enfrentamiento del hombre con las oscuras fuerzas del destino: los parques, las estatuas de piedra en los portales de algunas iglesias, las

campanas de las iglesias de pueblo que interrumpen «la cotidianeidad gastada» y por último, una columna en el templo de Karnak, en Egipto, «que ha sobrevivido a templos que son casi eternos». Acerquémonos a cada una de estas imágenes.

El tema del parque aparece por primera vez en todo el ciclo de los sonetos. Uno podría preguntarse legítimamente por qué el poeta ha elegido esta particular construcción humana como ejemplo de creación y al mismo tiempo de respuesta a ese destino que, ya sea en forma de enfermedad, accidente, revoluciones o guerras, va a impedir que el hombre se realice en plenitud. Se me ocurren dos asociaciones al respecto. Una es la trascendencia que tuvieron los parques en Europa desde comienzos del siglo XVII hasta fines del XIX. No se concebía un palacio, una mansión o incluso, como en el caso de Chile, una simple casa patronal, sin un enorme parque a su alrededor. Los parques fueron inspiradores de cuentos y leyendas, pero también de mentes científicas, como es el caso de Alexander von Humboldt (57), cuyas observaciones botánicas en el hermoso parque del Palacio de Tegel, en Berlín, significaron el comienzo de su extraordinaria carrera como naturalista y descubridor. El parque no es sólo un ornamento, sino el lugar del primer encuentro del hombre todavía niño con la naturaleza en un mundo que, desde hace ya varios siglos, es predominantemente urbano. La otra asociación que surge al respecto es el silencio propio de los parques, silencio casi ausente en el mundo moderno y al que Rilke diera mucho valor tanto en su vida privada (34, p. 69-76) como en su obra (ver Primera Elegía del Duino).

En relación con la segunda imagen, a saber, las figuras de piedra de los portales de las iglesias, nadie podría negar que el arte románico y el arte gótico —allí donde este tipo de es-

tatuas tienen un papel preponderante— constituyen una de las expresiones artísticas más poderosas y trascendentales en la historia de Occidente. Pensemos en los portales de las catedrales de Notre Dame, de Chartres, de Reims y de Vézelay, para nombrar sólo algunos. Rilke ya se había referido a las catedrales, y en particular a Chartres, en la Séptima Elegía del Duino, como una de las pocas cosas que con orgullo podemos mostrar los humanos a los ángeles. La imagen de la campana de bronce «que a diario su maza levanta» va a aparecer también en el Soneto Nº 29 y último de esta segunda parte, cuando el poeta consuela a Orfeo por el olvido en que ha caído entre los hombres y le aconseja dejarse «repicar en el corazón de oscuros campanarios». Ambas imágenes apuntan a esas pequeñas iglesias antiguas, por lo general románicas, que encontramos en los pueblos de España e Italia y que conservan, casi como ningún otro lugar en la tierra, la atmósfera de lo auténticamente sagrado. Por otra parte, es en estos pueblos donde el sonido de las campanas marca las horas, se escucha hasta en el último rincón y de algún modo dirige la vida de sus habitantes. Por último, está la alusión a esa «única columna en Karnak» y su vinculación con la eternidad. Sabemos por sus biógrafos (59, p. 112-116) y sus cartas cuánto impresionó Egipto al poeta en su único viaje a esas tierras en 1911. En las elegías se refiere en varias oportunidades a esta experiencia. Primero lo hace en la Sexta Elegía, cuando describe el destino del héroe y su relación con la muerte: «Éstos se abalanzan hacia ella, adelantándose a la propia sonrisa, como la cuadriga al rey victorioso / en los suaves bajorrelieves de Karnak» (1, p. 103); luego en la séptima, cuando habla de «la ambiciosa resistencia de la esfinge» (1, p. 117); y por último en la décima, la elegía del tránsito entre esta vida y la otra, cuando vuelve a referirse a la esfinge como «el rostro de la cámara callada. / Y se

asombran ante la cabeza coronada, la que en silencio / y para siempre ha puesto el rostro de los hombres / en la balanza de las estrellas» (1, p. 161). El espacio desértico donde habita la esfinge —y donde uno puede encontrar columnas que han «sobrevivido a tiempos que son casi eternos»— es la última etapa antes de pasar al espacio estelar primero y luego al mundo trascendente, allí donde impera «la fuente de la alegría» (1, p. 161).

En el primer terceto el poeta compara lo que fue tradicionalmente esta capacidad del hombre de enfrentar al destino y superarlo a través de la actividad creadora con lo que hoy ocurre con esos «excedentes», vale decir, con las manifestaciones culturales. Y la diferencia es notoria. Mientras los parques, las estatuas de piedra y las campanas permanecen y objetos como la columna de Karnak alcanzan incluso una dimensión de eternidad, las creaciones de la época moderna «se precipitan y pasan / tan sólo de prisa», vale decir, son efímeras. Ellas se presentan en «el día horizontal y amarillo», para desaparecer luego, absorbidas y destruidas por esas mismas luces artificiales que llenan las noches de este mundo moderno donde impera la técnica («la noche henchida de luz que enceguece»). De hecho, la luz artificial ha venido invadiendo más y más la vida del hombre en los últimos decenios, hasta el punto que hay edificios que para su funcionamiento casi prescinden por completo de la luz solar. En el segundo terceto vuelve el poeta a recalcar este carácter transitorio de todo lo que nos rodea, cuando afirma en el primer verso: «Pero el frenesí termina y no deja huellas.» ¡Cuántas manifestaciones de la post-modernidad tienen el carácter de un «frenesí»! (59).

El soneto termina con una nueva alusión al vuelo. Al parecer el fenómeno de la aviación produjo un gran impacto en el poeta, aunque mantuvo hacia él una actitud ambiva-

lente. El tema surge varias veces en su obra, pero muy expresamente en el Soneto Nº 23 de la Primera Parte. Allí habla del avión como un objeto «seguro, oscilante y esbelto», pero al mismo tiempo nos dice que su objetivo debe ser «puro» y poco antes había afirmado que en ningún caso el avión debería elevarse «en provecho propio», porque sólo entonces (cuando esto no ocurra) «podrá aquel que se acercó a las lejanías, / *llegar a ser* eso que logra, solitario, con su vuelo», vale decir, que el volar va a estar justificado desde algo así como un vuelo espiritual. En el Soneto Nº 22 que estamos comentando el poeta acepta la posibilidad de que esas «curvas del vuelo en el aire» sean útiles, pero agrega la advertencia: «pero sólo como algo pensado.» Lo «pensado» representa para Rilke lo abstracto, lo alejado de la vida, algo que debemos mantener a prudente distancia, porque si nos entregamos a él corremos el peligro de perdernos. Esto lo manifiesta expresamente en una hermosa carta de amor a Lou Andreas-Salomé, cuando casi al final le dice: «El mundo perdió para mí ese carácter nebuloso, ese fluido hacerse y deshacerse que era el tono y la pobreza de mis primeros versos; las cosas eran, los animales se diferenciaban, las flores vivían. Aprendí la sencillez, aprendí lenta y penosamente lo sencillo que es todo y maduré hablando de cosas sencillas. Y todo esto ocurrió porque te encontré a ti cuando corría por primera vez el peligro de entregarme a lo abstracto» (60).



«Pilares heráldicos de Tutmosis III». Gra-
nito rojo. Karnak, Templo de Amón-Re;
VIII Dinastía (hacia 1450 a. C.).

XXIII

Rufe mich zu jener deiner Stunden,
die dir unaufhörlich widersteht:
flehend nah wie das Gesicht von Hunden,
aber immer wieder weggedreht,

wenn du meinst, sie endlich zu erfassen.
So Entzognes ist am meisten dein.
Wir sind frei. Wir wurden dort entlassen,
wo wir meinten, erst begrüßt zu sein.

Bang verlangen wir nach einem Halte,
wir zu Jungen manchmal für das Alte
und zu alt für das, was niemals war.

Wir, gerecht nur, wo wir dennoch preisen,
weil wir, ach, der Ast sind und das Eisen
und das Süsse reifender Gefahr.

XXIII

Llámame en aquella de tus horas
que te resiste sin cesar,
ésa que suplica de cerca, como el rostro de los perros,
pero que permanentemente se da vuelta,

cuando tú crees comprenderla al fin.
Lo que así te ha sido sustraído es de todo lo más tuyo.
Nosotros somos libres. Fuimos expulsados allí
donde pensamos primero ser los bienvenidos.

Temerosos pedimos apoyo, nosotros,
demasiado jóvenes a veces para lo viejo
y demasiado viejos para lo que nunca fue.

Nosotros, justos tan sólo allí donde alabamos,
porque somos, ay, la rama y el hierro
y la dulzura del peligro que madura.

SONETO Nº 23

En los breves y escasos comentarios a sus sonetos, Rilke dice con respecto a éste simplemente: «A los lectores», lo que se comprende desde el hecho que es el único de los 55 sonetos en el cual el poeta se dirige directamente a ellos y les ofrece su ayuda («Llámame en aquella de tus horas / que te resiste sin cesar...»). ¿Qué nos quiere decir con ese ofrecimiento? Creemos que el poeta se refiere aquí a esas horas difíciles que todos tenemos, cuando nos sentimos desorientados, confusos y, sobre todo, acosados por preguntas sin respuestas. La imagen que Rilke emplea para comparar esas horas de confusión y de dolor no puede ser más acertada: «el rostro de los perros» pues cuando creemos haber logrado la comunicación perfecta con el perro, su «rostro ... se da vuelta» bruscamente y volvemos a quedar en la incertidumbre. Lo mismo que nos ocurre con las preguntas fundamentales.

Pero en el segundo verso del segundo cuarteto viene la respuesta del poeta al acertijo: «Lo que así te ha sido sustraído es de todo lo más tuyo.» Estamos constituidos por las preguntas sin respuesta que son justamente eso que «te ha sido sustraído». Una paradoja semejante aparece en esos versos que Rilke le escribiera a su amigo Helmuth Freiherr Lucius von Stoedten como dedicatoria en un ejemplar de su novela *Malte* (13). Este poema fue ampliamente comentado por Heidegger en el ya citado opúsculo «Para qué poetas en tiempos de precariedad» (*Wozu Dichter in dürftiger Zeit*) (27, p. 265-316) y cuya parte pertinente reza así: «...pues lo que en definitiva nos cobija es nuestro estar de-

samparados.» Aquí es el desamparo lo que nos va a dar abrigo, desamparo tan propio de la condición humana en comparación con lo protegido que están los animales por sus instintos. ¿Pero cómo puede proteger el desamparo, vale decir, la carencia de protección? Esa es pues la paradoja. No podemos referirnos aquí en detalle a la interpretación heideggeriana de estos misteriosos versos. Nos limitaremos sólo a señalar que ésta apunta en el sentido que el desamparo protege a los humanos en la medida que nos empuja a arriesgarnos hacia «lo abierto», concepto desarrollado por Rilke en la Octava Elegía y en cierto modo equivalente a Dios. En este soneto y en forma paradójica, lo que nos ha sido robado, o al menos no otorgado, es lo que constituye lo más propio y por ende, lo más esencial de la existencia humana. ¿Pero no es justamente esa capacidad de cuestionar(nos) la vida pre-reflexiva como también la naturaleza que nos rodea y en último término, a nosotros mismos, lo más característico de nuestra especie *homo*? En los versos siguientes el poeta hace referencia primero a otro de los rasgos esenciales del hombre: su libertad («Nosotros somos libres»), para luego decir algo muy difícil de interpretar: «Fuimos expulsados allí / donde pensamos primero ser los bienvenidos.» El hecho que este misterioso verso aparezca contiguo a aquel en que se afirma la libertad, nos hace pensar que el poeta se está refiriendo aquí a la expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal. No es la oportunidad de profundizar en la interpretación del mito, pero no hay duda que una de las verdades más profundas que éste encierra es la del vínculo existente entre el hecho de comer del «árbol de la ciencia del bien y del mal» (61, Gen. 2, 16-17) y el acceso del hombre a la libertad.

En el primer terceto el poeta nos recuerda la indefensión (el «desamparo») y la angustia a las que fuimos condenados

después de la salida del paraíso, así como nuestra permanente necesidad de ayuda («Temerosos pedimos apoyo...»). Y a continuación se detiene en dos características propias de este desamparo: «(somos) demasiado jóvenes a veces para lo viejo / y demasiado viejos para lo que nunca fue.» Nos cuesta reconocer las verdades profundas, las verdades de siempre («lo viejo»). Recordemos que en el Soneto Nº 19 de la Primera Parte el poeta afirmaba que «no se ha reconocido el dolor / ni se ha aprendido el amor y lo que nos aleja en la muerte / no ha sido develado aún». Pero también nos cuesta la prudencia. ¡Con cuánta facilidad nos dejamos engañar por utopías que pretenden resolverlo todo y que tarde o temprano se demuestran como falsas! Estamos destruyendo la naturaleza, olvidando que el planeta tierra es la única residencia posible para el hombre. En suma, somos «demasiado jóvenes para lo viejo». Pero al mismo tiempo nos ocurre lo contrario, que somos «demasiado viejos para lo que nunca fue», vale decir, que rígidos y perezosos, abandonamos con mucha facilidad los ideales que tuvimos en la juventud y primera madurez, para adoptar en cambio posturas más cómodas y sobre todo, más convenientes.

En el último terceto reaparece el viejo tema de la alabanza (a Dios), tratado una y otra vez a lo largo de este ciclo de sonetos. Con las palabras «¡Celebrar, eso es!» comienza el Soneto Nº 7 de la Primera Parte y al final del mismo soneto, Orfeo, «en el umbral de las puertas de los muertos, / alza las fuentes con frutos de alabanza». El Soneto Nº 8 de la Primera Parte comienza con el hermoso verso: «Sólo en el espacio de la celebración cabe la queja...» Y en el antes mencionado Soneto Nº 19 el poeta, frente a la constatación de nuestra incapacidad de reconocer el sentido del dolor, del amor y de la muerte, responde con los versos: «Sólo el canto sobre la tierra / santifica y celebra.» Una interpretación *in*

extenso del tema del canto y la alabanza requeriría de un tratamiento aparte. Con estas citas sólo he querido resaltar la importancia que el poeta le da al tema y hacer más comprensible el primer verso del segundo terceto: «Nosotros, justos tan sólo allí donde alabamos.» Esto significa que el canto y en particular el canto dirigido hacia los cielos, es nuestro ámbito más propio. Sólo allí podemos ser verdaderamente justos y evitar perdernos en el mundo de los meros negocios, porque como dice Heidegger (27), el hombre «vive en lo fundamental arriesgando su esencia en la vibración del dinero y del valer de los valores. El hombre es, como permanente cambista e intermediario, ‘un mercader’. Él pesa y sopesa constantemente y, sin embargo, no conoce el auténtico peso de las cosas.» (p. 310). Sólo el canto nos eleva y transforma el riesgo de nuestra existencia en un camino hacia «lo abierto». Y el soneto termina precisando aún más esta condición esencialmente ambigua del hombre: somos la rama que sostiene y al mismo tiempo el hierro (la sierra) capaz de cortarla, con la consiguiente caída hacia el abismo; pero también somos «la dulzura del peligro que madura». En la dedicatoria a von Stoedten, Rilke (13) nos dice que el mismo fundamento de nuestro ser «nos arriesga» y que nosotros, los humanos, «más aún que la planta o el animal, / caminamos *con* este riesgo, lo deseamos y a veces somos también / más arriesgados que la propia vida». La existencia humana es entonces un estar siempre en peligro, peligro que al madurar se va transformando en «dulzura», por cuanto es justamente ese riesgo lo que permite que, junto con mantenernos en el desamparo, podamos acceder al espíritu y conocer la invisible protección divina.

XXIV

O diese Lust, immer neu, aus gelockertem Lehm!
Niemand beinah hat den frühesten Wagern geholfen.
Städte entstanden trotzdem an beseligten Golfen,
Wasser und Öl füllten die Krüge trotzdem.

Götter, wir planen sie erst in erkühlten Entwürfen,
die uns das mürrische Schicksal wieder zerstört.
Aber sie sind die Unsterblichen. Sehet, wir dürfen
jenen erhorchen, der uns am Ende erhört.

Wir, ein Geschlecht durch Jahrtausende: Mütter und Väter,
immer erfüllter von dem künftigen Kind,
dass es uns einst, übersteigend, erschüttete, später.

Wir, wir unendlich Gewagten, was haben wir Zeit!
Und nur der schweigsame Tod, der weiss, was wir sind
und was er immer gewinnt, wenn er uns lehrt.

XXIV

¡Oh este placer, siempre renovado, de la arcilla
emblandecida!

Casi nadie ayudó a los que se arriesgaron primero.
Sin embargo, ciudades surgieron en golfos dichosos
y el agua y el aceite los cántaros llenaron.

Dioses, nosotros los planificamos primero en osados
proyectos,
que una vez más nos destruye el hosco destino.
Pero ellos son los inmortales. Ved, nosotros podemos
escuchar a aquel que en definitiva nos atiende.

Nosotros, una estirpe a través de milenios:
madres y padres, cada vez más llenos del niño futuro,
de modo que él, más tarde algún día, nos commueve y
trasciende.

Nosotros, los infinitamente arriesgados, ¡cuánto tiempo
tenemos!
Y sólo la callada muerte sabe lo que somos
y lo que siempre ella gana cuando nos presta.

SONETO Nº 24

El soneto comienza haciendo mención de otro rasgo central del ser humano, cual es su condición de constructor y habitante. Es cierto que ha habido un largo proceso desde que el hombre armaba sus sencillas viviendas con barro hasta el emerger de magníficas ciudades junto al mar, pero él siempre ha construido gustosamente («Oh, este placer siempre renovado...»), porque pertenece a su esencia misma el erigir paredes que separen lo propio de lo ajeno, lo familiar de lo extraño. Sin embargo, el poeta nos dice que a esos primeros que se arriesgaron a construir, vale decir, a transformarse en humanos, «casi nadie ayudó». Sospecho que el sentido de este verso tiene que ver con lo desarrollado en el soneto anterior: al ser expulsados del Paraíso, donde nos encontrábamos totalmente protegidos y no teníamos necesidad de defendernos levantando viviendas, perdimos esa protección y esa «ayuda». Ahora bien, junto con las ciudades vino el progreso, manifestado por una parte en objetos de manufactura cada vez más compleja y por otra, en la abundancia de alimentos y de bienes («y el agua y el aceite los cántaros llenaron»).

Sobre la importancia del construir y su relación con el habitar y el pensar también nos ha instruido Heidegger en su conocido ensayo *Bauen, Wohnen, Denken* (*Construir, habitar y pensar*) (63). Después de una exhaustiva investigación etimológica el filósofo llega a la conclusión de que *bauen* (construir) significaba originalmente *wohnen* (habitar), pero que a su vez *ich wohne* (yo habito) era una manera arcaica de

decir *ich bin* (yo soy). Por otra parte, en el germano antiguo el sinónimo de *wohnen* (habitar) era *schonen* (cuidar). Todo esto le permite a Heidegger afirmar que el sentido profundo del ser-hombre es ser un habitante constructor y cuidador de la tierra que habita (p. 140-143). Y más adelante, luego de nuevos descubrimientos etimológicos y profundas reflexiones, concluye que la esencia del habitar es «salvar la tierra, recibir al cielo, esperar a los dioses y conducir a los mortales» (p. 153). Valga esta digresión como forma de señalar hasta qué punto Rilke se anticipó a tratar temas que iban a ser fundamentales para el pensamiento filosófico a lo largo del siglo XX.

La segunda estrofa tiene varias lecturas. Como la tercera persona del plural se dice en alemán igual para el masculino y para el femenino (*sie*), la acción del verbo «*planen*» (planear, planificar) podría referirse tanto a «ellas» como a «ellos», en acusativo, «las» o «los». En el primer caso se leería «nosotros las planificamos» (a las ciudades) y en el segundo, «nosotros los planificamos» (a los dioses). Hasta el final del segundo verso calzaría la primera lectura: osados proyectos (de ciudades) que el destino termina destruyendo, pero el tercer verso nos resuelve la duda, al afirmar que «ellos son los inmortales». El poeta se está refiriendo aquí, entonces, a los dioses y no a las ciudades de la primera estrofa. Aceptada esta lectura, caben, sí, dos interpretaciones del hecho de «planificar» a los dioses. La primera es la insinuada en la edición crítica (3): los hombres creamos a los dioses y a las religiones («una continuación de la idea de un dios en evolución, creado por los artistas», p. 760) y el destino se encarga de destruirlos, como a tantas otras creaciones humanas. Pero esta interpretación se contradeciría con el hecho de la inmortalidad de los dioses, afirmada en el tercer verso de este segundo cuarteto. Otra posible lectura sería la siguien-

te: los dioses (o Dios) existen desde siempre y son inmortales, pero nosotros los encasillamos en sistemas teológicos que tarde o temprano se derrumban. Esta segunda interpretación me parece más acorde con el resto de esta estrofa, donde la idea central es que debemos aprender a escuchar al dios «que en definitiva nos atiende»; vale decir, a aquel con el cual podamos establecer una relación personal y que esté dispuesto a responder a nuestros ruegos y oraciones. Aquí se percibe también una alusión a Orfeo, el dios que enseñó a escuchar a los animales (Soneto I, Primera Parte) y que al hombre le regaló además la palabra y la música (Soneto XXVI, Primera Parte y Primera Elegía del Duino).

En el primer terceto vuelve el poeta al tema del hombre, a cuya especie define como «una estirpe a través de milenios». Cabría preguntarse, ¿por qué resalta Rilke esta característica en los hombres, cuando los animales también han permanecido largo tiempo en la tierra y en rigor, llevan más tiempo que nosotros en ella? Creo que el poeta se refiere aquí a la conciencia histórica, al hecho que, a diferencia de los animales, nosotros *sabemos* que hemos durado y estamos además insertos en relatos mitológicos e históricos y recordamos en mayor o menor medida a nuestros respectivos antepasados (por eso nos habla de «estirpe»). Esta particular relación del ser humano con el tiempo se ve confirmada en los versos siguientes, donde se destaca ese vínculo esencial que el hombre tiene con el futuro («madres y padres siempre más llenos del niño futuro»). La imagen que emplea el poeta para describir esta vinculación no puede ser más plástica y bella: los padres, cuya plenitud es la realización de sus hijos, se commueven cuando éstos los superan; con otras palabras, el futuro de los padres se hace carne en lo que será algún día el presente de sus hijos. Pero esto también podría leerse como una alusión al superhombre de Nietzsche (63):

«*Tot sind alle Götter; nun wollen wir, dass der Übermensch leben*» («Muertos están todos los dioses; ahora queremos que viva el superhombre»), dice en *Así habló Zarathustra* (p. 340). Barjau (11), en las notas al pie de página de su traducción de los sonetos, coincide en que Nietzsche es el que está siendo aludido en estos versos y recuerda que Hermann Mörchen menciona como una de las ideas centrales del Zaratustra «que el hombre está para crear al superhombre y la potencia creadora de lo divino aumenta de una generación a otra» (p. 202).

En la última estrofa el tema es la muerte. No podría ser de otra manera, cuando en la anterior se había referido al tiempo. Es la muerte la que nos regala el tiempo, aunque no tanto como cronología, sino más bien como oportunidad, urgencia o crisis. Pero antes de referirse expresamente a la muerte el poeta vuelve sobre el tema del riesgo («nosotros, los infinitamente arriesgados»). Y afirma entre signos de admiración (aunque parece una pregunta): «¡Cuánto tiempo tenemos!» Esto puede ser interpretado como una comprobación del mucho tiempo de que disponemos todavía, como individuos para completar nuestra obra o como especie para producir el superhombre, pero también como la pregunta fundamental del ser humano: ¿cuánto tiempo me queda para encontrar la respuesta a las preguntas del soneto anterior y develar así el sentido de la existencia? Pero en rigor sólo la muerte «sabe lo que somos». En ella se esconden las respuestas a todas nuestras interrogantes; más aún, ella nos prestó la vida y con estos préstamos la muerte nunca pierde («siempre ella gana»). Y esto porque jamás podremos librarnos de ella, por más intentos que hagamos de alcanzar la inmortalidad.

XXV

Schon, horch, hörst du der ersten Harken
Arbeit; wieder den menschlichen Takt
in der verhaltenen Stille der starken
Vorfrühlingserde. Unabgeschmackt

scheint dir das Kommende. Jenes so oft
dir schon Gekommene scheint dir zu kommen
wieder wie Neues. Immer erhofft,
nahmst du es niemals. Es hat dich genommen.

Selbst die Blätter durchwinterter Eichen
scheinen im Abend ein künftiges Braun.
Manchmal geben sich Lüfte ein Zeichen.

Schwarz sind die Sträucher. Doch Haufen von Dünger
lagern als satteres Schwarz in den Aun.
Jede Stunde, die hingeht, wird jünger.

XXV

Escucha: tú oyes el trabajo de los primeros
rastrillos; nuevamente la cadencia humana
en la calma contenida de la tierra poderosa
al comienzo de la primavera. En todo su sabor

se te aparece el futuro. Lo que ya tantas veces
ha llegado hasta ti se te figura que viene
como algo nuevo: nunca recogiste
lo que siempre habías esperado. Eso te recogió a ti.

Incluso las hojas de los robles que ya pasaron
el invierno parecen por la tarde un futuro marrón.
A veces los aires se hacen una seña.

Negros son los arbustos. Pero pilas de estiércol
se depositan como un negro aún más oscuro sobre las
praderas.

Cada hora que pasa se torna más joven.

SONETO Nº 25

Este soneto, junto con el Nº 21 de la Primera Parte, son de hecho los únicos de este ciclo en que predomina lo descriptivo sobre los elementos simbólicos y mitológicos. Se trata eso sí de una descripción impresionística, donde quizás lo más importante sea la atmósfera que el poema nos transmite. En ese sentido, sería superfluo cualquier intento de interpretación. Sin embargo, ya en los primeros versos encontramos una alusión a algo que ha sido esencial para el desarrollo humano en la tierra: la armonía y la sincronización entre el trabajo del hombre y los ciclos de la naturaleza («nuevamente la cadencia humana / en la calma contenida de la tierra poderosa / al comienzo de la primavera»). También me parece de interés hacer un paralelismo entre ambos sonetos. En el Soneto I, 21 el poeta canta a la primavera que ya ha llegado con toda su fuerza («La primavera ha vuelto...») y él descubre que la tierra está tan feliz que hasta juega con los niños («Tierra feliz, tú que estás de vacaciones, juega ahora con los niños»). En el Soneto II, 25 que estamos comentando se trata del período que precede a la irrupción de la primavera («la calma contenida de la tierra poderosa...»), cuando los arbustos todavía se ven negros y «las hojas de los robles que ya pasaron el invierno / parecen por la tarde un futuro marrón». La otra diferencia es que el Soneto Nº 21 de la Primera Parte está referido al pasado, al invierno que se fue («Su maestro fue severo. Nos gustaba / la blancura de la barba en el anciano»), mientras que en éste es el futuro el aludido («En todo su sabor / se te aparece el fu-

turo»). Incluso el poeta se refiere a ese misterioso fenómeno que nos ocurre con respecto a la estación venidera: que a pesar del carácter cíclico del tiempo de la naturaleza y del hecho que cada año las estaciones se repiten más o menos de igual forma, nosotros vivimos su llegada —y en particular la de la primavera— cada vez como algo nuevo y lleno de promesas («lo que ya tantas veces / ha llegado hasta ti se te figura que viene / como algo nuevo»). Y de pronto surge la misteriosa paradoja que parece desmentir ese carácter predominantemente descriptivo que le habíamos atribuido en un comienzo a este soneto: «nunca recogiste / lo que siempre habías esperado. Eso te recogió a ti». Este verso tiene varias lecturas posibles. En una primera, se podría decir que raramente conseguimos realizar nuestros sueños o alcanzar todo eso que esperamos nos traiga la próxima primavera; por el contrario, es el destino, como un futuro de alguna manera pre-formado, lo que nos elige a nosotros (o nos recoge), como dice el poeta. Una segunda lectura —la que requiere sí integrar el verso anterior— podría ser la interpretación insinuada en la edición crítica (3, p. 761): según estos autores, lo «nuevo» correspondería a una metáfora de la inspiración poética y en ese sentido no sería algo dado que uno pueda simplemente recoger, sino que sólo será nuevo en la medida que estremezca y transforme la existencia del poeta. Yo pienso que ambas lecturas son válidas. No hay duda que el poeta se está refiriendo aquí al carácter impredecible del futuro, que es capaz de derrumbar nuestras esperanzas, o al menos de sorprendernos, pero también es válido interpretar «lo nuevo» como producto del estremecimiento que produce en nuestra existencia ese sorprendente porvenir y que en el caso del creador se transforma en obra de arte.

En los dos tercetos vuelve el poeta a la descripción de la peculiar atmósfera de esos últimos días del invierno, justo

antes de que la naturaleza toda brote en forma de primavera, fiesta que se anuncia ya a través de las brisas y los vientos característicos de esa época del año («A veces los aires se hacen una seña»). Las hojas de los robles que cayeron en el otoño pasado forman parte todavía de las «pilas de estiércol» que se dejan ver en las praderas y los arbustos aún conservan el negro invernal. Y el verso final vuelve a dejarnos perplejos: «Cada hora que pasa se torna más joven». Porque, ¿no es así que el paso del tiempo hace necesariamente más viejos tanto a los seres como a las cosas? Pero sucede que aquí no es un ser o una cosa, sino la hora misma, vale decir, el tiempo —que por definición transcurre— el que rejuvenece. Podría tratarse de esa sensación de mayor vitalidad y juventud que todos experimentamos al comienzo de la primavera. O podría ser simplemente la idea del crecimiento la aludida, algo característico de la primavera y que es propio, a su vez, de la infancia y la juventud. En todo caso, estamos frente a otra de las muchas paradojas a las que nos tiene acostumbrados el poeta. En la edición crítica (3, p. 761) encontré una interesante referencia a un poema juvenil que pareciera tener una vinculación con el pensamiento contenido en el final de este soneto: «De pronto ves tú entre las horas / una hora que parece la más joven; / sus pasos están como allanados / y su sonrisa se ha cansado de llorar.» (*Aus einem Bauernsommer*— «Desde un verano campesino»; 65, Tomo III, p. 462). No deja de ser curioso, sin embargo, que aquí «la hora más joven» aparezca ligada al dolor (la sonrisa cansada de llorar) y no al alegre crecimiento, como en el soneto en cuestión.



«La Primavera» (1482). Sandro Botticelli (1444-1510).
Témpera sobre tabla, Galería de los Uffizzi, Florencia.

XXVI

Wie ergreift uns der Vogelschrei...
Irgend einmal erschaffenes Schreien.
Aber die Kinder schon, spielend im Freien,
schreien an wirklichen Schreien vorbei.

Schreien den Zufall. In Zwischenräume
dieses, des Weltraums (in welchen der heile
Vogelschrei eingeht, wie Menschen in Träume—)
treiben sie ihre, des Kreischens, Keile.

Wehe, wo sind wir? Immer noch freier,
wie die losgerissenen Drachen
jagen wir halbhoch, mit Rändern von Lachen,

windig zerfetzten. – Ordne die Schreier,
singender Gott! dass sie rauschend erwachen,
tragend als Strömung das Haupt und die Leier.

XXVI

Cómo nos sobrecoge el grito del pájaro...
Cualquier grito que haya sido producido alguna vez.
Pero ya los niños, jugando al aire libre,
pasan gritando ante el grito verdadero.

Ellos gritan el azar. En los intervalos de éste,
del espacio sideral (en los que sano penetra el grito
del pájaro, como los hombres en los sueños),
clavan ellos sus cuñas, las de su criterio.

Ay, ¿dónde estamos? Cada vez más libres,
como los volantines sueltos, corremos
a toda velocidad y a media altura, con halos de risa,

desgarrados por el viento. ¡Ordena a los que gritan,
dios del canto!, para que ellos despierten susurrando
y lleven, cual torrente, la cabeza y la lira.

SONETO Nº 26

El tema de este soneto es el grito, sin duda un tema poco poético y que probablemente no ha sido tratado como tal por ningún otro poeta. Y sin embargo, ¡qué mundo se puede esconder detrás de un grito o de todos los gritos! («Cualquier grito que haya sido producido alguna vez»). La dimensión que éste puede alcanzar se desprende del hecho de la importancia que el poeta otorga al tema en las *Elegías del Duino*. Así, ya la Primera Elegía comienza con ese famoso verso: «¿Quién, si yo gritase, me oiría desde los coros de los ángeles?» Y luego la Séptima Elegía se inicia también con una clara referencia al tema: «Ruego no, no más ruego, sino una voz emancipada, / sea la naturaleza de tu grito.» En las dos elegías el significado del grito es, por cierto, diferente. En el primer caso se trata del grito de desolación del ser humano frente al misterio y lejanía del mundo de los dioses, esos mismos que según Heidegger (65) —y antes según Hölderlin (33)— huyeron al equivocar nosotros el camino y caer las tinieblas sobre la tierra. En el segundo caso, en cambio, es el grito de libertad del poeta —quien aquí representa a todos los humanos— al descubrir que su misión en este mundo es «salvar» las cosas por medio de la palabra. Pero en ambos ejemplos vemos erigirse al grito como un momento sustantivo de la existencia humana. En el soneto que estamos comentando no se trataría de ninguno de estos gritos que él llama «verdaderos», sino de un contraponer «el grito del pájaro» al «griterío» de los niños. Sin embargo, en la crítica que hace el poeta a esto último («Pero ya los niños,

jugando al aire libre, / pasan gritando ante el grito verdadero»), vemos una alusión por contraste a esos otros gritos constitutivos de la naturaleza humana: el grito de dolor, el de angustia, el de alegría... Su amiga Katia Kippenberg (4) recuerda que a menudo el poeta se sentaba ante una ventana abierta para trabajar y que si algo lo perturbaba y distraía mucho en su actividad creativa, eran justamente las carreras y chillidos de los niños (p. 321). Es muy probable, entonces, que esta experiencia lo haya llevado a comparar el perturbador «griterío» de los niños con el «sobrecogedor grito de los pájaros». Este último representa una variante en cierto modo dura y descarnada de sus tantas veces hermosos cantos, pero es un grito tan auténtico que siempre «nos sobrecoge», sea que se trate del grito amenazante del ave depredadora, de terror del ave perseguida o, simplemente, del grito que emite el pájaro al emprender su vuelo. En todo caso, el grito del pájaro es parte de la naturaleza y se integra tan bien en ella que no perturba, algo que el poeta expresa bellamente con la metáfora de que «sano penetra / el grito del pájaro (en el espacio sideral) como los hombres en los sueños». Muy diferente es el caso de los gritos de los niños. Ellos no saben en rigor lo que es un grito y «jugando al aire libre, / pasan gritando ante el grito verdadero». Más aún, sus gritos, que no son, como vimos, ni de alegría ni de dolor, ni de entusiasmo ni de terror, «clavan sus uñas» en el espacio alrededor, desfigurándolo.

De este mundo del grito que nos ha abierto el poeta mostrándonos sus formas extremas, desde «lo sobrecogedor» hasta el «griterío», pasa bruscamente en el primer terceto a plantearnos una pregunta fundamental: «Ay, ¿dónde estamos?» Esta se dirige a todos los humanos, pero en particular a los adultos que, a diferencia de los niños, sí saben lo que hacen. Como tantas otras veces también aquí la pregunta

queda en la ambigüedad. ¿Se refiere en general a nuestra situación en el mundo en comparación con la de los animales, cuestión planteada en la Octava Elegía, o lo aludido es más bien la situación actual del hombre histórico en relación a etapas anteriores de su devenir? De la invocación al dios para que «ordene a los que gritan» se desprende que el significado de la pregunta corresponde más bien a la segunda posibilidad mencionada, a saber, la situación del hombre en el momento en que el poeta escribe el soneto (1922). Él define al hombre moderno como «cada vez más libre» y lo compara con «los volantines sueltos» que vuelan «a toda velocidad y a media altura». No hay duda que en muchos aspectos el hombre moderno es más libre que en otros momentos de la historia. Baste pensar en la desaparición de la esclavitud y de la discriminación de la mujer, al menos en el mundo occidental. Pero también los progresos de la medicina y la revolución tecnológica han significado la ampliación del ámbito de libertad del ser humano, a pesar de todos los inconvenientes que conlleva el imperio absoluto de la técnica, denunciados por el poeta en este mismo ciclo de sonetos (ver Sonetos I, 18, I, 22 y II, 10). Pero esta mayor libertad va acompañada por una especie de vértigo por la velocidad al que el poeta se refiere expresamente en el Soneto I, 22: «Oh, no pongáis, muchachos, / el valor en la velocidad, / ni en el intento de vuelo.» Sin embargo, esta mayor velocidad que hemos alcanzado en todos los planos (transporte, comunicaciones, etc.) sólo nos está permitiendo un vuelo «a media altura». Con otras palabras, no sabemos elevar nuestro espíritu hacia los cielos, como nos enseñó Orfeo y, más aún, nuestra mediocridad se acompaña con frecuencia de «halos de risa», vale decir, de manifestaciones de alegría que no son ni verdaderas ni adecuadas. Orfeo —y así es la invocación que hace el poeta— deberá enseñar a los mortales a

ordenar sus diferentes gritos y griteríos y a que, junto con transformar a éstos en «susurros» matinales, puedan aquellos desplegar, «cual torrente» y a lo largo del día y de la vida, «la cabeza y la lira». Con la «cabeza» el poeta está aludiendo a la dimensión del espíritu —común a Apolo y a Orfeo— mientras que la lira representa aquí a la música y al canto. El historiador Walter F. Otto describe a Apolo como «un espíritu superior, con una voluntad imperiosa de lograr el conocimiento (intuitivo), la medida (adecuada) y el orden» (67, p. 66). La condición altamente espiritual de Orfeo la encontramos descrita con mayor o menor detalle en los Sonetos Nº 1, 5, 7 y 9 de la Primera Parte y en el Nº 16 y en el Nº 29 de la segunda. Por último, la expresión «la cabeza y la lira» tiene que ver asimismo con el Soneto Nº 26 de la Primera Parte, cuando el poeta relata cómo las péridas Ménades, a pesar de haber terminado por descuartizar a Orfeo, no fueron capaces de destruir ni su cabeza ni su lira («Ninguna hubo ahí que rompiera tu lira y tu cabeza»).

XXVII

Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?
Wann, auf dem ruhenden Berg, zerbricht sie die Burg?
Dieses Herz, das unendlich den Göttern gehörende,
wann vergewaltigte der Demiurg?

Sind wir wirklich so ängstlich Zerbrechliche,
wie das Schicksal uns wahr machen will?
Ist die Kindheit, die tiefe, versprechliche,
in den Wurzeln —später— still?

Ach, das Gespenst des Vergänglichen,
durch den arglos Empfänglichen
geht es, als wär es ein Rauch.

Als die, die wir sind, als die Treibenden,
gelten wir doch bei bleibenden
Kräften als göttlicher Brauch.

XXVII

¿Existe realmente el tiempo, el que destruye?
¿Cuándo, sobre la montaña dormida, despedazará al castillo?
A este corazón, que pertenece sin límite a los dioses,
¿cuándo el demiurgo lo violentará?

¿Somos en verdad tan angustiosamente frágiles
como el destino nos quiere hacer creer?
¿Es la infancia, la profunda y promisoria,
—después— silenciosa en las raíces?

Ay, el fantasma de lo transitorio
pasa a través de lo cándidamente receptivo,
como si fuera un humo.

Sin embargo, frente a las fuerzas permanentes
valemos como lo que somos, como los errantes,
como un uso, una costumbre de los dioses.

SONETO Nº 27

El poeta se plantea la pregunta de si el tiempo existe realmente, definiéndolo de paso como «el que destruye». Esta es una pregunta que no proviene ni de la filosofía ni de la ciencia, pero sí de un plano que podríamos llamar vivencial o existencial. Ella es producto de la contradicción que vivimos los humanos entre la permanente búsqueda de lo perdurable y trascendente, en último término, de nuestro afán de eternidad y la observación cotidiana de que todo pasa, desaparece o se destruye. Este soneto se caracteriza, como veremos, por una suerte de oscilación entre el tiempo que todo lo devora y el tiempo de lo eterno, el tiempo de los dioses.

Rilke ya se había enfrentado una y otra vez, en sus famosas *Elegías del Duino* (1), con el problema de lo transitorio, creyendo encontrar una respuesta en la palabra poética, en la obra de arte y en la música. Recordemos que en la Noveña Elegía dice: «Y estas cosas / que viven de la muerte comprenden que tú las elogias; ellas, las fugaces, / confían en que nosotros, los más efímeros, seamos capaces de salvarlas» (p. 147). La misión del hombre es entonces «salvar» las cosas de la transitoriedad, haciéndolas «invisibles», es decir, espiritualizándolas y eternizándolas. Poco más adelante, en la misma elegía, hace el poeta ese llamado desgarrador: «Tierra, ¿no es esto lo que túquieres: resurgir en nosotros / *invisible*? ¿No es tu sueño el ser invisible alguna vez?» (p. 147). Y sin embargo, tiene que aceptar que las cosas de algún modo terminan, aun cuando sean tan firmes e imponentes como un castillo en la cima de una colina («¿Cuándo, sobre la montaña dor-

mida, despedazará al castillo?»). Incluso él espera resignado la llegada del sufrimiento y de las pérdidas —también una forma de destrucción— a pesar de haber mantenido su corazón orientado siempre hacia Dios («A este corazón, que pertenece sin límite a los dioses, ¿cuándo el demiurgo lo violentará?»). Recordemos que para Platón (67) el demiurgo era el dios creador, el que había transformado el caos inicial en cosmos, orden que a causa de la ineludible realidad del tiempo, terminará también siendo destruido. La pregunta es sólo cuándo.

El segundo cuarteto está compuesto por dos preguntas. En la primera («¿Somos en verdad tan angustiosamente frágiles / como el destino nos quiere hacer creer?») el poeta insiste en nuestra condición de condenados a la transitoriedad y en la angustia que ello nos provoca. En la segunda, en cambio, insinúa la existencia de una forma peculiar de superación del tiempo, que es el refugiarse en la infancia («¿Es la infancia, la profunda y promisoria / —después— silenciosa en las raíces?»), tema que, como veremos, continúa desarrollando en el primer terceto. Que el hurgar en los recuerdos de la infancia, estableciendo nexos entre profundas verdades percibidas en esa edad sin percatarnos y el momento actual, sea una forma insigne de superar el tiempo nos lo ha enseñado Marcel Proust en su obra monumental *En busca del tiempo Perdido* (17). ¿Hubo alguna influencia de éste sobre Rilke? No estoy en condiciones de responder a esta pregunta, pero sí puedo afirmar que nuestro poeta descubrió y admiró tempranamente a Proust, como se desprende de varias de sus cartas. Así por ejemplo, en una dirigida a la Princesa Marie von Thurn und Taxis del 2 de febrero de 1914 (68), dice: «Proust ... me ha impresionado tanto que estuve inclinado a entregarme a los recuerdos, al silencio, a la percepción interna, vale decir, a todas aquellas circuns-

tancias que le convenían a él (para su escritura)...» (p. 509). Entre el resto de las cartas en que hace referencia al famoso novelista francés, quisiera destacar una en particular, la dirigida al Príncipe Alexander zu Hohenlohe el 23 de diciembre de 1922 (69). En ella relata primero cuánto lo ha conmovido la muerte de Proust y luego hace un magistral análisis sobre su forma de escribir. Volviendo al soneto en cuestión, tendríamos que decir que en la pregunta que se refiere a la infancia el poeta también establece, como Proust, un puente entre esa época remota —a la que describe como «profunda y promisoria»— y el presente (de ahí el empleo destacado del adverbio de tiempo «después»), al que exige ser, en la medida que es una infancia madurada, «silencioso en las raíces». Esto significa que nuestro presente, vale decir, nuestra vida consciente, podrá escapar al tiempo «que destruye» siempre y cuando sus raíces sean profundas y se remonten hasta la misma infancia. Y entonces ocurrirá que «el fantasma de lo transitorio» —y ya estamos en el primer terceto— podrá pasar «como si fuera un humo».

Como en muchos otros sonetos, es en la última estrofa o segundo terceto, donde se insinúa la respuesta definitiva a las cuestiones planteadas, por lo general, en los dos cuartetos. Él parte aquí oponiendo «lo transitorio», tema que lo ha venido preocupando a lo largo de todo el soneto, a «las fuerzas permanentes», que representan por cierto lo opuesto, vale decir, el mundo de los dioses. E inmediatamente después viene el cierre del soneto, con una afirmación al menos paradójica, porque nos define a los humanos en relación con los divinos primero como «errantes», de lo que no cabe duda si tomamos en consideración lo dicho en el resto del soneto y luego como «un uso de los dioses». La expresión alemana es «*göttlicher Brauch*». Con el adjetivo «*göttlich*» no hay dificultad, porque significa siempre y sólo «divino», o

«de Dios», o «de los dioses». Pero el sustantivo *«der Brauch»* tiene al menos dos significados: «uso» y «costumbre.» Tanto por esta polisemia como por razones de sonoridad decidimos emplear en la traducción ambas palabras. El problema está en la interpretación de lo que el poeta quiere decir con ello. La edición crítica (3, p. 762) se hace cargo de esta dificultad y procede a hacer una digresión semántica sobre la expresión *«göttlicher Brauch»*, concluyendo que el sentido es «estar en uso de» o «ser usado por» los dioses («las fuerzas permanentes»). ¿Significa esto que Dios se aprovecha de nosotros, algo que repugna al sentido común? Pienso que el sentido de la palabra «uso» aquí es distinto. En primer lugar, porque —y como vimos— contiene la significación de costumbre. En segundo lugar, porque a lo largo de todo el ciclo de sonetos el poeta no hace sino alabar y agradecer a Dios por todo lo recibido. Una forma de saber a qué se está refiriendo es recurrir a otros textos donde haya usado expresiones similares. Un buen ejemplo es la Primera Elegía, donde, hallándose el poeta en medio de la oscuridad, producto de la toma de conciencia de su lejanía con respecto al mundo trascendente, representado por el ángel, el poeta se consuela pensando que al menos las primaveras, pero también las estrellas, tienen necesidad de él (*«Ja, die Frühlinge brauchten dich wohl...»*). Aquí el poeta emplea el verbo *«brauchen»*, cuyo sustantivo correspondiente es *«der Brauch»*, la misma palabra empleada al final del soneto que estamos comentando. El sentido sería entonces que, así como las primaveras y las estrellas nos necesitan para que demos testimonio respectivamente de su belleza y su grandeza, Dios, a pesar de su inmortalidad y su sabiduría infinita, necesita como contraparte el amor de los humanos, expresado éste en cantos y alabanzas.

XXVIII

O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze
für einen Augenblick die Tanzfigur
zum reinen Sternbild eines jener Tänze,
darin wir die dumpf ordnende Natur

vergänglich übertreffen. Denn sie regte
sich völlig hörend nur, da Orpheus sang.
Du warst noch die von damals her Bewegte
und leicht befremdet, wenn ein Baum sich lang

besann, mit dir nach dem Gehör zu gehn.
Du wusstest noch die Stelle, wo die Leier
sich tönend hob—; die unerhörte Mitte.

Für sie versuchtest du die schönen Schritte
und hofftest, einmal zu der heilen Feier
des Freundes Gang und Antlitz hinzudrehn.

XXVIII

Oh, ven y anda. Tú, casi niña todavía, agrega
por un momento el giro de tu danza a la pura
constelación de una de esas danzas, en las que,
nosotros, efímeros, superamos a la naturaleza

que oscura e imprecisa ordena. Porque ella
sólo se agitaba entera al escuchar a Orfeo con su canto.
Tú estuviste desde entonces y hasta ahora conmovida
y extrañada, porque un árbol pensó tan largamente

sobre si ir o no contigo hacia el oído.
Tú aún conocías el lugar donde se elevó la lira,
resonando: el inaudito centro.

Para él intentaste tú los bellos pasos
y esperaste dirigir alguna vez hacia la fiesta santa
la marcha y el rostro del amigo.

SONETO № 28

Este es el cuarto soneto cuyo tema es la bailarina Wera Ouckama Knoop, la inspiradora del ciclo. Los anteriores son el № 2 («Era una niña casi...») y el № 25 («Pero *a ti* una vez más quiero ahora recordarte...») de la Primera Parte y el № 18 de la segunda («Bailarina, oh tú trasposición / de todo lo pasajero en paso de baile...»). Este último y el № 25 de la Primera Parte están expresamente dedicados a la bailarina, según se desprende de las notas adjuntas a los sonetos. La primera frase («Oh, ven y anda.») es un mandato que el poeta da a la niña muerta, pero que tiene una curiosa similitud con lo que dice de Orfeo en el Soneto № 5 de la Primera Parte: «Él va y viene.» De hecho, en alemán las palabras empleadas son prácticamente las mismas: «*O komm und geh*» y «*Er kommt und geht*». Esto ya nos anuncia una suerte de identificación de Wera y Orfeo o al menos una divinización de ella, algo que va a constituir la línea directriz de todo el soneto. Luego de esta afirmación inicial, el poeta se dirige directamente a Wera y le pide elevar su baile hacia el infinito y mostrar de qué modo su danza es más perfecta que el movimiento de las estrellas («agrega por un momento el giro de tu danza a la pura / constelación de una de esas danzas en las que, / nosotros, efímeros superamos a la naturaleza...»).

Como se desprende de la cita, aquí el poeta vuelve a insistir en nuestra transitoriedad, pero insinuando a la vez un camino para superarla. En la Novena Elegía del Duino (1, p. 143) los humanos lográbamos encontrar un sentido a la des-

trucción que deja tras sí el paso del tiempo —también tema del soneto anterior— en el hecho de poder salvar las cosas por medio de la palabra («Ellas, las fugaces, / confían en que nosotros, los más efímeros, seamos capaces de salvarlas»). Aquí la superación se consigue a través de la danza de Wera, vale decir, del arte, el que como vimos, puede sobreponer a la naturaleza «que, oscura e imprecisa, ordena». ¿Pero cómo es posible que exista algo más perfecto que el movimiento de los astros, el cambio de las estaciones, la belleza de las flores o la maduración de los frutos? La respuesta viene en el segundo verso del segundo cuarteto: «Porque ella / sólo se agitaba entera al escuchar a Orfeo con su canto.» Olvidándose de su regularidad y de su matemática perfección, la naturaleza sólo se entusiasmó realmente, y hasta el grado de la «agitación», al escuchar el canto de Orfeo, con todas las transformaciones que ello implicó: el árbol que asciende hasta el oído, los animales que aprenden a escuchar, las guaridas que se transforman en templos (comparar con Soneto I, 1). Y a ese momento inicial habría asistido también Wera, transformada en diosa, porque ella conoció «el inaudito centro», vale decir, el lugar donde Orfeo encantó con su lira tanto al mundo animado como al inanimado, allí donde se produjo ese encuentro primigenio entre la naturaleza y el espíritu. Y durante todo el largo tiempo transcurrido Wera no ha dejado de asombrarse de ese maravilloso proceso que empezó a ocurrir entonces y que el poeta exemplificara en forma insuperable con la imagen del árbol del primer soneto, árbol que trascendiéndose a sí mismo se eleva hasta el oído, órgano de la palabra y de la música.

Pero a diferencia de lo que ocurre en el Soneto I, 1 donde la metamorfosis es casi inmediata («¡Orfeo canta! ¡Oh, árbol alto en el oído!»), en éste que estamos comentando el árbol duda, lo cual significa que el proceso de espiritualización

no se completó de una sola vez, sino que continúa ocurriendo hasta el día de hoy y que es Wera, la hermosa bailarina muerta prematuramente —transformada ahora en una suerte de asistente de Orfeo— en quien recae la responsabilidad de ayudar al árbol en su ascenso hacia el espíritu («...porque un árbol pensó tan largamente / sobre si ir o no contigo hacia el oído»). El segundo verso del primer terceto explica la posición privilegiada de la bailarina. Sigue que Wera había sido una artista excepcional, lo que le aseguraba la inmortalidad, pero ella no sólo no había muerto, como creímos constatar nosotros, los efímeros humanos, sino que había vivido desde siempre en las proximidades del dios de la música y eso le había permitido conocer «el lugar donde se elevó la lira, resonando», es decir, el lugar mágico donde se produjo el encuentro de la naturaleza y el espíritu y que el poeta llama «el inaudito centro». Esta estrofa nos remite al Soneto I, 9, famoso por su sonoridad en alemán, aquél que comienza con los versos «Sólo quien ya elevó la lira / también entre las sombras, / puede expresar, vislumbrando, / la alabanza infinita.» Orfeo es sin duda quien fue capaz de elevar la lira «entre las sombras» y pronunciar «la alabanza infinita», pero también Wera y quizás los que murieron jóvenes (comparar Primera Elegía, 1, p. 29). Y así, todos aquellos que han realizado con naturalidad el tránsito entre este mundo y el otro van a estar en condiciones de «vislumbrar» las verdades eternas y de alabar a Dios infinitamente. Porque Wera no había bailado sólo para sus amigos y admiradores en la tierra, sino también para Orfeo y en particular, para ese «inauditó centro», ese momento y ese lugar increíbles hacia el cual ella orientó «los bellos pasos de baile». Y en ese paraje tuvo y continúa teniendo lugar «una fiesta santa», a la que Wera ha invitado al poeta y con él, a todos los humanos («y esperaste dirigir alguna vez hacia la fiesta santa / la marcha y

el rostro del amigo»). Con la unión de Orfeo y Wera se cierra el ciclo de los sonetos, porque como veremos en el último, el poeta abandona la actitud de adorante para adoptar una más escéptica y nostálgica, con la cual pretende consolar al dios por el fracaso en su intento de transformar a la naturaleza y en particular, a los hombres.

XXIX

Stiller Freund der vielen Fernen, fühle,
wie dein Atem noch den Raum vermehrt.
Im Gebälk der finstern Glockenstühle
lass dich läuten. Das, was an dir zehrt,

wird ein Starkes über dieser Nahrung.
Geh in der Verwandlung aus und ein.
Was ist deine leidendste Erfahrung?
Ist dir Trinken bitter, werde Wein.

Sei in dieser Nacht aus Übermass
Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne,
ihrer seltsamen Begegnung Sinn.

Und wenn dich das Irdische vergass,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.

XXIX

Siente, callado amigo de tantas lejanías,
cómo todavía aumenta el espacio con tu aliento.
Déjate repicar en el armazón de oscuros campanarios.
Eso que de ti se nutre

llegará a ser fuerte a través de este alimento.
Entra y sale de la transformación.
¿Cuál es tu experiencia más sufrida?
Si el beber te es amargo, pues hazte vino.

En esta noche de abundancia
sé una fuerza mágica en la encrucijada de tus sentidos;
sé el sentido mismo de su encuentro extraño.

Y si lo terrestre te ha olvidado,
di a la tierra callada: yo fluyo
y al agua veloz, dile: yo soy.

SONETO Nº 29

En sus notas sobre los sonetos, Rilke dice con respecto a éste lo siguiente: «A un amigo de Wera.» En la Edición Crítica (3, p. 763) se sostiene que este soneto podría constituir un nuevo desarrollo de los versos finales del anterior, en los cuales el poeta imagina estar siendo guiado por la bailarina hacia «el inaudito centro». K. Kippenberg (4, p. 325), por su parte, piensa que el poema se dirige concretamente a ese amigo de Wera mencionado por Rilke en la nota y a quien el poeta estaría llamando a superar el dolor por la pérdida y a reconocer, en cambio, los infinitos regalos que nos ofrece la vida. Yo tendría que decir que estoy en completo desacuerdo con ambas interpretaciones, porque pienso que el aludido aquí es el propio Orfeo, a quien el poeta se dirige, tratándolo como «callado amigo de tantas lejanías». Esto se desprende de cada uno de los versos —como veremos al analizarlos— pero en particular de la segunda estrofa, donde dice: «Entra y sale de la transformación», pues es justamente esta característica la que el poeta emplea para definir al dios al comienzo del ciclo: «Porque eso es Orfeo: su metamorfosis en esto y en aquello» (Soneto I, 5). En segundo lugar, porque pienso que al tratarse del último soneto de un ciclo de cincuenta y cinco —en los cuales han sido planteados los temas fundamentales del hombre— no corresponde que el poeta se haya limitado en él a consolar al amigo de Wera por su muerte. Tampoco puedo estar de acuerdo con la interpretación de la misma Kippenberg en el sentido que el mensaje final del soneto y por lo tanto, de todo el ciclo, sea el de

la superioridad del hombre sobre la naturaleza, puesto que en el resto de los sonetos postula una y otra vez lo contrario: el hombre como parte integrante de la naturaleza e incluso muy próximo a los animales. Esto último lo encontramos claramente expresado al menos en dos de los sonetos: el número I y el XVI de la Primera Parte. En el primero la transformación órfica compromete tanto a los animales como al hombre primitivo (ver comentario respectivo); en el número XVI el poeta pide a Dios que permita el pleno acceso del perro a la condición humana, para que se incorpore así al mundo de las «necesidades y alegrías del hombre», como dice el mismo Rilke en la nota respectiva.

Antes de proceder a analizar el poema verso por verso quisiera adelantar una breve impresión general, cual es que aquí el poeta cambia radicalmente su actitud frente a Orfeo. En la mayoría de los sonetos anteriores se trata de una alabanza dirigida a este dios que nos regaló la música y la palabra, que superó su dolor espiritualizando al mundo, que se manifiesta en mil formas diferentes, que nos defiende del paso del tiempo y de la muerte, que nos salvará de la destrucción que está produciendo la técnica, etc. En este último soneto, en cambio, es el poeta quien consuela, reconforta y aconseja a este dios olvidado por los hombres. Esta actitud es absolutamente explícita en el último terceto, que comienza con el verso: «Y si lo terrestre te ha olvidado ...», pero ya la encontramos en el segundo verso del primer cuarteto, cuando el poeta le recuerda a Orfeo que «todavía aumenta el espacio con tu aliento», lo que significa que a pesar de su lejanía, su «aliento», vale decir, su alma, su voz, son capaces aún de crear espacios, de construir mundos en la confluencia de la naturaleza y el espíritu.

Analicemos ahora el primer verso. El trato de «amigo» nos parece una forma de acercar al dios lejano, pero también

es el apelativo que le permite al poeta cambiar desde la actitud de adorador a la de consolador. En relación con las «tantas lejanías», pienso que ellas no se refieren sólo al olvido en que ha caído Orfeo entre los humanos, sino a un problema más universal, cual es la lejanía y el silencio de Dios en general, algo expresado una y otra vez por los místicos, pero sufrido también por las personas comunes y corrientes en algunos momentos de dolor y oscuridad. Creo imposible expresar más bella y brevemente esta riqueza semántica que como lo hace Rilke en estos dos primeros versos del último soneto: «Siente, callado amigo de tantas lejanías, / cómo todavía aumenta el espacio con tu aliento.» En el tercer verso de este primer cuarteto emplea el poeta una imagen muy atrevida, pero no por eso menos bella: él le pide a Orfeo que se transforme en el sonido «de oscuros campanarios», vale decir, que se haga uno con las campanas de iglesias pequeñas y olvidadas, en lugares donde el sonar de ellas invade y en cierto modo dirige la vida de la aldea toda, en iglesias que, como las capillas románicas de Castilla La Vieja, conservan la atmósfera de lo sagrado y uno siente en ellas, como en ningún otro espacio del mundo moderno, la presencia de los dioses.

El último verso de la primera estrofa está conectado con el primero de la segunda y el tema es el alimento que hemos recibido de Orfeo. «Eso que de ti se nutre» es el espíritu humano, pues nuestros mayores logros en la escala evolutiva son sin duda el acceso a la conciencia y el haber creado la cultura, los que fueron posibles porque pudimos contar con la palabra y con la música —el puente entre los hombres y los dioses— ambos regalos de Orfeo (Soneto I, 26). El verso siguiente es una suerte de orden que el poeta le da al dios: «Entra y sale de la transformación». Del consuelo inicial pasa él a señalarle a Orfeo lo que debe hacer para mantener su

vigencia. Y lo primero es ser fiel a su propia esencia: «Porque eso es Orfeo: su metamorfosis en esto y en aquello», nos dice el Soneto Nº 5 de la Primera Parte. Y más adelante, en el Soneto Nº 12 de la Segunda, nos invoca a entrar también nosotros, los humanos, en el proceso de transformación: «Desea el cambio. Oh, sé entusiasta de la llama». Y en el segundo cuarteto del mismo soneto expresa él esta necesidad de metamorfosis en forma aun más explícita, a través de la sentencia: «Lo que se encierra en la permanencia *está* ya petrificado...» Orfeo debe entonces ser fiel a este mandato y evitar toda forma de detención, de rigidez, de unilateralidad. Y aquí se produce entonces la conexión con la segunda parte de este cuarteto y todo el primer terceto, empezando, a mi entender, a aproximarse a lo que considero la culminación no sólo de este soneto, sino del ciclo entero. El poeta le pregunta al dios por aquello que más le cuesta: «¿Cuál es tu experiencia más sufrida?» Y a reglón seguido, le ofrece la fórmula para superarla: «Si el beber te es amargo, pues hazte vino.»

Para entender estos versos habría que recordar algunos elementos esenciales del mito: Orfeo fue un fiel discípulo de Apolo, el dios del intelecto y del espíritu, lo opuesto a toda forma de pasión, arrebato o exceso. Este otro mundo estaba representado por Dionisio, el dios de la embriaguez, cuyas sacerdotisas fueron justamente las Ménades o Bacantes, quienes, con todos los medios posibles, trataron de seducir a Orfeo, sin conseguirlo; se llenaron entonces de sed de venganza y buscaron, hasta encontrar, la ocasión para asesinarlo y descuartizarlo. Los griegos, con su amor por el equilibrio y la medida, aceptaban estos dos lados del ser humano y de hecho, adoraban por igual a ambos dioses, realizando magníficas festividades en honor de cada uno de ellos. Lo que le está pidiendo el poeta al dios es, entonces, que se

transforme él mismo en el vino dionisíaco que produce el arrebato y la embriaguez en los humanos; que no debe ser tan unilateralmente apolíneo, aunque esto sea bello y elevado y santo, porque necesitamos escuchar de tanto en tanto el llamado de las pasiones y de la irracionalidad. Esta interpretación se ve corroborada por los versos de la estrofa siguiente, que dicen: «En esta noche de abundancia / sé una fuerza mágica en la encrucijada de tus sentidos, / sé el sentido mismo de ese encuentro extraño.» En estos versos el poeta sitúa ya al espiritual Orfeo en una noche dionisíaca y le ruega que se transforme en el sentido de ese entrecruzamiento de los sentidos superiores (o apolíneos), como la vista y el oído, y los inferiores (o dionisíacos), aquellos ligados a la experiencia del cuerpo y por ende, del placer: el tacto, el gusto y el olfato.

En el segundo terceto lleva el poeta su llamado hacia la armonía universal de los contrarios a la máxima expresión, cuando le pide al dios que frente a la «tierra callada», a saber, a lo sólido, a lo permanente, recalque el fluir, el cambio. Lo permanente representa al ser de Parménides en su inmutabilidad, a aquel que el gran filósofo pre-socrático define en uno de sus textos como «único, existe inmóvil; ser es el nombre del todo» (70, p. 484). El fluir, por su parte, representa el ser de Heráclito —el otro gran pre-socrático— ese ser que describiera en tantas formas, como cuando en el Fragmento N° 49a dice: «En el mismo río no nos bañamos dos veces, tanto somos como no somos» (76, p. 395) o en el N° 88, cuando afirma: «Lo que está en nosotros es siempre uno y lo mismo: vida y muerte, vigilia y sueño, juventud y vejez; ya que por el cambio esto es aquello y de nuevo por el cambio aquello es esto» (71, p. 352). Pero para alcanzar ese equilibrio y esa armonía es necesario colocarse también en la posición contraria y frente a la fluidez y mutabilidad del

agua y de la transitoriedad del tiempo que todo lo devora y que el fluir del agua como nada ni nadie representa, hay que aferrarse a la consistencia del ser (del «yo soy»), de ese ser que en cierto modo somos cada uno de nosotros y que de alguna manera sentimos inmortal, algo que nadie expresara con más fuerza y propiedad que el gran Goethe en uno de sus aforismos: «Todo lo que nace quiere permanecer» (72, p. 710).

NOTAS DEL POETA SOBRE LOS SONETOS (Segunda Parte)

Soneto Nº 4:

El unicornio contiene antiguas significaciones relacionadas con la virginidad y continuamente celebradas durante la Edad Media. Por esto se ha afirmado que este ser inexistente para los profanos existe en la medida que aparece en el espejo de plata que le presenta la doncella (ver las tapicerías del siglo XV) y «en ella», como en un segundo espejo, igualmente puro y misterioso.

Soneto Nº 6:

La rosa en la antigüedad clásica era una simple «eglantina» roja y amarilla, que son los colores que aparecen en la llama. Ella florece aquí en el Valais, en algunos jardines.

Soneto Nº 8 (cuarta línea):

El cordero (como en los cuadros), que sólo habla a través de una cinta con un lema.

Soneto Nº 11:

Se refiere a la forma en que, en ciertas regiones del Carso y según una antigua costumbre de caza, las pálidas palomas de las grutas son ahuyentadas de sus viviendas subterráneas, agitando paños colgados cuidadosamente, para así matarlas cuando, aterradas, abandonan su nido.

Soneto Nº 18:

A Wera Ouckama Knoop.

Soneto Nº 23:
A los lectores.

Soneto Nº 25:
Contraparte de la pequeña canción de primavera dedicada a los niños en la Primera Parte de los Sonetos (Soneto Nº 21).

Soneto Nº 29:
A un amigo de Wera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. RILKE, R. M.: *Las Elegías del Duino*. Traducción, prólogo, notas y comentarios de Otto Dörr Zegers. Visor Libro 2002
2. RILKE, R. M.: «Brief and Franz Xaver Kappus». En: *Briefe. Erster Band*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag (1991), pp. 143-145. Aparecida como parte del libro *Cartas a un Joven Poeta*, con varias versiones en castellano, entre otras la de Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires (1986).
3. RILKE, R. M.: *Gedichte 1910 bis 1926*. (Band II der Kommentierten Ausgabe in vier Bänden). Ed. por M. Engel y U. Fülleborn. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag (1996).
4. RILKE, R. M.: *Duineser Elegien und Sonette an Orpheus*. Mit Erläuterungen von Katharina Kippenberg. Zürich: Manese Verlag (1951), pp. 287-288, 295, 296, 303, 304, 311, 312, 321, 325.
5. RILKE, R. M.: «Brief an Margot Sizzo». En: *Briefe. Zweiter Band*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag (1991), p. 298.
6. RILKE, R. M.: «Brief an Witold Hulewicz». En: *Briefe. Zweiter Band*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag (1991), pp. 376, 378.
7. GEBHARDT, D. Víctor: *Los Dioses de Grecia y Roma*. México, D. F.: Editorial Nacional, S. A. (1951), pp. 359 ss, 362, 364, 618.
8. HEIDEGGER, M.: *Sein und Zeit* (1927). Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 10. Auflage (1963), p. 305.
9. MANRÍQUEZ, Jorge: *Coplas por la muerte de mi padre*. Poesía. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A. (1989).
10. KIERKEGAARD, S.: *El concepto de la angustia*. Madrid: Buenos Aires: Espasa Calpe (1943).

11. RILKE, R. M.: *Elegías de Duino - Los Sonetos a Orfeo*. Edición y Traducción de Eustaquio Barjau. Madrid: Ediciones Cátedra (1993), pp. 143, 191, 202.
12. GUARDINI, Romano: *Rainer Maria Rilkes Deutung des Da-seins*. Eine Interpretation der Duineser Elegien. Mainz-Paderborn: Grünewald/Schöningh (1996).
13. RILKE, R. M.: «Widmung für Helmuth Freiherrn Lucius von Stoedten». En: *Sämtliche Werke* Band II. Frankfurt am Main: Insel Verlag (1956), p. 261.
14. DÖRR, O.: «Notas para una fenomenología del amor». *Actas Luso-Esp. Neurol. Psiquiatr.*, 12, 3: 175-184 (1984).
15. TEILHARD DE CHARDIN, P.: *El fenómeno humano*. Madrid: Taurus Ediciones (1967).
16. TELLENBACH, H.: *Geschmack und Atmosphäre*. Salzburg: Otto Müller (1968).
17. PROUST, M.: *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard (1976).
18. STRAUS, E.: «Die Ästhesiologie und ihre Bedeutung für das Verständnis der Halluzinationen». En: *Psychologie der Menschlichen Welt*. Berlin. Göttingen. Heidelberg: Springer-Verlag (1969), p. 257.
19. KANT, I.: Anthropologie in pragmatischer Absicht. En: *Sämtliche Werke*, Band VII. Leipzig: Voss Verlag (1838), § 21.
20. WEIZSÄSCKER, V. von: *Der Gestaltkreis – Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*. Stuttgart: Thieme (1950).
21. AUERSPERG, A. von: «Wahrnehmung und Offenbarung». En: *Poesie und Forschung*. Stuttgart: Ferdinand Enke (1965), p. 60.
22. GOETHE, W. von: Poesía «Selige Sehnsucht», aus dem West-Östlicher Divan. En: *Werke*, I. Band. Frankfurt am Main: Insel Verlag (1965), p. 60.
23. RILKE, R. M.: «Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke». En: *Sämtliche Werke*, Band I. Frankfurt am Main: Insel Verlag (1955).
24. HEIDEGGER, M.: «Die Frage nach der Technik». En: *Vorträge und Aufsätze*, vol. I, Neske Verlag, 4. Auflage, Pfullingen (1978), p. 18.

25. RIOSECO, P., ESCOBAR, B., VICENTE, E. et al.: «Prevalencia de vida de algunos trastornos psiquiátricos en la Provincia de Santiago». *Revista de Psiquiatría* XI, 4: 186-193 (1994).
26. WEISSMAN, M. M., MEYERS, J. K.: «Affective disorders in a United States urban community: The use of research diagnostic criteria in an epidemiological survey». *Arch. Gen. Psychiatry* 35: 1304-11 (1978).
27. HEIDEGGER, M.: «Wozu Dichter in dürftiger Zeit?» En: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (1950), pp. 271; 310.
28. HERÁCLITO. En: *Los Filósofos Presocráticos I*. Madrid: Editorial Gredos (1986), pp. 326 ss.
29. HEIDEGGER, M.: «Der Weg zur Sprache». En: *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen: Neske Verlag (1959), p. 32.
30. GOETHE, W.: «Farbenlehre». En: *Naturwissenschaftliche Schriften*. Zürich und Stuttgart: Artemis Verlag (1966), p. 19 ss.
31. HERÁCLITO: Fragmento 123. En: *Los Filósofos Presocráticos I*. Madrid: Editorial Gredos (1986), p. 394.
32. DÖRR, O.: «Das psychische Leiden des Genies: Der Fall Rainer Maria Rilke». En: *Die Wahrheit der Begegnung* (Festschrift für Dieter Janz). R.-M. E. Jacobi, P.C. Claussen, P. Wolf (Hrsg.). Würzburg: Königshausen & Neumann (2001). Publicado en una extensión más reducida en el Boletín de la Academia de Medicina del Instituto de Chile N° XXXVI: 23-36 (1999).
33. HÖLDERLIN, F.: «Brot und Wein». En: *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Insel-Verlag (1961), p. 294.
34. RILKE, R. M.: *Cartas a una amiga veneciana*. Madrid: Hipérion (1993), pp. 69-76.
35. RILKE, R.M.: «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» en: *Sämtliche Werke*, Tomo 6, Insel Verlag, Frankfurt/Main (1966), pp. 709-946.
36. LEIBBRAND, W., Wettley, A.: *Der Wahnsinn*. Freiburg-München: Kalber (1961).
37. ANGELLOZ, J.-F.: *Rainer Maria Rilke. L'Évolution Spirituelle du Poète*. Paris (1936). Cit. por E. Barjau. En: Rainer Maria

- Rilke, *Elegías de Duino – Los Sonetos a Orfeo*. Madrid: Ediciones Cátedra (1993), p. 171.
38. BORGES, J. L.: *Manual de Zoología Fantástica*. México – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (1966), p. 144.
 39. ERLANDE-BRANDENBURG, A.: *La Dame à la Licorne*. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux (1989), p. 12.
 40. GOLES, E.: «Efecto Mariposa». *Suplemento Cultural Artes y Letras*, Diario El Mercurio, 31 de octubre de 1999.
 41. GUITTON, J.; BOGDANOV, G.; BOGDANOV, I.: *Dios y la ciencia*. Buenos Aires: Emecé Editores (1992), p. 144, 139-141.
 42. DÖRR, O.: *Espacio y tiempo vividos*. Santiago: Editorial Universitaria (1996), pp. 37-53.
 43. LORENZ, K.: *Das sogenannte Böse*. Viena: Dr. G. Borotah-Schoeler (1963), pp. 320 ss.
 44. GÉNESIS 4, 8. En: *Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales por E. Nácar F. y A. Colunga. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (1958), p. 16.
 45. WILDE, O.: «El ruiseñor y la rosa». En: *Obras Completas*. México: M. Aguilar Editor (1991). Traducción de Julio Gómez de la Serna, pp. 317-321.
 46. EVANGELIO SEGÚN SAN MATEO 7, 1. En: *Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales por E. Nácar F. y A. Colunga. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (1958), p. 1048.
 47. EVANGELIO SEGÚN SAN MATEO 18, 22. En: *Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales por E. Nácar F. y A. Colunga. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (1958), p. 1064.
 48. HEIDEGGER, M.: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (1980), p. 280. Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte: Caminos de bosque. Madrid: Alianza Editorial (1996).
 49. AUERSPERG, A.: «Koincidentialkorrespondenz: Das technologisch definierte Kairos der Gestaltkreistheorie». En: *Poesie und Forschung*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag (1965), pp. 26-32.
 50. SUTTER, J.: *L'anticipation*. Paris: Presse Universitaire de France (1983).

51. ANAXIMANDRO. En: *Los filósofos Presocráticos I*. Madrid: Editorial Gredos (1986) p. 110. La traducción usada por nosotros es, empero, la hecha por el helenista chileno Gastón Gómez Lasa, pero no publicada.
52. POE, E. A.: «The Narrative of Arthur Gordon Pym». Oxford World's Classics (1998).
53. HAAG, H.; VAN DEN BORN, A.; ASEUJO, A. de: *Diccionario de la Biblia*. Barcelona: Herder (1987), p. 376-378.
54. RILKE, R. M.: Carta a Marie von Thurn und Taxis del 6 de septiembre de 1915. En: *Briefe I*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag (1991), p. 587.
55. VALÉRY, P.: «L'ame et la danse». En: Rilke, R. M.: *Sämtliche Werke*, Band VII (Übertragungen). Frankfurt am Main: Insel Verlag (1955), pp. 434-435.
56. VALVERDE, J. M.: *Obras de Rainer Maria Rilke*. Barcelona: Plaza & Janés, S. A. (1971), p. 877.
57. DE TERRA, H.: *Alexander von Humboldt und seine Zeit*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus (1959).
58. HOLTHUSEN, H. E.: *Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt (1958), p. 112-116.
59. DÖRR, O.: «La cuestión de la post-modernidad y la pregunta por el sentido» Revista Atenea (Universidad de Concepción) n.º 484: 29-42 (2001).
60. RILKE, R. M. - ANDREAS-SALOMÉ, L.: *Correspondencia*. Barcelona: Hesperus, 3^a. Ed. (1997).
61. «GÉNESIS». En: *Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales por Nácar, E. y Colunga, A. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (1958), p. 13.
62. HEIDEGGER, M.: «Bauen, Wohnen, Denken». En: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske Verlag, 4. Auflage (1978), pp. 140-141.
63. NIETZSCHE, F.: *Werke in Drei Bänden*, Zweiter Band. München: Carl Hanser Verlag (1966), p. 340.
64. RILKE, R. M.: «Aus einem Bauernsommer». En: *Sämtliche Werke*, Band III. Wiesbaden: Insel Verlag (1959), p. 462.

65. HEIDEGGER, M.: «Nietzsches Wort: ‘Gott ist tot’». En: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (1950), p. 205-263.
66. OTTO, Walter F.: *Die Götter Griechenlands*. Frankfurt am Main: Verlag G. Schulte-Bulmke, 5. Auflage (1961), pp. 66-81.
67. PLATÓN: «Timeo». En: *Diálogos*, Tomo VI, §§ 28-30. Madrid: Gredos (1992).
68. RILKE, R. M.: «Carta a Marie von Thurn und Taxis». En: *Briefe*, Zweiter Band. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag (1991), p. 509.
69. RILKE, R. M.: «Carta a Alexander zu Hohenlohe». En: *Briefe*, Zweiter Band. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag (1991), p. 261.
70. PARMÉNIDES. Citado por Platón en *El Teeteto*, 180d. En: *Los Filósofos Presocráticos I*. Madrid: Editorial Gredos (1986), p. 484.
71. HERÁCLITO. Fragmentos № 49-a y № 88. En: *Los Filósofos Presocráticos I*. Madrid: Editorial Gredos (1986), pp. 386 y 390.
72. GOETHE, Johann Wolfgang: «Aphorismen und Fragmente» En: *Wissenschaftliche Schriften, Zweiter Teil*. Zürich und Stuttgart: Artemis Verlag (1966), p. 710.

ÍNDICE

Introducción	9
Sonetos a Orfeo (1922)	15
Primera Parte (Sonetos I a XXVI)	25
Notas del poeta a algunos de los sonetos de la primera parte	145
Segunda Parte (Sonetos I a XXIX)	147
Notas del poeta a algunos de los sonetos de la segunda parte	311
Referencias bibliográficas	313

UNO de los momentos cumbres de la poesía del siglo XX es la publicación de *Sonetos a Orfeo*. La idea base de los *Sonetos* escritos entre 1922 y 1923 es la de la metamorfosis, del momento en que la vida y la muerte se mezclan; Rilke (Praga, 1875-Montreux, Suiza, 1926) celebra las cosas en que ejemplarmente se efectúa la unión, iluminando el sentido oculto del paso de una a otra forma.

Las nuevas dimensiones del lenguaje y de la forma exploradas y fijadas por Rilke ejercieron una influencia determinante en la poesía.

«El monólogo infinito de una conciencia asilada, a la que nada distrae de sí misma y del sentido de ser única en el mundo».

PAUL VALÉRY

ISBN 84-7522-522-5



9 788475 225227