

Poemas a la noche
y otra poesía póstuma y dispersa

RAINER MARIA RILKE

Edición de
Juan Andrés García Román



«Poemas a la noche», de Rainer Maria Rilke, es una obra poco conocida y, sin embargo, de capital importancia entre las del poeta, pues en ella se esbozan algunos temas que acabarán de configurarse en las *Elegías de Duino*. Durante años fue un libro casi secreto. Rilke no llegó a publicarlo, acaso precisamente por no desvelar ese fondo originario común con su obra cumbre.

En los Poemas a la noche apuntan por tanto los temas fundamentales de Rilke, sin haber logrado su exacta delimitación o simbolismo que, por otra parte, generalmente es plural. Así sucede con la figura del ángel, que pasa de ser «terrible» a no estar tan por encima del hombre, pues, como observa Jean-Yves Masson, en el prólogo a las Elegías, «el hombre es creador, y he aquí porque puede asombrar al ángel, que se conforma con ser en su autonomía absoluta, pero no crea nada». En la obra que nos ocupa, el ángel, la amada y la noche figuran en el lugar más destacado y se presentan vagarosos y fluctuantes, muy de acuerdo con el mismo estilo poético que los sustenta. El libro como tal no vio su primera edición en alemán hasta que se incluyó en las obras completas de Rilke editadas en 1956, treinta años después de su muerte.

Rainer Maria Rilke

Poemas a la noche

y otra poesía póstuma y dispersa

Título original: *Poemas a la noche*

Rainer Maria Rilke, 1956

Traducción: Juan Andrés García Román

Diseño de portada: AlNoah

PRESENTACIÓN

La cantidad (y calidad) de la obra poética completa de Rilke es inmensa: sólo comparable acaso en el ámbito hispánico a la de Juan Ramón Jiménez. Esto es, hablamos de un caudal poético de dimensiones verdaderamente desusadas para un poeta del siglo XX. Sin embargo, entre 1909 y 1926 Rainer Maria Rilke entregará a imprenta solamente cuatro títulos: *Réquiem* (1909), *La vida de María* (1913) y nada más hasta la publicación en 1923 del milagro de las *Elegías de Duino* y *Los Sonetos a Orfeo*. De ello podemos deducir que estas cuatro obras no representan más que una pequeña parte del corpus producido entre esos años. Hablar de todo «el resto» de la producción rilkeana en unas cuantas páginas resulta difícil por la diversidad enorme de tonos y textos que se traducen en una apasionante discordancia de voces y hasta de poéticas, que, como veremos, se agudizará en los últimos años de vida del poeta, hasta el punto —pienso— de que no sería absolutamente descabellado hablar de un cierto «teatro de gentes» rilkeano.

Canónicamente suele distribuirse la producción rilkeana en dos etapas, a saber: una primera, de juventud, tardorromántica, simbolista y de intención objetivadora («Ding-Gedicht», «Poema-cosa»), y una segunda, de madurez, en que se incrementa notablemente la preocupación metafísica sin que, no obstante, de ninguna forma se llegue a romper totalmente con ninguno de los caminos propuestos previamente: la demostración de ese fenómeno de continuidad, de crecimiento sobre lo anterior e incluso de supervivencia de los primeros tonos, revisitados con la maestría de los años hasta concurrir en una polifonía de voces, que pudo llegar a castigar psíquicamente al autor, es uno de los rasgos que pone de relieve esta edición.

Después de más de una década de productividad ininterrumpida, Rilke fue sumergiéndose enfermizamente en sus *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* (1910), obra cuya conclusión marca el tránsito de una etapa a la otra en medio de un período de creciente enajenación. Mientras que la redacción de versos le resultaba algo natural, pues, como suele decirse de él, pensaba de forma métrica, la escritura del Malte lo obligaba a la creación de una prosa depurada e inteligente, algo que lo torturó especialmente en la última fase de su creación. En un terreno de crecientes dudas y conflictos personales, Rilke sufrió el nacimiento de una conciencia de crisis creativa que no le habría de abandonar durante casi quince años, hasta que puso fin a las Elegías. Sabemos por su correspondencia y por testimonios cercanos que, tras la publicación en 1910 de su trabajo en prosa, se encontró a sí mismo perdido y existencialmente exhausto. La sensación de desarraigo existencial, la autoexigida soledad y el sentimiento de disolución del propio yo —con o sin la aspiración de llegada a un énfasis creativo que lo igualara a su ángel— de los Poemas a la noche, habían de verse subrayados por una constante en su vida: la incapacidad de mantener una relación amorosa duradera o en «cercanía» de la persona amada. A partir de 1910 la distancia hacia su esposa Clara Westhoff, capaz de atemperar un tanto la tendencia

autodestructiva del carácter de Rilke, fue creciendo hasta consumarse en separación en 1913. Una y otra vez las numerosas amantes y enamoradas del poeta son rechazadas cuando éste, tras unos breves días de idilio, las coloca en el papel de protectoras de su propia soledad. En realidad, sólo mujeres lejanas por edad al poeta, como la princesa Marie von Thurn und Taxis, o que explícitamente habían optado por la amistad con él tras un episodio amoroso, como Lou Andreas-Salomé, podrán asumir ese rol.

Pero lo más importante es que la infelicidad había de acompañarle aún largo tiempo, asociada a la antes citada crisis creativa, que sólo fue tal ocasionalmente y que aún así debe ser admitida con reservas. Por ejemplo, el viaje de meses a Egipto no fue nada prolífico, si bien la evocación de experiencias vividas entonces aparece en un texto de su último año, como la «Elegía a Marina Tsvetaeva», y es muy probable que ese cierto vértigo que provocan en el lector las Elegías no sería posible tal vez sin experiencias tan liminares como la del desierto. Aparte de eso, excluyendo algunos períodos muy acotados y verdaderamente pobres, como el viaje a África o algunos años inmediatamente anteriores a la explosión final de las Elegías en 1922, especialmente los que van de 19x5 a 1920, Rilke continuó escribiendo poemas que, agrupados, suman la nada despreciable cantidad de unos quinientos textos.

Entre estos textos encontramos poemas completos de gran equilibrio y solidez, que en su categoría de textos independientes son a veces reconocidos por la crítica como obras maestras del autor: así «La trilogía española», «Al ángel», «Resurrección de Lázaro» o «A Lou Andreas-Salomé». Pero no menos interés tienen otros poemas fragmentarios, esbozos, anotaciones geniales, breves revelaciones, ingeniosos aforismos, incursiones en el subconsciente y extractos visionarios, que han sido injustamente relegados por la crítica tradicional a un cajón de sastre multiusos, cuando no directamente al olvido: «Ahora y siempre», «Llegada», «Oh curvas de mi anhelo», «Oh dolor, mi madre me derriba», «Mientras prendes aquello»...

En realidad, tanto unos como otros, aunque con matices, pues los segundos incluso han llegado a ser excluidos en ocasiones de la obra completa, han sido más o menos regateados inexplicablemente por la recepción de la obra de Rilke y creo que hoy se puede decir que, si esto es así, se debe fundamentalmente a razones bastante peregrinas y muy relacionadas con la ineficacia de ciertas maneras o vicios de la crítica rilkeana, bien que, en España, dos grandes traductores de Rilke como Federico Bermúdez-Cañete o José María Valverde han reclamado en repetidas ocasiones la necesidad de un acercamiento serio a estos textos, habiendo traducido incluso algunos de ellos. Si Rilke se hubiera decidido a reunir algunos de estos textos menos dubitativamente en un solo volumen, es posible que hoy estuviésemos hablando de un monumento más de la lírica europea del siglo XX.

¿Pero a qué se debe ese largo olvido y qué justifica la actitud de Rilke, que, aunque en efecto reunió en dos ocasiones dos volúmenes con estos textos, nunca se sintió verdaderamente apegado a ellos?

Una de las causas estriba desde luego en que no sólo la cantidad y calidad de la poesía dispersa^[1] es asombrosa: también lo es su variedad, su heterogeneidad. No obstante,

la clave del problema ya la he apuntado anteriormente. Si nos acercamos a cualquier manual y leemos lo referido a las circunstancias que rodean los años de redacción de los poemas del libro que el lector tiene entre sus manos —1906 a 1926—, en general será imposible zafarse de la palabra crisis.

Ahora bien, hay dos conceptos que fluctúan más o menos en torno a esa palabra crisis. Por una parte, nos encontramos con el obrar defectuoso de la crítica rilkeana a la hora de abordar un material muy heterogéneo, asaz inasible, verdaderamente difícil para quienes de un modo u otro estamos acostumbrados al Rilke de los libros publicados. Considero que esa actitud acude al marchamo de poemas de crisis y se esconde detrás de esta definición para facilitarse la labor de abordar el verdadero universo a veces laberíntico de la obra completa de Rilke. De hecho, la edición más difundida de la poesía entera del poeta, al cuidado de Ernst Zinn, acude a una compartimentación un tanto injustificada de todo este corpus poético disperso, dividiéndolo entre poemas completos (*Vollendetes*) y dedicatorias (*Widmungen*), y eludiendo significativamente buena parte de los textos fragmentarios, los cuales, ocasionalmente y aun dentro de su fragmentariedad, pueden llegar a tener en mi opinión mucho más valor que algunos de los textos concluidos. Así no es extraño, pues, que la palabra crisis haya resultado un bálsamo a los exhaustos estudiosos de Rilke que simplemente han eludido muchos de estos poemas con la misma actitud del colegial que no se estudia la lección explicada el día antes del examen, pues al fin y al cabo «no va a caer». De un modo u otro, la crítica se ha creído demasiado las palabras del genio, sin saber establecer la justa distancia que debe existir siempre entre lo que el poeta dice de su obra y lo que el poeta hace en su obra: me refiero a la difícil «familiaridad» del poeta respecto de su escritura, a la que hacía alusión nuestro don Claudio, tan rilkeano a veces, en una intervención en la Residencia de Estudiantes (Claudio Rodríguez, *La voz de Claudio Rodríguez: poesía en la Residencia*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003).

Porque, ¿qué ocurre cuando el propio Rilke habla de crisis? Durante estos años nos encontramos con el estado de conciencia perpetua y asfixiante del poeta respecto a su creatividad. Ciertamente, en Rilke, como en otros muchos autores del siglo XX, hallamos a veces lo que podríamos contemplar como incoherente distancia entre una de las trayectorias más lúcidas del pensamiento occidental y un puñado considerable de creencias y actitudes supersticiosas y casi pueriles, referidas o no al acto creador. Sin embargo, Rilke no miente respecto a su incapacidad de escribir poesía, sino que las más de las veces pone de manifiesto con énfasis y dramatismo su incapacidad de escribir el poema que quiere escribir y para el que se siente llamado. Es decir, más que una declaración equívoca de la existencia de una crisis creativa, que a veces sí existe, ante lo que nos encontramos es ante el rigor desmedido de un autor que se ha propuesto una meta titánica y que, por otra parte —considero—, se encuentra en el resbaladizo terreno de un arte que se le va de las manos en un proceso de creciente abstracción e irracionalismo (los cuales, pese a la abominación que el autor siente hacia ellos, están empezando a salir de su pluma). Seguramente, poemas como «He asustado las grises serpientes», «Ahora despertamos junto con los recuerdos» o «Mausoleo», todos ellos de un tono se diría expresionista, no debieron ser demasiado caros a Rilke, pues en ningún momento intentó su edición, como sí es el caso de otros poemas que aquí publicamos. Sin embargo, estos mismos poemas pueden ser tal vez más del gusto de algunos lectores actuales que hasta fragmentos de las propias Elegías.

En fin, a lo que asistimos, aparte de a la colisión con un proyecto tan colosal como las Elegías, es a la propia poética de Rilke y su propia y muy rigurosa concepción del arte. Si Rilke no dio importancia a estos poemas, es por la misma razón que consideró que Paul Klee se apartaba del buen camino con sus avances en el universo de la abstracción o por la misma razón que el pintor Balthazar Klossowski, Balthus, tampoco tenía en buena consideración la obra de su hermano Pierre Klossowski y juzgaba su arte como un experimento casi contra natura. Aunque a decir verdad, después de haber leído y traducido estos poemas o la mayor parte de los de la ultimísima etapa de la vida de Rilke, los poemas del Rilke post-crisis, sospecho que muchas dudas acechaban la concepción del arte del genio y que, si éste no acabó de dar oficialmente el paso total al vacío hacia una poesía casi completamente irracional con un nuevo título, fue porque le faltó vida para hacerlo.

Pero todo esto ocurrió sólo al final. Antes, el poeta camina, aunque no se puede decir que firmemente, hacia el momento en que sea capaz de dar lugar a su obra magna, su contribución mayor. Entre los años 1912 y 1922 considera que su poesía tiene una misión: la de dar respuestas existenciales definitivas y hasta inventar una cosmogonía, crear elementos de una nueva religión. Poemas como «Llegada»^[2] no se entienden sin este presupuesto.

Esta distancia respecto de las Elegías y Los Sonetos es sólo una de las vertientes de los poemas dispersos. Existe otra muy importante: estos esbozos también están «preparando el camino». Podría decirse que las *Elegías de Duino* no serían posibles sin la conciencia de crisis del propio yo, el desarraigo y disolución frente a la magnificencia «terrible» del ángel-Narciso y la expresión metapoética de su propia incapacidad de llegar al «decir», que son propias de los Poemas a la noche.

Hemos dicho antes que Rilke probablemente no tuvo en mucha consideración una buena parte de los poemas dispersos. Pero esto, anunciábamos, no siempre fue así, especialmente cuando nos acercamos a aquellos textos que son matriz o consecuencia del estado de conciencia propio de las Elegías. De hecho, algunas veces, estos poemas periféricos lo son sólo en la consideración crítica, pues Rilke llegó en 1918 a reunir, dedicados a su editor Anton Kippenberg y a Lou Salomé, treinta y dos textos que tenían la intención de conformar una especie de segunda parte o apostilla a las Elegías. No en vano designará a esta compilación con el sorprendente título de *Elegías de Duino II*. También nos da idea de la importancia que Rilke concedió a estos poemas el hecho de que, de los textos que querían arropar una segunda entrega de las Elegías, algunos ya habían sido incorporados en 1916 a otro proyecto de edición frustrado: el ciclo malogrado Poemas a la noche, que mandó encuadernar para su amigo dilecto Rudolf Kassner y que supone el principal foco de atención o quizás más bien el arranque del presente volumen.

Los poemas, muy generalmente inéditos en castellano, que hemos reunido en este libro, giran en torno a la temática nocturna, al ciclo Poemas a la noche, al volumen también malogrado de continuación o glosa de las *Elegías de Duino*, a sonetos que pertenecieron originariamente al proyecto completo de Los Sonetos a Orfeo y, finalmente, a otros tonos rilkeanos que por un motivo u otro no tuvieron la suerte de conformar poemario.

Nos atrevemos a aventurar la siguiente clasificación para la poesía dispersa de Rilke escrita desde 1906 hasta su muerte.

Un primer momento constituido por los poemas escritos en Capri. Como es sabido, las estancias en Capri del poeta coinciden con períodos de una sorprendente (incluso tratándose de Rilke) fecundidad creadora. Se habla de hecho de un tono determinado para designar esta época: la Capreser Lyrik. Aún así, los poemas allí escritos ya son de por sí variados y textualmente plantean dificultad para la clasificación, amén de presentar calidades bastante desiguales. Encontramos, aparte de textos célebres que Rilke destinó a sus Nuevos poemas (lógicamente no los incluimos aquí), otros textos breves que anuncian una tendencia muy recurrente de la poesía dispersa: el apunte de una sensación («Un viento de primavera») o la descripción seductora de una experiencia efímera que en esta fase primera siempre va ligada a la contemplación y la descripción de un paisaje. Por otra parte, asistimos también a la génesis de un tono que anuncia y sienta las bases del estilo agónico de los Poemas a la noche y las Elegías («Improvisaciones del invierno en Capri»).

Un segundo momento, que va de 1910 a 1914 y al que debemos la inmensa mayoría de los textos A la noche, los poemas españoles y otros textos relacionados («Arrojado a su suerte en las montañas del corazón»). La coincidencia de la redacción de estos poemas con la de las dos primeras Elegías y algunos fragmentos de las siguientes prueba la consanguinidad de estos textos con la obra más osada de Rilke. Además de eso, aunque ya lo anunciaban poemas anteriores, es propio tanto de esta fase como de la siguiente el nacimiento, en el espacio imantado entre lo que serán las Elegías y Los Sonetos, de un tipo de poema, en el mejor sentido de la palabra, de «ocasión». Se trata de la expresión de instantes de inundación o arrebató ante un estímulo externo, de sobrecogimiento ante el advenimiento de una emoción o una memoria, de detenimiento ante el rápido relumbrón de una idea o la contemplación de un paisaje, el acceso de una instantánea amargura o la conciencia de un deseo reprimido. Tales poemas tienden a ser ágiles, a veces precipitados; téngase en cuenta que muchos de ellos son puras anotaciones en un cuaderno y que a menudo parecen componerse ante los ojos. A estos poemas les es común el mismo espíritu de ausencia de desarrollo, de ulterior premeditación o aspiración metafísica. Lo genial de su ejecución es la capacidad total de evocación, la precisión con que, a partir de materiales diversos, Rilke logra su objetivo de decir lo que siente o conquista la total corporeidad de un relámpago de tiempo. Entre estos poemas se encuentran «Contémplos: amantes», «Se siente nueva en cada cosa el alba», «De una primavera», «Hai-Kai» o «Mira ese leve insecto», a pesar del extrañamiento que ya lleva consigo este poema y que anuncia la abstracción última.

Tras el cierto parón en la producción rilkeana entre 1916 y 1920, sobreviene el período más interesante, que es el que rodea la redacción de las dos obras magnas del Rilke maduro y sobre todo el que se sucede desde la redacción de tales obras hasta la muerte del poeta en diciembre de 1926. Es en esta época, aunque anunciada por poemas como «He asustado las grises serpientes» o «Oh dolor, mi madre me derriba», cuando tiene su efervescencia una poética nueva que rompe definitivamente toda relación entre las palabras y las cosas y renuncia a todo el lastre realista, simbolista y hasta metafísico, para instaurar un universo poético puro, inaccesible y único. Estamos hablando de la «Elegía a Marina

Tsvetaeva», «Pintura en un jarrón», «Mausoleo», «Gong», «Ídolo». Tal revolución poética crea un nuevo espacio de conciencia completamente abstracto, con textos sin contenido o mensaje alguno. Se trata de una poesía absoluta para la que se han usado diferentes designaciones. Se ha subrayado lo que tiene esta etapa de «magia lingüística», se ha aludido al psicoanálisis, se ha hablado de un nuevo tipo de tropo más allá del símbolo o la imagen y se ha hablado de mística, creo que desacertadamente en tanto en cuanto que, si existe mística en estos textos, es la misma mística sin trascendencia de la poesía de Paul Celan. En realidad, ante lo que nos hallamos no es sino ante el último eslabón en la trayectoria de uno de los líricos más importantes de la historia de Occidente. Si desemboca en una suerte de mística, no lo hace por una tendencia a la comunicación con un ente que esté más allá y para el que hace falta una lengua «otra», sino, al menos en estos casos, por el acendramiento en torno a lo que supone el núcleo, el corazón o la característica fundamental del género lírico en la Modernidad, que no es otro que la de desnaturalizar y problematizar la relación entre las cosas y las palabras que las dicen, hasta alcanzar casi una autonomía de las segundas respecto de las primeras. Esta problematización y esta desnaturalización, claro está, coinciden con la mística en el hecho de que comparten con ella el medio —el lenguaje y «la cortedad del decir»—, pero no así el fin, pues en ellos no hay deseo de elevación o espiritualidad, no hay anhelo de un «allí», pues precisamente las palabras nunca fueron tan físicas, nunca estuvieron tan «aquí» como esas copas que se atraviesan chirriantes en el poema «Pintura en un jarrón».

Las «jerarquías de los ángeles» no asustan más, no son más «terribles» que esta poesía, esta obra finalmente conseguida.

NUESTRA EDICIÓN

Nuestra edición propone una generosa muestra antológica de la poesía dispersa de Rilke. Como a veces resulta imposible adjudicar a tal o cual tendencia un poema concreto y, además, constituiría una deturpación indeseable de la voluntad del poeta y de la libertad del lector, en la presente edición se ha optado por el orden cronológico para el grueso de los textos, con la excepción de los Poemas a la noche para los que Rilke en su cuaderno entregado a Rudolf Kassner escogió un orden distinto al cronológico que consideramos oportuno respetar. Algunas ediciones hablan de poemas del «ámbito de los Poemas a la noche». En nuestra edición hemos preferido omitir asimismo esta distinción, pues ello no responde a la voluntad del autor, sino a la selección de poemas elegida por ediciones contemporáneas que se centran en la tematización de la noche. Algo bien distinto ocurre con los «ámbitos de las Elegías y Los Sonetos»: para una justificación de esta clasificación, el lector puede acudir al resto de la presentación y a las anotaciones que aparecen al final del volumen.

Episodio aparte merece nuestra propuesta de traducción. Considero que en algún momento el lector puede sentirse desorientado y extrañado por la no correspondencia entre el número de versos de los poemas en alemán y los poemas vertidos al castellano y hasta tal vez por la osadía de nuestra opción. En absoluto quisiera extenderme demasiado ni convertir este espacio en una declaración programática de mis ideas sobre traducción de poesía, pero sí me gustaría dejar claras algunas de mis razones.

Debo reconocer que en todo momento he recordado el viejo principio de que la traducción poética procura producir un efecto semejante al del texto original con medios diferentes a los del texto original. Sin embargo, siempre tuve presente que en ese principio, que presupone la existencia de una «esencia» común, susceptible de ser trasvasada a otro código, está bien enraizado uno de los cánceres del pensamiento occidental, siempre dual, y éste no es otro que el de la creencia de que forma y fondo pueden ser separados en la operación de la traducción, como si trasplantáramos una maceta o un órgano, y de que no hay nada de significado en la sola disposición de las palabras. Muy al contrario, considero que fondo y forma, aunque ya sólo el hecho de hacer uso de esos términos me parece sospechoso, están íntimamente imbricados. Es decir, soy consciente de que la traducción, especialmente de poesía, es imposible, del mismo modo que soy absolutamente consciente de que la traducción, especialmente de poesía, es necesaria. Nos movemos dentro de esa necesidad y de esa imposibilidad: ése es nuestro elemento vital: en realidad, tanto el de los traductores como el de los poetas.

No obstante, creo que el hecho de que el caballo de la contingencia haya rebasado en la carrera al caballo de lo absoluto y de la esencia no deja necesariamente al traductor

totalmente desvalido. Al contrario, puede haber una cierta ganancia en la pérdida. El saber que está sin asideros puede estimular su osadía y su creatividad, pues nada distinto a una creación es la traducción de literatura. Otra consecuencia de este imperio de la contingencia, y hago referencia a él pues me ha sido muy útil y he nadado mucho en sus aguas, es el hecho de que el sujeto lírico es cada vez más concebido como una ficción y sin duda es más fácil vestir los atributos de una ficción que intentar penetrar la dura piel de un *yo-individuum* irrepetible. En buena medida, mi opción como traductor ha sido la de intentar comportarme en castellano como Rilke lo habría hecho de haber tenido la ocasión: insertarme en su lógica en una operación no sólo cerebral, sino, como la propia poesía, integral. No he ignorado las valiosísimas palabras que mi inefable y querido Luis Javier Moreno, hablando de Evelyn Waugh, ha pronunciado y escrito al respecto de su espléndida traducción de Robert Lowell en una reciente publicación del Círculo de Bellas Artes coordinada por Jordi Doce (*Poesía en traducción*, ed. Jordi Doce, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007, pp. 182,183):

El traductor, si es poeta, como suele ocurrir, desearía hacer escrito (y de algún modo escribe al traducirlo) lo ajeno, transformándolo al tiempo que se lo apropia.

Y tampoco he ignorado su magnífica referencia a una declaración del siempre preclaro Juan Ramón:

El traductor ideal es aquel que anhela haber sido el autor de cuanto pretende traducir pero que, no pudiendo serlo, se conforma reformulándolo con sus propias palabras, haciéndose así la ilusión de que la versión que realiza en su idioma es una creación original suya.

En fin, no me interesa desde luego el proyecto megalómano y estúpido de crearme un pequeño Rilke (algo a todas luces imposible y ni siquiera deseable), sino esa idea de la apropiación que «reformula» lo escrito, de la que habla Juan Ramón, o de la «transformación» que debe operar el traductor en el texto que traduce, como postula Luis Javier Moreno. Quiero decir que mi mayor estímulo y el reto de mi proyecto lo constituía el hecho de que los poemas que estaba traduciendo «funcionasen» en mi lengua y fueran advertidos como «poemas» (vuelvo a las palabras de Luis Javier Moreno) y no como traducciones exclusivamente.

La cuestión, por tanto, era hacer «funcionar» a Rilke en castellano y, para ello, era esencial por lo menos ofrecer una base métrica válida en la que Rilke fluyera. Mi opción fue la de hacer uso de una manera más o menos decidida, según el poema y su carácter propio, de aquellas cláusulas métricas derivadas de la silva blanca (heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos y en menor medida otros versos impares de acentuación en sílaba par), por considerar que era el molde métrico más eufónico y más aceptado por la tradición poética española y que de este modo podía salvarse por una parte la musicalidad normalmente métrica de la poesía de Rilke, así como suplirse la inexistencia de la rima en «mis poemas», un rasgo que sí aparece en buena parte de los textos de Rilke y que en general la poesía moderna alemana (y también la posmoderna, a veces) ha tendido a conservar más que la española, quizás porque desde sus orígenes en los poemas épicos las

literaturas germánicas han atendido más al fenómeno de la aliteración que la española, hasta el punto de que, si el rasgo de «literariedad» o poeticidad de un poema en castellano suele ser el ritmo, un poema en alemán ha tendido a decantarse hasta hace muy poco por la rima.

Pues bien, este trasvase de Rilke, y de una lengua en general más compacta, más concisa y más aglutinante que la castellana, en versos de siete y once ha favorecido el que mis traducciones excedan en versos, generalmente, a los poemas alemanes. Por otra parte, también me ha parecido oportuno cambiar la disposición versal del original allí donde este cambio pudiese favorecer que el poema resonase y sonase mejor en nuestra lengua. Estoy del todo convencido de que es precisamente a partir del uso de ciertas libertades y «traiciones» como el traductor accede a una interpretación verdaderamente fiel de las claves de escritura del poeta al que, como un actor, ha decidido encarnar.

JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN,

Kiel, enero de 2008

AGRADECIMIENTOS

Sin las voces de Jaume Aragall, Fritz Wunderlich, Maria Callas o Sesto Bruscantini, sin la música de Verdi, Mozart, Mauricio Kagel, Coltrane, Ornette Coleman, Jimmy Smith, Medeski Martin & Wood, Arcade Fire o Amy Winehouse y la lectura entreverada de algún poema del eterno Montale o de Ashbery se me hubieran hecho mucho más largas todas estas horas de «placentero» trabajo.

Isabelle Eicher, Susana Rodríguez, Juan E. Wilhelmi, Juan Antonio Bernier con su «satori», Antonio Mesamadero, que como Groucho Marx duda de «la existencia de la vida antes de la muerte», Azucena González Blanco, Luis Malloll, Antonio Mochón, Francisco Linares, Tomás Albaladejo, Xavier Gómez-Montero, Víctor-Andreas Ferretti, Friederike Zöllhüfer, Elisa Calvo, José Luis Rey con su fe ciega en la poesía, así como su esperanza en una «soledad acogedora», Daniela Zietemann, Javier y Daniel Avilés, Mabel Vilches Pliego, Luis Muñoz, Lorenzo Plana, Vanesa Pérez-Sauquillo, Julio César Galán, Ana Gorriá, Arne Rautenberg, Juan Carlos Abril, Rafael Espejo, Leónidas Montoto, Juan Carlos Rodríguez, Ángeles Mora, Francis Gómez Molino, Beke Sinjen, Manuel Borrás, para quien un error puede ser bello y preferible a la plena fidelidad textual, y Sergio Gaspar, sin cuya amistad, paciencia y confianza este libro no estaría en las manos de un lector y con la alegría de que esto es sólo el comienzo de una común travesía...: todos ellos están en estas páginas, han pasado de algún modo conmigo, al lado de «mis sueños y deseos», como querría Cernuda, largas horas «nocturnas» de trabajo que en fin nos han hecho más felices.

A Laura, a mi madre, a mi padre y a toda mi familia sencillamente no los sé discernir de mí.

POEMAS A LA NOCHE

LOS HERMANOS

Oh cómo quejumbrosos hemos acariciado

nuestros hombros y párpados.

Y la noche, como animal herido,

se ha escondido en las habitaciones,

atravesada por nuestro dolor.

¿Fuiste tú de entre todas la escogida por mí?

¿No era suficiente el ser hermana?

Tu ser me resultaba ameno como un valle;

y ahora también desde la proa del cielo

se inclina, aparición inagotable,

y se enseñorea. ¿Adónde iré entonces?

Ah con gesto de lloro

tiendes a mí incapaz de dar consuelo.

París, finales de 1913

[CUANDO ESCARBO EN TU ROSTRO]

Cuando escarbo en tu rostro

igual que roen las lágrimas a quien llora, cuando

acreiento mi frente y mi boca

a partir de esos rasgos que conozco de ti,

[creo que por encima de cada parecido,

que nos separa por su duplicidad,

establezco una rica equivalencia,]

París, cambio de año 1913/1914

[UN DÍA YO TOMÉ TU ROSTRO...]

Un día yo tomé tu rostro entre mis manos.

La luna entraba en él.

De los objetos el más inasible

bajo un llanto que estaba rebosando.

Como algo que consiente, que persiste en silencio,

casi era una cosa que se toca.

Sin embargo, ningún ser en la fría

noche se me escapaba más infinitamente.

Cómo nos derramábamos hacia esos lugares

y apremiábamos hacia la poca superficie

de nuestro corazón las olas todas,

debilidad y placer,

¿y finalmente a quién las ofrecimos?

Al extranjero, ay, que con nosotros

se confundió o al otro

que no encontramos nunca,

a los criados que nos vincularon,

a los primaverales vientos que se fueron con ellas

o al silencio que juega a perder.

París, finales de 1913

[OH DE UN ROSTRO...]

Oh de un rostro a otro rostro

cuánta elevación.

Irrumpe en los culpables

remisión y renuncia.

¿No es frío el soplo de noches

que —en esplendor lejano—

cruzan entre los siglos?

¡Alza tú el campo del sentimiento!

Los ángeles de pronto

van a ver la cosecha.

París, cambio de año 1913/1914

[MIRA CÓMO LOS ÁNGELES]

Mira cómo los ángeles

a través del espacio están sintiendo

sentimientos perpetuos.

Nuestra ascua al rojo vivo sería para ellos cual frescor.

Contempla en el espacio arder los ángeles.

Mientras que a nosotros,

que somos incapaces de saber de otro modo,

esto se nos prohíbe y aquello se nos da gratuitamente,

fascinados por metas, ellos andan

su región instruida.

París, finales de 1913

[¿NO RESPIRÉ DEL SENO...]

¿No respiré del seno de cada medianoche,

para que un día vinieras, por amor hacia ti,

un caudal como éste?

Porque yo esperaba, con ayuda de casi

intactos esplendores, poder saciar tu rostro

si acaso en infinita conjetura

sobre el mío llegaba a reposarse.

Silencioso en mis rasgos se abrió espacio

para satisfacer tu gran mirada,

espejeó mi sangre, se hizo honda.

Si a través de la pálida disyunción del olivo

me abrumó más la noche con el peso de estrellas,

yo me ponía de pie y hacia atrás me inclinaba

y así aprendía el reconocimiento

que más tarde jamás te atribuí.

Ay se sembraba en mí cuánta expresión,

para que yo, si bien tu mirada jamás era lograda,

sobre ti contemplara el espacio entre los mundos.

Pero tú no vendrás o vendrás ya muy tarde.

Ángeles, abatíos sobre este

azul campo de lino.

Oh ángeles, oh ángeles... ¡segad!

París, finales de 1913

[ENTONCES SERÁ EL ÁNGEL...]

Entonces será el ángel ciertamente

el que bebe despacio de mis rasgos

el vino esclarecido de visiones.

Sediento, ¿quién te ha llamado aquí?

Y que tú estés sediento, tú en quien la catarata

de Dios en cada vena se arroja: que tú tengas

también sed: abandónate a la sed

(¡cuánto me has conmovido!).

Y, mientras fluyo, siento

lo seca que tenías la mirada;

y estoy tan inclinado encima de tu sangre

que hasta inundo tus cejas, las puras.

París, finales de 1913

[ATRÁS A TODOS ESOS...]

Atrás a todos esos que invité

a probar finalmente mi sonrisa

(aun cuando ésta no fuera deliciosa);

cercanía insostenible detrás de las estrellas

del Este, espera el ángel a que yo me depure.

Que de vosotros no lo siga nadie

ni lo atisbe o limite cuando pise el calvero;

que le sea el dolor que yo sufrí

virgen naturaleza:

que se atreva a abreviar.

Si fui para vosotros verdor o bien dulzura, todo eso olvidemos,

pues si no, la vergüenza habrá de rebasarnos.

Si yo debo expiar o florecer,

eso, sereno, él lo ha de juzgar,

aquel que me llegaba sin que yo lo atrajese.

París, finales de 1913

AL ÁNGEL

Alzado candelabro, rotundo sobre el límite y sereno.

La noche se efectúa allá en lo alto:

nosotros tanteamos en lo entenebrecido,

nuestro ser derrochamos junto a tu fundamento.

Ése es nuestro destino: ignorar la salida

de ese desconcertante interno ámbito.

Te apareces encima de cada impedimento nuestro

y lo incendias como a una alta cima.

Tu alegría se alza sobre nuestros dominios

y a nosotros apenas se nos da un sedimento:

como la pura noche de equinoccio,

te yergues dividiendo un día de otro día.

¿Quién sería capaz de administrarte

el mejunje secreto que a nosotros nos turba?

Tú recibes tu gloria de todo lo sublime;

nosotros nos tratamos con lo ínfimo.

Si lloramos, no hacemos más que sensiblerías,

al contemplar estamos a lo sumo despiertos;

nuestra sonrisa no seduce mucho,

y si seduce, entonces, ¿quién la sigue?

(Cualquiera.) Ángel, entonces, ¿deberé lamentarme?,

¿pero cómo haría mío mi lamento?

Ah yo grito, yo bato con dos troncos,

pero no creo que nadie pueda estar escuchándome.

Mi alboroto no alcanzaría eco en ti

si tú no me sintieras tan sólo porque soy.

¡Ilumina, ilumina! Allá entre las estrellas

sea yo más contemplado, porque me desvanezco.

Ronda, enero de 1913

[LA TRILOGÍA ESPAÑOLA]

[I]

De esa nube que irrumpe con violencia hasta cubrir la estrella

que ahí estaba —y de mí—,

de esos montes al fondo que un momento

a la noche contienen y a los vientos nocturnos —y de mí—,

de ese río en el valle que atrapa desde el cielo

la claridad de nubes que se rasgan —de mí—,

de mí y de todo ello haz una única cosa, oh Señor;

de mí y de lo que sienten los rebaños llevados al redil,

rodeados por el vaho de sus hocicos,

cuando esperan que ocurra

el enorme y oscuro acabarse del mundo;

de mí y de cada luz

entre esa muchedumbre sombría de las casas

haz una sola cosa, de mí y de los extraños,

pues ni a uno conozco, haz una sola cosa;

de mí, Señor, de mí, de los que duermen,

de los viejos ajenos del hospicio

que tosen en sus camas gravemente;

de los niños borrachos por el sueño

en el regazo de un desconocido;

de tanto todo incierto y de mí siempre,

nada más que de mí y de lo que ignoro

haz una sola cosa, haz la cosa, Señor,

cósmica y terrestre, igual que un meteoro, sí: la cosa

cuyo peso no es más que la suma del vuelo,

nada más que llegada.

[II]

Por qué debemos ir,

cargarnos a la espalda de extraña mercancía,

como lo haría el sirviente que transporta su cesto

de un puesto al otro puesto, poco a poco, llenándolo

con viandas ajenas,

sin poder preguntar a su patrón:

«para qué este banquete».

Por qué debe uno estar como un pastor

que expuesto a la intemperie de tantas influencias,

participando tanto del espacio del puro acontecer,

ha apoyado en un árbol del paisaje

su destino completo sin hacer nada más;

y aún, en cambio, le falta

en su mirada demasiado abierta

la queda mansedumbre del rebaño.

No tiene más que mundo;

en cada alzar la vista tiene mundo, mundo en cada apartarla.

Lo que en otros se asienta con holgura

se precipita en él, inhóspito en su sangre; y ciego como música,

se transforma y se pierde.

Y de noche despierta y tiene en su existencia

el reclamo del pájaro de afuera y

se siente con valor, porque asume en su rostro

la multitud pesante de los astros:

y nunca como aquél

que a la amada prepara en esta noche,

la agasaja con cielos sentidos.

[III]

Que cuando ya otra vez el gentío de ciudades,

el enredado ovillo del estrépito

y el embrollo del tráfico en torno a mí se asienten,

solo sobre la densa confusión,

recordar pueda el cielo y ese borde terroso de los montes

que el rebaño pisaba cuando se dirigía a casa desde el fondo.

De piedra sea mi ánimo

y yo vea concebible la tarea cotidiana del pastor:

cómo toma el camino y el sol va bronceándolo,

cómo sabe con una pedrada muy medida

reunir a su rebaño cuando éste se dispersa,

lento el paso, no leve, y el cuerpo pensativo

pero de pose espléndida.

Todavía algún dios secretamente podría deslizarse

dentro de esta figura y no sería menor.

Unas veces reposa, otras camina, como la luz del día,

y la sombra de nubes lo atraviesa:

se diría que el espacio

estuviera pensando lentamente ideas para él.

Haced de él quien queráis.

Como la vacilante luz nocturna

adentro del visillo de la lámpara,

yo reparo mi ser en su interior.

Un fulgor va aquietándose.

Hallaría así la muerte

menos confusamente su camino.

Ronda, enero de 1913

[OBSTINADOS CONTRA LA FUERTE NOCHE]

Obstinados contra la fuerte noche

lanzan todas sus voces en una carcajada

que a duras penas arde. ¡Oh mundo en rebelión!,

lleno de negativa, que respira

el espacio no obstante en que giran los astros.

Comprende: todo esto no necesita nada y bien podría,

adentrado en ignotas lontananzas,

alejarse en sí mismo muy lejos de nosotros.

Sin embargo se digna a rozar nuestro rostro,

como el alzar los ojos de la amada;

se abre frente a nosotros, desvirtuando acaso

su existencia en nosotros. Y no lo merecemos.

Quizás hurta a los ángeles un poco de su fuerza

y así, a nuestro encuentro, cede un cielo estrellado,

suspendiéndonos dentro del turbio destino.

Y es en vano. Pues quién

se percata de eso. Y aunque alguien lo haga,

quién osa aún apoyar su frente en el espacio de la noche

cual si fuera la propia ventana de su cuarto.

Quién no ha renegado de todo esto. Quién

no ha falseado este elemento innato,

y lo ha contaminado con noches falsas, viles, contrahechas,

alcanzando con ello su contento.

Repudiamos a dioses en pos de unos deshechos putrefactos,

porque un dios no seduce, sólo tiene existencia,

nada más que existencia, exceso de existencia,

pero ningún olor, ningún reclamo.

Nada está más callado que la boca de un dios.

Tan bello como un cisne nadando en la insondable

superficie de sus eternidades.

Así él se desliza, se sumerge, protege su blancura.

Porque todo seduce. El mismo pajarillo

desde el follaje puro está violándonos,

la flor no tiene espacio y se tiende hacia aquí.

Y el viento: ¿qué no exige?

Pero tan sólo el dios deja pasar y, como

una columna, va distribuyendo, donde soporta el peso,

en lo alto, a ambos lados,

la bóveda ligera de su ecuanimidad.

París, febrero de 1913

[LOS CIELOS QUE DERROCHAN...]

Los cielos que derrochan rebosantes estrellas

ostentan por encima de tus penas.

En lugar de la almohada, vierte el llanto a lo alto.

Aquí, en el que ya llora, en el último rostro, extenuándose,

comienza electrizante el espacio del mundo.

¿Quién si hacia allí te apremias detiene este torrente?

Nadie, a no ser que tú te alzaras en combate

con toda esta corriente impetuosa

de astros que se lanzan hacia ti.

Respira, aún respira lo oscuro de la tierra

y alza otra vez los ojos. Levemente y sin rostro,

desde arriba se apoya la lejanía en ti.

Ese rostro disuelto que la noche contiene

confiere al tuyo espacio.

París, abril de 1913

[FUESE ENTONCES O SEA...]

Fuese entonces o sea yo ahora: tú marchabas

sobre mí, hacia mí: tú, infinita tiniebla hecha de luz;

y la sublimidad que abriste en el espacio

yo, irreconocible,

la acojo en este rostro fugitivo.

Supieras tú, oh noche, cómo yo te contemplo,

cómo mi ser evita el impulso

para osar arrojarse por encima de ti.

Cómo podría creer que bastaran dos cejas

para contener tales torrentes de mirada.

Que sea naturaleza. Que sea sólo una

acorde y audaz naturaleza: esta vida y, enfrente,

aquel forjado astro que imploro sin saber:

oh así quisiera yo ejercitarme

a estar como las piedras engastado

en la figura pura.

París, otoño de 1913

[PENSAMIENTOS NOCTURNOS...]

Pensamientos nocturnos, alzados desde una

experiencia intuida

que, al preguntarse en su silencio, el niño ya penetra;

mi pensamiento os iza despacio hasta lo alto

y arriba, con dulzura, muy arriba,

la alta prueba os acoge.

Que sois está afirmado. Que aquí en este compacto recipiente

en secreto la noche procrea: suma noches a las noches.

Y de repente, con qué sentimiento el infinito más inveterado

se inclina hacia la hermana, la que en mí encuentra asilo.

París, diciembre de 1913

[LA GRAN NOCHE]

Te admiré tantas veces tras la ventana ayer apenas comenzada,

he estado tantas veces contemplando tu rostro y admirándolo.

Aún me estaba la nueva ciudad como prohibida

y el paisaje crecía incommovible en la tiniebla. Como si yo no fuese.

Ni siquiera las cosas más cercanas se cuidaban de serme comprensibles.

La calleja subía rondando la farola: veía que era extraña.

Enfrente había un cuarto que invitaba alumbrado por la lámpara

y yo ya era partícipe. Mas debieron sentirlo

pues cerraron las contraventanas. Me quede allí de pie.

Entonces lloró un niño. Sentí a todas las madres de los alrededores.

El poder que tenían. Supe de todo llanto al mismo tiempo

cuál era la razón inconsolable. O cantaba una voz y esperaba respuesta

prolongándose un poco más allá o tosía, cargado de reproche,

más abajo un anciano, cual si acaso su cuerpo

tuviese más razón que el mundo, más benévolo. Entonces dio una hora.

Pero empecé a contar muy tarde. Se escapó.

Cual si fuese un muchacho forastero al que al final se invita a jugar con los otros,

pero nunca consigue atrapar la pelota ni conoce los juegos que los otros

entre ellos practican con familiaridad

y se para y contempla afuera —¿pero adónde?—:

así estaba yo y de repente supe que tú estabas, tenías trato conmigo.

Jugabas, noche adulta. Con sorpresa de nuevo te miré:

donde pulsaban torres cargadas de rencor,

allí, donde apartada del destino, crecía en torno a mí una ciudad,

y contra mí se alzaban montes indescifrables

y en un estrecho círculo una hambrienta lejanía

rodeaba la llama aleatoria de mi sentir, allí,

alta noche, no resultó deshonra ninguna para ti el conocerme.

Me recorrió tu aliento. Tu sonrisa entró en mí, dispersa entre lejanas gravedades.

París, enero de 1914

[OFRECERME YO QUIERO...]

Ofrecerme yo quiero. Adelante: transgrede cuanto puedas.

¿No has conferido acaso más majestad al rostro del pastor

de la que acaso pudo moldear en la expresión real la ascendencia

de innumerables reyes en el seno de princesas;

ello junto a la audacia del futuro?

Y si los galeones

en el bosque asombrado de sus tallas inmóviles

reciben ciertos trazos del espacio marino

por el que silenciosos se abren paso y penetran:

oh entonces cómo uno que sensible desea y se desgarrá

no acabará al final por parecerse más

a ti, noche severa.

París, enero de 1914

[AY QUE CAIGA AL CONTACTO CON UN ÁNGEL]

Ay que caiga al contacto con un ángel

un reflejo en el mar sobre una luna:

allí mi corazón habita cual coral en muda lucha

sus más jóvenes ramificaciones.

Incierto permanece para mí todo el mal infringido

por el desconocido de allí enfrente;

la corriente vacila, se impulsa al otro lado;

profundidad y obstáculos producen sus efectos.

Venidas de otro tiempo, rígido, inmovible,

dan vueltas las criaturas de repente elegidas

y el eterno mutismo de todos los seres

precipita el bramido de la historia.

París, febrero de 1914

[¿NO ES EL DOLOR...]

¿No es el dolor... —tan pronto un nuevo estrato

es alcanzado por

la reja del arado, con firme mano usada—,

no es bueno acaso el dolor? ¿Y cuál va a ser el último,

el que interrumpa todos los dolores?

¿Cuánto duelo ha de ser consumado?

¿Cuándo bastó y fue tiempo de asumir ese otro

dolor más llevadero?

Y sin embargo, reconozco yo,

mejor que la mayor parte de esos

que un día resucitan, la bienaventuranza.

París, otoño de 1913

[TÚ QUE POR MEDIO DE ELLAS...]

Tú que por medio de ellas —las noches— me encumbraste,

¿no es como si tú, ilimitado,

me hubieras conminado a más sentir

del que yo puedo concebir sintiendo?

Ah los cielos son fuertes desde aquí:

cual llenos de leones que vencemos incomprensiblemente.

No, tú no los conoces, porque temen

y salen a tu encuentro intimidados.

París, otoño de 1913

[ALZANDO LA MIRADA DESDE EL LIBRO]

Alzando la mirada desde el libro,

desde renglones numerables, próximos,

hasta la noche afuera, llena de cumplimiento:

oh cómo concordando con los astros

los sentimientos van y se dispersan,

cual si un ramo de flores silvestres se trezase:

juventud de los leves, oscilar que declina de aquellos más pesados

y ligera doblez de los más tiernos.

Placer de referencia por doquier

pero en ningún lugar solicitud.

Mundo en exceso y tierra suficiente.

París, febrero de 1914

ESBOZOS Y FRAGMENTOS DEL ÁMBITO DE LOS POEMAS
A LA NOCHE

[CONTEMPLA, ¿NO RESIDE ALLÍ SONRISA?...]

Contempla, ¿no reside allí sonrisa? ¿Acaso no esta allí,

en campos que rebosan de abundancia,

aquello que nosotros conducimos hasta una pequeña floración,

cuando nos ocupamos de izarla en nuestro rostro?

Nocturna partitura indescifrable,

¿dónde está el intervalo que puede apoderarse de tus límites?

¿Dónde —dime— la voz que comprende tus cimas?

¿Y qué hombre sostiene el bajo de tu abismo?

¿Es que ya no podemos perpetuar del ser

la pura efervescencia hasta ese punto

en que, junto a un exceso de significación,

se colma de contento en distancias acordadas?

Allí es donde su curso desemboca, tras caída y resistencia,

regocijado en todo aquello que se ha abierto,

dividiendo su flujo en brazos silenciosos,

el adorante, el tornado caudaloso.

(Oh mitad ignorada de los mundos enteros, que se cierra

sobre esta ignorada mirada que yo alzo.)

París, noviembre de 1913

[TENDENTE A LO QUE CALMA]

Tendente a lo que calma,

me he decidido por la noche intacta;

fuera de mí han fluido mis sentidos

y en lo innominado se ha multiplicado el corazón.

París, final de 1913

[POR QUÉ EL DÍA NOS CONVENCE]

Por qué el día nos convence

de que aquí nos hallamos expuestos a carencia,

cuando estas fuertes noches se doblan bajo el peso

de la cosecha de la creación del mundo.

París, final de 1913

[AL ÁNGEL]

No aguardes mi elección, sino que exige;

tú lo puedes, pues no te falta nada.

Cómo con un crujido, impenetrable,

te has precipitado y me has salido al paso.

Mi angustia aún propendía

a eludir tu oleaje.

Mas quién se ocultaría y tras qué dique

si creciera el océano hasta el cielo.

París, en el cambio de año 1913/1914

[CÓMO OFRECÍ ESTE ROSTRO...]

Cómo ofrecí este rostro a fin de que su tacto

entrelazara brutos espacios de lo libre,

pues hasta el mismo frágil abedul que tierno se deshoja,

montado en la colina, desplazaría ciudades hasta aquí.

París, cambio de año 1913 /1914

[AHORA SOLAMENTE, HORA NOCTURNA...]

Ahora solamente, hora nocturna, estoy sin miedo y puedo

permanecer en esta mirada que se ha abierto,

pues para tu infinito suceder

exiges mi mirada insuficiente.

Ahora surge de ella el parecido.

París, cambio de año 1913 /1914

OTRA POESÍA PÓSTUMA Y DISPERSA
(1906-1926)

IMPROVISACIONES DEL INVIERNO EN CAPRI

[I]

Empinada delante

del corazón te alzas cada día,

montaña, roquedal, desierto, no-camino:

Dios al que escalo solo y caigo y yerro...;

cada día de nuevo

me adentro en mi pasado de ayer y doy vueltas.

A veces es el viento quien me toma

indicando delante de la encrucijada

y me arroja donde una senda emprende,

otras veces me bebe en silencio un camino.

Mas tu voluntad indómita

reúne los senderos como alumbre,

hasta que unas ranuras viejas, incontenibles,

se pierden en lo horrible del abismo.

Déjame con los ojos cerrados,

déjame como con los ojos tragados,

déjame con la espalda apoyada en los colosos

esperar en tu borde a que este vértigo

con el que estoy fundiéndome

restablezca a su sitio mis hurtados sentidos.

¿Es que está todo en mí en movimiento?

¿Nada es estable, nada

insiste en su derecho a gravedad?

Lo más ansioso mío y lo mejor...

Y el vórtice lo arrastra como si nada fuese hasta lo hondo...

Oh rostro, rostro mío, ¿de quién eres?

¿De qué cosas eres rostro?

Cómo puedes ser rostro de un adentro

en el que todo el tiempo algún comienzo

se aglomera con un desvanecerse

y un dar lugar a algo.

¿El bosque tiene un rostro?

¿El basalto de las montañas

no está ahí sin un rostro?

¿Desde su fondo no se encrespa el mar

sin rostro y es que el cielo

no se refugia en él sin frente, sin boca, sin barbilla?

¿No se acercan a veces a uno

los animales como para pedir: toma mi rostro?

Para ellos resulta muy pesado,

mas es con él que llevan

muy dentro de la vida su alma poca.

Pero, ¿y nosotros?

Animales del alma,

perturbados por todo cuanto hay en nosotros,

mas aún no resueltos a nada;

nosotros, almas que pacen,

¿no imploramos de noche a aquel que da noticia,

para que nos conceda ese no-rostro

que pertenece a nuestra oscuridad?

Oscuridad, mi oscuridad,

ahí estoy contigo y afuera todo pasa y yo quería

que creciera en mi ser una voz:

igual que un animal, tener tan sólo un grito para todo.

¿Pues qué es acaso el número

de palabras que vienen y se van,

cuando un canto de pájaro, repetido mil veces,

alzado sin cesar, puede abrir tan de lleno

un corazón minúsculo, tornarlo en uno solo

junto con el del aire y con el del bosque

y tan claro y audible para Él...:

el que siempre de nuevo, tan pronto ha amanecido,

se alza: el roquedal más escarpado.

Pues, aunque yo pusiera

mi corazón encima del cerebro

y mi anhelo sobre ellos y aun mi soledad:

qué pequeño aún sería,

porque *Él* lo sobrepasa.

[III]

Y si yo recobrará entre otros cien

mi corazón colmado y aún viviente,

lo tomase en mis manos de nuevo,

hallado entre otros cien, mi corazón;

si acaso yo lo alzara sacándolo de mí

hacia aquello de afuera,

hacia la lluvia gris de la mañana,

al día que se dilata entre largos caminos

y caminos sin pausa

o en las tardes más bien, afrontando la noche,

la caridad que clara se aproxima...

Y si lo sostuviera tanto como pudiese

hasta dentro del viento y el silencio;

si no pudiese más, ¿lo tomarías tú entonces?

¡Tómalo, plántalo!

No: arrójalo mejor sobre las rocas y sobre el granito,

donde quiera caer.

Tan pronto se te escape de las manos,

germinará, hincará raíces como garras

en la sierra más dura de todas,

la que elude la edad.

Y si no germinara,

si no es lo suficientemente joven,

aprenderá poco a poco de la altura

la manera, el color de la roca;

tendido yacerá entre sus esquirlas,

se soldará con ella, se erosionará también con ella

hasta erguirse y entrar en la tormenta.

Y si quieres soltarlo en el fondo

del sordo mar, en medio de las conchas,

quién sabe si no habría de venir

estirándose desde su boca en forma

de tubo un animal

que intentará tocarte con sus brillos

y llevarte con él y dormir a tu lado.

Déjalo solamente encontrar un lugar

para que no esté así en cualquier parte,

en el espacio que apenas tus estrellas

pueden satisfacer.

Contempla cómo cae en el espacio.

Tú no has de sujetarlo en tu mano día y noche

igual que el corazón de un animal.

¡Ay si pudiese sólo estar dentro un instante!

En el más miserable cobertizo

tú pudiste perder los corazones

de tus santos; allí ellos florecieron

y te dieron su fruto.

Oh tú dissipador inconcebible y libre,

tú pasas con un salto de largo junto a mí.

¡Tú ciervo iluminado, inveterada

criatura de cien brazos!

La cornamenta arrojas siempre de tu cabeza

para huir más ligero entre tus cazadores,

(¡y es que todo te lleva!),

mas ellos sólo ven, inaccesible,

cómo el mundo se cierra tras tu paso.

[III]

Tantas cosas que yacen descosidas

por manos presurosas, que en la busca de ti se retardaron:

deseaban saber.

Y en un antiguo libro hay a veces

algún pasaje oscuro subrayado.

Ahí estuviste un día. ¿En dónde estás huido?

Si alguien te retuvo, lo destruiste entonces;

su corazón se abría y tú no estabas dentro.

Si un orador alguna vez te habló,

lo hizo sin aliento, ¿adónde vas?

También me ocurrió a mí.

Solamente que yo no te interrogo:

con servir me contento y nada te demando.

En la espera sostengo

la mirada obediente de mi rostro en el viento de los días

y no lloro a las noches

(pues veo que ellas saben).

Capri, diciembre de 1906

[IV]

(Para la condesita M. de S.)

Cierra ahora los ojos,

para que así nos sea concedido encerrar todo esto

en nuestra oscuridad, nuestro reposo,

(como alguien a quien le pertenece).

En el deseo, en lo planeado,

en lo que no se ha hecho,

en lo que aún se hará,

allí en algún lugar hondo en nosotros,

también se encuentra esto:

es igual que una carta que cerráramos.

Ya no abras más los ojos. Ahí no hay nada,

Ahora ahí no hay nada más que noche;

la noche de la alcoba toda en torno

de una pequeña luz (bien la conoces).

Pero en ti sí está todo: está velando,

y sostiene tu rostro como un flujo, cerrado dulcemente...

Y él te lleva.

Y tu ser a su vez también lleva

y estás tendido igual que un pétalo de rosa

sobre tu alma que crece.

¿Por qué ver significa tanto para nosotros?:

¿erguirse sobre el borde de una roca?

¿En quién hemos pensado cuando hemos saludado

a lo que se extendía delante de nosotros?...

Sí, ¿quién era?

Cierra los ojos más dentro de ti

y reconócelo de nuevo poco a poco: mar tras mar,

pesantez de sí mismo, azul desde su seno

y vacío en los bordes, con un fondo de verde

(¿de qué verde?: no existe en ninguna otra parte...)

Y de súbito, exhausto, cerniéndose en lo alto

las rocas, de tan hondo,

que en su escarpado auge ya no saben

dónde va a terminar su subida.

De repente él se quiebra contra el cielo

allí donde éste es denso: cielo lleno de sí.

Y arriba, míralo, también hay cielo

y se adentra muy lejos en plena desmesura:

¿qué no es cielo? ¿No lo irradian acaso las dos rocas?

¿Su luz no pinta el blanco más lejano,

la nieve, que parece en movimiento

y que se lleva lejos consigo la mirada?

¿Y antes de respirarlo no deja de ser cielo?

Cierra fuerte los ojos. ¿Era eso?

Apenas si lo sabes. Ya no puedes

separarlo de tu propio interior.

Y en tu interior difícilmente el cielo

deja reconocerse.

Camina el corazón y camina y no vuelve la mirada.

Y sin embargo sabes

que podemos cerrarnos de esta forma

con la tarde, igual que las anémonas,

clausurando con uno el transcurrir de un día

y al día siguiente abrimos un poco más crecidos.

Y obrar así no nos está tan sólo permitido,

pues es lo que debemos:

aprender a cerrarnos sobre lo inacabable.

(¿Has visto hoy al pastor? Él no se cierra.

¿Cómo iba él a hacerlo? En él penetra el día

fluyendo y continúa fluyendo fuera de él,

como por una máscara, detrás de la que hay

tan sólo oscuridad...)

Mas nosotros podemos

cerrarnos, clausurarnos firmemente

y al abrigo de las oscuridades

que habitan con nosotros hace tiempo

aún hospedar un resto de ese otro inasible,

como alguien a quien le pertenece.

Capri, febrero de 1907

UN VIENTO DE PRIMAVERA

Viene con este viento destino; oh deja, deja

que venga lo que pugna

y aquello en lo que ciegos arderemos:

todo eso te alcance. No te muevas.

Nuestro destino viene con este viento.

De alguna parte trae este viento nuevo,

con la carga de innominadas cosas,

sobre el mar vacilando, lo que somos.

Pero ay si lo fuésemos. Entonces sí estaríamos en casa.

Ascendería el cielo de nosotros, se pondría en nosotros...

Pero con este viento siempre va y se marcha

sobre nosotros el destino inmenso.

Capri, febrero de 1907

LA NOCHE DE EQUINOCCIO

(Capri, 1907)

Una red de veloces mallas hechas de sombras

se arrastra sobre aquellos

caminos de jardín que ha trazado la luna,

como si algo cautivo se moviese allí dentro

y alguien que está lejos

lo estuviera abrazando largamente.

Aroma prisionero que permanece reacio.

Mas de repente es como si una ola

desgarrase la red en un claro lugar

y todo escapa; todo huye y pugna.

Revolotea otra vez ese que conocemos hace mucho:

viento nocturno entre los duros árboles,

mas en lo alto están, fuertes y diamantinas,

en espacios profundos y solemnes las amplias

constelaciones de una

noche de primavera.

Capri, marzo de 1907

SEXTA Y BENDICIÓN

¿Es sólo que de pronto el rumor de la sangre

con más fuerza ha cruzado por el atento oído?

O es que han hecho su entrada las monjas

tras la reja del coro?

Aún no han comenzado.

Puede ser que no estén ahí todavía las que nadie vio nunca,

excepto las madonas sobre los tres altares.

De repente, lejano, un son se escapa y

se adentra en lo impreciso

como si fuera el último de todos.

Entonces, otra vez, como si uno estuviera equivocándose

y nadie lo escuchara,

el silencio se instala y los rumores

del avanzar en fila y del arrodillarse;

una puerta que bate en el umbral

tras alguien que se ha ido o que ha entrado;

como una señal, desde las lámparas

un destello de claridad que oscila.

Pero luego ya cantan y cantan,

cantan como desde hace muchas horas,

aguzándose más en cada nota, ligadas con sus bocas

—pobres bocas cansadas— al canto prolongado;

cantan como desde hace muchos años,

años que no tuvieron un final.

Están cantando como con el pelo,

como con lo escondido,

sus voces tienen rostros alumbrados,

rostros semiborrados, tal aquellos

que habrán de presentarse

al postrer juicio, féretro tras féretro.

De repente, de todas esas voces,

una voz se distingue elevándose sola,

pequeña, leve, pálida.

Se eleva hacia el milagro y hacia el bien,

sosteniendo como una caracola

a Dios en el oído.

Capri, marzo de 1907

ESBOZO PARA UN DÍA DE SAN JORGE

(Propiedad de la princesa Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe)

Pues deslumbra, pues nadie podría soportarlo,

por eso nos lo tienen siempre oculto los cielos.

Imagina que el peto y la testuz del corcel

irrumper entre nubes matutinas

por encima del patio del castillo,

que el caballo desciende a la antigua avenida

con el baile prudente y alegre de sus cascos,

rodo él acorazado, con la armadura arando lentamente

como nieve su estela de esplendor.

Mientras tanto, de plata, sobre corcel de plata,

impasible ante el frío y la neblina,

va subiéndose el yelmo enrejado y brillante

—por el viento del alba el penacho agitado—:

y la argéntea figura en la empinada cuesta

se hace entera visible, sonando en un goteo de reflejos;

entonces, del alzado guantelete va creciendo una lanza,

un único fulgor que alcanza qué confines

desde el callado patio que en torno a él se cierra.

París, agosto de 1907

PUESTA DE SOL

(Capri)

Cual si fuese mirada deslumbrante, arena cálida,

poblada por el día, te circundó la tierra,

hasta que rutilante —Atenea dorada, hija de Palas—

se veía ponerse allí en lo alto

del promontorio, el sol

y pródigo y enorme, el mar, diseminándolo.

Entonces se abrió espacio en los espacios

que lentos se vaciaban:

por encima de ti, por encima de árboles y casas

y sobre las montañas el vacío se abrió.

Tu vida, liberada del peso de las luces,

se alzó hasta que se obró

por encima de todas las cosas el espacio,

calmando así el vacío más gélido del mundo

y al fin, en la subida hacia una lejanía apenas concebible,

se reunió con la noche, hasta que allí los astros,

realidad más cercana, defendiéndose, le opusieron su límites.

París, agosto de 1907

[PUES DECIMOS QUE SOMOS...]

Pues decimos que somos, que existimos,

nos perturba vivir de imágenes tan sólo

y a veces gustaríamos de hurtar con fieras garras

algo de realidad e impregnarnos de ella:

de tanteos, fragmentos, urdir una presencia.

París, agosto de 1907

[TODAVÍA COMO EN LA VEZ PRIMERA]

Todavía como en la vez primera,

apenas si podemos admitir

que nosotros no somos;

y por eso elevamos cada vez

el pesado lamento con el arpa,

si es que un día no la ocupan los lamentos de amor.

Qué ligeros que eran, ay, aquéllos,

pero éste, pesado,

no se queda allá arriba:

apenas llega al margen, ya se cae.

París, septiembre de 1907

[CONTEMPLAMOS CON OJOS...]

Contemplamos con ojos que atraviesan los libros,

que están habituados a beber diluida cada cosa,

en vez de a masticar el hueso de la esencia.

París, septiembre de 1907

TARDE DE OTOÑO

Viento desde la luna,

árboles sacudidos de repente

y una hoja que cae midiendo el aire.

Entre los intervalos

de las farolas débiles penetra

ese negro paisaje de alguna lejanía

en la ciudad indecisa.

París, septiembre de 1907

[CUANDO EL PRESENTIMIENTO...]

Cuando el presentimiento de una ciudad lejana

se te aferra de pronto, a ti se ase,

como si no encontrara otra morada

distinta a ti, como si acaso fueses

el universo entero.

París, octubre de 1907

EL PERFUME

Incomprensible, Espíritu, ¿quién eres?

¿Desde dónde me encuentras? ¿Cómo y cuándo lo haces?

Tú que el propio interior —como si se cegara—

tan íntimo lo vuelves, que se cierra y que gira sobre sí.

El amante que abraza a su amante

no la tiene más cerca: cercanía eres tú.

¿A quién no has impregnado cual si fueses de súbito

el color de sus ojos?

Ah, quien música viera en un espejo,

te vería, sabría cómo te llamas.

París 1907 - primera mitad de 1908

PASEO NOCTURNO

Nada es comparable a otra cosa.

¿Existe acaso algo

que no esté solo en sí mismo, indecible?

Damos nombres en vano: tan sólo nos es dado

aceptar y explicarnos que nos roza

por acá algún fulgor, allá un destello,

como si en eso fuera ya vivida

la vida misma nuestra.

Quien a ello se opone no llegará a ser mundo

y a quien comprende mucho se le escapa lo eterno.

Pero a veces en noches enormes como ésta

nos ponemos a salvo en leves partes

iguales, repartidas a los astros,

que apremian tanto...

París, verano de 1908

EL MUCHACHO ENFERMO

Al girar la cabeza levemente entre los almohadones,

dirigió su mirada hacia la habitación y contempló

los objetos: estaban allí; le pareció

que aquello era lo único que podemos saber,

pero tampoco de eso se fiaba

cuando por días enteros miraba sin sentido:

tan pronto un adensarse, después un distenderse.

La vaguedad subía por los espejos...

¿Pero había algún lugar

donde pudiera siempre reposarse?

Si hasta el aroma de su propia mano

era inasible a veces

y las voces queridas en el cuarto de al lado

perdían su valor y se hacían como aquellas

propias de las visitas.

París, verano de 1908

LOS AMANTES

Mira cómo se cruzan: uno crece hacia el otro

y en sus venas se vuelve todo espíritu.

Las dos figuras vibran como ejes, en torno

a los cuales la rueda irresistiblemente gira y arde.

Tienen sed y reciben la bebida;

mantente alerta y mira: reciben la visión.

Permite que se hunda uno en el otro,

para que el uno al otro sobrepase.

París, probablemente verano de 1908

REZO PARA LOS LOCOS Y LOS PRESOS

Ay, vosotros, a quienes el Ser os apartó

silenciosamente la mirada

de su rostro, el enorme.

Alguien que quizás es,

afuera en libertad,

pronuncia una plegaria

lentamente en la noche:

que por vosotros pase

el tiempo, porque tiempo sí tenéis.

Si acaso algún recuerdo ahora despierta,

roza vuestro cabello tiernamente:

todo fue dado al viento,

todo aquello que fue.

Oh que podáis permanecer serenos,

cuando ya os envejezca el corazón;

ninguna madre sepa

que tal cosa acontece.

La luna ya se ha alzado

allí donde la rama se bifurca,

para quedarse sola

y como por vosotros habitada.

París, 1908 o 1909

NOCHE DE VERANO EN LA CIUDAD

Se hace abajo más gris la tarde toda

y es noche eso que cuelga como un tibio jirón

orlando las farolas.

Mas arriba, vacía y ligera,

la pared medianera de una casa de pronto

más indistinta se alza hacia lo alto

hasta habitar el estremecimiento

de una noche de luna, luna llena

y nada más que luna.

Luego, en lo alto, resbala más allá

una amplitud ilesa y preservada

y en ese lado entero las ventanas

se vuelven blancas y deshabitadas.

Probablemente en París, 1908 o 1909

[OLVIDA, OLVIDA, VAMOS]

Olvida, olvida, vamos

a ver tan sólo cómo

las estrellas penetran

por un cielo nocturno, iluminado;

cómo escala la luna

por sobre los jardines a lo alto.

Ha mucho ya sentíamos

que en lo oscuro es todo más espejeante,

que una claridad nace y es una sombra blanca

en el reflejo de la oscuridad.

Pero ahora tomemos sin reserva

el camino que nos conduce al seno

de un mundo que es de luna.

París, verano de 1909

[PERO, DIME, ¿CONOCES...]

Pero, dime, ¿conoces las noches de amor?

¿Flotaron en tu sangre

las tiernas palabras como sépalos?

Dime, en tu cuerpo amado, ¿no hay lugares

que conservan recuerdo como ojos?

París, verano de 1909

ENDIMIÓN

Aún la caza lo habita. Por sus venas,

como de un matorral, la presa irrumpe.

Los valles toman forma. En las aguas del bosque

la cierva se refleja y detrás de ella

se apresura la sangre del durmiente encerrado,

atormentado por el desleimiento brusco y repetido

del confuso alboroto de la caza en el sueño.

Mas la diosa, que, nunca desposada, camina adolescente

encima de las noches de los tiempos,

aquella que en los cielos nunca concernió a nadie,

siendo ella su propio complemento,

se inclinó silenciosa a sus costados

y sus hombros brillaron de repente,

hasta formar la concha del sueño de Endimión.

París, julio de 1909

[¿NO SE FORMAN LAS NOCHES]

¿No se forman las noches

del doloroso espacio entre todos los brazos que de pronto

abandonó un amado?

Amante eterna que quieres vencer:

derrámate como una fuente; ciérrate

como el laurel.

París, verano de 1909

[FUENTE]

Oh que entre el ascender y el caer de nuevo

se originara en mí tan manifiestamente el Ser:

oh sin manos alzar y recibir,

permanencia más espiritual:

juego de la pelota sin pelota.

París, verano de 1909

[DAVID]

Ay si el rey me llamara de nuevo a su presencia:

el empuje de su melancolía

exprimiría mis cantos como lentos

y dorados aceites de aquel fruto

cortado de mis años.

O tal vez desearía estar con él de nuevo y alcanzarle

su espada para el duelo

y rezagarme un poco,

ligero en la excelencia del trabado combate.

O quizás todavía: soñar que me ha mandado

al confín de su reino

a tomar una esclava

del harén de su jeque más lejano.

Y a través de las noches estrelladas,

sobre la principesca montura de un camello

llevaría yo a aquella que me fue encomendada:

casi alma tan sólo.

París, verano de 1909

[PEDAZO AGUDO...]

Pedazo agudo del castillo en ruinas,

viejo maxilar inferior

de la boca del tiempo descolgado.

¿Cuándo es tiempo de que esto se erosione?

Esperé y ni una piedra se quebró.

Les Baux, octubre de 1909

[CONTÉMPLALOS: AMANTES...]

Contémpalos: amantes. Vienen casi uno a uno

a través de la hierba florecida y despacio;

tan lejana es a ellos una separación,

que pueden permitirse no venir abrazados.

Roma, marzo de 1910

[FLAUTA DOBLE DE LA ANTIGUA GRECIA]

Oh cruce de caminos en mi boca, venda de mis labios: flauta

que mi respiración en dos divide.

París, verano de 1910

[LAMENTO DE MUJER]

Cual si fuera una puerta que no cierra del todo,

se desata el abrazo gimiendo entre mis sueños.

Oh noches dolorosas.

Fuera ablanda el jardín la luz de luna

y las flores me enturbian la ventana.

No es en vano que canta el ruiseñor.

París, principios de 1911

NOCHE DE LUNA

Camino de jardín, profundo como una bebida duradera;

silencioso en el tierno ramaje,

un impulso que irrumpe y que se pierde.

Oh y la luna, la luna:

de su proximidad dubitativa

a punto están de florecer los bancos.

Cómo apremia el silencio. ¿Arriba has despertado?

Estrellada, sensible, frente a ti, la ventana.

Y las manos del viento en tu rostro cercano

depositan la más lejana noche.

París, julio de 1911

[AY SI EN EL AIRE FLOTA]

Ay si en el aire flota

un reclamo amoroso que se abre.

Contened en el pecho

el perfume del corazón; entonces

sois las flores, pues os hacéis entrega,

tornando nuestro espacio reflexivo

en súbitos jardines.

París, verano de 1911

[SE SIENTE NUEVA EN CADA COSA EL ALBA]

Se siente nueva en cada cosa el alba

El viento hermoso cruza con vanidad el bosque.

Contempla el florecer: dentro está su jornal;

apenas ha nacido es salvación.

París, verano de 1911

[DE DOLOR PORTADORA TODAVÍA...]

De dolor portadora todavía, voy con el alma oculta

no oso dar mi rostro a conocer.

Ay, me has hecho caer. Y a veces veo

en la luz de los astros

mi puesto entre las noches.

París, verano de 1909 o 1911

RETORNO DE JUDITH

Durmientes, aún es negra la humedad que me moja imprecisa los pies. Rocío, dicen. / Oh desventura mía, soy Judith, vengo de él, de la tienda del lecho, su cabeza chorreando una sangre ebria hasta por tres veces. Ebria de vino, ebria por el efecto del incienso, ebria de mí— y ahora sobria como rocío. / La cabeza rozando la hierba matutina y yo de pie, en camino, yo altiva. / El vaciado cerebro de repente, derramadas imágenes alimentando el humus; pero brotando de mi pecho, la vastedad del acto ya cumplido. / Amante como soy, / los horrores se reunieron en mi ser hasta el éxtasis, cada rincón de mi cuerpo es corazón: / corazón mío celebrado, bate contra el viento adverso, mientras voy, mientras voy / y más corre en mí la voz que clamará, grito de pájaro, contra la ciudad del miedo.

París, julio de 1911

A LOU ANDREAS-SALOMÉ

I

Me abrí de par en par pero olvidaba

que ahí afuera no sólo están las cosas y animales

habitados en ellos plenamente, cuyo ojo,

desde la redondez que son sus vidas,

no alcanza más que un cuadro tras su marco;

olvidaba que sin cesar dejaba

irrupir las miradas entretanto en mí mismo:

curiosidad, miradas, pensamientos...

Quizás se forman ojos dentro de nuestro espacio

y presencian. Ay sólo en ti mi rostro

se proyecta y no cae en la intemperie.

Dentro de ti se planta oscuro e infinito;

va creciendo abrigado junto a tu corazón.

II

Cual pañuelo delante de una respiración amontonada,

o no, más bien tal vez, como si se apretase aquella herida

desde la cual la vida de un tirón

quisiera derramarse: me aferraba así a ti;

así enrojecías con mi sangre. ¿Quién articulará

lo que tuvo lugar entre nosotros?

Recuperamos todo: cada cosa

para la cual no hubo nunca tiempo.

Maduré extrañamente en cada impulso

de alguna postergada juventud.

Y tú, Amada, viviste, no sé qué infancia libre

sobre mi corazón.

III

Pero ahora no basta recordar.

El puro existir debe alzarse desde cada

uno de esos instantes, sobre mi propio fondo:

sedimento de una solución

colmada sin medida.

Porque yo no recuerdo: me conmueve por ti lo que soy.

Yo no te invento en los lugares tristes,

de perdido calor, donde tú ya no estás,

porque incluso a tu ausencia en esos sitios

tú le das calidez y es más veraz

y es mucho más que una privación.

A menudo el anhelo conduce a lo impreciso.

A qué lanzarme fuera si tu influencia en mí

es suave cual el rayo

de luna hacia un lugar cercano a la ventana.

Duino, noviembre o diciembre de 1911

APARICIÓN

Qué es lo que hoy te empuja a volver tu mirada

al jardín agitado con una brisa inquieta,

por el que hace apenas un instante

aún surcaba de sol una llovizna.

Mira cómo tras él va recobrando el verde su rigor.

Oh ven, oh yo pudiera,

como tú, descuidarme del peso de los árboles.

(Pues si uno se cayera en medio del camino,

habrían de ser llamados varios hombres

para poder alzarlo. ¿Hay algo más pesado en este mundo?)

Bajaste con estrépito los muchos escalones

de piedra; lo he oído.

Pero ahora no haces ruido alguno.

Y ya me quedo solo en el sonido

conmigo, con el viento... mas de pronto

un ruiseñor se escapa, se esconde bajo un soto.

Escúchalo en el aire: cómo está, cómo queda,

extenuado acaso o no acabado.

Tú lo oyes conmigo,

¿o es que estás ya ocupada en la otra cara

de la voz, la que ahora se aparta de nosotros?

Duino, primavera de 1912
Ámbito de las Elegías de Duino

[FRAGMENTO DE ELEGÍA]

¿Debo yo celebrar las ciudades, supervivientes, grandes

constelaciones de la tierra (que atónito admirara)?

Porque a celebrar sólo está dispuesto

mi corazón: inmenso entiendo el mundo.

Y hasta mi queja misma se torna en alabanza

frente al gemido del corazón.

Que no me diga nadie que no amo el presente,

pues en él yo me agito, él me conduce,

me regala el día amplio y para que haga uso de sus horas

me da la más antigua jornada de trabajo.

Magnánimo, concede que sobre mi existencia sean lanzadas

noches que nunca han sido.

Poderosa, su mano se cierne sobre mí

y aun si ella por fuerza del destino me llevara a lo hondo,

sumergido allí abajo probaría a respirar.

Aunque ínfima fuera mi tarea

cantaría el presente. Pero más que cantarlo, yo supongo que él quiere

que vibre como él. Antaño resonaba la voz de los poetas

en los campos de batalla. Pero qué es una voz

frente al zumbir reciente de la acción del metal

en la que este tiempo se debate

contra el futuro que le está saltando.

Invocación tampoco necesita: su rumor de combate

a sí mismo se acalla para el canto.

Dejadme mientras, pues, mantenerme delante de este transcurrir;

y nunca acusador, sino de nuevo os digo, admirativo.

Y si algo se hunde delante de mis ojos

y quizás me conmueve y me lamento, que no os suene a reproche.

¿Por qué los pueblos jóvenes no deberían huir para su avance

de aquello que a menudo enterrara en la ruina ignominiosa

a pueblos ya marchitos? Debéis saber que mísera sería la grandeza

si fueran suyos tales miramientos.

A aquel que nunca más ya los palacios, la audacia de jardines,

y el flujo y el reflujo de las antiguas fuentes nunca más,

o aquella contención de las imágenes

o la presencia eterna de las estatuas nunca, nunca más

el alma le conmueva y lo transforme,

que se aleje de ellos y que cumpla su día de trabajo

pues a ése lo inmenso está acechándole

en cualquier otro lado: lo asaltará y habrá de defenderse.

Duino, finales de enero de 1912
Ámbito de las Elegías de Duino
(Escrito entre la Primera y la Segunda Elegía)

[OH CURVAS DE MI ANHELO POR LO ANCHO]

Oh curvas de mi anhelo por lo ancho

del universo... Y sobre cada estela,

un trazo de mi ser catapultado:

alguno que no antes de mil años

torne a posarse sobre

la elipse dolorosa de su vuelo, fugaz;

urgiendo por en medio

de un futuro cumplido ya algún día,

reconociéndose en las estaciones

del año o bien, aéreo, como influencia exacta,

casi de estrella, en los vigilantes

aparatos, vibrando, por un momento sólo.

Venecia, mitad de julio de 1912

[CAEN RODANDO LAS PERLAS]

Caen rodando las perlas.

Ay, ¿es que se rompió uno de los hilos?

Mas de qué serviría

que volviera a engarzarlas: me faltas,

fuerte hebilla

que las tenía sujetas, tú, amada,

¿no era tiempo?

Como el primer albor espera la mañana,

así te espero yo, pálido como noche consumada;

como un teatro lleno, me fundo en un gran rostro

de manera que nada se me escape

de tu alta entrada central.

Igual que un golfo anhela

en lo abierto y, desde el faro erguido,

lanza espacios lucientes;

como el lecho de un río en el desierto,

para que desde puras montañas lo arrebate,

aún divina, la lluvia;

como el preso de pie que ansia la respuesta

de la única estrella que llega a su inocente

ventana: como uno que arroja sus tibias muletas,

para que alguien las cuelgue del altar

y está tumbado ahí y sin un milagro

no podrá levantarse:

entiéndelo así, si tú no vienes,

serpentea mi camino hacia el fin.

Sólo te anhele a ti. ¿No debe acaso

la grieta de la acera en su miseria,

cuando siente el impulso de la hierba...

no debe desear la primavera plena?

Mira: la primavera de la tierra,

¿no precisa la luna

para encontrar su imagen en la charca del pueblo

la gran aparición del astro extraño?

¿Cómo puede ocurrir la menor cosa

si no se mueve toda la plenitud del futuro

—suma de todo el tiempo— a nuestro encuentro?

¿No estás por fin en ella, tú, indecible?

Un poco más y no te sostendré.

Envejezco o los niños me empujan hacia allí.

Venecia, julio 1912 / España, finales de 1912
Ámbito de las Elegías de Duino

[VEN CUANDO DEBAS...]

ven cuando debas. Todo esto habrá pasado

a través de mi ser hasta tu aliento.

Por ti lo he contemplado largo tiempo sin darle ningún nombre,

con aquella mirada

propia de la pobreza, y lo he amado

como si tú estuvieras ya bebiendo de él.

Y sin embargo, cuando pienso que esto, todo esto:

yo mismo, las estrellas, las flores, el hermoso

lanzarse de los pájaros fuera del matorral saludador,

la altivez de las nubes

y todo lo que el viento ha podido hacer conmigo,

procurándome el tránsito desde un ser a otro próximo

—de manera que he sido uno y después el otro,

pues lo soy en efecto: soy lo que el gorgojeo de las bebidas

ha dejado en mi oído

y el exquisito gusto que una vez dispensara

a mis labios algún hermoso fruto—,

que todo, todo esto, cuando estés aquí un día,

—todo esto aun atrás el tiempo:

a la mirada a ras del niño hacia los cálices

de las flores, cuando es alta la hierba

del prado hasta llegar a una sonrisa de mi madre,

que quizás yo comprendo, empujado por tu ser,

como algo que me ha sido robado—,

que todo esto debo abandonar sin pausa: el día y la noche

de una naturaleza tan benigna,

sin saber ya si es mío lo que en ti empieza a arder:

te harás quizá más bella

nada más que a partir de tu propia belleza,

del exceso de esa indolencia en tus miembros,

de aquello que en tu sangre es lo más dulce,

qué se yo: porque tú te reconoces a ti misma en tu mano,

porque amorosamente te acaricia el cabello los hombros,

porque alguna cosa dentro del aire oscuro se te da a conocer,

porque me olvidas, porque no te esfuerzas en escuchar,

porque eres una mujer: Cuando todo esto pienso,

en cómo he bañado la ternura en la sangre

de corazón que nunca me asustó,

la silenciosa sangre de tan amadas cosas

Toledo, noviembre de 1912

[ALMENDROS EN FLOR]

Es sin fin que os admiro a vosotros, oh bienaventurados, por

vuestra deferencia

y por cómo tornáis el artificio efímero en un sentido eterno.

Pero, ay, quién supiera florecer: el corazón de ése pasaría por encima

de los vagos peligros y en el mayor de ellos estaría consolado.

Ronda, cambio de año 1912 - 1913

RESURRECCIÓN DE LÁZARO

Así pues resultaba necesario para éste y aquél;

pues precisaban signos que gritaran.

Soñaba solamente que a Marta y a María les bastara

comprender que él podía. Pero nadie creía y todos preguntaban:

«pero, Señor, ¿a qué vienes ahora»

Así fue él a obrar lo prohibido

sobre la mansedumbre de la naturaleza.

Colérico. Los ojos entornados.

Preguntó por la tumba. Sufría mucho.

Les pareció que resbalaban lágrimas

por su rostro. Curiosos, tras él se apresuraron.

Ya estaba de camino y aún le parecía una monstruosidad,

un frívolo y terrible experimento,

pero de pronto una potente llama en él prendió:

contradecía todas aquellas diferencias

con que ellos se valían: su estar muerto, estar vivo...

las desmentía tanto, que hasta sus miembros mismos

se entumecían, querían serle hostiles

cuando dispuso bronco: ¡Levantad esa piedra!

Alguna voz gritó que ya debía heder

(pues hacía cuatro días desde la sepultura),

pero Él se erguía tenso, abordado por todas

aquellas prevenciones que crecían en su adentro,

y lenta, lentamente alzó su mano

(nunca se alzó una mano

jamás tan lentamente como aquélla)

hasta que allí se vio, reluciendo en el aire.

Entonces se contrajo casi igual a una garra:

porque tenía miedo de que todos los muertos regresaran

a través de la tumba vaciada donde ahora,

semejante a una larva, una cosa

se contraía en su lecho riguroso. - -

Sin embargo allí estaba más tarde:

encorvado a la plena luz del día.

Y pudo verse cómo la vaga vida, la inexacta vida

de nuevo lo aceptaba allá en su seno.

Ronda, enero de 1913

EL ESPÍRITU ARIEL

(TRAS LA LECTURA DE LA TEMPESTAD DE SHAKESPEARE)

Fue liberado un día en cualquier parte
de un tirón parecido a aquel con que se rasga
la juventud hacia la madurez,
lejos de toda consideración.
Entonces, ved, fue dócil y desde entonces sirve,
su libertad anhelando tras de cada tarea,
mas mitad imperiosos, mitad casi azorados,
le comunican que por esto o por aquello
aún se le precisa,

y, ay, ha de decirsele

hasta qué punto se le ha ayudado

mas, sin embargo, ellos mismos sienten

cómo se va en el aire aquello que por él es retenido.

Qué delicioso y casi tentador el dejarlo marchar,

para después, sin un conjuro más,

cual los otros abandonado en el destino,

saber que su ligera amistad, ahora sin tensión,

y en ningún lugar más obligado,

un excedente para el espacio de esta respiración,

se emplea sin cuidado en su elemento.

De ahora en adelante dependiente,

ya nunca más capaz

de disponer la boca ahogada para el grito

con que una vez llegó.

Impotente, envejecido y pobre

y, empero, respirándolo: respirando esa cosa

que es tal un perfume

dispensado infinitamente lejos,

un perfume que sólo

puede hacerse completo en lo invisible.

Sonríe, porque incluso así, lo ha podido saludar:

con tanta concurrencia, instalado tan cómodamente.

Quizás también lloroso

al considerar cuánto lo ha amado y a la vez

ha querido irse lejos de él: y ambas cosas en el mismo impulso.

(¿Ya lo he dejado ir?

Me asusta ahora este hombre que otra vez será duque.

Cómo tan suavemente por su cabeza conduce el alambre

y al lado de las otras marionetas se cuelga.

Y de ahora en adelante pide indulgencia al juego...

Qué epílogo de saciado poder.

Rechazar, simplemente estar ahí,

sin tener nada más que la fuerza de uno,

«lo cual es poca cosa»).

Ronda, principios de 1913

[QUÉ PODRÍA IMPONERME TU SONRISA]

Qué podría imponerme tu sonrisa,

qué cosa me impondría que la noche

antes no me haya dado,

la que con un inicio casi tímido

comienza ya en mi rostro

y dónde acaba, dónde.

En ti terminaría, mas así se fatiga

mi corazón: afluye y nunca tiene, nunca,

suficiente el espacio.

París, marzo de 1913

/IGNORANTE DELANTE DEL CIELO DE MI VIDA/

Ignorante delante del cielo de mi vida

admiro contemplando: ¡oh las grandes estrellas!;

el ascenso, el descenso, ¡qué quietud!

Como si yo no fuese, ¿pues participo yo?

¿Me está vedado acaso el puro influjo?

¿Alta y baja marea se alternan en mi sangre

siguiendo este equilibrio? Yo quiero descartar

todo deseo, cualquier otra querencia;

habituarse tan sólo el corazón a su horizonte último.

Mejor vive en el pánico de todas sus estrellas

que protegido sólo en apariencia, aquietado por una cercanía.

París, primavera de 1913
Comienzos y fragmentos del ámbito de las Elegías

DE UNA PRIMAVERA

(PARÍS)

Oh todos estos muertos del abril,

la negrura de carros que los llevan

a través de la luz excitada, excesiva:

como si una vez última su peso ásperamente

se revolviere contra

este hacerse ligero, demasiado ligero de las cosas...

Pero ahí se dirigen atónitos, creciendo, de camino

a la confirmación los que ayer aún llevaban

su uniforme infantil.

Su blancura es ardiente cual delante
del trono de Dios y se va atenuando
en las primeras sombras de los olmos.

París, abril de 1913

NARCISO

Narciso se extinguía.

Su belleza exhalaba sin medida

cercanía de su ser,

tan densa como aroma de heliotropo.

Obligado a mirarse como estaba,

se embriagaba de aquello que él estaba emanando,

sin que la abierta brisa pudiera contenerlo.

Cautivado cerraba el radio de las formas

y se abolió a sí mismo: no pudo existir más.

París, abril de 1913

NARCISO

Así que es esto, pues. Es esto lo que emana mi ser dentro del aire

y en el presentimiento de los bosques;

escapa levemente de mí hasta no ser yo

y brilla, pues no encuentra resistencia ninguna.

Va alzándose sin pausa desde mí.

Y aunque no quiero ir y espero y me resisto,

mis fronteras me urgen,

se precipitan fuera, ya están del otro lado.

Y hasta en el sueño mismo. Ningún nudo nos vale.

Oh centro mío que cede, debilidad del hueso

que deja irse la pulpa de la fruta. Oh fuga, oh flujo, oh vuelo

de cada punto de mi superficie.

Lo que se forma allí y me es semejante

y tremolante asciende en señales llorosas

quizás se ha generado dentro de una mujer,

mas se hacía inalcanzable

cuando yo me batía por devolverlo dentro de su seno.

Ahora yace ahí abierto en el agua indolente y distraída.

Y me está concedido el deslumbrarme al mirarlo con pausa debajo

de mi corona trenzada de rosas.

Allí ya no es amado: en ese fondo

no hay más que indiferencia de derrumbadas piedras.

Puedo ver hasta qué punto soy triste.

¿Era ésa mi imagen a sus ojos?,

¿se elevaba en su sueño hasta tornarse en un dulce temor?

Casi puedo sentirlo,

porque, como me pierdo en mi mirada,

bien podría pensar que soy mortal.

París, abril de 1913
Ámbito de las Elegías de Duino

DESCENSO DE CRISTO A LOS INFIERNOS

Acabado el dolor, se separó su esencia del horrible

cuerpo del sufrimiento. Arriba lo dejó.

Y la tiniebla a solas tuvo miedo

y lanzó sus murciélagos camino a la blancura.

Aún en su aleteo puede oírse

cómo oscila de noche el temor a chocarse

contra el tormento helado—. Oscuro aire sin calma

se abatía ante el cadáver. Y una aversión pesante

crecía entre los fuertes animales que velan en la noche.

Liberado su espíritu, quizás

le pareció oportuno rezagarse indolente en el paisaje.

Le parecía que aún era suficiente el martirio que había padecido.

Consideró apacible la presencia nocturna de las cosas

y sobre él se extendió como un espacio triste.

Mas la tierra reseca en la sed de sus heridas,

mas la tierra gritó desde el abismo.

Sabedor del suplicio,

oyó cómo bramaba el infierno a sus espaldas,

tomando buena cuenta del fin de su tormento;

porque más allá de éste —que parecía infinito—, a su través,

presagió el del infierno, perenne y terrorífico.

Pero ahora el espíritu se precipitó en él,

blandiendo el peso de su extenuación pura.

Irrumpió entre miradas extrañadas de sombras que pacían;

a Adán alzó sus ojos apremiante,

se apresuró hacia abajo, entre sus auras

se escabulló, voló entre la caída

de las profundidades más terribles.

Y de repente arriba, más arriba, por encima del centro

de espumeantes gritos, salió a flote en lo alto de la torre

de su propio martirio:

sin resuello, sin asidero alguno,

señor de los dolores. Y callaba.

París, abril de 1913
Ámbito de las Elegías de Duino

[DESCONCIÉRTAME, MÚSICA]

Desconciértame, música,

con tus ritmos airados. Oh alto reproche alzándose

pegado al corazón

que no quería latir ni fatigarse. Mi corazón: ahí\par
contempla tu grandeza.

¿No tienes casi siempre suficiente con un ritmo más leve?

Pero esperan las bóvedas,

las bóvedas más altas, a que tú las ocupes con tumulto de órgano.

¿Por qué ansias el rostro contenido de la desconocida amada?

Si tu anhelo no tiene aliento suficiente,

si no puede impeler la trompeta del ángel, el que anuncia el juicio universal,

oh, entonces es que no es ella tampoco, en ningún lugar nace

la que buscas muriéndote de sed...

París, mayo de 1913
Ámbito de las Elegías de Duino

[AHORA DESPERTAMOS...]

Ahora despertamos junto con los recuerdos

y fijamos la vista en aquello que era;

dulzura susurrante que una vez se abrió paso entre nosotros,

en silencio se sienta a nuestro lado

con el pelo suelto.

París, mayo de 1913

[IMAGINARTE HACE QUE MI SER...]

Imaginate hace que mi ser arda más encendido.

Enrojecen la noche mis venas.

Junto a mi corazón, el guardia armado

castañetea, recela.

¿Divisa acaso en esta dirección

cómo tu sentimiento cruza a través de estrellas liberadas?

Vienes desde un espacio incontenible.

París, mayo de 1913

[TRAS INOCENTES ÁRBOLES...]

Tras inocentes árboles la antigua

Fatalidad perfila lentamente

el mudo rostro.

Se le imprimen arrugas...

Si aquí un pájaro chilla,

estalla allí un rasgo de dolor

sobre la áspera boca de adivino.

Oh y aún se sonríen, inmunes al adiós,

aquellos que ya pronto se amarán,

cuando en torno a su cuerpo, su destino

como constelación,

por la noche avivado,

ve su ocaso y su aurora.

No alcanza a ser vivido aún por ellos,

aún habita suspenso en el celeste itinerario

una leve figura.

*Heiligendamm, agosto de 1913,
Ámbito de las Elegías de Duino*

[COMO EL ASTRO, LA LUNA...]

Como el astro, la luna, que sublime,

y del todo oportuna,

desborda de improviso las alturas,

serena, consumando el bosquejo de la noche;

así mana de mí tan puramente,

desbordando las montañas de Nunca-más, la voz,

para que los lugares sorprendidos

en los que tú estuviste, de los que te marchaste,

ahora más claramente se duelan hacia ti.

Otoño de 1913

[NI SIQUIERA EL AMANTE...]

Ni siquiera el amante os sabría abarcar lo suficiente

con sus ojos, esencias ilimitadas, pues

quién sabría leer en ese rostro

en el que la mirada se deslumbra, da un vuelco.

Con prudencia, el poeta, usando esta o aquella

figura o algún símbolo, os intenta poner de manifiesto.

Va ascendiendo en esferas siguiéndoos la huella,

hasta que se detiene asustado delante de los cielos.

Alcanza al fin a estar muy cerca de vosotros,

cuando se encuentra entonces como en un dulce duelo

sin poder alejarse del camino de un jardín:

rauda la lagartija se ha escondido,

cuando él ha ido a poner sobre el caliente muro de la viña,

casi ceremonioso, sus dos manos vacías.

París, noviembre de 1913

CORO

Adonde debo ir

mientras en mí

se derrumban montañas,

en dónde aguardaré

a que ríos desbordados,

cuando entren en razón,

nuevamente repartan el paisaje

en serenas riberas.

¿No es que acaso

en tiempos de peligro

fueron enarboladas en nosotros

cosas que deberían

estarle impedidas

a la mirada nuestra?

París, invierno 1913-1914

[OH TÚ AMADA PERDIDA DE ANTEMANO]

Oh tú amada perdida de antemano.

Oh no llegada nunca.

Yo no sé qué cantares te son gratos,

pues ya no me propongo discernirte,

cuando se acerca la ola del presente.

Las enormes imágenes, todas las que me ocupan:

el paisaje sentido en lontananza,

las ciudades, las torres y los puentes,

el giro inesperado de los caminos y lo poderoso

de países antaño emparentados con dioses;

todo asciende por mí y cobra su sentido

en ti, que siempre escapas.

Ah tú eres los jardines,

ah con cuánta esperanza yo los he contemplado.

Una ventana abierta en la casa de campo,

y casi se diría que hasta mí, pensativa, te acercabas.

Me encontré con callejas por las que tú acababas de pasar

y a veces los espejos de las tiendas,

todavía embriagados de ti, me devolvían

mi imagen demasiado repentina.

Quién sabe si era el mismo

pájaro el que venía cantando, él solo,

a través de nosotros ayer en el crepúsculo.

París, invierno 1913/1914
Ámbito de las Elegías de Duino

AL DIBUJO QUE REPRESENTA A JOHN KEATS EN SU MUERTE

Ahora lo lejano, venido desde abiertos horizontes,

toca el rostro al apaciguado celebrante;

así es como el dolor, para nosotros

inasible, regresa a su oscuro poseedor.

Y esto persiste un instante aún,

de este modo ser espectador

del sufrimiento pudo convertirse en

la mayor libertad—; una nueva clemencia

se instala despreciando la corrupción

y el mismo devenir.

Rostro: oh, ¿de quién?: no más esas alianzas

todavía un instante consentidas.

Oh ojo que nunca más

hará brotar la más bella de todas

las cosas de la vida, a la que se ha abdicado.

Oh umbral del canto, boca de juventud

a la que para siempre se renuncia.

Y tan sólo la frente, a partir de volatilizadas referencias,

desea construirse algo más duradero al otro lado,

como por desmentir los bucles fatigados del cabello

que se le entregan ya, tristes y tiernos.

París, enero de 1914
Ámbito de las Elegías de Duino

[MIRA ESE LEVE INSECTO...]

Mira ese leve insecto: cómo juega

sin abandonar nunca el útero protector.

Naturaleza lo esbozó,

lo recibió, lo dio a luz y ahora lo tolera;

y es en el mismo espacio maternal

donde vive y dispensa su íntimo tiempo,

brincando en ese cuerpo como el pequeño San Juan,

mientras crece el asombro en la pupila

dilatada del animal mamífero.

París, principio del verano de 1914

CAMBIO

*El camino desde la interioridad hasta la grandeza
pasa por el sacrificio.*

KASSNER

Lo consiguió mirando mucho rato.

Las estrellas caían de rodillas

bajo aquella mirada combativa.

¿O era él quien miraba arrodillado

y el perfume de su perseverancia

cansaba al inmortal,

hasta que aun durmiente sonreía?

A las torres miró de tal manera,

que hasta ellas se asustaron:

¡y las alzó otra vez de nuevo, de un tirón!

Mas con cuánta frecuencia,

fatigado del día, el paisaje a la tarde

descansaba tranquilo en sus sentidos...

Entraban animales, deleitados, confiados

en su mirada abierta

y los leones presos le clavaban sus ojos

con una incomprensible libertad;

en vuelo recto, dóciles,

lo atravesaban pájaros; las flores

volvían su mirada para verlo,

grandes, como tan sólo lo hacen con los niños.

El rumor de que había alguien que contemplaba

turbó a las criaturas: a las menos visibles,

a las dudosamente

visibles. Y turbó a las mujeres.

¿Qué mira? ¿Cuánto tiempo?:

¿desde hacía cuánto tiempo había renunciado a tener interior?

¿Desde hacía cuánto tiempo

imploraba en el fondo de su propia mirada?

Entonces, cuando un día se sentó él, el paciente,

allá en tierras extrañas,

con la habitación hosca y dispersa de la hospedería

en torno a él, tras él, tan desabrida;

y allá en el espejo que evitaban sus ojos,

la misma habitación, y aún desde la cama,

incómoda de nuevo: la habitación... —entonces

fue juzgado en el aire,

inconcebiblemente se dio un veredicto,

por encima de su

sonoro corazón,

perceptible a través de aquella ruina

del cuerpo dolorido,

se celebró consejo y la sentencia fue

que él no tenía amor.

Porque, compréndelo, contemplar tiene un límite:

el mundo que más hemos contemplado

quisiera florecer en el amor.

Realizaste el trabajo de mirar,

dedícate ahora a aquel del corazón

con aquellas imágenes

que capturaste en ti y que sometiste,

pero que no conoces.

Contempla, hombre interior, a tu interior prometida,

conseguida de mil naturalezas,

contempla la hasta ahora tan sólo conseguida,

pero aún nunca amada criatura.

París, junio de 1914
Ámbito de las Elegías de Duino

LAMENTO

Hacia quién te propones levantar tu lamento, corazón?

Cada día que pasa es más desestimado tu camino:

forcejea entre los hombres —incomprensibles hombres—;

más en vano parece tu tarea,

quizás porque conserva intacto su horizonte,

se orienta hacia el futuro,

a lo perdido.

Antes, ¿te lamentabas? ¿Pero por qué entonces?

Se había caído una baya inmadura del júbilo.

Pero ahora mi árbol de júbilo se troncha.

Se troncha en la tormenta

el lento árbol del júbilo.

Oh tú el más hermoso, en mí invisible, paisaje; tú que a mí

me hacías reconocible

a los ángeles, ellos, invisibles también.

París, julio de 1914

«DEBES MORIR, PUES LAS HAS CONOCIDO»

(«Papiro Prisse», de las sentencias de Ptah-hotep, manuscrito del antiguo Egipto de en torno al año 2000 a. C.)

«Debes morir, pues las has conocido».

Morir de la indecible floración de la sonrisa.

En sus manos ligeras morir.

Morir por las mujeres.

Deja que el joven cante

a aquellas portadoras de la muerte,

cuando deambulan alto atravesando el espacio del corazón.

Que al cantar las apele «¡inalcanzables!»

desde su pecho floreciente:

ay cómo son extrañas.

Sobre las cimas del sentimiento de él

salen ellas, derraman

la noche traspasada de dulzura

en el abandonado valle de sus brazos.

El viento que producen al alzarse

hace murmurar el follaje de su cuerpo.

Sus arroyos se alejan reflejando.

Más que en una mayor conmoción

guarde silencio el hombre ya crecido.

El a quien sin senderos

ha extraviado la noche

en las montañas de sus sentimientos:

él, que guarde silencio.

Como calla el marino, el más anciano,

mientras los soportados terrores en él juegan

como jaulas que tiemblan.

París, julio de 1914
Ámbito de las Elegías de Duino

[CASI TODAS LAS COSAS SE TIENDEN...]

Casi todas las cosas se tienden a un encuentro,

en cada giro algo murmura: ¡Acuérdate!

Un día junto al cual pasamos sin cuidado

se resuelve cual don para el futuro.

¿Quién cuenta nuestros frutos?

¿De los años pasados, transcurridos, quién nos separa?

¿Qué cosa hemos vivido en un principio

para que sepa uno reconocerse en otro,

para que sea calor junto a nosotros

la indiferencia? Oh casa,

oh prado que declina, oh luz de ocaso,

de repente permites que casi lo veamos

y a nosotros te coges y abrazas, abrazado.

Por todo ser se extiende el solo espacio.

El espacio interior del mundo. Por nosotros

atraviesan serenos los pájaros volando.

Yo que quiero crecer y miro afuera

y el árbol crece en mí...

Me preocupo y en mí se sostiene la casa.

Busco acaso albergarme y en mí está el albergue.

Me torno en el Amado, en mí él coloca

la imagen de la hermosa creación. Y se deshace en lágrimas.

Munich, agosto/septiembre de 1914
Ámbito de las Elegías de Duino

[CASI EN EL DÍA DEL JUICIO...]

Casi en el Día del Juicio los muertos se desgarran del abrazo de la tierra

y el globo aligerado se propulsa hacia el cielo tras su impulso.

Casi del mismo modo también se precipitan los vivos en la tierra

basta que ella cargada con su peso,

se hunde allá en su suelo: el fundamento

del mundo entre las algas de milenios, donde aún los destinos,

callados con la obtusa mirada de los peces,

se encuentran con el frío. Allá surgen de tubos

cual marinas anémonas, heridas suntuosas que florecen

y la misma corriente va guiando el tentáculo

del espantoso pulpo que va a atrapar su presa.

Del calcio de los huesos, se forma allí el pálido coral:

aterido horror vivo que, mudo, se bifurca.

Irschenhausen, septiembre de 1914

[DE NOCHE QUIERO HABLAR CON EL ÁNGEL]

De noche quiero hablar con el ángel

por si él reconoce mis ojos.

Si de pronto pregunta: ¿contemplas el Edén?,

yo debería decir: el Edén arde.

Deseo alzar mi boca hacia él,

dura como una boca sin deseo.

Y si el ángel dijera: ¿presientes el vivir?,

yo debería decir: vivir consume.

Si hallara en mí ese gozo

que se vuelve perpetuo en su espíritu,

lo elevaría en sus manos,

yo debería decir: el gozo se extravía.

Irschenhausen, septiembre de 1914

[ARROJADO A SU SUERTE EN LAS MONTAÑAS]

Arrojado a su suerte en las montañas

del corazón. Contempla qué pequeño,

mira, mira: el último poblado de las palabras

y arriba, más arriba, pero también pequeño,

el último redil del sentimiento...

¿Logras verlo quizás? Abandonado

a las montañas del corazón. Solar

de piedra debajo de las manos.

Y aquí florece algo: es verdad;

del mudo precipicio va asomando una hierba

ignorante y en flor, como cantando.

¿Pero y el que sabía? Quien comenzó a saber

está callado ahora, abandonado

a las montañas del corazón.

Aquí vaga una incólume conciencia

y muchos animales de las alturas aquí se protegen;

se mudan hasta aquí para quedarse.

Y aquella enorme ave cobijada

se cierne dando vueltas a la cima irredenta.

Pero insegura aquí, sin esconderse, sobre

las montañas del corazón...

Irschenhausen, septiembre de 1914

[UNA VEZ MÁS VOLVÍ SOBRE AQUEL HOMBRE]

Abandonado en las montañas del corazón...

Una vez más volví sobre aquel hombre

que lucha abandonado

en las montañas de su corazón,

el aroma de los valles.

Él bebió cual la noche bebe el viento su respiración última.

Estaba allí de pie y bebió el aroma,

bebió y se arrodilló una vez más.

Sobre aquellas regiones pedregosas

estaba derrumbado el valle del cielo.

Los astros no colectan aquella plenitud

que transportan las manos de los hombres,

sino que andan callados, atraviesan de oídas

una cara que llora.

Irschenhausen, septiembre de 1914

A HÖLDERLIN

Permanecer no es nuestro destino, ni siquiera

en aquello en que más confiamos:

el espíritu irrumpe desde aquellas imágenes cumplidas

en aquellas visiones ansiosas todavía de cumplimiento.

Sólo en la eternidad existen lagos,

mientras que aquí lo hábil es caer:

precipitarnos siempre desde aquella

impresión más fiel

hacia abajo en lo acaso intuido y más allá.

Para ti, oh supremo, oh conjeturador,

la imagen apremiante fue tu vida completa.

Cuando lo pronunciabas,

el verso se cerraba cual si fuera destino:

una muerte aguardaba en el más leve de ellos,

mas tú entrabas en él, hasta que un dios que andaba

por delante de ti, te conducía afuera, a la otra orilla.

Oh tú, espíritu errante, el más errante.

Cómo todos habitan la tibieza hogareña de un poema,

y permanecen largas temporadas en símiles cercanos:

numerarios del verso: ellos sí toman parte.

Solamente tú emigras como el astro, la luna,

mientras acaso abajo se aclara y oscurece

tu paisaje nocturno, espantado por la sublimidad,

sentido en un adiós.

Nadie con tal nobleza hace renuncia de él,

se lo devuelve al Todo.

No, nadie más indemne, menos necesitado.

Así también, por años enteros que dejaste de contar,

jugaste a lo sagrado, a la felicidad infinita

cual si no te perteneciera a ti, cual si yaciese

en torno de nosotros, sin que de nadie fuera: oh abandonado césped

por dioses niños. Ay aquello que anhelan los altísimos,

sin desearlo tú para ti mismo, y piedra sobre piedra,

lo alzaste: ahí se erguía.

Tampoco su derribo te turbó.

¿Por qué si hubo una vida cual la de él —eterna—

aún desconfiamos de la tierra?

¿No debemos más bien aprender, en lo efímero acaso

más rigurosamente, aquellos sentimientos

propicios para qué inclinación

que nos espera aún en los espacios?

Irschenhausen, septiembre de 1914

PARA LULÚ

Mírame, yo no soy, pero si fuese,

sería el centro mismo del poema,

la exactitud aquella que la vida,

no sentida, imprecisa, contradice.

Mírame: yo no soy. Porque los otros son.

Mientras unos van ciegos al encuentro de otros,

insertos en el más olvidadizo de todos los deseos;

yo entro callado en el vacío perro, en el niño rollizo.

Si yo me transfiguro a fondo en ellos,

a su través se advierte mi apariencia...

Mas de repente ingresan en sí mismos de nuevo:

porque no soy. (Querida, si yo fuese...)

Munich, octubre de 1914

[AHORA Y SIEMPRE, SI BIEN YA CONOCEMOS]

Ahora y siempre, si bien ya conocemos

cómo es el paisaje del amor,

el cementerio exiguo con nombres de lamento

y el abismo temible y callado en que los otros

acaban. Ahora y siempre

salimos de la mano

bajo árboles antiguos, ahora y siempre,

vamos y nos tendemos entre flores,

delante del cielo.

Final de 1914
Ámbito de las Elegías de Duino

COMIENZO DEL AMOR

Oh sonrisa, primera sonrisa, nuestra risa.

Cómo era todo una sola cosa: respirar el aroma de los tilos,

escuchar el silencio de los parques,

de repente quedarnos mirando el uno al otro

como aturdidos hasta sonreír.

En aquella sonrisa había recuerdo

de una liebre que enfrente, hacía muy poco,

jugaba entre la hierba; ésa era la niñez de la sonrisa.

Pero más gravemente fue fundiéndose

con ella el movimiento

del cisne que más tarde vimos cómo cortaba

el agua del estanque en dos mitades

de tarde sin sonido. Luego fueron las cimas de los árboles

contra el puro y el libre y el siempre ya futuro

cielo nocturno: orlaron la sonrisa

para evitar acaso el cautivado

futuro en nuestro rostro.

*Munich, principios de año o verano de 1915
Ámbito de las Elegías de Duino*

LA MUERTE DE MOISÉS

No quería ninguno: sólo el ángel

caído, el oscuro; tomó armas,

se dirigió a su empresa mortal, al designado.

Pero ya ascendía

en su vuelo, chirriando el acero,

y otra vez volvía atrás; gritó al cielo: ¡No puedo!

Pues sereno, tras el matorral de las cejas,

Moisés lo había advertido y había continuado escribiendo:

palabras de bendición y el infinito Nombre.

Y eran puros sus ojos hasta el último fondo de sus fuerzas.

Entonces, el Señor, arrastrando con él la mitad de los cielos,

irrumpió desde arriba y fue él mismo quien hizo

de la montaña un lecho en donde puso

el cuerpo del viejo y desde la morada

tan bien ordenada llamó al alma; subió ésta y se puso a referir

aquello que les era común: una infinita amistad.

Mas claudicó al final. El alma ya cumplida

admitió que al fin era suficiente.

Entonces lentamente el viejo Dios se inclinó sobre el rostro del viejo:

con un beso lo trajo hasta su edad: la más vieja edad.

Y con las manos de la creación cerró otra vez del todo la montaña,

para que ésta fuese solamente, creada otra vez desde el principio,

una montaña más entre las otras,

para los hombres irreconocible.

París, verano de 1914
Ámbito de las Elegías de Duino

[OH DOLOR, MI MADRE ME DERRIBA]

Oh dolor, mi madre me derriba.

He colocado piedra sobre piedra

para hacerme y ya estaba yo en pie como una casa

pequeña en torno a la que

el día se desplaza inmenso y hasta solo.

Viene entonces mi madre, viene y me derriba.

Me derriba con sólo venir y mirarme,

ella no ve que hay alguien construyendo.

Viene hacia mí por medio de mi pared de piedra.

Oh dolor, mi madre me derriba.

Las aves me rodean volando blandamente.

Los perros forasteros saben: ahí está él.

Sólo mi madre no lo reconoce:

mi rostro aumentado con lentitud.

Desde ella hasta mí nunca sopló un cálido viento.

Ella no vive donde habita el aire.

Ella yace en un alto cobertizo del corazón

y Cristo viene y la lava cada día.

Munich, octubre de 1915

LA MUERTE

Ahí tenemos la muerte: un azulón

destilado en una taza sin platillo.

un lugar singular para una taza:

se apoya sobre el dorso de una mano.

Claramente se advierte todavía en la curva esmaltada el asa rota,

cubierta por el polvo y por delante escrito:

«Espe - ranza» con letra ya ilegible.

Esto silabeó quien bebió aquí

en algún desayuno ya lejano.

Mas qué clase de seres son éstos que al final

debe uno espantar con un veneno.

¿Se quedaron aquí en cualquier caso?

Están tan cautivados

con aquella comida llena de impedimentos?

Ese duro momento de presente hay que extirparlo de ellos,

como si fuera una dentadura postiza.

Y después balbucean, balbucean, ba-ba-ba...

Oh caída de estrellas

una vez vislumbrada desde un puente.

¡No olvidarte! ¡Quedar!

*Munich, noviembre de 1915
Ámbito de las Elegías de Duino*

[PALABRAS DEL SEÑOR A JUAN EN PATMOS]

Contéplalo: con tal de que ni un árbol

te pueda distraer,

no hay más que puro espacio en esta isla.

¿Y aves? Más bien estate preparado

a ver leones que vayan por el aire.

Tendrían miedo los árboles

y no quiero que vean.

Pero tú eres quien mira, tú has de percibir,

tú vas a contemplar

cual nunca antes lo hiciera ningún hombre,

tú debes aferrar, asir, leer,

devorar debes tú

aquello que yo parto en dos mitades: el cielo

colmado por los frutos.

Debes arrodillarte alzando la cabeza

y que el zumo gotee sobre tus ojos:

para eso te he buscado.

Tú debes escribir sin siquiera mirar,

porque también para eso estás aquí: para escribir.

La mano izquierda pon a la izquierda

sobre la piedra y la derecha a la derecha,

de tal modo que yo pueda usar ambas manos.

Voy ahora por tanto a revelarme del todo.

Por millones de años debo ya retenerme,

pues más tardan los mundos en ir desvaneciéndose;

ahora debo entregarme a su frialdad

llama a llama en lugar de ser un solo fuego en todos ellos.

Así no estaré más en lo creado:

cuando un hombre comience a presagiarme

entonces me estará ya olvidando la piedra.

Por una vez yo quiero desarmarme delante de tus ojos:

mis mantos y mis ropas imperiales,

mi armadura: todo lo que me ciñe,

quisiera abandonarlo y del alto espadón

que me sostiene el ángel

sustraer el torrente de mi mano derecha.

Mas contempla el sentido de estas vestiduras que me envuelven.

Si nos hicimos ropas tan magníficas,

es por cuanto el desnudo aguarda en lo más hondo.

Siervos tiene Satán que con estacas

abatén lo que crece más delicadamente;

por eso debo yo en primer lugar

reafirmar a los hombres en la imagen percibida.

Mas yo quiero mover mis animales,

porque existe un impulso en mis obras

que anhela cada vez mayor transformación.

Los hombres se sujetan a conceptos

en que elaboran con trabajo un nido;

por un tiempo aún los barcos serán barcos

y una casa ha de ser como las casas

y la silla, la mesa, el armario y el arca

y el sombrero, el abrigo y los zapatos

todos se quedarán como ahora son:

pero más no son esas formas.

A veces cuando aúllan que estoy lleno de ira,

lanzo, amante, mi prueba

de fuego a la raza posesiva

y degusto alguna de sus cosas

por comprobar si puedo acogerla conmigo:

si arde, es verdadera.

Ah supieran los hombres lo que el alma del ángel arrastra,

para que igual que una catarata

pueda precipitarse por encima de mis más viejas órdenes.

Hace tiempo que habría tomado los camellos

de vuelta y los habría despedazado.

Alimentar las formas no me concierne a mí,

porque yo soy la lluvia de fuego;

mi mirada, dentada como el rayo.

Escúchame, no voy a tolerar que un solo hombre se quede.

Escribe lo siguiente:

que atravesando el polvo de su cuerpo,

arrojaré a los hombres hacia el disco,

hacia la obra o hacia la mujer:

y a las mujeres las quiero como a las hojas.

Tan sólo con el niño hago una pausa,

de manera que todo el tronido disperso

se acumule en su oreja semejante a una concha.

Mira este sitio estrecho y escondido

en que ordeno el tumulto de mis mundos:

procede en él lo que desaparece.

Munich, noviembre de 1915

[HE ASUSTADO LAS GRISES SERPIENTES]

He asustado las grises serpientes

de amor de tus axilas.

Como sobre calientes piedras ahora yacen

sobre mí y digieren

coágulos de placer.

Munich, probablemente 1915 o 1916

[LO TRANSFORMADO HABLA...]

Lo transformado habla sólo a los perdedores.

Todos los que retienen estrangulan.

Bóckel, otoño de 1917

A LA MÚSICA

Respiración de las estatuas: música.

Quizás: silencio de los cuadros.

Tú, lenguaje en que terminan los lenguajes.

Tú, tiempo vertical,

perpendicular a la línea de corazones en fuga.

¿Sentimiento hacia quién? ¿Mudanza

del sentimiento en qué? En un paisaje audible.

Oh, tú, extranjera, música. Espacio

del corazón crecido más allá de nosotros.

Tú: el más profundo nuestro

que nos supera, que rebosa de nosotros.

Sagrado adiós:

pues es el interior quien nos circunda

cual la más frecuentada lontananza,

como otra vertiente del aire,

pura,

inmensa,

nunca más habitable.

Munich, noviembre o diciembre de 1918

[NOS UNIMOS A AQUELLO...]

Nos unimos a aquello que de nosotros todo desconoce

—ramificados árboles que nos sobrepasan,

a cada lejanía, a cada silencio—,

mas es así que de hecho cerramos ese círculo

que, atravesando todo lo que nos es ajeno,

regresa y desemboca siempre a salvo a nosotros.

Oh si tuvierais, cosas, morada en las estrellas...

Y nosotros seguimos. No hemos roto los cursos...

Munich, mayo de 1919

HAÏ-KAI

Una lluvia de pulgas sale tambaleándose del boje.

Morirán esta tarde sin poder saber nunca

que no era primavera.

Schloß Berg, diciembre de 1920

BAUDELAIRE

Sólo el poeta ha unificado el mundo

que en cada uno de nosotros se dispersa.

De modo inaudito testimonió lo bello,

pero supo también celebrar sus tormentos,

concediendo a la ruina infinita pureza:

y hasta volviendo mundo lo que nos aniquila.

Schloß Berg, abril de 1921

[POETA, DI, ¿QUÉ HACES?]

Poeta, di, ¿qué haces?

—Yo celebro.

Pero lo monstruoso y lo fatal,

¿cómo es que lo soportas y cómo lo toleras?

—Yo celebro.

¿Mas cómo invocas tú

lo anónimo y todo lo indecible?

—Yo celebro.

¿Qué haces para tener derecho a ser veraz

detrás de cada máscara, con cada traje? —dime.

—Yo celebro.

Mas todavía di. ¿Por qué conoces

el ímpetu y la calma, la tormenta y la estrella?

—Porque yo los celebro.

Muzot, diciembre de 1921

LA MANO

El pequeño herrerillo

extraviado en el cuarto:

hasta veinte latidos de tiempo ha dejado en una mano.

Mano humana. Determinada a proteger.

Proteger sin poseer.

Pero

ahora en el alféizar

libre

alojada en su miedo permanece

ajena

a sí misma

y a los alrededores:

el universo que no reconoce.

Ay así de desconcertante es una mano,

incluso cuando salva.

En la mano más caritativa

hay suficiente muerte todavía

y ha habido dinero.

Muzot, final de 1921

[MIENTRAS PRENDES AQUELLO...]

Mientras prendes aquello que tu mano lanzara,

es todo habilidad, conquista fácil.

Sólo si de repente recoges la pelota

que ella lanzó —una eterna jugadora—

dirigida a tu centro, con el exacto impulso bien medido,

en la forma de un arco

de puente realizado por el gran

arquitecto divino,

sólo entonces se vuelve fortuna la pericia en recibir:

y no tuya, de un mundo.

Tuvieras tú entonces el coraje y la fuerza suficientes

para lanzar acaso de vuelta la pelota.

O no, tal vez aún más maravilloso:

que olvidando la fuerza y el coraje

la hubieras ya lanzado (como el año que lanza

las aves, las bandadas migratorias;

como el año que impulsa sobre mares las aves,

de un calor extinguido hacia otro aún en cierne al otro lado)

sólo en este peligro es válido tu juego:

nunca facilitando el lanzamiento, nunca dificultándolo.

De tus manos se escapa el meteoro,

sale vertiginoso con rumbo a sus espacios...

Muzot, enero de 1922

ANTISTROFAS

Oh que estéis, mujeres, aquí sobre la tierra,

que os mováis con nosotros que sufrimos,

sin mayor precaución y seáis capaces,

cual bienaventuradas, de darnos bendición.

¿De qué región, cuando

aparece el amado,

tomáis en vuestras manos el futuro

—oh mucho más futuro que el que nunca ha de haber—?

Aquel que ya conoce las distancias

hasta la más lejana y fija estrella,

incluso ése se asombra al descubrir

el magnífico espacio de vuestro corazón.

¿Mas cómo conseguís librarlo del tumulto?

Oh vosotras, oh llenas de noche y manantiales.

¿Sois de verdad aquellas que de niñas,

estando en el pasillo del colegio,

empujó rudamente el hermano mayor?

Vosotras, oh indolentes.

Mientras que ya nosotros, siendo niños,

mudamos feamente para siempre, vosotras erais como

el pan antes de la consagración.

El fin de vuestra infancia

tampoco fue severo.

De repente ahí estabais ya completas:

tornadas maravilla, como en Dios.

Y nosotros..., nosotros ya de niños

arrancados del monte,

angulosos los filos, aunque a veces quizás

bellamente esculpidos.

Mores de los solares más profundos: vosotras,

vosotras, las amadas por raíces

y de Eurídice hermanas,

del sagrado retorno siempre llenas,

tras el hombre que asciende.

Oh por nosotros mismos ofendidos: nosotros,

ofendidos primero a voluntad

y más tarde ofendidos a la fuerza.

Nosotros, como armas que velasen

el sueño de la ira.

Y vosotras que sois casi refugio, donde

nadie ofrece refugio.

Como árbol que entrega su sombra para el sueño

es pensar en vosotras

dentro de los delirios del hombre solitario.

Venecia, verano de 1912 - Muzot, febrero de 1922
Ámbito de las Elegías de Duino

[¿MAS CUÁNDO, CUÁNDO...]

¿Mas cuándo, cuándo, cuándo bastarán

la palabra, el lamento? ¿Es que acaso no ha habido

maestros que han urdido el lenguaje de los hombres?

¿Por qué entonces experimentos nuevos?

¿Acaso no redoblan, no redoblan

los libros al oído de los hombres, cual campana insistente?

Si entre un libro y el otro el cielo silencioso se aparece,

gózalo...

O también un bancal de tierra en su simpleza por la tarde.

Más que los mares, más que las tormentas

han gritado los hombres.

Qué exceso de quietud habitará el espacio que queda entre los

mundos

para que el grillo suene todavía

entre nosotros que gritamos siempre, siempre, siempre;

para que aún se vislumbren las estrellas calladas entre el éter

que hemos inundado con los gritos.

¡Oh pudieran hablarnos los lejanos, los viejos, los viejísimos

padres...!

Y entonces escucháramos: por fin, por fin oyentes, los

primeros

hombres que escuchan.

Muzot, febrero de 1922

SONETO

Lo nuevo no es, amigos, que las manos

resulten desplazadas por las máquinas.

Lo transitorio nunca os desconcierte,

que pronto callará quien ensalzó «lo nuevo».

¿Pues no os parece el Todo infinitamente más

nuevo acaso que un cable o que un alto edificio?

Contemplad las estrellas: ellas son fuego antiguo,

mientras que vemos cómo se extinguen fuegos nuevos.

No creáis que las más largas transmisiones

ya hacen girar las ruedas del futuro.

Pues los eones hablan con eones.

Más de lo que podemos saber ya ha ocurrido.

Y el futuro recoge en un abrazo puro

lo más lejano y nuestra veraz intimidad.

*Muzot, febrero de 1922
Del Ámbito de Los Sonetos a Orfeo*

PINTURA EN UN JARRÓN

(Banquete de la muerte)

Mira cómo nuestras copas se penetran

sin un chirrido. Y el vino va a través del vino

como la luna va a través de su reflejo

en las nubes. Oh quieta permanencia en el mundo.

Y el ligero no-tintín juega como una

mariposa con otras mariposas

que están danzando en torno a la piedra tibia.

El ciego bocado se arquea sin rudeza.

Y yo, aunque de nada pudiera alimentarme, al

igual que la ameba,

permitiría siempre, aun si lo acercara más a mí,

que durase ese intervalo de hace poco;

y lo único que habría de demorarme

sería el paso de una bailarina.

Muzot, febrero de 1922

[ESPACIO ES EL AMOR ENTRE LOS ÁNGELES]

Espacio es el amor entre los ángeles.

El espacio celeste es como una concesión

de ángeles amantes, llena

del don de las estrellas.

En las noches de lucha

caemos de cercanía en cercanía

y allí donde la amada exuda el rocío

somos piedra que cae.

Pero también aquí, en donde nunca

nos encontramos, hay espacio de los ángeles.

Atiende su rumor de ágiles pasos

sagrados, oye cómo

se asaltan felizmente uno a otro.

Muzot, febrero de 1922

[ESPÍRITU QUE SIEMPRE TE INCLINAS...]

Espíritu que siempre te inclinas sobre el fuego, ¡preparemos

el hechizo que funde las fronteras!:

la frontera, ante todo, misteriosa del mal,

la que también circunda al hombre que descansa, que no se moverá.

Con unas pocas gotas disuelve la frontera de los tiempos,

que oprime nuestra vida y nos engaña:

pues en nosotros vive aún hondo el día de Atenas

y el pájaro y el dios de los egipcios;

mas no descanses nunca hasta que se derrita el

confin entre los sexos, que tan absurdamente se combaten;

ábrenos la niñez y el seno de las madres,

para que éste, benéfico y fecundo, humillando al vacío,

imperturbable entre la contraria maleza,

pueda alumbrar torrentes de futuro, acreciente los mares.

Muzot, febrero de 1922
Del ámbito de Los Sonetos a Orfeo

[NO MÁS DEBES SABER TÚ...]

No más debes saber tú que la estela

o que el trazo diáfano sobre la piedra pura:

casi sereno y tan leve, que se diría

hecho sin el esfuerzo que es ley sobre la tierra.

Tú 110 puedes sentir más que ese puro

sentimiento de privación sin fin—

o acaso, ay, también la frialdad de aquellas piedras que ella

a veces trasladaba por la tarde.

Pero aparte de eso, caro te sea el consuelo

que en lo más familiar tú reconoces.

En el viento hay consuelo, consuelo hay en el fuego.

Te seduzca lo mismo estar aquí o allí,

sin hacer distinción, pues de otro modo diferenciarías

la blancura del blanco del vestido.

Muzot, febrero de 1922
Del ámbito de Los Sonetos a Orfeo

[PERO, AMIGOS, PARA QUE FESTEJEMOS...]

Pero, amigos, para que festejemos, vamos a hacer memoria de las fiestas,

pues en medio de toda esta mudanza, nosotros no podemos festejar.

Ved que también conciernen a nosotros los juegos de las fuentes

de toda Villa d'Este, aunque algún surtidor ya no chorree.

Somos los herederos, pese a todo, de jardines cantados;

oh amigos, tomemos a conciencia el deber que nos toca,

todo esto que dioses felices a nosotros, tal vez últimos,

concedieron no puede ser honrado con ninguna renuncia o distracción.

Ni un dios, ni un solo dios desaparezca: necesitamos todos, cada uno;

cada uno nos valga todavía, cada creada figura.

Oh nunca sea embaucado lo que descansa en vuestros corazones.

Aun no siendo los mismos que los que aquellas fiestas llevaban a buen fin,

aún esta pujanza rebosa y se desborda,

llegada hasta nosotros a través de enormes acueductos.

Muzot, febrero de 1922
Del ámbito de Los Sonetos a Orfeo

[¡OH QUÉ SILENCIO EXISTE EN TORNO A UN DIOS!...]

¡Oh qué silencio existe en torno a un Dios! Cómo resulta audible

cada mudanza en el entrechocar del chorro de la fuente

contra el agua aquietada en el mármol oval.

Y enfrente, en el laurel, un tacto: dos o tres

hojas fueron rozadas por una mariposa que delante de ti

pugna tambaleándose adentro del soplido que se interna en el valle.

Y a ti entonces te llega el recuerdo de un día, de otro día

en el que ya aquí mismo te pareció perfecto

el silencio que existe en torno a un Dios. ¿Y acaso no fue a más?

¿No es aún mayor? ¿No va en aumento acaso?

¿No pugna como una resistencia

frente a este palpitar del corazón, latido que se quiebra

en un suspenso mudo, dentro del día...? ¿Mas dónde?

Allí está.

Muzot, febrero de 1922
Del ámbito de Los Sonetos a Orfeo

/ESCUCHAMOS LAS FUENTES HACE TANTO/

Escuchamos las fuentes hace tanto,

que nos suenan igual que si fuesen tiempo.

Pero ellas más bien llevan el paso de la eternidad,

la eternidad en marcha...

El agua es un ajeno; el agua es tuya.

De aquí y sin embargo no de aquí.

Por un instante eres la piedra de la fuente

y hasta el agua refleja en ti las cosas.

(Amo es todo remoto y familiar,

desvelado hace mucho, desconocido siempre,

absurdo y otra vez colmado de sentido.

Tu destino es amar lo que no sabes.

Eso que es regalado sentimiento, lo toma y te lo quita,

se lo lleva consigo al otro lado... ¿adónde?

Muzot, febrero de 1922
Del ámbito de Los Sonetos a Orfeo

[¿CUÁNDO FUE ACASO UN HOMBRE...]

¿Cuándo fue acaso un hombre tan despierto

como esta mañana, el día de hoy?

Pues no sólo el arroyo y la flor,

sino también el techo está contento.

Incluso su reborde envejecido,

por el cielo aclarado,

se hace sensible: es tierra,

es respuesta y es mundo.

Todo respira en plena gratitud.

Y, oh vosotros, tormentos de la noche,

cómo os habéis hundido sin dejar una huella.

De bandadas de luz

estaba hecha la sombra que traíais,

sombra ahora tornada en su vivo contrario.

Muzot, febrero de 1922
Del ámbito de Los Sonetos a Orfeo

[A MI TÍMIDA SOMBRA LUNAR...]

A mi tímida sombra lunar le gustaría

hablar en la distancia la lengua de los locos

con mi sombra solar;

yo, esfinge iluminada, me situaría en medio,

poniendo paz a izquierda y a derecha,

pues engendré ambas sombras.

Muzot, febrero de 1922

ODETTE R...

Oh lágrimas, las más profundas lágrimas... ¡subid!

Oh cuando ya una vida ha ascendido del todo y allí desde las nubes,

de aquel dolor del propio corazón, se precipita:

y nosotros llamamos a esta lluvia muerte.

Pero por eso se hace más tangible a nosotros,

la oscuridad, oh pobres;

pero por eso se hace más precioso a nosotros,

oh ricos, este reino extraño de la tierra.

Muzot, diciembre de 1922

[¿OLVIDASTE DE UN AÑO PARA OTRO]

¿Olvidaste de un año para otro

cómo huelen las rosas? ¿Vas a saber ahora retenerlo?

Quién retuviera aromas, cuando hasta las figuras

se nos escapan mientras nos complacen.

«¡Yo soy!» dice una voz obediente y cercana

y «¡yo soy!» nos responde un grito desde afuera,

pero mientras estábamos ocurriendo de paso,

¿dónde estaba el que era y dónde estaba el ser?

Sólo los dioses son. Nosotros transitamos por entre sus espejos,

sobre un fondo de plantas y animales

Muzot, junio de 1923

[NO SOMOS MÁS QUE BOCA...]

No somos más que boca. ¿Qué canta el lejano corazón

que habita intacto en medio de las cosas?

Su latido tan vasto se divide en nosotros en latidos más breves

y su enorme dolor, cual su júbilo enorme,

resulta demasiado grande para nosotros.

Así que siempre hemos de escindirnos

Y una y otra vez no somos más que boca,

sin embargo, de súbito, secretamente irrumpe

el enorme latido en nosotros y gritamos...

y entonces somos ser, visión, metamorfosis.

Schöneck, septiembre 1925

CURRICULUM VITAE IMAGINARIO

Una infancia primero, sin frontera, sin meta y sin renuncia.

Oh placer inconsciente.

Y de un golpe terror, barrera, escuela, esclavitud;

caída en tentación y luego pérdida.

Despecho. El que fue doblegado ahora doblega

y en los otros se venga de aquello que ha sufrido.

Oh temido y amado, salvador, luchador y triunfador;

dominador, un golpe tras el otro.

Después, ya solo, en medio

del frío, la vastedad y lo ligero.

Pero inscrita en el fondo de la figura erguida,

una respiración

tendente a lo primero y a lo antiguo...

Entonces Dios salió de su celada.

Schöneck, septiembre de 1923

CHAL [1]

Oh fuga afuera de nosotros mismos y refugio en el chal;

y en torno al quieto centro, el deseo

de que pueda una vez y otra vez retornar

esa flor inaudita

que se cumple en las hondas del tejido.

Berna, octubre de 1923

CHAL [2]

Igual que para aquel que se arrodilla delante de la Virgen,

los nombres se abalanzan no atendidos:

rosa, casa, manantial, estrella;

y bien sabe que, aunque vengan nombres,

no alcanza nunca el nombre a su significado.

... Así, mientras lo miras, el levemente desplegado centro

del chal de cachemira, que renueva su negro

desde aquel dobladillo estampado de flores

hasta aclararlo luego en el borde del marco

y un espacio crea para el espacio...:

te das cuenta de esto: que delante de él

e infinitamente los nombres se disipan,

porque él mismo es el centro.

Y sea cual sea el modelo de nuestros propios pasos,

rodeando un vacío semejante, nosotros deambulamos.

Berna, octubre de 1923

[PARA MAX PICARD]

Henos de nuevo aquí con los espejos:

uno allí, y atrapamos;

y otro aquí, sin haber dado noticia,

mas también atrapando, y el reflejo

concuera con nosotros a lo lejos.

Esta pura imagen alcanzando a la otra

a través del fulgor del espejo.

Juego de la pelota para dioses.

Juego del espejo en el que tal vez tres,

tal vez nueve pelotas se cruzan

sin haber caído juntas

desde que el mundo tiene uso de razón.

Receptores que somos.

Viene invisible atravesando el aire y, sin embargo,

qué seguro el espejo intercepta esta imagen

(sólo llegada en ella), esta imagen

que sólo permanece mientras consideramos

la fuerza con que va a continuar y adonde.

Sólo eso. He ahí el por qué de aquella larga infancia,

de las inclinaciones, la miseria, la honda despedida:

eran sólo por eso. Pero vale la pena.

Muzot, noviembre de 1923

[QUE NO PERDEMOS NADA...]

Que no perdemos nada, que hasta aquellos

que desean destruir con impaciencia

deben siempre de nuevo recurrir

a la total plenitud.

Porque también ellos,

los aniquiladores.

Muzot, mitad de diciembre de 1925

PARA NIKÉ

Todas las voces de los arroyuelos,

cada gota en la gruta, temblando con brazos

de debilidad llenos,

las restituyo al dios

y festejamos el ciclo.

Cada giro en el viento

fue llamada o temor para mí;

cada descubrimiento en lo profundo

me hizo otra vez un niño—,

y yo sentí: lo sé.

Oh, lo sé, yo he sentido

el ser y la mudanza de los nombres;

en lo interno de un fruto ya maduro

reposa la semilla originaria,

pero multiplicada al infinito.

Porque lo rige un vínculo divino,

se eleva la palabra hasta la evocación,

pero en lugar de desaparecer,

se alza en el ardor del cumplimiento,

sin daño, mientras canta.

Muzot, diciembre de 1923

ESCRITO PARA LA SEÑORA HELENE BURCKHARDT

¿Conoce aún la naturaleza

aquella sacudida con que una parte de las criaturas

se desgajó desde el estado inmóvil?

Las flores, con paciencia suficiente,

alzaban a la escucha tan sólo sus cabezas,

quedándose hechizadas en el suelo.

Por haber renunciado

a un paso y movimiento voluntario,

se levantan tan ricas y tan puras.

No hay cazador que alcance

su curso en lo profundo,

lleno de una encantada agitación.

¿Recorrer los caminos interiores

en un puesto asignado

no es acaso el destino de los hombres?

Otra cosa persiguen los tifones

y otra cosa junto a una ola crece,

—Nos sea caro el ser-flor.

Muzot, diciembre de 1923

[JUEGA A LAS MUERTES...]

Juega a las muertes una a una rápido y reconocerás

cómo se cierra en sí la perpetua corriente de estrellas;

Muzot, final de 1923

[GRAN ESTRELLA...]

Gran estrella que no precisas el auxilio

que la noche concede a las otras estrellas:

el de oscurecerse, para que ellas alumbren.

Estrella ya cumplida, te sumerges

cuando se inicia el paso de las constelaciones

por la noche que lenta se distiende.

Gran estrella de las sacerdotisas del amor

que inflamada del propio sentimiento,

radiante hasta el final y nunca calcinada,

te hundes donde el mismo sol se hunde,

mil auroras venciendo

con un ocaso puro.

Muzot, enero de 1924

[PARA FRAU FANETTE CLAVEL]

Callar: aquel que calla más adentro

toca de la palabra las raíces.

Un día cada sílaba madura

supondrá su victoria:

sobre aquello que en el callar no calla,

sobre las ironías del mal;

para que se disuelva sin dejar una huella

a él le fue mostrada la palabra.

Muzot, enero 1924

EL FRUTO

Hacia él creció y creció desde la tierra

y en el sereno tronco permaneció callado,

hasta arder dentro de la clara flor;

entonces otra vez volvió a callar.

Se hizo fruto a lo largo de un verano,

afanado en el árbol día y noche;

se dio a conocer: avalancha afluyendo

en contra del partícipe espacio.

Y si ahora tal vez en el redondeado óvalo

con su cumplida calma está triunfando,

sin embargo renuncia, se sumerge en su piel

y regresa a su centro.

Muzot, enero de 1924

PARA HANS CAROSSA

También perder es nuestro y hasta el olvido mismo

aún conserva su forma en el reino perenne de la metamorfosis.

Lo que no se retiene, se mueve haciendo círculos

e incluso si de uno de esos círculos

raramente nosotros resultamos ser centro,

a nuestro alrededor esbozan ellos,

intacta, la figura.

Muzot, febrero de 1924

EL CUERNO DE LA ABUNDANCIA

—Escrito para Hugo von Hofmannsthal—

El arrebató y forma de la jarra más pródiga

apoyada en el hombro de la diosa,

inconcebible en nuestra dimensión,

mas dilatada por nuestro deseo:

en lo profundo de su sinuosidad,

ella abraza la figura y el ímpetu de cada madurez,

pues sólo el corazón de ese más puro huésped

sería molde adecuado para el derramamiento de estos frutos.

En lo alto de todo, la ligera ofrenda de las flores,

frescas aún de su primera aurora,

todas, cual pensamiento, apenas demostrables,

mas, cual sentir, presentes...

¿Derramará su provisión la diosa

sobre los corazones, desbordándolos;

sobre las muchas casas, las cabañas,

sobre aquellos caminos que el errar acostumbra?

No, pues ella se yergue en medida inasible,

portando, alta, el cuerno lleno de desmesura.

Tan sólo el agua corre abajo, cual ondeando

su ofrenda entre las plantas y la hierba.

Muzot, febrero de 1924

EL MAGO

Lo llama. Un sobresalto... ¡y allí está!

¿Quién pues? Lo otro: todo

aquello que él no es deviene ser.

Y el ser entero vuelve una mirada rápida

que es más que una mirada.

¡Oh mago, aguanta, aguanta! Crea equilibrio

y sobre la balanza no te muevas,

para que en un platillo estéis la casa y tú

y sobre el otro aquel cuerpo emergido.

La decisión se toma. El vínculo se instaura.

Lo sabe: la llamada prevaleció sobre la negativa.

Pero su rostro, aguja sobre aguja,

señala medianoche. Ligado está él también.

Muzot, febrero de 1924

[SI DESCRIBÍ LOS FRUTOS]

Si describí los frutos,

tal vez lo hice por verte

inclinada sobre el bancal de fresas

y si en mí no se mustia ni una flor,

¿no es quizá porque a ti

te empujó la alegría a coger una?

Yo sé cómo corriste y de repente

estabas vuelta a mí,

sin aliento, esperándome.

Me senté junto a ti, pues tú dormías;

tu mano izquierda estaba

posada como rosa.

Muzot, febrero de 1924

FUEGOS FATUOS

Tenemos trato antiguo

con las luces del lago.

Se acercan hasta mí como tías abuelas...

Descubro más y más

entre ellas y yo ese aire de familia

que ninguna fuerza reprime,

ese brío, ese brinco, ese golpe, esa curva

que en otros no es logrado.

También yo habito allí donde no van caminos,

en vapores que más de uno evita,

también he visto cómo me extinguía a menudo

debajo de mis párpados.

Muzot, febrero de 1924

PRIMAVERA TEMPRANA

El rigor ya se ha ido y un cuidado se tiende

sobre el gris descubierto de los prados.

Cambian de entonación los caucecillos.

Ternuras, imprecisas,

desde el espacio prueban a asir la tierra.

Los caminos se alejan en el campo mostrándolo.

Insospechadamente ves crecer los rasgos

de su crecimiento en el árbol vacío.

Muzot, febrero de 1924

INCONSTANCIA

Arena voladora de las horas.

Continúa sin ruido el arruinarse

aun de aquel edificio bendecido.

Vida es viento perenne. Ya se alzan deslazadas

las columnas que nada soportan.

Pero este declinar: ¿es más triste quizás que el del regreso

del agua de la fuente a sus espejos,

hasta tornarlos una polvareda de luces?

Sujetemos por tanto entre los dientes

la metamorfosis,

de manera que enteros nos contenga en su adentro

la vidente cabeza.

Muzot, febrero de 1924

PASEO

Mi mirada ya está posada en la colina de sol llena,

delante del camino apenas comenzado.

Así nos ase algo que nosotros asir no pudimos,

aparición pura, desde lejos—

y, aun si nosotros no

podemos alcanzar, nos muda él

en aquello que, apenas presintiéndolo, somos.

Un signo sopla respondiendo a nuestro signo...

Pero nosotros no sentimos más

que este viento en contra.

Muzot, marzo de 1924

[TODAVÍA SABES...]

Todavía sabes: lluvia de estrellas que cruzaban

por el cielo brincando, cual caballos

sobre varas blandidas

por nuestros deseos —¿y teníamos tantos?—,

pues brincaban estrellas, innúmeras estrellas:

casi enlazaba cada mirada que tú alzabas

con el rauda peligro de sus juegos,

se sentía el corazón como un todo

bajo aquella escombrera de su brillo

y estaba a salvo: ¡como si las venciera!

Muzot, junio de 1924

[A UN LADO DE LA CALLE SOLEADA]

A un lado de la calle soleada,

en el hueco tocón de un árbol que hace mucho

se usaba de pesebre, en una superficie

de agua que con calma se renueva,

apago yo mi sed:

absorbiendo a través de las muñecas

la claridad del agua y su origen.

Beber sería mucho para mí,

demasiado preciso;

sin embargo este gesto de espera

me trae el agua clara a la conciencia.

Así, si tú vinieras,

para quietarme sólo bastaría

reposar levemente mis manos

sobre la curva joven de tu espalda

o en ese punto en el que

tus senos se comprimen.

[EL ESPACIO POR EL QUE]

El espacio por el que

los pájaros se lanzan no es ese

espacio familiar que hasta tu ser eleva la figura

(libre en ellos allí, te niegas a ti mismo

desapareces lejos sin retorno).

De nuestro ser se arranca el espacio

y traduce las cosas.

Para que puedas dar a un árbol su existencia, rodéalo

de ese interior que en ti está. Retenlo,

límitalo: él no puede limitarse.

Sólo al tomar su forma en tu renuncia

logrará ser un árbol verdadero.

Muzot, junio de 1924

[PARA EL BARÓN HELMUTH LUCIUS VON STOEDTEN]

Igual que la naturaleza abandona los seres

al riesgo de su propio placer sordo

y a ninguno en concreto protege,

ya esté sobre la gleba o habite en el ramaje,

tampoco por nosotros muestra alguna

preferencia el origen remoto del ser nuestro;

él nos osa. Tan sólo que nosotros,

más aún que las plantas y animales,

asumimos el riesgo, lo queremos,

y a veces hasta osamos (y no por interés)

más que la vida misma: más allá...

como quizás un soplo más allá...

Esto nos crea, lejos de salvaguarda alguna,

una seguridad allí en donde actúa

aquella gravedad de fuerzas puras.

Lo que al final nos salva es nuestra indefensión

y que, aun habiendo visto su amenaza,

todavía nos hayamos dirigido a lo Abierto,

para allí, en el más extremo círculo,

donde la ley nos toca, consentirlo.

Muzot, junio de 1924

BANQUETE FÚNEBRE

Nuestras puertas se cierran muy seguro,

sin embargo la puerta horizontal,

aunque de recio pórfido,

permite, inadvertido a nuestros ojos,

el paso a aquellos que

abrazó ya la intensa metamorfosis de la tierra:

vacilantes, la boca enmudecida,

despacio se apresuran al convite.

Alma, pon esa mesa

que rodean con nostalgia,

ofrécele los platos, el pescado callado

que acarician de pie...

Nada mengua al contacto de sus manos;

todo se queda intacto, pero eso no impide

que con paso más recto se vayan retirando.

Junto a aquellas sustancias que a nosotros

nos hacen aumentar,

sin medida están ellos:

no necesitan vino ni alimento;

pero que a tientas ellos aún los reconozcan

los vuelve familiares a nosotros.

La obligada matanza puede purificarse en alimento:

ellos borran el rojo de la sangre animal.

Si acaso los aromas y las artes

de la cocina pueden seducirnos,

es gracias a su purificación.

Ragaz, julio de 1924

[MUNDO HABÍA EN EL ROSTRO DE LA AMADA]

Mundo había en el rostro de la amada,

pero se ha desbordado de repente

y el mundo ahora está fuera; el mundo es inasible.

Por qué no lo bebí vertiéndolo de lo alto

desde el completo rostro, desde el amado rostro:

mundo que estaba cerca de mi boca,

perfumado. Y bebí. Cómo bebí insaciable.

Mas yo también de mundo me llené demasiado,

yo mismo que bebía me desbordé.

Ragaz, julio de 1924

[¿NO ES COMO RESPIRAR]

¿No es como respirar

este perpetuo juego de mudanzas

entre encanto y renuncia?

Cuando aquello que apenas era un hálito

se condensa de nuevo en un rostro cercano.

Mundo y faz: cómo entre ellos se desbancan

y cómo extrañamente se asemejan:

no es uno más que el otro...

Ayer con los relieves lejanos me saciaba.

Hoy me faltan

la vista que se alza y una boca.

Ragaz, mitad de julio de 1924

[AH EN EL VIENTO DISPERSO]

Ah en el viento disperso

cuánto vano retorno.

Algo que nos rechaza

se ejecuta después:

cuando ya hemos pasado,

perplejo alza los brazos.

Pues no hay curso que vuelva de regreso;

más allá nos empuja cada cosa

y aquella casa abierta

más tarde

vacía queda.

Ragaz, mitad de julio de 1924

MÚSICA

Si yo supiese, ay, para quién sueno,

podría murmurar siempre como lo hace el arroyo.

Si adivinase que a los niños muertos

les gusta oír el tañido de mi estrella interior,

que las niñas de antaño al escucharme,

ondean en torno a mí con el viento nocturno,

que acaricio con calma la muerta cabellera

de alguien que ardía de ira...

Pues qué sería la música si ella no fuera mucho más allá de cada cosa.

Ella, viento que pasa, seguro que no sabe

dónde ha de interrumpirnos la mudanza.

Que amigos nos escuchen está bien, es verdad,

pero no habita en ellos tanta paz

como en aquellos otros que no podemos ver;

esos sienten más hondo un canto de vida:

son agitados con lo que se agita,

terminan cuando el son ha terminado.

Muzot, agosto de 1924

CIELO NOCTURNO Y LLUVIA DE ESTRELLAS

Tan grande cielo lleno de esplendor contenido,

una provisión de espacio, un exceso de mundo:

nosotros colocados demasiado

lejos para poder tomar parte con ellas,

demasiado cerca como para apartarnos.

¡Una estrella que cae! Nuestro deseo con ella.

Atónita mirada que se alza, se liga con urgencia:

¿qué ha comenzado y qué ha transcurrido?

¿Qué se ha culpado y qué se ha perdonado?

Muzot, agosto de 1924

[QUE DESPUÉS DE TAN LARGA EXPERIENCIA]

Que después de tan larga experiencia

«casa», «árbol» o «puente»

sean de otra manera aventurados.

Siempre dicho al oído del destino,

tiempo es de que sea declarado ya al fin.

Por desenmarañar el ser más cotidiano

que ha vivido a su modo cada uno,

volvámonos un astro de la noche

desde aquella figura concebida.

Muzot, agosto de 1924

[UN SURCO EN MI CEREBRO]

Un surco en mi cerebro,

una línea de mi mano:

si la costumbre persevera,

acabará enredando una con otra.

Sálvate y huye

de la red que se estrecha.

Sienta una nueva ley

sobre ti y sobre ellas.

Muzot, septiembre de 1924

NOCHE EN EL JARDÍN

Neblinosos flotan a través del arco de las rosas,

el que ha sido doblado para los vivos,

aquellos no del todo convencidos

que la muerte cercana hasta aquí mece.

Ellos, que poseyeron hondamente esta tierra,

saludan con frialdad su superficie,

esperan arañarse en una zarza

con su olvidado sentido del dolor.

Uno de ellos cruza el sendero de las viñas,

busca a tientas la sorprendida hoja:

al rehusar la hoja... le acerca la mejilla,

mas entonces ocupa el lugar de la mejilla

el viento de la noche.

Muzot, final de septiembre de 1924

[OH ASTROS DE LA NOCHE...]

Oh astros de la noche que hoy percibo

más despierto, ¿ellos cubren

tan sólo el rostro de hoy, mi rostro, o a la vez

el rostro entero de mis años,

los puentes que descansan en pilares de luz?

¿Quién errará allá arriba?

¿Para quién soy yo abismo y lecho de torrente,

para que él me rebase en la órbita más vasta,

para que por encima me salte y que me tome

como a alfil de ajedrez

e insista en su victoria?

Muzot, septiembre de 1924

INTERIOR DE LA MANO

Palma de la mano.

Planta que no anda más que sobre el tacto.

Que se abre hacia lo alto

y en el espejo acoge las celestiales rutas,

errantes ellas mismas.

Que ha aprendido a andar sobre las aguas

al sacarlas del pozo,

que va por las fuentes

metamorfoseando todos los caminos.

Que entra en otras manos,

que hace de sus gemelas un paisaje:

tras errar llega a ellas,

las colma de llegada.

Muzot, octubre de 1924

[NOCHE QUE ESTÁS DISUELTA...]

Noche que estás disuelta en la profundidad,

rostro junto a mi rostro.

Oh tú, exceso mayor de mi perpleja

contemplación.

Noche que se estremece en mi mirada,

mas tan sólida en sí:

creación inagotable

que dura sobre el resto de la tierra,

llena de astros jóvenes,

que desde la huida de su orla

arrojan fuego en la aventura muda

del espacio intermedio.

Cuán pequeño, oh excesiva, yo aparezco

a fuerza de tu sola presencia, mas, acorde

con la oscura tierra, me atrevo a estar en ti.

Muzot, octubre de 1924

GRAVEDAD

Centro, cómo retiras

tu ser de cada cosa y hasta te recuperas

desde aquello que vuela. Centro, tú, el más fuerte.

Un cuerpo en pie; la gravedad lo abate

cual bebida a la sed.

Pero de aquel que duerme también cae,

cual de posada nube,

la torrencial lluvia del peso.

Muzot, octubre de 1924

MAUSOLEO

Corazón de rey. Hueso

de un alto árbol reinante,

fruto balsámico,

urna-amapola en medio

del amazón central

(donde el eco se desprende como una

astilla del silencio,

cuando te mueves, porque te parece

que tu gesto anterior fue muy ruidoso...)

Sustraído a los pueblos,

pensado como estrella,

en invisibles círculos girando:

el corazón del rey.

Dónde está, adonde fue

el corazón de la ligera amada,

sonrisa desde fuera posada en la hesitante curvatura

de aquel sereno fruto.

Dónde el de la polilla, quizás joya,

ala de tul, antena...

Mas dónde, dónde

el corazón de aquel que cantó todo

convirtiéndolo en uno;

el corazón del poeta:

viento,

invisible,

interior del viento.

Muzot, octubre de 1924

[EN ALGÚN LUGAR SE ABRE...]

En algún lugar se abre la flor del adiós

y arroja sin descanso hacia este lado el polen que nosotros

respiramos:

también en este viento por venir respiramos adiós.

Muzot, octubre de 1924

[AGUAS QUE CORREN Y SE PRECIPITAN]

Aguas que corren y se precipitan...

y amenas se reúnen y amenas se separan...

paisaje lleno de rumbo.

Aguas que impulsan aguas,

silencio suspendido en los sonidos

sobre la inclinación del prado.

¿Está disuelto en ellas el tiempo,

tiempo que se acumula y luego vuelve a recobrar impulso,

escapando al oído olvidadizo?

¿Desde cada ladera hacia el margen del cielo,

en cambio, se desprende

espacio terrenal?

Muzot, octubre de 1924

[MÁS DESCUBIERTO EL CAMPO...]

Más descubierto el campo: sobre cada camino está el regreso;

a través del aligerado árbol se ve la casa, la casa que perdura.

El cielo se distancia de nosotros. Oh corazones, calentad ahora la tierra:

que ella nos pertenezca íntimamente en el espacio abandonado.

Muzot, octubre de 1924

[URNA, OVARIO DE AMAPOLA]

Urna, ovario de amapola—,

oh y los ligeros rojos

pétalos que su viento arrancó sin saber...

¡Cómo ya los hijos del hijo!

Y todos tantas veces superados:

cada individuo incierto.

He aquí que el tiempo con ellos se precipita en el abismo;

¿y qué queda de aquellos que zozobran?

Una imagen destintada y el amarillear de cartas.

Pero en ése que vive todavía,

lo que nadie describe.

Ese indecible

que lloramos sin fin...,

no como la gacela o como el corzo,

que reaparecen con gozo en el animal futuro,

confiados como siempre.

Nuestro haber es la pérdida.

Cuanto más audaz, cuanto más pura nuestra pérdida,

tanto más...

Muzot, octubre de 1924

[DAME, OH TIERRA, LA PURA]

Dame, oh tierra, la pura

arcilla para el lacrimatorio;

derrama, ser mío,

el llanto que se ha escondido en ti.

Que aquello retenido se libere

en el vaso dispuesto.

Tan sólo la ninguna-parte es perniciosa:

cada ser es conforme a su ley.

Muzot, octubre de 1924

OTOÑO

Oh alto árbol de nuestro mirar que se deshoja:

ahora toca hacer frente al exceso de cielo

que irrumpe por en medio de sus ramas.

Colmado de verano, parecía hondo y tupido,

como casi pensándonos: era una cabeza familiar.

Ahora su adentro entero se convierte en

carretera del cielo.

Y el cielo no nos conoce.

A lo sumo: que cual el vuelo de algún pájaro

nos arrojemos por el vacío recién abierto

que nos rehúsa con el derecho del espacio,

ése que no conoce nada más que de mundos.

Nuestras ondas de tacto, sobre el borde,

buscan la relación y se consuelan

en lo Abierto ondeando cual banderas.

Mas el sentir añora la cabeza del árbol.

Muzot, finales de otoño de 1924

TRES POEMAS DEL CICLO «REFLEJOS»

I

¡Oh hermoso brillo del reflejo tímido!

Como, pues en ningún sitio dura, es capaz de brillar.

La sed que de sí mismas tienen las mujeres

la sacia. Para ellas el mundo está tapiado con espejos.

Caemos en el brillo del espejo

como en algún secreto canal de nuestro ser;

pero ellas allí encuentran su lugar, ellas lo leen.

Ellas deben ser dobles: sólo entonces están completas.

Avanza, amada, frente al cristal claro
a fin de que tú seas y que entre ti y tú misma
la tensión se renueve y la medida
de aquello que en esa tensión es indecible.
Qué rica eresalzada en torno de tu imagen.
Tu sí a ti dicho afirma tu mejilla y tu pelo;
y desbordante de ese recibirte a ti misma,
en la comparación, vacila tu mirada y se oscurece.

Muzot, noviembre de 1924

II

Del cristal de un espejo de nuevo te recoges

y a ti misma te añades;

dispones en ti misma igual que en un jarrón

tus imágenes. Y llamas tú

a ese florecimiento de todos tus reflejos

que un momento con ligereza piensas,

antes de que vencida por su dicha,

como ofrenda a tu cuerpo, los devuelvas.

Muzot, noviembre de 1924

III

Oh al lado de ella y su reflejo

—cual joya en el estuche protector,

durando en ella y dispuesto en la blandura—

el amante descansa:

ora la siente a ella, ora su joya interna...

Él, que no guarda en sí ninguna imagen propia

y que del fondo de sí mismo rebosa

de mundo conocido y soledad.

Muzot, noviembre de 1924

[CUANDO DE LA MANO DEL COMERCIANTE]

... Cuando de la mano del comerciante

la balanza pasa

a aquella del ángel, que en el cielo

la calma y la equilibra con la ecuanimidad del espacio...

Val-Mont, fin de noviembre de 1924

[TAMBIÉN ESTO ES UN SIGNO...]

También esto es un signo en el espacio: este

llegar de la paloma desde el más raso vuelo

con el polvo del agua, elevándose hacia

el bordillo redondo de la fuente.

Cómo llega al encuentro del don sin fin del agua,

colocando uno al lado del otro

su apacible origen y el desbordamiento que tiembla.

¿Os falta acaso una festividad?

Celebrad así pues esta llegada,

festejad el impulso imperceptible

de ese peso callado

que en el puro reposo se declara.

París, junio de 1925

[AH NO ESTAR SEPARADO]

Ah no estar separado,

no por una tan flaca pared

estar excluidos de la medida de las estrellas.

Interior: qué es eso

sino un cielo acrecentado,

traspasado de aves y profundo

de vientos del regreso.

París, verano de 1925

[AHORA SERÍA TIEMPO...]

Ahora sería tiempo de que salieran dioses

de las cosas habitadas...

Y que echaran abajo los muros de mi casa.

Página en blanco. Solamente el viento,

que alzaría tal página volteándola,

se bastaría para revolver el aire como un terrón de tierra:

¡un nuevo campo para la respiración!

Oh dioses que vienen a menudo,

oh dioses dormidores en las cosas,

que amanecen gozosos

y se lavan el cuello y la cara

en fuentes que nosotros suponemos

y que ligeros donan su indolencia

a lo aparentemente pleno, a nuestra vida plena.

Que ocurra otra vez vuestra mañana, dioses.

Nosotros repetimos, pero sólo vosotros sois origen.

El mundo se levanta con vosotros

y un comienzo ilumina

cada grieta de nuestro fracaso...

Muzot, octubre de 1925

[ROSA, OH CONTRADICCIÓN PURA]

Rosa, oh contradicción pura,

gozo de ser sueño de nadie

bajo tantos párpados.

Muzot, octubre de 1925

ÍDOLO

Dios o diosa del sueño del gato,

deidad golosa que en la boca oscura

tritura las maduras uvas de ojos,

el endulzado zumo de uva de la mirada,

luz eterna en la cripta del cielo de la boca.

No una nana: —¡Gong! ¡Gong!

Aquello que conjura a las otras deidades

libera a este dios disfrazado de malicia,

cuyo poder se abisma en sus entrañas.

París, verano de 1925 - Muzot, octubre de 1925

GONG

Resonancia no ya con el oído mensurable.

Cual si fuese el sonido

quien nos excede en torno:

madurez del espacio.

Muzot, octubre de 1925

GONG

Ya no para el oído...: resonancia

que, como un oído más profundo,

nos oye a nosotros, en apariencia oyentes.

Inversión de los espacios. Proyecto

de mundos interiores al aire libre...,

templo antes de su nacimiento,

solución saturada de dioses

difícilmente solubles...: ¡Gong!

Suma de lo que calla

o de lo que a sí mismo se profesa,

zumbante retraerse hacia sí mismo

de aquello que en su entraña ha enmudecido,

duración, jugo de término,

estrella refundida: ¡Gong!

Oh tú aquella que nunca se olvida,

generada en la pérdida,

nunca más comprendido festejo,

vino junto a una boca invisible,

tempestad en la columna de apoyo,

inmersión del caminante en el camino,

nuestra traición a todo...: ¡Gong!

Muzot, noviembre de 1925

[SI INTENTARAS ESO...]

Si intentaras eso: ser para mí mano en la mano,

lo mismo que en la copa el vino es vino.

Si tú intentaras eso.

Muzot, noviembre de 1925

[PARA LA SEÑORA JOHANNA VON KUNESCH]

Los años pasan, sí, es cierto, igual que en tren:

nosotros pasamos delante de todo y los años se quedan,

como el paisaje tras la ventana del vehículo,

que el sol iluminara o que empañara el frío.

Cómo todo lo ocurrido se dispone en el espacio:

se hizo prado una cosa, la otra se hizo árbol,

la otra se fue a modelar el cielo...

La flor, la mariposa están ahí, ninguna de ellas miente;

no es mentira la metamorfosis...

Muzot, diciembre de 1925

[CUÁN A MENUDO PERMANECÍAMOS ANTES]

Cuán a menudo permanecíamos antes,

estrella en la estrella,

cuando, de la constelación más libre,

aquella estrella parlante

daba un paso adelante y llamaba.

Estrella en la estrella, nos admirábamos:

ella, la voz de su constelación,

yo, la boca de mi vida,

satélite de mi ojo.

Y la noche, cómo nos otorgaba

tras la vigilia la comunicación.

Val-Mont, febrero de 1926

[A CELEBRAR COMIENZAN...]

A celebrar comienzan las voces de los pájaros.

Y están en su derecho. Escuchamos largamente.

(¡Nosotros tras las máscaras y con los trajes puestos!)

¿Qué están cantando? Un poco de capricho,

un poco de tristeza y mucho de promesa

que lima y pule el futuro entrecerrado.

Y mientras tanto, en nuestra escucha, sana

ese bello silencio que ellos rompen.

Val-Mont, marzo de 1926

[EL HERMANO CUERPO ES POBRE...]

El hermano cuerpo es pobre...: lo que quiere decir

que debemos ser ricos por él.

Él fue a menudo el rico: así que puede serle perdonada

la pobreza de sus peores momentos.

Si él actúa después como si casi no nos conociera,

puede uno amablemente recordarle todo lo que nos une.

Bien es cierto que no somos uno, sino dos solitarios:

nuestra conciencia y Él.

Pero ay cuántas cosas

después de tanto tiempo uno a otro nos debemos:

¡igual que los amigos!

Y con la enfermedad se da uno cuenta:

¡qué difícil que es la amistad!

Val-Mont, mayo de 1926

LLEGADA

En una rosa está tu lecho, Amada.

A ti te he perdido (yo nadador a contracorriente del perfume).

Al igual que en la vida precedente, esto ocupa

(no siendo desde fuera mensurable) sus tres veces tres meses,

y así, como doblado hacia adentro, yo voy a ser. De pronto,

dos milenios antes de esta criatura nueva que gozamos,

cuando comienza el tacto, de repente:

contigo cara a cara, yo nazco en tu pupila.

Muzot, junio de 1926

ELEGÍA A MARINA TSVETAEVA-EFRON

Pérdidas en el Todo, las estrellas que caen, Marina,

y no lo acrecentemos, pues no importa

dónde nos arrojamos: a qué estrella.

En el Todo las cuentas ya están hechas

y tampoco quien cae disminuye su número sagrado.

Cada renunciante caída se precipita en el origen y así sana.

¿Es todo entonces fuego, alternancia de lo mismo,

desplazamiento? ¿Nunca un nombre y casi en ningún sitio

ganancia de lo propio? ¡Olas, Marina, nosotros somos mar!

¡Profundidades, Marina, nosotros somos cielo!

Tierra, Marina, nosotros somos tierra,

miles de primaveras como alondras

lanzadas dentro de lo invisible por el estallido de una canción.

Con júbilo empezamos a entonarla y ya nos sobrepasa por completo.

Mas nuestro peso comba la canción

al nivel del lamento. ¿Pero por qué lamento?

¿No podría tratarse de un júbilo más joven e inferior?

Pues incluso los dioses de abajo desean alabanzas.

Tan inocentes son los dioses, Marina:

esperan la alabanza como niños de escuela.

Alabar, mi querida, prodiguemos la alabanza.

Nada nos pertenece. Colocamos un poco la mano

alrededor de cuellos de flores intactas.

Yo lo he visto a la orilla del Nilo en Kôm-Ombo.

Renunciando a sí mismos, Marina, así ofrecen los reyes sacrificios.

Igual que andan los ángeles —van marcando las puertas de quienes

van a salvarse— así vamos tocando esto y aquello, en apariencia tiernos.

¡Oh ya qué distanciado, qué disperso, Marina,

hasta bajo el pretexto más ferviente! Hacedores de signos: nada más.

Esta tarea discreta en la que uno de nosotros, colmada la paciencia,

se decide a actuar, se venga y mata. Pues de que tiene poder de matar

ya en su reserva nos apercebimos,

en su propia ternura, y en esa extraña fuerza que nos torna

de vivientes en supervivientes. No-ser.

Ya sabes cuántas veces una ordenanza ciega

nos condujo a través del vestíbulo helado

de un nuevo nacimiento: nos condujo... ¿a nosotros?

Un cuerpo hecho de ojos que rehúsan

bajo incontables párpados. Condujo

a ese corazón arrojado en el fondo de nosotros,

corazón de toda una raza.

Condujo a nuestro grupo a una meta de aves migratorias,

la imagen de nuestra metamorfosis flotante.

No deberían, no deben los amantes, Marina, saber tanto del declive:

deben estar nuevos. Envejece tan sólo su tumba,

sólo ella recuerda y oscurece bajo el árbol lloroso,

sólo ella considera el «desde siempre»; solamente su tumba se derrumba,

mas ellos son flexibles como cañas, aquello que las dobla con violencia

las redondea hasta hacerlas una rica corona.

Y cómo se dispersan en el viento de mayo.

Desde el centro del siempre en que tú conjeturas y respiras

los excluye el momento. (Oh cómo te comprendo, femenina

flor del mismo y eterno matorral. Con qué energía me esparzo

en el viento nocturno que te va a rozar pronto.)

Temprano aprendieron los dioses a simular mitades.

Nosotros, instalados en la órbita,

nos llenamos hacia el Todo como el disco de la luna,

tanto en menguante como

durante las semanas de su transformación.

Nada podrá ayudarnos a volver a ser plenos

que no sea nuestra marcha solitaria sobre el paisaje insomne.

Muzot, junio de 1926

[¡Y TODO LO QUE NUNCA...]

¡Y todo lo que nunca pertenezca sea tuyo!

Septiembre de 1926

[VEN TÚ, ÚLTIMO QUE YO RECONOZCO]

Ven tú, último que yo reconozco,

incurable dolor en el velo del cuerpo:

como ardí en el espíritu, ahora mira: en ti ardo;

esta leña que quemas

largamente se había negado a consentir,

mas te alimento ahora, en ti me quemo.

Mi templanza de aquí se vuelve ira en ti:

una ira de infierno, no de aquí.

Enteramente puro, sin planes, liberado de futuro,

he subido a la confusa hoguera del dolor,

muy seguro de no comprar en ningún sitio

nada de porvenir a cambio de este

corazón en que callan las reservas.

¿Soy yo aún el que arde ahí irreconocible?

No he arrastrado ningún

recuerdo hasta aquí dentro.

¡Vida, vida: estar fuera!

Y yo en las llamas. Nadie me conoce.

[Renuncia. Esto no es aquello que era estar enfermo

una vez en la infancia. Aplazamiento.

Pretexto para crecer. Llamaba y murmuraba cada cosa.

Aquello que temprano te admiró

no lo mezcles con esto]

*Val-Mont, probablemente hacia mitad de diciembre de 1926
(última anotación en el último cuaderno)*

ANOTACIONES

«Improvisaciones del invierno en Capri»

Las estancias de Rilke en Capri se caracterizan por su fecundidad creativa y tal vez por la felicidad de encontrar el difícil equilibrio de atención femenina y soledad que siempre buscó. En Capri, Rilke fue capaz de dar a luz un número considerable de textos que pensó reunir y llevar a imprenta con el título de *Cuadernos de Capri*: otro de los varios proyectos frustrados de edición que habrán de sucederse antes de la llegada de las *Elegías*. La importancia de esta fase no reside sin embargo, claro está, en la cantidad de los textos, sino en el advenimiento de un nuevo modo de hacer poesía: no en vano en los manuales se habla de una poética específica común a los poemas de Capri: la *Capreser Lyrik*. Si nuestra propuesta de selección arranca en 1906 con el poema «Improvisaciones del invierno en Capri» es por considerar que no es éste solamente un poema valioso y hasta imprescindible por sí mismo, que lo es, sino porque en él se encuentra el descubrimiento de un modo poético nuevo: un poema expansivo, de una redescubierta subjetividad no sentimental, capaz de echar mano de la «libre» asociación para la indagación en problemas metafísicos, lo cual a las alturas de 1906 supone un verdadero anticipo y un estado de conciencia insólito sin el cual no hubieran sido posibles después las *Elegías* y tampoco, por descontado, poemas como «La trilogía española», «La gran noche» y el resto de los *Poemas a la noche*, así como probablemente la joya tardía de la «Elegía a Marina Tsvetaeva».

Rilke confesará a Elisabeth von der Eleydt que con la redacción de este poema, así como con la de algunos otros poemas de este tiempo que tendrían cabida en *Nuevos poemas*, se fundaba en él la posibilidad de un nuevo *Libro de horas*.

La «montaña», el «roquedal» a los que hacen referencia estos versos pueden ser identificados con los ángeles de la lírica elegíaca: del mismo modo son inaccesibles, del mismo modo se alzan delante del yo y exigen de él un relato o más bien un «grito»^[3], un posicionamiento para el cual no basta la objetivación de la etapa inmediatamente anterior en la que interesaba decir «la cosa» (*Ding-Gedicht*), en cuya lógica el yo se vierte hacia una transitividad: «la tranquilidad de las cosas». Frente a la precisión y el rigor del *Ding-Gedicht*, que —no lo dudemos— tiene una parecida matriz de desarraigo, el poeta se enfrenta aquí a un paisaje ancestral: una tierra no pisada, inédita, que le invita a dar otro paso hacia adelante en su trayectoria. La corriente de expresión subjetiva no es un regreso a

etapas anteriores, pues, muy al contrario que en aquéllas, esta nueva confesión se envasa en un molde metafísico: es el primer paso de la poesía visionaria y del Rilke maduro. El paisaje desde el principio es un extraño que rechaza e invita a un mismo tiempo: exige una interacción con el yo. El paisaje es innominado («innominadas cosas» se dirá en el poema «Un viento de primavera», también de Capri), es anónimo, es impreciso, es sintético o comprensivo, es el desdoblamiento de una sed subjetiva, instaura su existencia escarpada en la problemática e interrogante existencial del yo. La relación con el yo, del mismo modo que en los *Poemas a la noche* es agónica. El paisaje es alegórico, es una suma de potencialidades, es desnaturalizado: sus elementos son «conceptos» (véase el poema «Palabras del Señor a Juan en Patmos») sumados, en plena metamorfosis, colocados uno encima de otro de cualquier forma: son una torre parecida a la que el yo lírico construye en vano, superponiendo el corazón al cerebro y al anhelo... Si hubiera que buscar un equivalente pictórico a este enclave, no hablaríamos por supuesto de la paz del paisajismo flamenco, sino del carácter cerebral y conceptual y del *pathos* de una estampa surrealista o expresionista. Ineludible es la antítesis entre «montaña» y «abismo» o «senda» que «bebe» al hablante. Igual que en otros poemas de Capri, igual que en las propias *Elegías*, el paisaje se caracteriza precisamente por imponer al yo la necesidad de un punto intermedio, un contrapeso entre él y la magnificencia y superioridad de lo que se ve o se entrevé. La sed de un rostro de los elementos naturales es el relato especular de la angustia del yo por no tener una «relación» (*Bezug*), por no serenarse en una coordenada, una «referencia» (véase el poema «Alzando la mirada desde el libro» perteneciente a los *Poemas a la noche*).

Frente a la primera, segunda y tercera sección, que son una demanda, la cuarta sección del poema, escrita en fechas posteriores, es, en cambio, una respuesta; respuesta consistente en una orientación hacia la intimidad y el recuerdo, lo acontecido, lo percibido. El cuarto poema se vuelve hacia sí mismo e invierte la dirección del derramamiento de las tres primeras secciones. Del desbordamiento «hacia» Dios, a la construcción en lo humano, al crecimiento interior: la renuncia expresa a toda ayuda externa y el regreso sobre sí mismo y sobre las propias posibilidades en una construcción que da sentido y proyección futura a toda la percepción anterior: ésta es la estructura de las «Improvisaciones» y es al mismo tiempo un pequeño resumen de las *Elegías de Duino*. Esa especie de sueño al que conmina el cuarto poema es la llegada a una suerte de encierro consigo mismo: la creación de una concha cuya materia prima estuviera constituida por los propios recuerdos: en este sentido véase el poema «Endimión». La ansiedad por la «autonomía» es una constante en la escritura del Rilke maduro y no en vano una de las características esenciales del ángel-Narciso.

Poemas a la noche

El ciclo *Poemas a la noche*, de nombre postromántico, ve su aparición en plena Guerra Mundial, en el año 1916, al inicio de la que habría de ser una crisis creativa muy aguda en la vida de Rilke. El filósofo y ensayista Rudolf Kassner, íntimo amigo de Rilke y

al cual está dedicada la octava de las *Elegías de Duino*, fue el depositario de este ciclo de existencia secreta compuesto por un conjunto de poemas más algunos esbozos de temática nocturna y más o menos emparentados temáticamente con las *Elegías de Duino*. Los poemas habían sido escritos unos años antes (1913-1914) en España y en París, si bien el ciclo concebido por Rilke no respetaba el orden cronológico, siendo los poemas españoles los primeros en cuanto a fecha de redacción del conjunto. Resulta complicado, por no decir imposible, encontrar una justificación al orden otorgado por Rilke.

De hecho, a menudo, en la historia del texto, el orden original de los poemas ha sido obviado, seguramente debido a que el ciclo no tuvo nunca existencia como tal. El hecho es que Kassner, por la acuciante situación económica por la que atravesaba, se vio obligado a la venta de su pequeño tesoro, que ya no habría de tener existencia como ciclo autónomo, sino que habría de verse en unas obras completas vertebradas por un criterio cronológico^[4]. Así pues la publicación de los *Poemas a la noche* no se produjo hasta 1956, en la edición de Ernst Zinn para la rilkeana editorial Insel, en un volumen que reunía la obra completa del autor (excluyendo, como hemos señalado en el prólogo, bastantes textos fragmentarios).

Los poemas han sido a menudo contemplados como una glosa metapoética de las *Elegías*, más concretamente del período de sequía acaecido tras la «revelación» de las primeras de ellas. Verdaderamente los textos expresan agónicamente la imposibilidad de un «contacto» con el ángel-Narciso que se enseñorea, nunca más terrible e infinito por los espacios celestes. Si las *Elegías* suponen la comunicación con el ángel o están escritas en su mayor medida de tal forma que otorgan a la voz del poeta una altura equivalente al de su trasunto sagrado, los *Poemas a la noche* vendrían a ser en este sentido el período de espera o «vigilia antes de la comunicación» (Véase el poema «Cómo a menudo permanecíamos antes»). De algún modo creo que puede resultar clarificadora la comparación de los *Poemas a la noche* y las *Elegías* respectivamente con las fases ascética y mística que nuestra literatura prescribe para la comunicación con la divinidad. En efecto, Rilke siempre sintió que sus *Elegías* le fueron «reveladas». Yo creo que esta consideración sólo puede resultar verdaderamente interesante si se considera cuánto de esa «revelación» es resultado del período aparentemente de sequía en el que el texto de las *Elegías* fue gestándose dentro del autor. No en vano, el lector de este volumen será consciente de hasta qué punto casi todo el universo de las *Elegías* ya estaba esbozado: sólo hacía falta que el poeta lo plasmara en una obra unitaria durante un período de menor inquietud y ansiedad psíquicas, un período en fin en que lograra el aislamiento oportuno y que fuera capaz de proporcionarle la necesaria concentración para llevar a buen fin su plan creativo.

En cualquier caso, esta concepción de toda la poesía de Rilke siempre orientada hacia la redacción de su obra más célebre priva al lector de otras dimensiones que están presentes en otros textos: de alguna manera si sostuviésemos del todo esa postura ante los poemas que componen el ciclo, estaríamos empobreciendo sensiblemente su recepción. Por ejemplo, el tono de los *Poemas a la noche* es notablemente distinto al de las *Elegías* y hay en él un desgarramiento mayor (debido o no a la expresión de esa crisis creativa), que se resuelve en una tensión lingüística y poética. Tal tensión lingüística acerca el tono de Rilke a otros tonos que lo separan ya radicalmente del Posromanticismo y del Simbolismo más

estetizante, acercándolo al Expresionismo tal vez y aligerando su escritura de esa cierta sublimidad incómoda que a veces, se diría, lastra un tanto al autor. Esa misma tensión lingüística suscita una cierta osadía en la imagen, un exquisito feísmo, una irracionalidad creciente que nos anticipan el nacimiento del ultimísimo Rilke al que aludía en el prólogo. Ejemplos de ello pueden ser el empleo del verbo «roer», «la sangre espejeante» (¿no es ésta una imagen de gusto plenamente celiano^[5]?), la figura fantasmagórica de esa «hermana» —nada empero que ver con Trakl— que sin duda es el trasunto de la noche en el poema «Pensamientos nocturnos» (y también en el que da inicio al ciclo), pero que al ser leída sin instrucción, que es otra posible lectura más, por qué no, da cuenta de un hermetismo solipsista en el que la relación en efecto entre las cosas y las palabras se empieza a estrechar hasta que casi cada enunciación es epifanía.

Por otra parte, la enajenación que da cohesión al ciclo, más que la propia temática nocturna, es suma. Sería injusto que la relacionáramos sólo con una expresión de la desazonante sequía creativa y otorgáramos al texto un interés meramente metapoético o poeto-lógico. Si hiciéramos eso, en primer lugar, privilegiaríamos el tratamiento de las *Elegías de Duino* hasta el punto de cegarnos ante la autonomía de otras obras del entorno.

En los *Poemas a la noche* la distancia que supuestamente separa a Rilke de la expresión y del decir es equivalente o, mejor dicho, se integra dentro de la distancia que el individuo experimenta hacia todas las facetas de su existencia: es incapaz de encontrar una expresión porque de hecho es incapaz de «participar», «tomar parte» en el juego del ser; piénsese en la imagen patética del niño que no sabe seguir el juego de los otros en el poema «La gran noche». Pero es que ésta es en realidad la actitud del individuo hacia todo. El yo contempla cómo a su alrededor todo tiene un funcionamiento, sigue una armonía, una «partitura» que él desconoce. El «pastor» es su opuesto por excelencia, pues no en vano es de hecho transmutable en un dios. La diferencia del yo con el pastor es su orfandad: el problema de no estar conectado (*nicht gebunden sein*), de no ser copartícipe con la realidad, la experiencia de la temporalidad de lo que se vive y de ser «sujeto» de la historia. Estaríamos hablando de la distancia entre el «*individuum*», en su naturaleza trágica, y el «*dividuum*», como querría Hans-Robert Jauss (Jauss, H.-R., *Las transformaciones de lo moderno*, Antonio Machado Libros col. La Balsa de la Medusa). El pastor es un ser de hecho enhebrado, conectado (*gebunden*) con su entorno natural: no expulsado del Paraíso, del «Edén» en llamas (véase poema «De noche quiero hablar con el ángel»).

El «*individuum*» lo es en cuanto que está distanciado, dividido respecto de la creación que en su distancia «crece», se atormenta entre los nubarrones y las montañas del tortuoso paisaje español visto con ojos educados por el Greco en «La trilogía española» o adquiere una dimensión angélica y brutal a ojos del hombre; y sin embargo esa misma naturaleza creada es dócil y amable dentro de sí misma: es definida como «lo que calma» en el poema «Tendente a lo que calma» y es «un rebaño» en «La trilogía». No debe extrañar este juego de dimensiones y contraposiciones y el hecho de que en un momento determinado uno de los dos elementos en liza —el yo y lo otro— se convierta en su opuesto, pues de eso precisamente se trata: de una relación, un diálogo agónico, un posicionamiento, un drama teatral, una escena amorosa. No en vano es el ángel el que llega a tener sed y humanizarse así. Pero si —decíamos— el «*individuum*» lo es por estar

«aparte», trágicamente aislado delante de un origen que arde («*Edén brennt*»), existencialmente abandonado, «arrojado» (¿a «las montañas del corazón?»), no lo es en cambio en tanto en cuanto está dividido dentro de sí y en cuanto a que su ser acontece de paso (véase el poema «¿Olvidaste de un año para otro...»), pues sus rasgos le son regalados, son «bebidos» desde lo alto, están divididos por el espacio: por no decir que son un «campo» de batalla entre él y otro rostro, el del ángel, su trasunto más allá, su juez, su inundación y su *alter ego* brutal. «Espacio es el amor entre los ángeles» se dice al comienzo de un bellissimo poema, pues en efecto los cuerpos de este amante y este amado comprenden toda la creación, están dispersos como constelaciones en lucha, como un flujo de astros. Y eso también compete al propio yo, que no sólo aquí, sino a lo largo de toda la poesía dispersa da fe de que él no «es», porque sólo los dioses «son». En los *Poemas a la noche*, la relación con el ángel es testimonio de una tensión tal que él mismo a veces se convierte en el reflejo especular de la agonía del yo y hasta —se podría afirmar— en el otro de su drama esquizoide y en su amante.

El tema del amor en Rilke es muy complejo, pero este ciclo y en especial el poema «Atrás a todos éstos» nos da cuenta de cuál es a grosso modo la noción de amor recurrente en el Rilke maduro: la amada no es más que el vehículo hacia la creación en soledad (Gaspara Stampa) de la «cosa» (*das Ding* en «La trilogía»), la construcción íntima que el poeta debe crear a partir de sus propios recuerdos, de la materia inédita de sus propias sensaciones y experiencias: solamente así el yo puede equivalerse al ángel. El amor paradójicamente sólo es posible en el desamor, en la ausencia, aunque no total, pero sí física, de la amada; es sólo en el recuento (¿relectura benjaminiana?) que realiza el poeta (por ejemplo, véase el último fragmento de las «Improvisaciones del invierno en Capri») donde el amor de hecho tiene lugar, en ese cierre sobre su mismo que es la «obra», la presencia humana en el mundo. Pero más clarificador aún de esta temática resulta el poema «Cambio» del ámbito de las *Elegías*.

Poemas del ámbito de las *Elegías*

Si las *Elegías de Duino* suponen una misión: la de dotar al hombre por medio de la obra artística de una existencia algo más cercana a la del «ángel» y, vistas así, tienen mucho de itinerario que se va cumpliendo en los textos, desde el célebre y desesperado grito inicial «¿Quién si yo gritara, me oiría desde las órdenes angélicas?» hasta el gozoso once de febrero de 1922 en que Rilke, la pluma todavía temblando, da noticia a Lou Andreas-Salomé del buen término de su titánica labor (le ha llevado nada menos que aproximadamente once años); si el propio texto es un evangelio y un camino hacia el fin propuesto: la obra magna del poeta, podemos bien decir que la consecución de ese texto que lo satisfizo finalmente se dilata en su producción más allá de las *Elegías*, en poemas de algún modo apócrifos que sirvieron de lanzadera a éstas: esbozos, deslumbrones que llevaron a Rilke a encontrar el tono que quería para el libro que siempre consideró máximo.

Pero algunas veces, estos poemas periféricos lo son sólo en la consideración crítica, por no decir en la conciencia colectiva, pues Rilke llegó en 1918 a reunir para su editor Antón Kippenberg y para Lou un notable número de textos con la intención de conformar una especie de segunda parte o apostilla a las *Elegías*. Algunos de estos poemas también habían sido reunidos para el ciclo inédito de *Poemas a la noche* que encomendó a su amigo dilecto Rudolf Kassner. Muy elocuente es la designación —*Elegías de Duino II*— con la que Rilke planeó la publicación de estos textos.

Su carácter es bastante diverso y, de hecho, formalmente muchos distan mucho del primer conjunto elegíaco y no comparten más que la contemporaneidad con aquél y su filiación temático y/o referencial. No en vano, si nos referimos a su fondo y su peritexto, no haríamos sino redundar en lo mismo dicho para los *Poemas a la noche* y sobre las *Elegías de Duino*, si bien en ellos hay una variedad que acerca el ciclo malogrado a la estructura de los *Nuevos poemas*: un rasgo que comparten con aquéllos es la aparición de personajes, el uso de la narración en muchos casos, el interés por la anécdota.

«Descenso de Cristo a los infiernos»

El lector comprobará por sí mismo cómo el Dios de Rilke, incluso en estos casos en que, por la aparición de la figura de Jesucristo, se nos remite a un Dios del Nuevo Testamento, no coincide en modo alguno con el Dios cristiano. Prevalece por lo general la imagen de un Dios armado, fiero, altivo, terrible. Tampoco es que el poeta esté pensando en el Antiguo Testamento. Se trata simplemente de que Rilke otorga un lugar para el cristianismo y para sus profetas dentro de su particular teogonía integradora y de esa religión recién nacida de la que nos habla en poemas como «Llegada» y en las *Elegías*. No en vano es curioso cómo Rilke recurre para la descripción de los infiernos a elementos procedentes de la antigüedad grecolatina y a textos como *La Eneida*: la escena en que Jesucristo deambula entre sombras de almas y encuentra a Adán es equivalente a aquella en la que Eneas (Libro VI) desciende al infierno y encuentra a Dido entre otros muertos por amor, aunque, en este caso, Eneas no sólo alza su mirada a la de Cartago, sino que se emociona y le dirige unas palabras consoladoras que ésta, alejándose, no acepta. El Jesús de Rilke ni siquiera dirige esas palabras a Adán.

«¿No es el dolor... —tan pronto un nuevo estrato...»

Por medio del denominativo «esos», que establece una distancia, por medio de la imprecisión de «un día» y por la conjugación del verbo en presente: «resucitan», he tratado

de trasladar al español lo que creo que es una expresión de marcada ironía hacia el cristianismo. «*Auferstehenden*» sería literalmente «resucitantes»: en alemán también inusual, aunque quizás no tanto (por ello no he tomado esa opción) como en español, pues el alemán literario y, en concreto Rilke, hace un uso habitual del participio de presente, aunque desde luego no con el verbo resucitar (*Anferstehen*). De lo que no cabe duda es de que Rilke descrea de esa resurrección de la muerte, porque, si se me permite a mí también la ironía y el guiño a Groucho Marx, descrea no menos de la vida: sencillamente le parecen ridículos los sólidos y opacos parapetos del «estar muerto, estar vivo» (ver poema «Resurrección de Lázaro») y la distancia «abismal» que el común mortal y en particular los cristianos (con el trasfondo de toda la geografía infernal y celeste platónica) encuentran en una y otra cosa.

«Fuese entonces o sea yo ahora»

Existe una variante (posterior, de 1919) del poema que cambia la palabra «*flüchtig*» (fugitivo) por «*loaches*» (despierto) y suprime la tercera estrofa. Como era nuestro criterio, hemos preferido permanecer fieles al manuscrito original de Rilke. De todas formas, obsérvese cómo el texto cambiaría hacia una menor enajenación en la segunda versión.

Sonetos del ámbito de *Los sonetos a Orfeo*.

Los sonetos llamados de la «órbita de *Los sonetos a Orfeo*» fueron reunidos por primera vez en la edición de la obra completa a cargo de Ernst Zinn. Allí eran recuperados hasta nueve sonetos y doce fragmentos que inicialmente habían pertenecido al segundo volumen de *Los sonetos a Orfeo* y que Rilke dejó fuera del texto definitivo. Como el resto de *Los sonetos* pertenecen al mismo étimo espiritual que *las Elegías*, si bien se diferencian de ellas notablemente por su estructura y por su fórmula compositiva. En líneas muy generales puede bien hacerse caso a Rilke, para el que *Los sonetos* eran producto de una creatividad más laxa y de una menor exigencia, ya que éstos eran escritos en la ociosidad (por increíble que pueda resultar) frente al magno y largamente acariciado proyecto de *las Elegías*, cuya interrupción tuvo tanto tiempo en jaque al autor. La traducción en términos críticos eficaces de esa «ociosidad» de la que habla Rilke ha sido aludida en el prólogo. Me parece bastante evidente que al margen de la disciplina y la exigencia que Rilke quiere imponerse para la redacción de *las Elegías*, sobrevive en el riquísimo sotobosque, por así decirlo, de su escritura un modo distinto, una creatividad incansable, más oportuna a dotar de expresión a los arrebatos de intuición, a la irrupción de una idea, a la súbita tormenta de imágenes felices: es decir a la escritura más ocasional y más asida a la experiencia

(experiencia rilkeana, naturalmente). De algún modo, *Los sonetos a Orfeo*, incluidos estos bellísimos textos rechazados (tal era el rigor creativo de Rilke), responden al crecimiento de una poética menos encauzada y más evocativa, que suma en esta época final lo tangible del *Ding-Gedicht*, la sencillez y capacidad evocativa de los breves «apuntes» propios de la poesía dispersa y la trascendencia del Rilke elegíaco, así como su capacidad visionaria.

«La muerte»

Tanto Rilke como Paul Celan juegan con el verbo «*lallen*» (balbucear). ¿Tenía en su mente Paul Celan el poema «La muerte» de Rilke y el «balbuceo» («*Gelall, gelall*») cuando escribió su célebre «Tübingen, Janner» (*La rosa de nadie*, 1963) en el que se dice aquello de «Viniera, / viniera un hombre, / viniera un hombre al mundo, hoy, (...) podría / sólo balbucear y balbucear» (*lallen und lallen*).

«Palabras del Señor a Juan en Patmos»

Sobre la visión del marcial Dios rilkeano véase lo dicho a propósito del poema «Descenso de Cristo a los infiernos». Por otra parte, adviértase cómo Rilke utiliza la voz de Dios, «porque existe un impulso en mis obras / que anhela cada vez mayor transformación», para expresar sus propias inquietudes como creador: el nacimiento de una abstracción y un extrañamiento crecientes en su voz poética, que sin duda desembocarán en los poemas de después de las *Elegías* y *Los sonetos* y que ya han dado frutos como «La muerte» o «He asustado las grises serpientes».

«A Hölderlin»

El final del poema a Hölderlin es una auténtica declaración de principios. Rilke se muestra partidario de construir sobre lo construido por los clásicos y de que la escritura (del mundo y la realidad) eluda las vicisitudes trágicas y la discontinuidad de la historia, sustituyendo ésta por la lógica continua de un diálogo entre las mentes privilegiadas de la humanidad en su transcurso. Del mismo modo que en el poema «¿Mas cuándo, cuándo, cuándo bastarán», Rilke rechaza los «nuevos experimentos»: la vanguardia: su deshumanización, su agresividad, el interrogante que plantean sobre el mundo y sobre la

noción de mundo que hemos heredado de los clásicos.

Además de eso, Rilke se plantea la necesidad de una poesía que eluda el sentimentalismo más allá del *Ding-Gedicht*, es decir, reivindica una poesía que afronte los interrogantes metafísicos y sondee no ya los sentimientos amorosos, las angustias o los anhelos del individuo, sino el sentir propio al de ese hombre «trascendente» equiparable al ángel, ese hombre cuya religión quiere inaugurar.

«Elegía a Marina Tsvetaeva-Efron»

Kôm-Ombo es una villa agrícola del Valle del Nilo.

Los ángeles que marcan las puertas de los que van a ser salvados es una referencia al *Éxodo* (XII, 5-13) y más concretamente al pasaje en el que se describe la matanza de los primogénitos emprendida por Jehová, de la que quedan libres los israelitas que han celebrado la Pascua según la ordenanza y que también según la ordenanza han embadurnado sus puertas con la sangre del cordero como señal para los ángeles de la muerte.

El poema está dedicado a la poeta rusa, entonces exiliada en París, Marina Tsvetaeva, a la que Rilke había conocido a instancias de Boris Pasternak, el cual le había recomendado su lectura. Rilke sentía una especial inclinación afectiva hacia el pueblo ruso y frecuentaba los círculos intelectuales y artísticos rusos en el exilio. Hemos de tener en cuenta que Rilke es quizás uno de los últimos escritores profundamente centroeuropeos y herederos del sentir cosmopolita del Imperio Austrohúngaro: lo que más tarde con nostalgia pese a su sentir hipercrítico hacia lo «tradicional» y las «viejas» y «saludables costumbres» de antaño, los escritores austríacos de posguerra, en su desarraigo, denominarán vieja y perdida «Casa Austria» («*Haus Österreich*»).

Es éste, acaso, el poema máximo de los pertenecientes a la poética de la «Magia lingüística», la última fase rilkeana a la que he aludido con cierta profusión al fin del prólogo. Acaso no es el que de modo más marcado posea las características más revolucionarias de esta etapa última y, por desgracia, poco desarrollada del hacer de Rilke, pero sí el mejor considerado por la crítica, debido a su rigor estructural, su maestría técnica, su expansividad, su emotividad y su mayor aprehensibilidad y ajuste al «horizonte de expectativas» generadas por Rilke: en realidad, este prodigioso poema es una fusión de los rasgos propios de la escritura elegíaca con los últimos descubrimientos.

Muy brevemente voy a tratar de resumir cuáles son estos últimos descubrimientos y en qué consiste esta última poética a la que pertenecen asimismo poemas como «Interior de la mano», «Noche que estás disuelta en la profundidad», «Gravedad», «Mausoleo», «Urna, ovario de amapola», «Ahora sería tiempo de que salieran dioses», «Rosa, oh contradicción

pura», «ídolo», «Gong» o «Cuán a menudo permanecíamos antes». (Aunque también pertenezcan a su lógica muchos poemas anteriores, perdidos en el laberinto de la poesía dispersa de Rilke, el cual ya nos había adelantado este último crecimiento, por ejemplo, en «Pintura en un jarrón»).

Se podría decir con mucha generalidad que estos poemas responden al triunfo de un estilo casi plenamente nominal en el que el autor nombra las cosas, los objetos, la realidad evocada con un vocativo equívoco: no se trata tanto de la exaltación hímica de lo que se dice, cuanto de la evocación o creación epifánica de lo que se nombra. Por eso la interjección «oh» nos puede llevar a error, ya que más que una expresión admirativa, lo que se procura es una conjuración, la fórmula de un hechizo que va a hacer aparecer ante nuestros ojos la realidad deseada o intuida. En nuestra tradición, podríamos entender estos poemas como una variante del creacionismo y de su estética sintetizada por Huidobro en la máxima: «Poetas no cantéis la rosa, hacedla florecer en el poema», pero a la que Rilke llega por sí solo, a través de la única evolución posible dentro de la lógica de su escritura. Se ha hablado de que en estos poemas la escritura navega en un caso intermedio «entre el vocativo y el acusativo», y que el poeta consigue, en palabras de Ulrich Fülleborn, «el aislamiento y la afloración evocativa de la palabra individual». Lo más significativo es que estas fórmulas no constituyen tan sólo, como otras veces en Rilke, el primer verso de un poema que después tiene un desarrollo narrativo o descriptivo, sino que se suceden una tras de la otra, como *flashes* deslumbrantes, sin que respondan a un orden en la frase o puedan ser adjudicadas a un caso gramatical: ellas son el poema, ellas constituyen el sueño de una lengua poética completamente emancipada cuyo desarrollo pasa por la atomización de los aciertos, los chispazos poéticos reunidos en sucesión y separados por leves transiciones.

Rilke quiso para sí —tal y como lo confiesa en una carta remitida el cuatro de febrero de 1920 a Nanny Wunderly-Volkart— «una lengua más íntima, sin desinencia; en lo posible una lengua formada de núcleos de palabras, una lengua que no es recolectada arriba, de los tallos, sino recogida en la semilla lingüística»: es curioso cómo se parece esta reclamación epistolar de libertad lingüística para su escritura a aquella que realizara Baudelaire en sus palabras a Arsène Houssaye en el inicio de sus *Pequeños poemas en prosa*, aunque esté claro que, dentro de la exigencia de ampliación de lo poético que ambos reclaman, las direcciones que van a seguir son verdaderamente opuestas.

Aunque los primeros en realizar un poema en que las palabras son unidades autónomas desligadas de la frase —investidas de su pura capacidad evocativa— son los futuristas italianos, que exigieron las «*parole in libertà*», Rilke en realidad está a la busca de un tipo de poema concentrado que en realidad ha conseguido una excelente difusión en la poesía contemporánea y especialmente en la alemana (el Expresionismo, Gottfried Benn, Paul Celan, Karl Krolow, Sarah Kirsch...).

Consecuencia directa de esta lograda independencia de las unidades léxicas o de grupos de ellas es que no exista un «contexto» para el poema, una referencialidad posible, con lo cual las palabras se erigen más si cabe en su corporeidad, en su potencialidad, en su libertad. La mayor virtud de esta poesía total reside en que, como en la poesía del Celan de *Soles de hebra* (*Fadensonnen*, 1968), nunca sabemos qué podrá sobrevenir, qué vamos a

«vivir» en el verso siguiente.

Notas

^[1] Por poesía dispersa se entiende la no recogida ni publicada en libro por Rilke, si bien en no pocas ocasiones Rilke componía poemas para ser publicados en el *Insel Almanach* y otras publicaciones periódicas. <<

^[2] Federico Bermúdez-Cañete nos recuerda con mucha razón que la palabra *Ankunft* (llegada) puede tener en alemán un sentido religioso muy parecido al de la palabra adviento (R. M. Rilke, *Poesía amorosa*, Madrid, Hiperión, 2004). <<

^[3] Recuérdese el inicio de la primera Elegía. La desmesura del dios o el ángel deja en el humano la huella de la indecibilidad o la mudez, en realidad una mudez de muy distinta índole a la de la crisis lingüística de Lord Chandos de Hofmannsthal, pero también inequívoca: «¿Pues qué es acaso el número / de palabras que vienen y se van, / cuando un canto de pájaro, repetido mil veces, /alzado sin cesar, puede abrir tan de lleno / un corazón minúsculo, tornarlo en uno solo / junto con el del aire y con el del bosque / y tan claro y audible para Él...». <<

^[4] Sin embargo en el año 2004, la editorial Insel emprende por fin la publicación autónoma del ciclo, restituyendo su orden original así como algunos caracteres tipográficos del cuaderno encomendado por Rilke a Rudolf Kassner. Aparte de los textos del ciclo reconstruido, se incluye un número considerable de textos de temática nocturna. La exquisita edición va acompañada de fotos del manuscrito original y dotada de un importante aparato crítico. <<

^[5] Con mucha razón, Jean Bollack señala que si bien Rilke es imposible desde Celan, no es imposible sostener que Celan no hubiera sido posible sin Rilke (Jean Bollack, *Poesía contra poesía, Celan y la literatura*, Madrid, Trotta, 2005) y hasta puede contemplarse como un crecimiento más de su escritura. Por otra parte hemos de tener en cuenta que la poesía alemana no salió del Yermo período de la llamada Triimmerliteratur o Kahlschlag («Literatura de las ruinas» o del «Desmonte»), propia de la posguerra, hasta bien los autores austríacos que de alguna manera fueron testamentarios de la gran literatura germana no irrumpieron en el ambiente literario alemán: piénsese en el caso de Ingeborg Bachmann o Paul Celan. <<