

IV. APUNTES

La letra y el sexo

Con indisimulada indignación comenta Octavio Paz en su exhaustivo libro sobre sor Juana Inés de la Cruz: “Para Ludwig Pfandl la mujer ideal es la ‘pícnica’ rubia y de formas muelles y redondas, fácil paridora y satisfecha parturienta, sin inclinaciones por el estudio ni pretensión de ser inteligente. Pero la pobre sor Juana, lejos de ser ese tipo ideal de madre y esposa aria, era morena e intersexual”.

“Pero ¿qué se quiere decir con esto?” pregunta a continuación el propio Paz. “Sólo una minoría del género humano no es intersexual. (...) Su masculinidad – si es que puede emplearse esta palabra para describirla – no fue física ni anímica sino más bien una respuesta a una interdicción social que le prohibía estudiar”. Hasta aquí la palabra del maestro mexicano.

La valoración de la obra poética (y en particular de la lírica) está muy ligada a la imagen y en particular al comportamiento sexual del autor. El estilo es el hombre. Se supone que esta frase célebre incluye a la mujer. Pero no está claro. Se ha dicho también con ingenio supuestamente agudo: “Le style ce n’est pas la femme”.

Hay muchas opiniones al respecto. Algunas curiosamente frenéticas:

“Las mujeres han tomado carta de naturaleza en la literatura. Signo de femineidad es la escasez de pudor que les permite sacar al aire libre sus propias miserias y ese frenesí de sinceridad que por ser frenesí no es sincero sino ficción habilísima que procura adquirir la confianza con el cinismo, ofreciendo de ello un magnífico ejemplo el mismo Rousseau. (...) Más viril fue el intento de sobrepujar el romanticismo por el verismo y por el realismo, pidiendo auxilio a las ciencias naturales y a la disposición espiritual que estas despiertan; pero la exageración en el relieve dado a lo particular y al conjunto de incidentes no se atenuó sino que floreció con esas escuelas que eran románticas por su derivación y por su carácter”. Este virulento párrafo pertenece al *Breviario de estética* de Benedetto Croce. Para don Benedetto, lo viril es, axiomáticamente, un valor positivo.

Hoy en día ya no queda bien manifestar tan crudamente la misoginia. Pero muchos hombres (y no pocas mujeres) siguen fieles a las viejas jerarquías que incluyen, como es sabido, y con igual fundamento subjetivo, también los prejuicios raciales.

Los valores no se demuestran. Se apuestan. Y es preciso jugarse por

ellos. Como se jugó sor Juana.
La letra con sangre entra.

Borges dixit

“La página perfecta, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño es la más precaria de todas. La mutación del idioma borra las significaciones laterales y los matices: la página sedicente perfecta es la que consta de esos delicados valores y la que con más facilidad se desgasta. Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego inquisitorial de las enemistades, de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprendiones, sin dejar el alma en la prueba. No se puede impunemente variar (así lo afirman quienes restablecen su texto) ninguna línea de las perpetradas por Góngora, nombre acondicionado; pero el Quijote gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda versión”.

Esto no será una verdad absoluta pero es probable que sea una página perfecta. Y una de esas ocurrencias fulgurantes que de pronto iluminaban la ceguera de Borges.

En estos tiempos, que no son los peores (Dios me libre de idealizar el pasado), ni siquiera los clásicos se salvan. El mercado consume, desecha y recicla todo lo que produce el planeta. Un tanto desconcertados, los críticos se dedican a canonizar o aniquilar a los artistas más o menos competitivos. Juegan con los dados de Dios mientras el tiempo cumple su función.

El resto es olvido.

Felisberto y las palabras

“Yo tengo como un proceso de amistad con las palabras: primero me hago amigo directo, y después me quedo contento cuando se me aparecen juntas dos que nunca habían estado juntas, que habían simpatizado o se habían atraído en algún lugar de mi alma no vigilado por mí. Y me da una sorpresa encantada al verlas aparecer juntas y sabiendo que se habían hecho amigas.

Pero hay palabras que nunca podrán ser amigas más: las que no

me parecen naturales o las que no entran en el misterio de la simpatía. Tal vez tenga una incapacidad para querer a muchas o quiera ser fiel a antiguas amigas o me cueste una nueva amistad o cualquier otra cosa que no sé”.

Esto lo escribió, inconfundiblemente, Felisberto Hernández.

A la mayoría de los uruguayos nos pasa lo mismo que a él. Aunque no siempre seamos capaces de entender su admirable delicadeza. En general, preferimos la autenticidad al virtuosismo, la naturalidad, al artificio. Pero a veces nos avergonzamos. Quisiéramos ser frondosos, exuberantes, tropicales. Entonces nos disfrazamos, nos pintarrajeamos y nos ponemos máscaras.

La insoportable indefinición del Kitsch

El autor de *La insoportable levedad del ser* afirma algo que le hubiera encantado a Céline: “...el Kitsch es la negación absoluta de la mierda; en sentido literal y figurado el Kitsch elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable. (...) En el reino del Kitsch impera la dictadura del corazón”. El Kitsch sería un pecado metafísico en cuanto es “el acuerdo categórico con el ser”. Pero también es algo que “puede ser comprendido por mucha gente”. Ahí está el cangrejo debajo de la piedra metafísica. Es un cangrejo lamentablemente prejuicioso y aristocrático.

¿Qué opina ese cangrejo de los Beatles? Let it be. Eso lo entiende mucha gente. Debe ser sentimental y despreciable. Ojo con el Kitsch.

Milan Kundera, además de novelista exitoso, es un crítico bastante original. No tanto por su divulgado anticomunismo (eso también lo entiende mucha gente) sino por la idea de que los comunistas son (o eran) esencialmente kitsch. Peor que “la fealdad del mundo comunista (los palacios destrozados convertidos en establos)” le parece “su máscara de belleza” o sea, ante todo, las fiestas del 1º de mayo, los desfiles, los monumentales actos partidarios de los tiempos de esplendor.

Kundera soslaya – no se sabe por qué – el estridente kitsch hitleriano. Apenas lo alude ambiguamente y con luctuoso respeto: “Su fugacidad – escribe al comienzo de la famosa novela – nos reconcilia con el pasado más perverso”.

Se supone que a estas horas se estará reconciliando con el comunismo.

Don Ramón Gómez de la Serna era otro pensador ingenioso. Según él, existe lo cursi bueno y lo cursi malo: “Lo cursi bueno es frente a lo cursi malo, lo que lo sensitivo es a lo sensiblero”. ¿No sería más honesto decir simplemente y sin entrelíneas, “lo cursi es lo sensiblero?” Lo sensitivo no es necesariamente cursi.

Don Ramón se complica y nos complica la vida con los adjetivos metafóricos. Según él, lo cursi, en general, sin distinciones de bondad o maldad, tan subjetivas, desciende del barroco. Genealogía prestigiosa, si las hay, que don Ramón define (es un decir) como “la cursilería de la piedra” (pequeña petición de principios que sería cursi objetar) pero agrega: “más imponente” (que lo cursi propiamente dicho). También es (el barroco) “la rebeldía en rama”, “la franqueza, la originalidad como signo”, “el vericuetto de la forma”, etc. etc. El barroco a su vez fue abuelo del romanticismo que, siempre según don Ramón, es “un barroco más fundido con el hombre”. Y nosotros, confundidos quedamos.



Juegos de infancia.

A don Ramón le encantaba la cursilería. Y, como se ve, la practicaba, sin tomársela muy en serio. Kundera, en cambio, con seriedad centro-europea, la detesta y descarga todo su bagaje ideológico sobre la tan popular e inevitable cursilería.

Los posmodernos

Vienen llegando desde hace tiempo. No traen ninguna ideología, según ellos. Lo que suena como una provocación, pero habrá que ver. Tal vez sea la ideología de la ambigüedad. Desprecian los matices y la coherencia.

Prefieren las sensaciones fuertes. Con cierto masoquismo, les gusta lo que no les gusta. Por ejemplo, el kitsch y la vulgaridad. Pero no todos son inocentemente kitsch ni alevosamente vulgares. Intentan mejorar las ventas usando palabras como marketing, marketineo y otras no menos deleznales.

Les gustan los contrastes y las mezclas de estilos. Están desesperados pero no lo confiesan. Se parecen a los romanos de la decadencia, a los románticos y probablemente también al hombre de las cavernas. Pero

han multiplicado los decibeles. Con un barniz sofisticado y una tendencia a la parodia, que es su modo de asimilar la tradición. Escribe Tzvetan Todorov a propósito del postmodernismo:

“Me cuesta creer que sus defensores estén realmente en contra de las ideas de igualdad y libertad, de universalidad y racionalidad (incluso si Lyotard debe preferir a Trotzky en vez de a Tocqueville). Lo que ponen por delante – relatividad de los valores, dispersión y descentralización del sujeto, límites de la razón, desmoronamiento de las verdades dogmáticas y de los ‘grandes relatos’ – corresponde más bien a lo que Leo Strauss designaba como una nueva ‘moda’ de la modernidad, de la cual Nietzsche sigue siendo el representante más célebre; los elementos conservadores o totalitarios, aun cuando puedan estar presentes, no son dominantes.

“Lo mismo ocurre con las obras de arte, muchas de las que actualmente llamamos posmodernas, deberían ser definidas con más razón como ‘ultramodernas’, es decir, como tendencias extremas de la propia modernidad. (...)”

“El espíritu del modernismo domina el arte europeo de 1910 a 1970 (aproximadamente). Sus manifestaciones son variadas pero muchos rasgos se repiten a menudo. Ante todo, la abstracción o renuncia a la representación mimética de las formas concretas del mundo. De golpe, este arte se siente universal. (...) Y rechaza la clara separación entre ‘el gran arte’ o ‘la verdadera cultura’ y la ‘cultura de masas’ o ‘arte popular’.”

La ambigüedad

El siglo XX restauró la ambigüedad. En la magia primitiva, como en la poesía, todo es ambiguo y polisémico. A principios de este siglo que se acaba, la ciencia había llegado a demostrar la armonía entre la razón y la realidad. La verdad era una e idéntica a sí misma. Los límites eran precisos.

Transcribo el siguiente “poema” de un manual de divulgación:

“Einstein habló precisa y claramente.

Imaginemos una lámina móvil

en una concavidad electromagnética.

Así como en el aire pequeñas partículas de polvo

realizan insignificantes movimientos vibratorios

causados por los permanentes choques de las moléculas entre sí,

así también la lámina oscila a causa de las alteraciones estadísticas de la presión de radiación.

Si para la radiación vale la ley de Planck
 (y en efecto, vale, pues lo han confirmado
 todas las series de experimentos realizados
 en el Instituto Fisicotécnico de Berlín)
 en tal caso, se deduce una fórmula
 aplicable a las oscilaciones
 compuesta por dos sumandos.
 El primer sumando se deriva
 de la teoría ondulatoria de la luz
 y el segundo, del supuesto de que la luz está integrada por
 /corpúsculos.

En un caso límite se ha de concebir la luz como ondas,
 según el criterio corriente,
 pero en otro caso límite se impone admitir
 los corpúsculos de luz”.

Los poetas encienden antiguas hogueras. La magia vive. Todo se
 confunde: las ondas y los corpúsculos, el bien y el mal, lo hermoso y lo
 feo, la ciencia y la poesía.



Carné de Agadu.

Réquiem para una amiga

Entre los diversos pecados que podría confesar aquí para solaz de mis eventuales lectores, destaco mi vocación de traducir a los grandes poetas, arte menospreciado, a veces con razón, por los críticos y el público, pero no por eso menos arduo y necesario.

No creo en los fantasmas y, sin embargo, una parte de mí se expresa en el siguiente texto que traduje en mi soledad de estudiante becada en Hamburgo durante el año 1957.

Un año después se publicó en Montevideo, en la sección literaria del semanario *Marcha*:

El *Réquiem para una amiga* fue escrito por Rilke en París, hacia 1908, en recuerdo de la pintora Paula Modersohn-Becker, que había fallecido un año antes en la colonia de artistas de Worpswede. En este poema extenso de 1908 aparecen algunos motivos e ideas que serán desarrollados en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* y que cristalizarán en las grandes composiciones posteriores a la primera guerra mundial: *Las elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*.

Una primera presentación del poema permite destacar varios aspectos esenciales. Ante todo, una situación dramática, una atmósfera muy concreta, en la que el poeta se encuentra con el espíritu de la amiga muerta, una conmovida evocación de la agonía de ella y una reflexión metafísica, que se resuelve en lamentación fúnebre.

La presente traducción del *Réquiem*, como toda versión, es un acercamiento condenado al fracaso. No es un intento de sustituir la poesía de Rilke. Es un intento de recrearla en otra lengua. El resultado pretende parecerse al original y no traicionar su esencia. Como en toda versión poética, el ritmo importa en este caso tanto como las imágenes y las ideas del poeta. Las palabras obviamente se pierden. La versión literal sería la más alejada de la fidelidad conceptual y poética. La traducción intenta encontrar equivalentes que rescaten, por lo menos, algunos aspectos del original.

Se trata de una versión fragmentaria del poema. Hemos seleccionado los pasajes que preferimos. Con total subjetividad. El resto ha sido resumido en prosa y algunos pasajes, sucintamente comentados para información del lector y sin la pretensión de explicar la poesía. Toda interpretación es limitada. Pero toda lectura implica una interpretación. Aunque en los años sesenta los críticos más sagaces criticaran la interpretación como si toda crítica no implicara una lectura y, por tanto, una interpretación.

La presente traducción, con algunas variantes, fue realizada en 1956

y publicada un año después en el semanario *Marcha*.

Yo tengo muertos y los dejé ir
 y me asombraba verlos tan conformes,
 tan pronto hechos al morir, tan quietos,
 tan lejos de sí mismos. Sólo tú
 regresas y me rondas, sin descanso;
 quisieras que al rozar con algo, el ruido
 dijera tu presencia. Oh no me quites
 lo que voy aprendiendo. Es así;
 y yerras tú cuando hacia algún objeto
 te vuelves con nostalgia, conmovida.
 Nosotros transformamos ese objeto;
 no está aquí, se proyecta desde adentro
 de nuestro ser, apenas lo enfrentamos.

Los tres últimos versos presentan cierta dificultad que tal vez convenga explicar. Leemos en el original:

du irrst
 wenn du gerührt zu irgend einem Ding
 ein Heimweh hast. Wir wandeln dieses um,
 es ist nicht hier, wir spiegeln es herein
 aus unserem Sein, sobald wir es erkennen.

El sentido de estos versos es bastante ambiguo, cabe la siguiente interpretación; nuestra conciencia transforma los objetos en imágenes que no corresponden a ninguna realidad exterior, pues son un reflejo de nuestra subjetividad. Por tanto, es un error volverse con nostalgia hacia esas imágenes engañosas. Existe, en cambio, una realidad —o superrealidad— que se revela en el éxtasis y, según quiere creer el poeta, en la muerte.

Yo te creía lejos. Me perturba
 que yerres justo tú y vengas tú,
 que más cambiaste que mujer alguna.
 Que si tuvimos miedo cuando te
 morías, no, que si tu dura muerte,
 oscura nos hirió al desgarrar
 el hasta —allí del desde- entonces: eso
 nos tocaba a nosotros; y ordenarlo
 será nuestra tarea — la de siempre.

“Verwandeln” significa transformar, metamorfosear. La traducción

“cambiaste” es, sin duda, opaca, pero no era posible ubicar allí un verbo transitivo o usar la forma reflexiva. Se trata, como se verá, no sólo del poder de transformarse, esto es, desprenderse de una existencia anterior, sino también del poder de transformar y liberar las cosas por medio del arte.

Mas que tú misma te hayas asustado
y aún sientas miedo, ahora, donde el miedo
ya no cuenta; que pierdas una parte,
amiga de tu eternidad y vengas
a donde todo aún no es; que tú,
dispersada en el Todo, a la deriva,
por vez primera sientas que comprendes
mejor el ser aquí de cada cosa
que la ascensión de seres infinitos;
que del circuito que te ha acogido,
el sordo gravitar de una inquietud
te arrastre hacia este tiempo numerable:
oh esta idea me despierta a veces
como un ladrón que irrumpe con sigilo.

“Dispersarse” (“sich zerstreuen”) significa perderse en la inautenticidad, alejarse de sí mismo (Cfr. Kierkegaard: *Entweder-Oder*). El místico espera encontrar, paradójicamente, en el anonadamiento la plenitud de su ser. En este poema de Rilke, la amiga siente, en cambio, que su alma se pierde en la eternidad.

Si pudiera decir que condesciendes,
que vienes sólo de tu plenitud
porque tan en ti misma, tan segura,
tan animosa como un niño rondas
sin miedo los lugares donde a uno
le hacen daño - : pero, no: tú ruegas.
Eso me llega así hasta los huesos
y me horada como una sierra. Un
reproche que trajeras cual fantasma
que me asaltara a mí cuando de noche
me hundo en mi pulmón, en mis entrañas,
del pecho en el rincón más pobre, oscuro,
ese reproche no sería tan cruel
como esta imploración. Dime ¿qué imploras?
¿Debo ir de viaje? Dime ¿has dejado

quién sabe adónde algo que te duele
y te reclama aún? ¿Debo buscar
acaso algún país que nunca viste
aún cuando te era a ti tan entrañable
como un pedazo de tu propia alma?

Siguen unos veinte versos, que salteamos, en
los que se desarrolla el tema de la plenitud de la
vida en la naturaleza, esto es, de la vida ajena a
los conflictos y a la angustia de la conciencia.

...Mas luego, cuando sepa muchas cosas,
voy a observar al fin sólo a las bestias,
que de su esencia algo se transmita
hasta mis coyunturas, un instante
quiero existir en sus pupilas, ellas
me retienen y luego lentamente
me dejan ir, tranquilas, sin respuesta...

Termina el pasaje con dos versos que prece-
den la reaparición del tema de la amiga: "Y frutas
quiero comprar, frutas, en ellas está la tierra una
vez más, hasta el cielo". A continuación se va a
ir revelando el vínculo de la mujer con la natu-
raleza, vínculo que se acentuará, si es posible,
en la experiencia final de la maternidad.

Pues tú entendías eso: el fruto pleno.
Tú las ponías frente a ti en fuentes
y su peso en colores compensabas.
Y así cual frutos para ti las otras
mujeres y también así, los niños:
de adentro los veías ir plasmando
en formas su existencia. Y te veías
al final a ti misma como un fruto,
te ibas sacando tus vestidos, luego,
te ponías delante del espejo
y te entrabas en él, con excepción
de tu mirar; aquello estaba allí
y no decía: soy yo, sino: esto es.
Y tan poco curiosa tu mirada
y tan desposeída era al final,



*Tres épocas, una
misma mirada.*

tan verdadera su pobreza que
ni a ti misma aspiraba: era sagrada.

En las frutas, en los niños, en las mujeres, parece darse esa profunda condición de existencia que no tiene conciencia de sí misma, que no se afirma como persona sino que se da, humildemente, como objeto. Despojándose de sí, “desnudándose” como un fruto se despoja de su cáscara, había llegado también la artista a encontrar en su cuerpo una forma infinitamente tranquila y vigorosa. En el espejo, o sea, en la conciencia, pero también en el cristal, aparece todo su ser, con la excepción de la mirada, que sería la razón, la voluntad, la existencia del yo. La mujer no llega a conocer esa condición que la convierte en objeto sagrado, sino que la realiza inconscientemente en su éxtasis de olvido, de atonía que recuerda la actitud de las bestias descrita en los versos citados anteriormente. La verdadera esencia de la amiga era esa imagen rescatada en el espejo, no su existencia temporal como mujer, como artista, aunque el arte le permitiese contemplar lo eterno.

La misión del arte consistiría, según Rilke, en rescatar las esencias de las cosas. Al pintar frutas, por ejemplo, revelar su forma pura, transformando su materialidad, su peso, en color. Este sería el sentido de ese extraño verso: “y su peso en colores compensabas”, que es traducción textual de “und wogst mit Farben Ihre Schwere auf”.

Te quiero retener así, tal como
te entrabas hondamente en el espejo
y más allá de todos. ¿Por qué ahora
vienes cambiada? Oh ¿por qué me vienes
a persuadir de que en aquellas cuentas
de ámbar en tu cuello había aún algo
de ese peso que nunca en las serenas
imágenes se encuentra de otra vida;
por qué me muestras en tu gesto un mal
presentimiento, a qué viene éste
exponer los contornos de tu cuerpo
cual si fueran las líneas de una mano,
que ya no puedo verlos sin destino?

Al final de su vida la amiga parecía haber llegado hasta el borde de la eternidad. Por lo menos, Rilke había interpretado así aquel sereno renunciamiento de su mirada. Ahora, en cambio, su imagen espectral alude tan solo a la temporalidad de la existencia: la idea de un destino

aún no cumplido, un presentimiento, o sea, la posibilidad de un futuro y, por tanto, de inquietud, de angustia.

Ven a la luz de la bujía. No temo
enfrentarme a los muertos. Cuando vienen
ellos también tienen derecho a entrar
en mi mirada, cual las demás cosas.
Acércate; vamos a estar los dos
un instante en silencio. mira esta rosa
que tengo en mi escritorio, ¿no es la luz
en torno a ella tan medrosa como
la que te envuelve a ti? Tampoco ella
tendría que estar aquí. En el jardín,
fuera de mí, debió permanecer
o marchitarse. Ahora vive aún
mas ¿qué es para ella mi conciencia?

No te espantes si empiezo a comprender,
ya sube en mí: no pudo más y tengo
que comprender, aunque me vaya en ello
la vida. Comprender que estás aquí.
Comprendo. Mas como un ciego atisba
en sus contornos un objeto, así
siento yo tu destino y no sé darle
un nombre. Oh lloremos los dos juntos,
pues alguien te ha arrancado de tu espejo.
¿Puedes llorar aún? No puedes. Tienes
la fuerza de tu llanto incontenible
trocada en tu mirar maduro; estabas
por convertir aquella savia en ti
en un tenso existir que sube y gira
a ciegas y mantiene el equilibrio.

“La fuerza de tu llanto incontenible” es una tímida aproximación. El texto original es al mismo tiempo más concreto, más elocuente y más sobrio: “La fuerza y el impulso incontenible de tus lágrimas”. Es mucho pedir. Conservemos, por lo menos, el ritmo.

“Un tenso existir” es una variante de “una fuerte existencia”. Se trata de una existencia superior en la eternidad, lo que implica una conversión o sublimación del impulso vital: olvido de sí y de la especie para hundirse en el Todo.

Entonces te arrancó un accidente,
tu último accidente te arrastró
hacia atrás y volviste desde allá
hacia un mundo en el que las savias “quieren”.
No te arrancó de golpe; al principio,
solo una parte, pero cuando en torno
a ella día a día fue creciendo
la realidad hasta que tuvo peso,
te precisaste entonces sin reservas;
entonces te arrancaste a pedazos
de aquellos fueros, con denuedo porque
te precisabas. Descendiste luego
y excavaste en la templada tierra
nocturna del reino de tu pecho
las semillas aún verdes, en las cuales
debía germinar tu muerte: tuya,
tu propia muerte en tu propia vida.
Y comiste los granos de tu muerte,
comiste tus semillas, como todos,
y te quedó un sabor de cosa dulce,
que no pensabas y cierta dulzura
tuviste en los labios, tú que ya
por dentro dulce en tus sentidos eras.

Las savias simbolizan el impulso vital, el apremio de la naturaleza que en el plano de la conciencia entra en conflicto con el espíritu. Este impulso arrancó a la artista de aquella esfera mística que ya en vida la acercaba a la eternidad. Cabe observar que ahora lo “real” es la vida orgánica, la antítesis de la eternidad.

Algunos versos de este hermoso pasaje presentan cierta dificultad de traducción. Leemos en el original:

Da
trugst du dich ab und grubst aus deines Herzens
nachtwarmen Erdreich die noch grünen Samen
daraus dein Tod auskeimen sollte: deiner...

Una versión más literal podría ser: “Entonces te trajiste hacia abajo y excavaste en el cálido-nocturno reino de la tierra de tu corazón las semillas aún verdes en las cuales debía germinar tu muerte: tuya”... Pero la lengua española no admite adjetivos compuestos, y el ritmo, como ya se dijo, es esencial.

Oh vamos a llorar. ¿No sabes cómo desde una esfera sin igual tu sangre titubeando volvió y a pesar suyo, cuando tú la llamaste? Y otra vez, turbada retomó el menguado curso del cuerpo. Cómo llena de recelo y de sorpresa entró en la placenta y del largo camino de regreso súbitamente se sintió cansada. La impulsaste, hiciste que avanzara, tú la arrastraste hacia el hogar, tal como se arrastra un rebaño al sacrificio; y querías aún que se alegrase. Y la obligaste al fin: se sintió alegre y corriendo siguió y se entregó. Tú creías, pues te habías habituado a otra medida, que iba a ser un rato, pero ahora estabas en el tiempo, y el tiempo es lento y crece, el tiempo es como la recaída de un antiguo mal.

Desde más allá del tiempo se vuelve con la idea de que el dolor puede durar tan sólo “un rato”. Pero el tiempo es largo y crece y dura, se acumula en la memoria y su paso arrastra el antiguo mal.

“Oh vamos a llorar” es una pobre versión del sonoro y hermoso “O lass uns klagen”.

Qué breve fue tu vida comparada con las horas aquellas, en las cuales las fuerzas numerosas de tus muchos futuros recogías, calladamente, en torno al germen niño que de nuevo fue destino. Oh la ardua tarea, oh trabajo superior a toda fuerza. Tú lo hiciste día a día, te arrastrabas con esfuerzo y sacaste la trama del telar y con todas tus hebras dispusiste un tejido distinto. Y después

aun tuviste el valor de festejar.

Pues cuando estuvo hecho, tú querías,
como las niñas una recompensa,
cuando han bebido un té agridulce, que
acaso le devuelva la salud.

Así, tú misma te recompensaste,
pues de los otros te encontrabas ya
muy lejos, y aún lo estás ahora; nadie
habría podido imaginar un premio.
Tú sabías. Te erguiste en tu lecho
de parturienta y frente a ti, un espejo
que todo te lo devolvía. Pero
ahora el todo eras "tú", "delante"
de aquel cristal y dentro solo engaño,
el bello engaño de cada mujer,
que con placer se adorna y peina
y el cabello se arregla ante el espejo.

Ha desaparecido del espejo la imagen de la eternidad. Toda la esencia de la mujer está en ese cuerpo que ha dado a luz; y en el espejo sólo hay una copia falsa: un juego de la vanidad femenina, a la vez festivo y patético por la cercanía del dolor y de la muerte. Rilke no nos dice qué recompensa esperaba encontrar la amiga. Si buscaba aquella imagen sagrada, liberada del tiempo, ha debido enfrentar su impotencia. Tal vez en su agonía ella no llegó a comprenderlo y solo después de muerta la asaltó la angustia. Pero el poeta sugiere que ella "sabía", es decir, que aceptaba su entrega a la vida corporal. O sea a la muerte.

Así moriste tú, como morían
antaño las mujeres, padeciste
a la antigua en la casa abrigada
la muerte de las parturientas que
quieren cerrarse pero ya no pueden
porque aquello sombrío que parieron
de nuevo vuelve y las penetra y entra.

¿Hubiera convenido contratar
plañideras, mujeres que llorasen
a sueldo, a quienes dan dinero
para que aúllen sin cesar de noche

cuando llega el silencio? Tradiciones.
No tenemos bastantes tradiciones.
Todo pasa y se pierde su sentido
con el uso. Por eso ahora tienes
que venir, muerta, tú y aquí conmigo
renovar los lamentos. ¿No me oyes
este llanto? Querría tender mi voz
sobre los restos de tu muerte como
un lienzo y rasgarla, convertirla
en harapos y todo lo que digo
iría andrajoso en esa voz, con frío;
tan solo llanto(...)

“Weil jenes Dunkel, das sie mitgebaren” significa textualmente: “pues aquello sombrío que parieron-con”. Una vez más entre tantas tropezamos con la incompatibilidad lingüística.

“Alles geht und wird verredet” es también una expresión casi intraducible: “todo pasa y se gasta con el habla”. Algo así como: “se deshalla”. Una vez más, Rilke inventa una palabra que apenas podemos explicar.

En los versos siguientes – salteamos un pasaje – el lamento – Klage – se convierte en reproche: Anklage. Un vago y doloroso reproche que se dirige al hombre, al sexo, a la naturaleza y acaba afirmando la esencial libertad de la existencia. La mujer no puede ser poseída porque es un fluir en el tiempo; su destino – su esencia – se cumple en la soledad de la libre decisión:

Quién puede poseer lo que a sí mismo
no se retiene, lo que solamente
de tiempo en tiempo en éxtasis se atrapa
y en seguida se arroja como un niño
arroja la pelota (...)
¿Estás aún ahí? ¿En qué rincón
estás? Tú sobre todas estas cosas
sabías tanto, eras capaz de tanto
y al fin te fuiste, a todo abierta como
un día que amanece. Las mujeres
sufren: quien ama se halla siempre solo,
y a veces en su obra los artistas
presienten que es preciso transformar
allí donde se ama. Tú también
comenzaste ambas cosas; todo estaba
en aquello que ahora con la fama

se pierde y se corrompe. Ah, tú estabas
muy lejos de la fama. Eras casi
imperceptible, amiga, tu belleza
habías recogido en ti sin ruido,
como una bandera se recoge
a la mañana gris de un día hábil,
y no querías nada más que un largo
trabajo, que ha quedado sin hacer,
que con todo, ha quedado sin hacer.

El poema concluye reconociendo que la vida es un retroceso, un hundirse en un sueño “que nos atrapa y en el que morimos sin despertar”, pues existe “una antigua enemistad entre la vida y la gran labor”, esto es, la labor creadora, reveladora, del artista.



El viaje a Europa.