

Vida de Rainer Maria Rilke
La belleza y el espanto

Antonio Pau

E D I T O R I A L

T R O T T A

NOTA PRELIMINAR

No hay, probablemente, otro autor que haya dejado un rastro tan minucioso de su vida como Rilke. No sólo en sus obras en verso y en prosa, sino también en el extensísimo epistolario: más de siete mil cartas. Además, casi todas las mujeres que le quisieron —más o menos las mismas que en algún momento se acercaron al poeta— dejaron un testimonio escrito sobre él: generalmente para tratar de descifrar una personalidad que no acabaron de entender. Esta amplísima estela que ha dejado la vida de Rilke podía hacer innecesaria su biografía.

Pero puede que suceda al revés: que sea necesario seleccionar en unas y otras fuentes —poemas, prosas, cartas, testimonios— y exponer, debidamente hilvanado, el curso de su existencia. Porque el conjunto de páginas que unas y otras fuentes suman —que podrían alcanzar fácilmente las veinte mil— hacen difícil remontarse sobre ellas y alcanzar una visión de conjunto.

En el caso de Rilke, la idea de Coleridge sobre la biografía literaria como selección de aquellos acontecimientos de la vida del escritor que influyen en la obra no puede tener apenas aplicación: Rilke vivió para su obra. Son pocos los pasos que dio que no se encaminaran al cumplimiento de lo que él sintió como una ineludible vocación y un inaplazable deber. Eso hace que no haya episodio, pensamiento, desánimo, inquietud o proyecto de su vida que no deba tenerse en cuenta para entender su obra. Lo que no quiere decir que no haya que hacer una inevitable selección, porque si no, se cae en la misma inabarcabilidad de origen.

Quizá en justa reciprocidad al significado que Rilke dio a España en la consecución de su obra, los escritores españoles han sido especial-

mente sensibles a esa obra, y la han traducido, exaltado y estudiado: desde los más madrugadores —Eugenio d’Ors, Antonio Marichalar, Azorín, Carles Riba—, pasando por los grandes traductores de mediados del siglo xx —Francisco Ayala, José María Valverde, Gonzalo Torrente Ballester—, hasta los muchos devotos rilkeanos de hoy —de los que sería injusto citar a unos y omitir a otros.

Este libro pretende situarse en esa línea de gratitud al poeta que vino ilusionadamente a España y que la tuvo tan presente en su obra. Quizá faltaba en la bibliografía española de Rilke una biografía de alguna extensión, y esa posible ausencia es la que se ha querido suplir con estas páginas. Sería presuntuoso decir que cubre un hueco o un vacío: han sido tantas las páginas valiosas que se han escrito desde España sobre Rilke, que pocas cosas quedaban por decir.

Como en el libro *Rilke en Toledo*, son más las traducciones de poemas, prosas y cartas —a veces incluidos en su integridad, y a veces sólo en parte— que aparecen en este libro. En algún caso —escribí entonces, y repito ahora en relación con los nuevos textos— me he apartado de la literalidad, especialmente cuando se trata de los poemas. El lenguaje de Rilke, tan objetivo y concreto, lo hace especialmente necesario; de no hacerlo así, la traducción, por la pérdida de los efectos fonéticos y rítmicos del texto original, puede resultar prosaica e inexpressiva.

I

PRAGA. NIÑEZ Y FORMACIÓN. PRIMERAS OBRAS

El funcionario Josef Rilke fue un hombre discreto, que padeció a lo largo de su vida la frustración de haber tenido que abandonar la carrera militar que había empezado con brillantez. Su convivencia con Sophie Entz no fue fácil, probablemente porque él vivía la frustración desde la realidad y ella desde la fantasía. A los once años de matrimonio se separaron. René Rilke tenía entonces nueve. Era el año 1884.

Phia Rilke —como la llamaron desde su matrimonio— era hija de un comerciante rico, y había nacido en un palacio con volutas barrocas en la elegante Herrengasse de Praga. La boda con un modesto funcionario de ferrocarriles no le hizo desistir de sus sueños de grandeza. No aceptó su situación social. Otra de sus arbitrariedades fue la de vestir a su hijo de niña hasta que cumplió los siete años. Cuando se separó del marido se fue a vivir a Viena, para estar cerca de la Corte. Empezó a vestir al modo de la familia imperial.

En *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Rilke ha retratado a su madre como a ella le hubiera gustado ser vista. En ese episodio, el protagonista, siendo niño, se encuentra enfermo y hace llamar a sus padres, que asistían a un baile: «De pronto oí el coche que entraba en el patio y me callé. Me incorporé en la cama y miré hacia la puerta. Llegó hasta mí un ligero rumor de las habitaciones de al lado, y mamá entró con su gran vestido de fiesta. Pero, sin pensar en él, echó a correr dejando caer detrás de sí la capa de armiño, y me cogió en sus brazos desnudos. Y sentí, sorprendido y embelesado como nunca, el roce de sus cabellos y de su carita menuda y cuidada, y el frío de las piedras preciosas en sus orejas, y el contacto de la seda que caía por sus hombros y que olía a

flores. Y estuvimos así cogidos y lloramos con ternura y nos besamos, hasta que notamos que mi padre estaba allí, y tuvimos que separarnos. “Tiene mucha fiebre”, le oí decir en voz baja a mamá, y mi padre me cogió la mano para tomarme el pulso. Llevaba uniforme de capitán de cazadores, con la ancha y brillante banda de azul moaré de la orden del Elefante. “Qué disparate habernos llamado”, dijo sin mirarme, mientras avanzaba unos pasos hacia el interior de la habitación. Habían dicho que volverían sólo si pasaba algo grave. Y grave, en realidad, no pasaba nada. Sobre la colcha encontré el carnet de baile de mamá y camelias blancas, que yo no había visto nunca, y las puse sobre mis párpados para notar su agradable frescor».

«Capa de armiño», «sedas», «piedras preciosas», «carnet de baile», «camelias blancas». Elementos de la imagen de una madre idealizada, de la que habla con sinceridad en alguna carta posterior: «Mi madre ha venido a Roma y está aquí. La veo raras veces, pero, como sabes, todo encuentro con ella significa para mí una especie de recaída... Cuando no tengo más remedio que ver a esta mujer alocada, irreal, sin la menor relación con nada, entonces siento, como ya me sucedía de niño, la necesidad de huir de ella, y temo íntimamente, a pesar de los años transcurridos, no estar lo suficientemente lejos de ella. En alguna parte de mi interior hay todavía ciertos rastros que son como restos de sus gestos atrofiados, fragmentos de recuerdos que ella lleva rotos en sí misma por todas partes donde va. Además me horroriza su piedad distraída, su fe arbitraria, y sobre todo esa rareza y esas deformaciones a las que está adherida, tan vacías como un traje colgado, fantasmal y absurdo. ¡Y que yo siga siendo su hijo! ¡Que en esa pared borrosa y que nada sujeta haya habido una puerta secreta, apenas visible, por la que yo haya venido al mundo (caso de que por una puerta así se pueda entrar en el mundo...)!».

A raíz del último encuentro que Rilke tuvo con su madre —en Múnich, en el otoño de 1915—, once años antes de la muerte del poeta —años que discurrieron sin apenas contacto epistolar—, Rilke escribió este poema:

Ay, dolor, mi madre me derriba.
 Piedra a piedra yo me había levantado
 y ya estaba en pie, como casa pequeña,
 en torno a la que gira el día, incluso estando solo.
 Y viene ahora mi madre y me derriba.

Me derriba cuando viene y mira.
 No ve siquiera que uno está construyéndose.

Las paredes de piedra me atraviesa.
Ay, dolor, mi madre me derriba.

Vuelan ligeros en torno a mí los pájaros.
Los perros, aun extraños, me conocen: es él.
Sólo mi madre no sabe quién soy yo,
desconoce mi rostro que ha cambiado despacio.

Entre nosotros no ha habido nunca un viento cálido.
Ella no vive donde están los vientos.
Su corazón descansa en una alta empalizada,
y Cristo viene y la lava cada día.

*Ach wehe, meine Mutter reißt mich ein.
Da hab ich Stein auf Stein zu mir gelegt,
und stand schon wie ein kleines Haus,
um das sich groß der Tag bewegt, sogar allein.
Nun kommt die Mutter, kommt und reißt mich ein.*

*Sie reißt mich ein, indem sie kommt und schaut.
Sie sieht es nicht, dass einer baut.
Sie geht mir mitten durch die Wand von Stein.
Ach wehe, meine Mutter reißt mich ein.*

*Die Vögel fliegen leichter um mich her.
Die fremden Hunde wissen: das ist der.
Nur einzig meine Mutter kennt es nicht,
mein langsam mehr gewordenes Gesicht.*

*Von ihr zu mir war nie ein warmer Wind.
Sie lebt nicht dorten, wo die Lüfte sind.
Sie liegt in einem hohen Herz-Verschlag,
und Christus kommt und wäscht sie jeden Tag.*

La madre hace vivir a toda la familia en una apariencia de riqueza y de éxito que no coinciden en absoluto con la realidad: «Mi niñez transcurrió en una vivienda alquilada de Praga [...] Nuestro estado, que en realidad era pequeñoburgués, debía tener apariencia de plenitud, nuestros trajes tenían que engañar a la gente, y ciertas mentiras se consideraban algo natural. Conmigo no sé bien qué pasaba. Me obligaban a llevar vestidos muy bonitos y hasta que entré en el colegio iba de un lado para otro con el aspecto de ser una niña pequeña».

La atracción que Rilke sentirá por la nobleza y sus palacios, a lo largo de toda su vida, tiene un origen distinto a los delirios de la madre, aunque algunos hayan querido encontrar en esos delirios su único fundamento. Rilke tuvo el convencimiento de pertenecer a una noble familia de la Carintia —Kärnten— austriaca, a la que habían pertenecido varios caballeros von Rülko —Ritter von Rülko— entre los siglos XIII y XVI. En su propio *Autorretrato*, de 1906, Rilke, al describir su fisonomía, habla de

la antigua y noble stirpe,
asentada sobre los firmes arcos de los ojos

*des alten lange adligen Geschlechtes
Feststehendes im Augenbogenbau*

Esa convicción sobre la nobleza familiar es la que le mueve a inventar al personaje Christoph Rilke, abanderado de un regimiento de la Caballería Imperial en el siglo XVII, y a su hermano Otto von Rilke, Señor de Langenau, Gränitz y Ziegra. Sí es cierto que Rilke heredó de su abuelo un grabado con el —pretendido— escudo familiar: partido, con dos lebreles rampantes enfrentados, timbrado con una celada o yelmo, y, como cimera, otros dos galgos rampantes, y todo bordeado por exuberantes lambrequines con grandes hojas blancas y negras, y el lema *Veritate firmitas. Firmitate veritas*. Éste será el escudo que Rilke mande en el testamento que se esculpa sobre su propia lápida sepulcral.

La figura del lebreles está en las armas de los Rülko de Carintia y también de los Rylke de Sajonia, que aparecen en documentos de los siglos XIV y XV. De manera que la tradición familiar puede estar en lo cierto al entroncar la familia del poeta con esos remotos personajes. Pero la verdad es que todas las investigaciones genealógicas que se han llevado a cabo no han podido acreditar ese entronque. Sólo se ha podido determinar que los antepasados inmediatos del poeta eran modestos campesinos.

Hay otra razón que explica esa inclinación de Rilke hacia la nobleza y sus viejos castillos y palacios: su condición de hombre predestinado. Esa condición le da, en cierto modo, un rango superior, una distinción aristocrática que deriva no de la sangre, sino del destino. Rilke se considera, con razón, un artista en sentido puro: vive sólo para su obra. No tiene profesión ni oficio: escribir es su única tarea. Rilke se ve a sí mismo —y, lo que es más llamativo, muchos de los que le rodearon lo vieron también— como un predestinado: un hombre marcado por el destino para hacer una gran obra, una obra que sólo él podía hacer. Esa dignidad le hacía acreedor —sin vanidad alguna, con la naturalidad más absoluta— de toda la belleza y la grandeza del mundo.

Josef Rilke no entendió la vocación poética del hijo, pero no se opuso a ella. Cuando Rilke haga el retrato poético de su padre en 1906 —el año de la muerte de éste— le imaginará como un joven oficial soñador, no como un maduro y prosaico funcionario:

En los ojos, ensueño. La frente, como si rozara
con algo que estuviese lejos. La boca bordeada
de intensa juventud, de seducción sin pose,
y ante los cordones rebosantes de adornos
del esbelto y aristocrático uniforme,
la cazoleta, el sable y ambas manos,
esperando tranquilas, sin codiciar nada,
y ya casi invisibles: como si quisieran
captar la lejanía y desaparecieran.
El resto velado por su propia sombra,
desdibujado, casi indescifrable,
como un fondo que la hondura oscurece.

El daguerrotipo se va desvaneciendo a prisa
entre mis manos que, lentamente, van desvaneciéndose.

*Im Auge Traum. Die Stirn wie in Berührung
mit etwas Fernem. Um den Mund enorm
viel Jugend, ungelächelte Verführung,
und vor der vollen schmückenden Verschnürung
der schlanken adeligen Uniform
der Säbelkorb und beide Hände —, die
abwarten, ruhig, zu nichts hingedrängt.
Und nun fast nicht mehr sichtbar: als ob sie
zuerst, die Fernes greifenden, verschwänden.
Und alles andre mit sich selbst verhängt
und ausgelöscht als ob wirs nicht verständen
und tief aus seiner eignen Tiefe trüb —.*

*Du schnell vergehendes Daguerreotyp
in meinen langsamer vergehenden Händen.*

No, el señor Josef Rilke no entendió nunca el obcecado interés de su hijo por ser poeta. Lo atribuyó siempre a la malhadada influencia de la madre. Cuando comprobó que ese interés no desaparecía con el tiempo, que no era una fantasía de adolescente, trató de que su hijo tuviera, a la vez, alguna ocupación lucrativa. Durante unos años pensó que una

buena ocupación era la de cartero. El poeta, naturalmente, ni se paró a considerarla. Al señor Josef Rilke le preocupó la indigencia en que vivió su hijo durante toda su vida. Cada mes le mandaba una pequeña cantidad de dinero —probablemente la mayor que podía darle, dada la escasez de su sueldo, y luego de su pensión—, y no dejó de enviarla cuando su hijo era ya un hombre casado. «Mi padre es de una bondad que no puede expresarse con palabras» —dirá Rilke en una conocida carta autobiográfica de 1903 que envía a la escritora sueca Ellen Key—; «soy para él el motivo diario de una preocupación conmovedora».

Las circunstancias que rodearon la infancia de Rilke no hacen pensar en una infancia feliz, y sin embargo el poeta siempre reconoció el valor que los primeros años tienen para la vida entera del hombre.

No dudes que tu infancia, esa inefable
fidelidad a lo celeste, no revocada por el destino
—incluso para el preso que se pudre en la oscura celda—,
ha velado maternalmente hasta el fin. Pues cuida,
sin atenerse al tiempo, el corazón.

*Lass dir, daß Kindheit war, diese namenlose
Treu der Himmlischen, nicht widerrufen vom Schicksal,
selbst den Gefangenen noch, der finster im Kerker verdirbt,
hat sie heimlich versorgt bis ans Ende. Denn zeitlos
hält sie das Herz.*

En todo caso, cuando evoca su propia niñez en el poema «Infancia» (*Kindheit*), las tonalidades del recuerdo son sombrías:

Fluyen despacio, tiempo y miedo, en la escuela,
con esperas, con muchas cosas vagas.
Oh soledad, oh duro transcurrir del tiempo...
La salida después: calles que brillan, ruidos,
en las plazas las fuentes saltarinas,
y en los jardines el mundo se hace inmenso.
Atravesarlo todo con mi traje pequeño,
distinto de los otros, que visten de otro modo...
Oh tiempo milagroso, oh transcurso del tiempo,
oh soledad.

Y mirar a lo lejos, al fondo de las cosas:
hombres y mujeres; hombres, hombres, mujeres
y niños, diferentes, vestidos de colores;

ahí una casa y allí, de cuando en cuando, un perro,
 alternando en silencio terror y confianza...
 Oh pena sin sentido, oh sueño, oh espanto,
 oh profundidad sin fondo.

Y jugar de este modo: pelota, aro, rueda
 en un parque donde va oscureciendo lentamente,
 rozar alguna vez a los mayores,
 ciegos, locos, corriendo al escondite,
 pero luego, cuando anochece, en silencio, con pasitos
 firmes y pequeños, el regreso a casa, cogido de una mano fuerte:
 Oh, cómo se entiende ahora todo aquello,
 aquella angustia, aquel peso.

Y horas y horas, junto al estanque gris,
 estar arrodillado al lado del velero pequeño;
 y olvidarlo, porque otros, con iguales velas,
 o más bellas aún, cruzan y giran,
 y no poder olvidar la pálida carita
 que, hundida en el estanque, aparecía...
 Oh infancia, oh imágenes que huyen,
 ¿a dónde?, ¿a dónde?

*Da rinnt der Schule lange Angst und Zeit
 mit Warten hin, mit lauter dumpfen Dingen.
 O Einsamkeit, o schweres Zeitverbringen...
 Und dann hinaus: die Straßen sprühen und klingen
 und auf den Plätzen die Fontänen springen
 und in den Gärten wird die Welt so weit —.
 Und durch das alles gehn im kleinen Kleid,
 ganz anders als die andern gehn und gingen —:
 O wunderliche Zeit, o Zeitverbringen,
 o Einsamkeit.*

*Und in das alles fern hinauszuschauen:
 Männer und Frauen; Männer, Männer, Frauen
 und Kinder, welche anders sind und bunt;
 und da ein Haus und dann und wann ein Hund
 und Schrecken lautlos wechselnd mit Vertrauen —:
 O Trauer ohne Sinn, o Traum, o Grauen,
 o Tiefe ohne Grund.*

*Und so zu spielen: Ball und Ring und Reifen
in einem Garten, welcher sanft verblaßt,
und manchmal die Erwachsenen zu streifen,
blind und verwildert in des Haschens Hast,
aber am Abend still, mit kleinen steifen
Schritten nachhaus zu gehn, fest angefaßt —:
O immer mehr entweichendes Begreifen,
o Angst, o Last.*

*Und stundenlang am großen grauen Teiche
mit einem kleinen Segelschiff zu knien;
es zu vergessen, weil noch andre, gleiche
und schönere Segel durch die Ringe ziehn,
und denken müssen an das kleine bleiche
Gesicht, das sinkend aus dem Teiche schien —:
O Kindheit, o entgleitende Vergleiche.
Wohin? Wohin?*

La primera niñez del poeta —la que llega a sus nueve años, que es cuando se produce la ruptura familiar y la desintegración de la vida en común— está llena de enfermedades, reales e imaginarias. La madre cultiva esa extrema delicadeza física y espiritual del hijo, al que mete en la cama por el menor malestar, para cuidarle luego con una solicitud extrema y permanecer horas y horas junto a la cabecera, con las manos del niño entre las suyas. En su libro de memorias *Nie verwehte Klänge*, la pianista Anna Grosser-Rilke escribe: «En una visita a Praga a mi primo Jaroslaw Rilke me encontré con el pequeño Rainer. Era un niño endeble y asustadizo, totalmente indócil y al que no había forma de sacar de las manos de su madre».

Se ha dicho que en Rilke —y en su obra— estuvieron siempre disociados lo femenino y lo masculino, sin integrarse en una estructura común. La personalidad del poeta fue siempre fragmentaria, y muchos de sus poemas —y también en *La canción de amor y muerte del alférez Christoph Rilke* y en *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*— aparecen esas figuras extremas de la muchacha lánguida y el soldado heroico. Es posible que las imágenes disociadas del padre y de la madre, que en ningún momento vio el poeta en una coexistencia armónica, fueran la causa de esa disarmonía.

El primer poema lo escribió Rilke a los ocho años, y es un intento de conjurar a través de la poesía la inminente separación de los padres. El poeta es Aníbal, el valeroso general cartaginés, el «tú» se refiere a la madre, y el «vosotros», a los padres. El poema se titula «En el aniversa-

rio de vuestra boda» (*Für euren Trauungs-Tag*), y lleva como dedicatoria, «a mis padres». El poema no tiene interés literario —aunque está escrito en eneasílabos perfectamente medidos y con rima consonante—, pero sí biográfico: revela la sensibilidad herida del poeta-niño.

Un gran día de fiesta ha llegado,
y por eso he cogido un papelito.
Escribiré todos mis deseos para ti
y lo haré en verso: permítame que lo haga así.
Que te escolte siempre la fortuna,
tanto de lejos como de cerca.
La felicidad os acompañe siempre,
es el grito que Aníbal os dirige.
Ahora me despido, que Dios te proteja,
que cuide de vosotros en todos los caminos.
Sea vuestra vida sólo felicidad,
la desgracia no la recordéis nunca,
inunca!, inunca!, inunca!
Ahora me despido, os digo adiós,
espero que nada pueda haceros daño
adiós, adiós.
Vuestro hijo os ama con fervor.

René

*Ein hoher Festtag ist gekommen,
ein klein' Papier hab ich genommen.
Drauf schreib ich all die Wünsche Dir
in Dichter-Form, erlaub' es mir.
Fortuna soll dich stets begleiten
von nahe oder auch von weiten.
Das Glück geleit Euch überall
dies ruft Euch zu der Hanibal.
Nun lebe wohl mit Gottes Segen,
er schütze Euch auf allen Wegen.
Euer Leben sei nur Glück
auf Unglück denket nie zurück
nie! nie! nie!
Nun lebet wohl ich sag Ade
und hoffe Euch tut nichts mehr weh
Ade, Ade
Euer Euch innig liebender Sohn*

René

Después de unos primeros años de colegial en los Escolapios de Praga, Rilke pasó en septiembre de 1886 —tenía diez años— a la Escuela Militar de Sankt Pölten. En un breve relato de los primeros tiempos, *Pierre Dumont* (1894), Rilke ha convertido en ficción lo que fue una experiencia personal: un niño es desgajado de la familia para ingresar en una escuela militar; hace el viaje en tren, acompañado por su madre, y vestido con uniforme de cadete. Al despedirse de su madre tiene un fuerte dolor de estómago y las piernas le tiemblan. «Estás pálido —dice la señora Dumont—. Claro que no —era una mentira, él lo sabía. No podía apenas tenerse en pie—... Se tragó las lágrimas. Pero estaba muy mal. Avanzó tambaleándose por el patio... ¡Dumont! —gritó una voz brutal. El suboficial de guardia estaba frente a él—. ¡Dumont! ¡Demonios! ¿No sabe que tiene que avisar de su llegada?».

En la Escuela de Sankt Pölten permaneció hasta septiembre de 1890, en que pasó —con catorce años— al Instituto Militar de Mährisch Weißkirchen, en Moravia. Las calificaciones que obtuvo en los dos semestres que permaneció en este segundo establecimiento militar son excelentes, tanto en idiomas —alemán, francés y bohemio (checo)— como en ciencias. En el apartado «conducta» consta: «muy formal, modesto, servicial» (*sehr artig, bescheiden, zuvorkommend*), y en «temperamento»: silencioso, bondadoso, muy diligente (*still, gutmütig, sehr strebsam*).

Frente a esa apariencia externa, tan favorable desde la perspectiva de sus profesores, la realidad fue que Rilke pasó el año enfermo, con dolores de cabeza y fiebre, que a veces le obligaban a pasar varios días en la enfermería. Su situación en el ambiente militar, tanto en Sankt Pölten como en Weißkirchen —escribiría después—, fue de «desesperación cotidiana». Se sintió «exhausto y maltratado, corporal y espiritualmente». En una carta de respuesta al general Sedlakowitz, que escribió a Rilke en 1920 —cuando era ya un poeta apreciado y famoso—, y en la que le recordaba entre bromas los años en que había sido su profesor en la Academia Militar, Rilke contestó en un tono muy distinto al de su corresponsal: le habló del «largo suplicio» que le obligaron a pasar, del «abismo de miseria en que vivió», y añade: «salí de la Academia a los dieciséis años, físicamente agotado y mentalmente maltrecho». Más grave aún fue el rastro que aquellas vivencias militares dejaron en su espíritu de manera duradera. En esa misma carta, dice Rilke: «Hubo épocas en que la más pequeña influencia de aquel pasado, con el que no querría haber tenido relación alguna, era capaz de corroer mi nuevo estado de conciencia, que habría sido fecundo, y por el que yo denodadamente luchaba. Cuando esa influencia amenazaba con imponerse en mi interior, no tenía más remedio que pasar por encima de ella, como si se tratara de algo perteneciente a una vida completamente extraña y cuyas huellas

estaban ya borradas. Pero incluso más tarde, cuando me encontraba ya más rodeado y protegido por el crecimiento de mi personalidad, me siguió pareciendo incomprensible aquella larga y desoladora violencia cometida contra mi infancia».

A la vista de la desintegración de la familia del poeta, y de la salida de Rilke de la Academia Militar por razones de salud, Jaroslav Rilke —hermano de su padre— se hizo cargo de la educación del joven René: le asignó una beca mensual de 200 guldas para la preparación del bachillerato mediante lecciones privadas intensivas. En el invierno de 1895, Rilke entró en la Universidad de Praga: primero en la Facultad de Filosofía, y luego en la de Derecho. Pero Rilke se sentía ya poeta, y en cierto modo lo era: en el mismo año de su abandono de la escuela militar, la revista vienesa *Interessante Blatt* le publicó los primeros versos. Además, Rilke escribía, día tras día, un largo poema épico sobre la guerra de los Treinta Años. Cuando Rilke se fugó a un oscuro hotel de los suburbios de Viena con una institutriz que le llevaba varios años, Olga Blumauer, rubia y atractiva, el episodio no fue sólo amoroso, sino también literario, porque aprovechó para entrevistarse con varios editores, en un intento de publicar los muchos poemas que ya tenía escritos.

La etapa praguense de la obra de Rilke abarca cuatro años: de 1894 a 1897. El primer conjunto de poemas apareció en 1894 con el título de *Vida y canciones (Leben und Lieder)*. Está dedicado a la sobrina del poeta checo Julius Zeyer, Valérie von David-Rhonfeld. *Vally* no sólo era guapa, coqueta y apasionada, sino que tenía sensibilidad: pintaba jarrones de porcelana, escribía relatos y, sobre todo, entendía los poemas de Rilke. El libro lo pagó *Vally*, o al menos ella reunió el dinero que le dieron al editor Kattentidt. El libro tenía ochenta y siete páginas y cuarenta y nueve poemas. «Mi sentimiento era inmaduro y acobardado —escribirá Rilke varios años después, refiriéndose a esta obra primeriza—. Además, lo que publicaba era siempre lo más impersonal: tenía miedo a expresar lo que verdaderamente sentía».

A la publicación de ese primer libro siguió la ruptura con *Vally*. La carta de despedida contiene una fórmula que, en iguales o parecidos términos, estará presente en todas las despedidas de posteriores amigas o amantes: «Gracias por el regalo de la libertad». La idea de que el amor debe sacrificarse en aras de ese valor supremo es una de las más arraigadas en Rilke. Parece que *Vally* no sintió el mismo agradecimiento. Tenía unos meses más que el poeta, y era más madura. El noviazgo lo veía convertido en boda, más pronto que tarde. *Vally* pertenecía a la nobleza católica de Bohemia, gobernada por un rígido código de conducta: si había habido intimidad compartida, tenía que haber matrimonio. El poeta le había trazado en sus cartas una imagen idílica de la futura

vida en común: niños, coche de caballos, sirvientes, un mundo nimbado de elegancia y ternura. ¿Eran ensayos de lirismo del poeta incipiente o eran proyectos pensados con seriedad? Es probable que sólo lo primero. Cuando hace poco —en el año 2003— se han publicado, por primera vez, las cartas de Rilke a *Vally* von David-Rhonfeld, los recopiladores han puesto al frente de volumen una cita sacada de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*: «Mira los amantes: acaban de conocerse, y qué pronto se mienten» (*Sieh dir die Liebenden an, wenn erst das Bekennen begann, wie bald sie lügen*).

Treinta y cuatro años después de la ruptura —ya había muerto el poeta— *Vally* escribió unas páginas sobre Rilke, que entregó al editor Curt Hirschfeld —*Los recuerdos de Rilke de Valérie von David-Rhonfeld (Die Rilke-Erinnerungen Valérie von David-Rhonfeld)*—. Es un texto lleno de rencor, en el que afirma que Rilke era incapaz de sentir verdadero amor hacia la mujer, que probablemente era homosexual y que era de una «repugnante fealdad». Y la verdad es que en esto último —aunque rebajando un poco el grado— hay que darle la razón a la vista de los dibujos de esa época que le hizo Emil Orlik. Pero lo cierto es que *Vally*, al final de su diatriba, se contradice, al afirmar que ella había sido el único amor verdadero en la vida de Rilke, porque las otras muchas «mujercitas» con las que se relacionó «no comprometieron nunca su corazón». El suyo sí que debió de quedar comprometido, porque *Vally* se quedó soltera.

Vida y canciones está inmerso en ese neorromanticismo que cultivaban los poetas jóvenes de Europa en los años de entresiglos. Lo que esa corriente añade al romanticismo de las primeras décadas del XIX es la exaltación de la naturaleza, una naturaleza que se entroniza en todas las artes, no sólo en la literatura, y que llega a convertirse incluso en una religión. La modernidad —*die Moderne*, expresión que inventa Arno Holz— supone llenar de elementos vegetales tanto las fachadas de los edificios como los lienzos —y grabados— y los versos, pero se hace, eso sí, con sencillez, con líneas claras, aunque luego resulte que ese predominio de las curvas —o de la sinuosidad expresiva— dé una cierta apariencia barroca: así vemos, desde nuestros días, la arquitectura, las artes plásticas y la literatura de esa época. Todos los poemas de *Vida y canciones* están sumidos en ese diálogo —o *correspondences*, como diría algún poeta francés de la época— entre el sujeto del poema —el poeta o su amada— y la naturaleza. Como ejemplo, «Tu imagen» (*Dein Bild*):

Podrías mirarte en mi corazón,
y te verías en él, mujer más bella,
pero es tu imagen sólo la que tú verías.

Como en el manantial, que tan salvaje
y rápido fluye por los campos,
y aún puede verse la rosa en su reflejo.

*Könntest ins Herz du mir schauen,
sähest du, schönste der Frauen,
doch nur dein eigenes Bild.
So wie im Quell, der so wild
hin durch die Flur eilt geflügelt,
doch sich die Rose gespiegelt.*

«Reflejo» —la última palabra del poema (en participio, *gespiegelt*, en el texto original)— podría ser el término clave —el *Stichwort*— en esta primera obra rilkeana —y también de la tercera, «*Coronado de sueños*» (*Traumgekrönt*)—. La naturaleza, espejo de los sentimientos del poeta: puede haber coincidencia o puede no haberla, y eso será lo que el poeta cante. Este «espejo» de los primeros poemas no tiene nada que ver con el «espejo» del Rilke tardío. En la última etapa del poeta, el espejo es un símbolo del hombre mismo, porque la suma de uno y otro lado del cristal es la suma de sus dos mundos, el de «acá» y el de «allá», el visible y el invisible. Por eso dirá en uno de sus *Sonetos a Orfeo*:

Espejos: nunca ha podido decirse con certeza
lo que sois en vuestra esencia.

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

Otra manifestación de ese inicial espejo rilkeano, en *Vida y canciones*, es el poema «Primavera» (*Frühling*).

Cuando pesadamente se hunden las nieblas
pienso siempre con tristeza
en aquellos buenos tiempos
en que fue primavera...

Cuando a mi pobre corazón lo enferman
año tras año cuitas nuevas
pienso también en los tiempos
en que fue primavera...

*Wenn sich schwer die Nebel senken,
muß ich trauerns immerdar*

*jener schöner Zeit gedenken,
wo es Frühling war...*

*Wenn mein armes Herze kränken
neue Sorgen Jahr um Jahr,
muß ich auch der Zeit gedenken,
wo es Frühling war...*

Del año siguiente —1895— es *Ofrenda a los lares (Laren Opfer)*. Por alguna razón —quizá porque Rilke tenía ya planeada la huida y no pensaba volver a su tierra— esta obra es un canto a Praga y a los paisajes de Bohemia. Pero le faltaba sinceridad —cantaba los escenarios de su infancia triste, que no le eran, por esa razón, nada queridos—, y los poemas son frías estampas sobre los monumentos de la ciudad, las tradiciones populares y los personajes de la época. Entre los poemas conmemorativos y descriptivos hay algunos —muy pocos— poemas breves, delicados, anclados aún en *die Moderne*, pero que podrían dejar entrever al Rilke más objetivo de etapas posteriores. Entre ellos, este titulado «Noche» (*Abend*):

Solo, tras la última casa
se acuesta, rojo, el sol,
y en grave acorde final
se torna silencioso el júbilo del día.

Luces sueltas se prenden
aún a los aleros
cuando la noche ha puesto
ya sus diamantes en la azul lejanía.

*Einsam hinterm letzten Haus
geht die rote Sonne schlafen,
und in ernste Schlußoktaven
klingt des Tages Jubel aus.*

*Lose Lichter haschen spät
noch sich auf den Dächerkanten,
wenn die Nacht schon Diamanten
in die blauen Fernen sät.*

A finales de 1896 apareció el tercer poemario praguense, con el título *Coronado de sueños (Traumgekrönt)*, que enlaza con el tono intimista

del primero, frente al tono impersonal de la *Ofrenda*. Y a finales del año de 1897 se publicó el cuarto y último: *Adviento (Advent)*. En este libro apuntan ya algunos temas que culminarán en obras futuras: el silencio, la intimidad, la soledad. Y de manera absolutamente sorprendente aparece, en los versos finales del primer poema, lo que resultará el programa de toda su labor poética futura:

Ésta es mi lucha:
 consagrado al anhelo
 andar errante a través de los días.
 Y después, fuerte y grande,
 con mil filamentos de raíces
 afianzarme hondamente en la vida —
 y a través del dolor
 madurar lejos de la vida,
 lejos del tiempo.

*Das ist mein Streit:
 Sehnsuchtgeweiht
 durch alle Tage schweifen.
 Dann, stark und breit,
 mit tausend Wurzelstreifen
 tief in das Leben greifen —
 und durch das Leid
 weit aus dem Leben reifen,
 weit aus der Zeit.*

De ese mismo año 1896 son los tres únicos números de la revista poética creada por Rilke, a la que dio como título *Wegwarten —Achicorias—*, a imitación de la antología poética que poco tiempo antes había publicado el socialista alemán —huido de la persecución ideológica de Bismarck y afincado en Praga— Karl Henckell. Esa antología se titulaba *Sonnenblumen (Girasoles)* y Rilke optó por la pequeña flor azulada de la achicoria. Tanto la antología de Henckell como la revista de Rilke tenían un propósito común: que la poesía llegara al pueblo. El subtítulo que puso Rilke a la revista es claro: *Lieder dem Volke geschänckt*, «Canciones regaladas al pueblo». «Publicáis vuestras obras en ediciones refinadas —escribe Rilke en el encabezamiento del primer número, a manera de declaración de intenciones—, facilitando que los ricos las compren. Pero no ayudáis a los pobres. Para los pobres todo es demasiado caro. Aunque se trata de sólo dos céntimos, si tienen que elegir entre libro y pan, elegirán pan. Así que, si queréis que vuestra obra llegue a todos, dadla sin más».

Los tres números de *Wegwarten* fueron, efectivamente, gratuitos. Rilke envió ejemplares a los talleres, los sindicatos obreros y los hospitales de Praga. Esa distribución revela la sinceridad de la intención. Es posible que Rilke tuviera también un segundo propósito, que no era incompatible con el primero: lograr con la revista una difusión mayor de la que conseguía con sus libros. Que mandara también ejemplares de *Wegwarten* a algunos grandes poetas del momento es una prueba de esa segunda intención.

Los poemas de Rilke que aparecen en *Wegwarten* son, en general, breves y sencillas composiciones naturalistas, como revelan sus propios títulos: «Mañana» (*Morgen*), «Mediodía» (*Mittag*), «Tarde en el pueblo» (*Abend im Dorfe*), «Estrellas» (*Sterne*), «La rosa» (*Die Rose*), «Nubes vespertinas» (*Abendwolken*)... El último de los poemas publicados por Rilke en la revista —«Hacia la luz» (*Zum Licht*)— se sale algo —a pesar de sus tonos coloristas— de ese contexto de naturaleza en que están todos los poemas. Es una exhortación —de ecos goethianos— en que Rilke anima al lector a aspirar a la luz —«¡orientate y dirígete a la luz!» (*Richte und recke / auf dich zum Licht!*), versos que se repiten al final de cada estrofa— con una interesante conclusión, en la que Rilke afirma que es precisamente la poesía el camino hacia la luz.

En todo caso, la creación de la revista es un intento más de darse a conocer. En este Rilke joven se advierte un deseo de popularidad al que será absolutamente ajeno el Rilke maduro. En esos primeros tiempos, Rilke asiste a los círculos literarios de Praga —*Concordia*, *Centro de Artistas Figurativos*— y crea incluso su propia sociedad literaria, la *Liga de los modernos artistas imaginativos* (*Bund moderner Fantasiekünstler*), pero poco a poco —quizá cuando ya está plenamente seguro de su propia altura y ha logrado el reconocimiento de una minoría— el poeta se va distanciando del trato con otros escritores y va desdeñando el reconocimiento popular. «Cuando seas famoso —escribiré ya en su madurez—, cambia de nombre, y empieza de nuevo, sin aspirar a que te reconozcan». Al *joven poeta*, Rilke le dará una única fórmula para la creación artística: «Sólo esto: soledad, gran soledad interior. Entrar en sí y no encontrarse con nadie durante horas y horas, eso es lo que se debe lograr. Estar solo, como se estaba solo de niño, cuando los mayores andaban por ahí, enredados en cosas que parecían importantes y grandes, y lo parecían porque los mayores estaban siempre ocupados y porque no se entendía nada de lo que hacían».

En los años juveniles en que publicaba libros de poemas, Rilke escribía también relatos y obras de teatro. Pero Rilke no fue ni narrador ni dramaturgo. Una prueba de ello es que muy pronto abandonó esos géneros. Los relatos los fue publicando en revistas y luego agrupando en

volúmenes de desigual extensión: *A lo largo de la vida* (*Am Leben hin*), publicado en 1898, comprende once relatos; *Dos historias de Praga* (*Zwei Prager Geschichten*), publicado en 1899, engloba, como su propio título indica, dos; *Historias del Buen Dios* (*Geschichten vom lieben Gott*), publicado en 1900, trece, y *Los últimos* (*Die Letzten*), publicado en 1901, tres relatos.

Casi una década después publicó *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, y ahí acaba —con algún otro texto suelto— la obra en prosa de Rilke. Dejó también varios relatos sin publicar, probablemente porque no consideró que merecieran ver la luz. El principal editor de Rilke, Anton Kippenberg, director de la editorial Insel, fue muy consciente de que esa obra inédita no debía publicarse. El propio autor se lo había dicho rotundamente en una carta de 1908: «lo que he guardado en mi poder me ha parecido insuficientemente acabado, y no puede tenerse en cuenta en absoluto para su publicación». En vida de Kippenberg sólo se publicó un relato que había quedado inédito en vida del poeta: *Ewald Tragy* (1929). Pero los posteriores directores de la editorial han publicado —en fechas recientes— otros relatos que quedaron entre los manuscritos de Rilke: *¿Por qué alborotan los paganos?* (*Was toben die Heiden?*) se publicó en 1996, *El Consejero Horn* (*Der Rath Horn*) en 2000, y *Serpientes plateadas* (*Silberne Schlangen*) —que agrupa trece relatos, con los que parece que se agota el *Nachlaß*, el legado inédito— se ha publicado en 2004.

El estilo de esa extensa —y pronto abandonada— obra en prosa no es en absoluto uniforme. Aunque está escrita en un tiempo breve, presenta tres modalidades claramente diferenciadas. Los relatos primerizos son, como el propio autor los llama, «esbozos» (*Skizzen*), de carácter impresionista: en pocas páginas, y con trazos sombríos, el autor relata episodios cargados de tragedia: suicidios, estrangulaciones, asesinatos de niños... A una etapa intermedia pertenece el estilo de *Historias del Buen Dios*, que combinan la sencillez expresiva con la delicadeza de fondo. Y a la última etapa corresponden las obras de extraordinaria sobriedad y eficacia expresiva: primero *La hora de gimnasia* (*Die Turnstunde*) y luego —*in crescendo*—, *Ewald Tragy* y *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*.

Y en la misma época en que publicaba poemas y relatos, Rilke escribía breves obras de teatro: *La habitación de la torre* (*Das Turmzimmer*), *Murillo* (sobre el pintor español, que, estando de viaje, entra en una casa, se identifica y muere, pero antes de morir pinta con un trozo de tiza una cabeza de Cristo), *Ahora y en la hora de nuestra muerte* (*Jetzt und in der Stunde unseres Todes*) y *En la helada temprana* (*Im Frühfrost*). La prosa teatral está extraordinariamente enojada, de manera que hay más

empeño poético —por decirlo así— en la prosa que en el verso. En los poemas hay un visible intento de ir simplificando la expresión, y en las páginas teatrales, de ir recargando. De esas obras primerizas, el Rilke maduro repudiará casi todas —sólo quedará a salvo, y con reservas, *La princesa blanca* (*Die Weise Fürstin*)—. No pasaban de ser —le dijo a Erika Mitterer, cuando la joven poeta le visitó a finales de 1925, un año antes de la muerte de Rilke— «ejercicios de digitación» (*Fingerübungen*). Karl Kraus dirá, maliciosamente, que eran obras «puerilkes».

El poeta reconocerá siempre la precipitación con que publicó sus primeras obras, tanto las líricas como las narrativas y las dramáticas: «Ha sido la única época en mi vida —escribió en una de sus últimas cartas— en la que no me he esforzado por la plena consecución de mi trabajo, sino que tras impulsos de corto aliento me dirigía ya en busca del aplauso».

Abandonó pronto la prosa. Pero resulta llamativo que un poeta que llegará a alcanzar cotas líricas tan altas empiece con versos tan deficientes. Como resulta también llamativo que esas obras primerizas apunten ya temas e ideas que reaparecerán en la obra de madurez. Resaltando esa unidad del contenido, y a vez la variación de calidad, escribió Stefan Zweig que «Rilke ofrece el espectáculo extraordinario de la transformación de la porcelana en mármol».

Los rasgos que dan mayor unidad a la obra de Rilke —dentro de la extraordinaria diversidad de valor y de estética— proceden de las preocupaciones del poeta: el ansia de sobrevivir, la voluntad de fijar el tiempo en un espacio de inmortalidad, la necesidad de transformar las cosas interiormente para darles más alta vida —y, como máxima expresión de esa transformación, el paso de las cosas a la obra de arte que las refleja—. Todas esas preocupaciones se cierran en una: un sentimiento agudo de fugacidad. Freud escribió un ensayo en 1915 que tituló precisamente así: *Sobre la fugacidad* (*Über Vergänglichkeit*). Freud empieza su análisis evocando un paseo en compañía de un poeta incapaz de disfrutar de la presencia de las cosas por el solo hecho de pensar en la inminencia de su desaparición. Ese poeta era Rilke. El paseo lo dieron, el psiquiatra y el poeta, por Múnich en septiembre de 1913.

«¡Hasta qué punto están en migración todas las cosas! ¡Cómo se refugian en nosotros, cómo desean, todas, ser salvadas de su vida exterior y revivir en ese más allá que encerramos en nosotros mismos, para hacerlas más profundas! Como en suaves conventos de cosas vividas, de cosas soñadas, de cosas imposibles, todo lo que teme al tiempo se refugia en nosotros, y realiza, de rodillas, su deber de eternidad. Somos pequeños cementerios, adornados por esas flores de nuestros gestos fútiles, que contienen una multitud de cuerpos difuntos que nos piden que

demostramos testimonio de sus almas. Completamente cubiertos de cruces, llenos por entero de inscripciones, cavados y removidos por los innumerables entierros de lo que nos sucede, tenemos encomendada la tarea de la transmutación, de la resurrección, de la transfiguración de todas las cosas. Porque ¿cómo salvar lo visible, si no es transformándolo en el lenguaje de la ausencia, de lo invisible? ¿Y cómo hablar de esas cosas que permanecen mudas, si no es convirtiéndolas en canto, apasionadamente, sin ninguna ilusión de hacerse comprender?». El Rilke maduro que escribió esta carta —en 1925, el año anterior a su muerte— a la pintora suiza Sophy Giauque, sentía la misma necesidad de transformación de lo visible en lo invisible que el Rilke joven de los últimos años del siglo XIX. Las obras praguenses del poeta responden también a un propósito de salvar las cosas transformándolas en versos.

De los últimos días de Praga hay un texto particularmente significativo: *El Apóstol (Der Apostel)*. A pesar de que su contenido podía escandalizar al entorno del poeta, éste lo publicó de inmediato. Rilke no tuvo ningún reparo en la difusión de *El Apóstol*. La razón es clara: con su relato, Rilke no podía sorprender, porque toda la sorpresa la había producido ya Nietzsche unos años antes con *El Anticristo (Der Antichrist. Fluch auf das Christentum, 1888)* y con *Ecce Homo (Ecce Homo. Wie man wird, was man ist, 1889)*. El relato de Rilke está en la misma línea. Desde el punto de vista formal, es muy superior al resto de las narraciones escritas en Praga. El lenguaje es extraordinariamente conciso. Da la impresión de que se trata de acotaciones teatrales, que enmarcan el largo monólogo del *apóstol*. Es posible que Rilke lo concibiera inicialmente como una obra representable, y luego, a la vista de la brevedad de la pieza y de la escasa trama, lo transformara en narración: «La mesa de comedor de un hotel de lujo. En las paredes de mármol de la sala, alta e iluminada intensamente, resuenan los murmullos de los comensales y el rechinar de los cuchillos. Atareados, como sombras silenciosas, se deslizan de un lado a otro los criados, vestidos de frac negro y llevando bandejas de plata. Desde las relucientes cubiteras, con largos pies, hasta las copas planas, lanzan sus brillos las botellas de champán. Todo reluce y centellea bajo los rayos de las lámparas eléctricas: los ojos y las joyas de las señoras, las calvas de los señores...». Éste es el escenario. Así empieza el relato. Al fondo de la mesa, está sentado «un extraño comensal, un hombre serio y pálido [...] Lo que más destaca en él son sus ojos grises, que llenos de magnificencia y poder, parecen dominar el ambiente». El centro de la conversación es la joven baronesa polaca Vilovsky. «¿Han oído ustedes la gran desgracia que ha producido el fuego en el pueblo B.?», dice la baronesa, en voz alta, a los señores que tiene al lado. Y cuando todos asienten, añade: «Pienso que debe-

ríamos crear un comité, algo así como una asociación benéfica...». Un sonoro asentimiento premia la sugerencia. Los hombres echan mano de las carteras, extienden cheques. «¿Podemos contar con usted, señor?», dice la baronesa al extraño que está sentado al fondo de la mesa. Y éste, con tono brutal, responde: «¡No!».

Empieza entonces el monólogo del *apóstol*, que llega hasta el final del relato: «Ustedes hacen una obra de amor, y yo he venido al mundo a matar el amor. Donde lo encuentro, acabo con él. Y lo encuentro con demasiada frecuencia en cabañas y en castillos, en iglesias y en la naturaleza. Pero yo lo persigo sin piedad [...] Y así como el fuerte viento primaveral troncha la rosa, que se ha alzado demasiado pronto, así aniquilo yo el amor con mi voluntad enérgica y colérica: pues demasiado pronto nos fue dada la ley del amor [...] Escuchen ustedes: los hombres estaban inmaduros cuando el Nazareno vino a ellos y les trajo el amor. Él, con su cómica e infantil nobleza de sentimientos, ¡creyó hacerles un gran bien! Para una raza de gigantes habría sido el amor una estupenda almohada, en la que habrían podido soñar grandes hechos, llenos de ilusión. Pero para los débiles ha sido la ruina [...] No hablo del amor de los sexos, hablo del amor a los semejantes, de la compasión y de la piedad, de la misericordia y de la gracia. ¡No hay peores venenos para nuestra alma! [...] Hemos obedecido de una manera ciega y estúpida sus órdenes descabelladas. Hemos buscado a los sedientos, a los hambrientos, a los enfermos, a los abandonados, a los débiles, a los pobres —¡y nosotros mismos nos hemos vuelto sedientos, hambrientos, enfermos y pobres!—. Hemos acabado con nuestra propia vida al levantar a los caídos, al aconsejar a los perplejos, al consolar a los tristes —¡y nosotros mismos nos hemos quedado desesperados!—».

El largo monólogo continúa. Y termina con estas palabras: «He venido al mundo a matar el amor. ¡Que la fuerza sea con vosotros! Voy al mundo a predicar a los fuertes: *¡Odio! ¡Odio! ¡Odio mortal!*». Al final del relato, Rilke escribe: «Todos le miraban, mudos. La baronesa, dominada por un sentimiento indescriptible, se llevó el pañuelo a los ojos. Cuando se levantó, la silla del fondo de la mesa estaba vacía. Un escalofrío les recorrió a todos».

Es difícil determinar en qué medida respondía este relato a las ideas de su autor. En una carta de esos días, Rilke dice: «Lo he escrito medio en serio, medio en broma». Puede que fuera sólo una concesión al sector más rebelde de la sociedad de su tiempo, en la que las ideas nietzscheanas iban calando. Lo cierto es que pocos meses después, Rilke está escribiendo los tiernos poemas de *Adviento*, con la sensibilidad religiosa que todos ellos revelan, y entre ellos —como un ejemplo posible— éste:

Si algún día, en las tierras de la vida,
entre el ruido de feria y de mercado,
olvido la palidez florecida de mi infancia
y olvido al primer ángel
—su bondad, sus ropajes y sus manos
en oración, su gesto que bendice—,
conservaré en mis sueños más secretos
siempre el modo de plegarse de sus alas,
que quedaban tras él
como un ciprés blanco...

*Wenn ich einmal ins Lebensland,
im Gelärme von Markt und Messe,
meiner Kindheit erblühte Blässe:
meinen ersten Engel vergesse —
seine Güte und sein Gewand,
die betenden Hände, die segnende Hand —,
in meinen heimlichsten Träumen behalten
werde ich immer das Flügelfalten,
das wie eine weiße Zypresse
hinter ihm stand...*

¿Con qué tiene el lector que quedarse, al interpretar la intimidad de este Rilke juvenil, con la violenta arenga del *apóstol*, o con la delicada invocación al ángel? Quizá, simplemente, con estos dos versos de *Advent*:

¿Puede decirme alguien adónde
tiendo yo con mi vida?

*Kann mir einer sagen, wohin
ich mit meinem Leben reiche?*

