

## *Rilke: la música como disolución del «tiempo orientado»*

EUSTAQUIO BARJAU

Universidad Complutense de Madrid

Hablar de música en la obra de Rilke es algo que en principio puede llamar la atención: dentro de la literatura alemana de este siglo aquel arte se nos asocia más bien con autores como Thomas Mann y Hermann Hesse. Al hacer un balance global de las ideas estéticas del autor de las *Elegías de Duino*, tendemos a pensar más bien en sus reflexiones sobre pintura o escultura.

La lengua alemana dispone de dos términos —concisos y expresivos— para designar la afinidad preferente, o exclusiva, de una persona por la pintura —o las artes plásticas— o por la música: *Augenmensch* y *Ohrenmensch*; traducidos de un modo literal —y bárbaro—, «hombre ojos» y «hombre oídos»; tal vez, algo mejor, «hombre que mira» y «hombre que escucha», «hombre de pintura», «hombre de música».

¿Fue Rilke un *Augenmensch* o un *Ohrenmensch*? Como acabo de sugerir, la respuesta inmediata, previa a una reflexión más detenida, parece inclinarse por el primero de estos dos términos. En apoyo de esta respuesta vienen a la mente su *Diario Florentino*, de 1899, su estancia en la colonia de artistas de Worpswede, el libro que escribió sobre este grupo de pintores y escultores, su amistad —y posterior matrimonio— con Clara Westhoff, la escultora discípula de Rodin, con Paula Becker, con Heinrich Vogeler; su admiración sin límites por Rodin, sobre quien escribió también un libro, su descubrimiento de Cézanne —en París, en otoño de 1907—, una vivencia de la que han quedado una serie de cartas a Clara; de entre la nómina de sus admiraciones hay que citar también a Zuloaga, El Greco y Egipto.

¿Y la música? ¿No tiene ningún papel en la vida y en el pensamiento de Rilke? Sin duda lo tiene, y no marginal. Como todo, en la vida —y en la obra— de este autor la música está ligada a determinados acontecimientos biográficos y a determinadas «musas». Cediendo a la tentación de simplificar, podríamos decir tal vez que la época musical de Rilke empieza con el final del *Malte*, 1910, o con el principio de la amistad entre el poeta y la Princesa de Thurn und Taxis, 1912. Se ha producido la ruptura con Rodin, quedan lejos ya los días de Worpswede, ha concluido ya la fase de la «poesía-cosa» —el intento de llevar a cabo con la poesía una obra de carácter artesanal, como la pintura y la escultura—; Rilke, traspuesta ya esta «divisoria de aguas» de su vida —como él llamó a sus *Cuadernos de Malte*—, conoce nuevas gentes y recorre nuevos caminos; uno de ellos le llevará a escribir un libro, *Los Sonetos a Orfeo*, colocado bajo el signo de la música.

No quiero meterme en una cuestión tan espinosa como es la relativa al tipo de afición a la música que pudo tener este poeta: ¿era Rilke un melómano? ¿Qué clase de melómano? Como sea, un melómano muy distinto del que fueran los autores que he citado hace un momento, Thomas Mann y Hermann Hesse. Es una cuestión que interesa relativamente poco para el propósito de las presentes consideraciones. De una cosa me parece que no hay duda: las reflexiones de Rilke sobre la música tienen un calado filosófico distinto del que tienen sus reflexiones sobre pintura y escultura y ocupan un lugar central en el pensamiento poético de sus últimos años.

La primera de las diez *Elegías de Duino* termina con una alusión al nacimiento de la música: a partir del verso 91, y hasta el final del poema, se nos habla de cómo este arte vio la luz con ocasión del llanto por la muerte de Linos, un muchacho semidivino del que nos hablan Homero y Ovidio<sup>1</sup>:

¿Es vana la leyenda de que antaño, en el llanto por la muerte de Linos,  
la primera música, osada, penetró la materia inerte,  
de modo que, por primera vez, (...) el vacío logró aquella  
vibración que ahora nos arrebató y consuela y ayuda?<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> En relación con el modo como Rilke pudo haber conocido esta leyenda, vid. Jacob Steiner: *Rilkes Duineser Elegien*. Bern, München, 1969, S. 34.

<sup>2</sup> Ist die Sage umsonst, dass einst in der Klage um Linos  
wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;  
dass erst (...)

das Leere in jene  
Schwingung geriet, die uns jetzt hinreisst und tröstet und hilft.  
(Cfr. *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*. Insel, Salzburg-Passau, 1977, S. 14).

Centremos nuestra atención en la última cláusula del poema; ahí se nos enumera tres de los efectos benéficos de la música. Fijémonos en el segundo de ellos: la música «nos consuela». A mí esta cita se me asocia de un modo casi automático con una hermosa leyenda que vi en un clavicémbalo de, creo, el *Deutsches Museum* de München: MUSICA DULCE LABORUM LEVAMEN, un pensamiento bello —y sin duda encarnado en la cotidianidad de todo melómano— que se me asocia a su vez con Schopenhauer —: el arte como tregua del agujijón de la voluntad, la música como patencia de la voluntad misma (de ahí el estatuto especial de este arte, a diferencia de los otros, que nos presentan bajo la forma de las ideas de los objetos, los estadios de esta voluntad).

Pues bien, no estamos en buen camino para entender la esencia de este consuelo del que Rilke nos habla al final de su primera *Elegía*. El consuelo del que se habla aquí no es la pausa dentro del doloroso trajín de la vida, el descanso que nos permite volver luego con mayor fuerza a este ajetreo; este descanso que tiene algo de tentación insidiosa porque, al igual que Circe o que Calipso, es capaz de retenernos entre sus brazos y hacernos renunciar a nuestro verdadero viaje, la vida. Thomas Mann ha sido muy sensible a esta dimensión letal de la música, este paraíso de aventuras inútiles y descomprometidas en el que sucumben Hanno Buddenbrook y otros personajes de sus novelas.

Para entender correctamente el sentido de este consuelo del que nos habla la primera *Elegía* no hay que acudir a Schopenhauer ni a Thomas Mann sino al mismo Rilke, concretamente al soneto n.º 17 del segundo libro de *Los Sonetos a Orfeo*; en el tercer verso de este poema aparece la palabra consolación:

¿Dónde? ¿en qué vergeles, regados siempre venturosamente, en qué árboles?, ¿de qué cálices de flores, tiernamente deshojados, maduran los extraños frutos de la consolación? Estos frutos deliciosos de los cuales quizás encuentres uno en la pradera hollada de tu pobreza<sup>3</sup>.

¿Qué consuelo es éste? ¿Cuáles son estos extraños frutos? ¿Por qué donde tal vez se encuentren tales frutos es «en la pradera hollada de tu pobreza?» Para contestar a estas preguntas podemos acudir de nuevo a un pasaje de las *Elegías de Duino*, concretamente los versos 66-73 del segundo de estos poemas. Aquí se

<sup>3</sup> Wo, in welchen immer selig bewässerten Gärten, an welchen Bäumen, aus welchen zärtlich entblätterten Blüten-Kelchen reifen die fremdartigen Früchte der Tröstung? Diese köstlichen, deren du eine vielleicht in der zertretenen Wiese deiner Armut findest.  
(Cfr. *ibid.*, S. 81).

nos habla de «la prudencia de los gestos humanos» de las figura de una estela funeraria ática que Rilke vio en Nápoles; el poeta habla de los griegos que, «señores de sí mismos», sabían hasta dónde llegaban los hombres y qué era lo que pertenecía a los dioses. La estela representa a Eurídice despidiéndose de Orfeo: ella coloca la mano sobre el hombro de su amado; éste corresponde colocando la suya sobre el dorso de la mano de Eurídice, tocándolo apenas con las puntas de los dedos; los dos tienen la cabeza inclinada en una actitud elegante y contenida; las barbillas se separan y la línea de los rostros forma un ángulo de cuarenta y cinco grados. En relación con esta estela, el día 10 de enero de 1912 el poeta escribe a Lou:

Un día, creo en Nápoles, delante de unas estelas funerarias antiguas, me vino, como un rayo, el presentimiento de que jamás iba a tocar a los humanos con un ademán más enérgico del que está representado allí. Y realmente creo que a veces consigo expresar todo el impulso de mi corazón, sin merma de mí, sin fatalidad, colocando mi mano sobre un hombro. ¿No sería éste, Lou, no sería éste el único progreso concebible dentro de los límites de aquella «contención» de la que me hablabas?

Nos preguntábamos por la esencia del consuelo que la música depara. Por lo que acabamos de ver está claro que no se trata del consuelo fácil de la música como «dulce laborum levamen» sino casi de un *desideratum*, de algo conseguido tras un arduo esfuerzo: en la 1.<sup>a</sup> *Elegía*, en el verso que antecede a los que hemos citado antes leemos:

nosotros (...)  
 (...) para quienes de la tristeza tantas veces  
 nace dichoso progreso<sup>4</sup>.

En el soneto 17 del segundo libro de *Los Sonetos a Orfeo* se pregunta por el *tópos* de estos frutos de la consolación —no se ha encontrado aún—, se sugiere que tal vez se encuentren «en la pradera hollada de tu pobreza». En la carta en la que el poeta habla de la estela funeraria de Nápoles utiliza también la palabra «progresos». El consuelo, la serenidad, la contención suprema —lo que tan bellamente transparece en la estela ática de la despedida de Eurídice— se encuentra siempre en los umbrales de la muerte: en la música, surgida de la muerte de Linos, en «la pradera hollada de tu pobreza» y en la estela funeraria. Este consuelo se consigue tras los «dichosos progresos» que nacen de la tristeza, en la *imitatio* de los griegos —«señores de sí mismos»—, de «la prudencia de sus gestos». Este

<sup>4</sup> wir (...)  
 (...) denen aus Trauer so oft  
 seliger Fortschritt entspringt  
 (Cfr. *ibid.*, S. 14).

*desideratum*, que no parece alcanzado aún en el soneto 17 de los *Sonetos a Orfeo* y del cual la estela de Nápoles es un modelo, se logra al término de la última de las *Elegías de Duino*, en los últimos versos de este poema: allí el joven, guiado por una Lamentación, llega al umbral del mundo angélico, al Valle de los Muertos del antiguo Egipto, después de un camino en el que ha abandonado la falsa «Ciudad del Dolor» y los falsos consuelos de la iglesia; una vez alcanzada esta meta, junto a la «fuente de la alegría», en «las montañas del Proto-Dolor», lo que simbolizaría esta suprema alegría —éste sería el símbolo que los muertos nos sugerirían— serían imágenes como

los amentos del desnudo  
avellano, los amentos que cuelgan, o bien  
(...) la lluvia que cae sobre el oscuro reino terrestre<sup>5</sup>.

Este consuelo se obtiene al integrar en la contemplación la totalidad de lo real, al introducirla en el espejo —símbolo central en Rilke—, al verla desde la ventana. Este itinerario debe conducir a la integración de vida y muerte en el gran círculo órfico. El talante radical —la *Grundstimmung*— de esta felicidad invulnerable es la despedida de la que se nos habla en la última estrofa de la 8.<sup>a</sup> *Elegía*, la despedida de Linos, la despedida de Eurídice en la estela de Nápoles. El ademán de Orfeo al despedir a su amada no encierra patetismo alguno porque los griegos sabían hasta dónde llegan los humanos y qué es lo que pertenece a los dioses, porque se habían anticipado a toda despedida, como aconseja el soneto 13 del segundo libro de *Los Sonetos a Orfeo*, un poema en el que Rilke dijo haber resumido el sentido más profundo de todo este poemario:

Adelántate a toda despedida, como si la hubieras dejado  
atrás, como el invierno que se está marchando.  
Pues bajo los inviernos hay uno tan infinitamente invierno  
que, si lo pasas, tu corazón resistirá<sup>6</sup>.

El consuelo que nos reporta la música, el modo como ella puede ayudarnos a realzar estos progresos que nacen de la tristeza... Más adelante hablaremos del «arrebato» que nos produce la música.

---

<sup>5</sup>

die Kätzchen der Iecren

Hasel, die hängenden, oder  
(...) den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr  
(Cfr. *ibid.*, S. 45).

<sup>6</sup> Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter  
dir, wie der Winter, der eben geht.  
Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,  
dass, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht.  
(Cfr. *ibid.*, S. 78).

Pero conviene que no nos reduzcamos únicamente a los dos últimos grandes libros de Rilke —las *Elegías de Duino* y *Los Sonetos a Orfeo*— y que recorramos la obra entera del poeta. Es lo que vamos a hacer en las páginas que siguen, desde el año 1900 hasta el año 1924. Vamos a dejarnos guiar por algunos conceptos recurrentes.

En la obra poética de Rilke la música está vinculada con relativa frecuencia a la idea de altura, de elevación por encima del nivel en el que se encuentra lo humano. En un poema de *Nuevos Poemas* titulado «David canta ante Saúl» leemos:

Estás oyendo, rey, cómo mi lira  
arroja lejanías ·  
por las que nos movemos<sup>7</sup>.

En un poema escrito en París el año 1913 encontramos:

¡Confúndeme, música, con tu rítmica ira!,  
alto reproche que te levantas junto al corazón<sup>8</sup>.

Y en el poema «A la música», escrito en München el año 1918:

Tú, extraña: música. Tú, espacio cordial  
salido de nosotros. Lo más íntimo nuestro  
que, superándonos, empuja hacia afuera<sup>9</sup>.

En la 7.<sup>a</sup> *Elegía*, en los versos 81 y siguientes, el poeta, comparando la música con la torre de la catedral de Chartres, dice:

Chartres era grande, y la música  
llegaba aún más lejos y nos sobrepasaba<sup>10</sup>.

Y en poemas posteriores a los dos últimos grandes libros de Rilke se sigue insistiendo en esta idea. En un poema titulado «Música», del año 1924, leemos:

<sup>7</sup> König, hörst du, wie mein Saitenspiel  
Fernen wirft, durch die wir uns bewegen  
(Cfr. *Neue Gedichte*. Insel, Salzweg-Passau, 1979, S. 18).

<sup>8</sup> Bestürz mich, Musik, mit rhythmischem Zürnen!  
Hoher Vorwurf, dicht vor dem Herzen erhoben  
(Citado por Mörchen, vid. *op. cit.* S. 53).

<sup>9</sup> Du Fremde: Musik. Du uns entwachsener  
Herzraum. Innigstes unser,  
das, uns übersteigend, hinausdrängt  
(Cfr. «An die Musik», *Ausgestetzt auf den Bergen des Herzens*. Insel, Salzweg-Passau, 1978, S. 105).

<sup>10</sup> Chartres war gross -, und Musik  
reichte noch weiter hinan und überstieg uns.  
(Cfr. *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*. Insel, Salzweg-Passau, 1977, S. 34).

Pues qué era la música si no iba  
mucho más allá de todas las cosas?<sup>11</sup>.

En el poema francés «Primavera», del mismo año, se compara la savia de los árboles con la música:

Oh melodía de la savia  
que en los instrumentos  
de todos los árboles se eleva,  
acompaña el canto  
de nuestra voz demasiado breve<sup>12</sup>.

Esta idea de elevación se asocia algunas veces con la de construcción de un edificio. Así, por ejemplo, en un poema escrito en el año 1900, en el *Diario de Worpswede*:

La música es comienzo. Alma de la canción,  
de muchas cosas haces, música, un edificio,  
en él asciendes tú hacia estas muchas cosas<sup>13</sup>.

Hasta ahora la música está explicada con imágenes espaciales; pero queremos llegar a la esencia de la música como una forma de tiempo. Fijémonos en qué clase de edificios; así en los sonetos I, 1 y II, 10 de *Los Sonetos a Orfeo*:

tú les creaste un templo en el oído  
Y la música, siempre nueva, de las piedras más estremecidas,  
construye en el espacio inutilizable su casa divinizada<sup>14</sup>.

Un «templo en el oído», una «casa divinizada», un «espacio inutilizable»;

---

<sup>11</sup> Denn was war Musik, wenn sie nicht ging  
weit hinüber jedes Ding? (citado por Mörchen, vid., *op. cit.*, p. 5).

<sup>12</sup> O mélodie de la sève  
qui dans les instruments  
de tous les arbres s'élève-,  
accompagne le chant  
de notre voix trop brève  
(Cfr. *Vergers, suivi d'autres poèmes français*. Gallimard, Paris, 1978, p. 65).

<sup>13</sup> Musik ist Anfang. Seele des Gesanges,  
du machst aus vielen Dingen einen Bau,  
in dem du steigst in diese vielen Dinge  
(cfr. *Worpsweder Tagebuch*, 28.10.1900)

<sup>14</sup> da Schufst du ihnen Tempel im Gehör  
(cfr. *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*. Insel, Salzweg-Passau, 1977, S. 51)  
Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen,  
baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus.  
(Cfr. *ibid.*, S. 77).

(esto último el soneto II, 10 está muy cerca del tercero de este mismo libro: allí se habla de la «impenetrabilidad» del ámbito abierto por el espejo). Hermann Mörchen, en su libro *Rilkes Sonette an Orpheus*, comentando los versos del II, 10 que acabamos de citar, dice:

De ahí que a la música, cuyo edificio estremecido responde a la eterna «música de las fuerzas» (I, 12), sea posible verla como una «casa»; pero como una casa de la que está ausente el elemento íntimo y familiar del «arropamiento doméstico», una casa que no apacigua el «estremecimiento» de la criatura sino que está construida sobre él, como si fueran sus «sillares»<sup>15</sup>.

La música, comparada con el espacio, pero con un espacio peculiar. En efecto, este espacio no es habitable ni utilizable porque es el espacio del corazón, el órgano que interioriza la realidad. Recordemos que en el poema escrito en París el año 1913 del cual hemos citado un fragmento la música es un «reproche» que se levanta «ante el corazón». En el poema «A la música», este arte es «un espacio cordial salido de nosotros». En el soneto 25 del primer libro de *Los Sonetos a Orfeo*, un poema dedicado a Wera Ouckama Knoop, la destinataria del libro, Rilke, evocando los últimos meses de la muchacha bailarina que, aquejada de parálisis, se dedicaba a la música, dice:

Entonces, de los altos poderes,  
le cayó la música en el corazón cambiado<sup>16</sup>.

¿Y el tiempo? ¿Qué tiene que ver la música con el tiempo dentro de la concepción que de este arte tiene Rilke? ¿Por qué hemos equiparado a la música con la disolución del «tiempo orientado»? ¿Qué es el «tiempo orientado»?

La expresión no es de Rilke sino de uno de sus intérpretes, Jacob Steiner. Seguramente, al acuñarla, este germanista ha querido guardar un cierto paralelismo con una expresión del poeta, «el mundo interpretado», que aparece en el verso 13 de la 1.<sup>a</sup> *Elegía*:

y los animales, sagaces, se dan cuenta ya  
de que no estamos muy seguros, no nos sentimos en casa  
en el mundo interpretado<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Cfr. Hermann Mörchen, *Rilkes Sonette an Orpheus*. Kohlhammer, Stuttgart, 1958, S. 275).

<sup>16</sup> Da, von den hohen Vermögen  
fiel ihr Musik in das veränderte Herz.

(Cfr. *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*. Insel, Salzburg-Passau, 1977, S. 66).

<sup>17</sup> und die findigen Tiere merken es schon,  
dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind  
in der gedeuteten Welt.  
(Cfr. *ibid.*, S. 11).

El mundo interpretado es el mundo del hombre que está sumido en la cotidianeidad de los proyectos y quehaceres de una vida que se oculta la muerte y es ajena a la contemplación de la totalidad del mundo y de la historia. Pues bien, el «tiempo orientado» es la forma de temporalidad que corresponde a esta manera de vivir el hombre en el mundo: es el tiempo del «aún no» y del «ya sí», el tiempo que va de un objetivo a otro y que, insistiendo en los entes —para usar una expresión de Heidegger, tan cercano a Rilke en muchos aspectos de su pensamiento—, ignora, o se oculta, la totalidad —el Ser, diría el filósofo de Freiburg—; el tiempo orientado termina con la muerte, que priva de sentido a todos los afanes del hombre del «mundo interpretado». El tiempo des-orientado es el tiempo órfico, el que integra todos los momentos del vivir en un gran espectáculo, el que tiene presente la muerte como elemento integrado en el gran ciclo de Orfeo, la *despedida que se adelanta a toda despedida porque ha sabido pasar el invierno «tan infinitamente invierno»* que está por debajo de todos los inviernos. Que la música, que nació con el llanto por la muerte de Linos, penetre «la materia inerte» significa para Jacob Steiner que fue capaz de romper la costra del «mundo interpretado». Que la música «nos arrebatara» —para terminar de interpretar el último verso de la *Elegía* primera— significa no sólo que nos emociona sino también que nos arranca de la pequeñez del «mundo interpretado» y del «tiempo orientado».

En la música sueñan, flotan, las relaciones temporales desprendidas de los objetos entre los que tienen lugar en el «tiempo orientado»: esperanzas sin nadie que espere ni nada que se espere, pesares sin nadie que se lamente ni nada de lo que haya que lamentarse, alegrías, entusiasmos, tristezas sin motivo ni sujeto. En el poema «A la música», del que hemos citado antes unos versos, se pregunta el poeta:

sentimientos, ¿hacia quién?<sup>18</sup>.

Y en otro poema, refiriéndose también a la música, dice Rilke:

tú, más que nosotros... liberada  
de todo para qué<sup>19</sup>.

La música es canto intransitivo —imitando la expresión «amor intransitivo», usual en la exégesis rilkeana—, no dirigido a nada ni a nadie, ni proveniente de

<sup>18</sup> *Gefühle zu wem?*

(Cfr. «An die Musik». *Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens*. Insel, Salzweg-Passau, 1978, S. 105).

<sup>19</sup> *Du mehr als wir... von jeglichem wozu befreit*

nada ni de nadie, pura transformación dentro del círculo órfico que no tiene principio ni fin, ni distingue entre el reino de la vida y el de la muerte. En el tercer soneto del primer libro de *Los Sonetos a Orfeo* el poeta establece una distinción entre *aufsingen* —cantar a, cantar para obtener algo, el amor de alguien— y *singen*, cantar simplemente:

No es, muchacho, tu amor esto, por mucho  
que te haga abrir la boca tu voz; aprende  
a olvidar que cantaste. Esto pasa.  
El cantar verdadero es otro hálito.  
Un hálito para nada. Soplo en el dios. Un viento<sup>20</sup>.

El verdadero canto, el canto órfico es «soplo en el dios»: toda transformación que tenga lugar en el seno del gran ciclo que lo abraza todo es música:

Una vez por todas  
todo canto es Orfeo<sup>21</sup>,

leemos en el quinto soneto del primer libro de *Los Sonetos a Orfeo*. Este dios es el canto fundacional, el canto anterior a todos los cantos; al mero cambio de la técnica, a la sustitución de lo viejo por lo nuevo, de lo peor por lo mejor —una transformación «orientada» por el criterio de los medios y los fines— se opone la transformación órfica:

Sobre este cambio, este andar,  
más extenso y más libre,  
dura aún tu pre-canto,  
dios de la lira<sup>22</sup>.

El único sonido que no pertenece a la música de Orfeo es el ruido de la máquina, porque se encuentra dentro del «tiempo orientado», ha establecido la distinción entre lo útil y lo ocioso:

<sup>20</sup> Dies ist nicht, Jüngling, dass du liebst, wenn auch  
die Stimme dann den Mund dir aufstösst, - lerne  
vergessen, dass du aufsangst. Das verrinnt.  
In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.  
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.  
(Cfr. *ibid.*, S. 52).

<sup>21</sup> Ein für alle Male  
ist Orpheus, wenn es singt.  
(Cfr. *ibid.*, S. 53).

<sup>22</sup> Über dem Wandel und Gang,  
weiter und freier,  
währt noch dein Vor-Gesang,  
Gott mit der Leier.  
(Cfr. *ibid.*, S. 62).

¿Oyes lo nuevo, Señor,  
cómo retumba y se estremece?  
Vienen heraldos  
que lo ensalzan.  
Ninguna escucha está a salvo  
entre la furia,  
pero la parte de la máquina  
quiere ahora que la alaben<sup>23</sup>.

Quien haya entrado en el círculo órfico, en cambio, quien haya roto la costra del «mundo interpretado» y haya sido «arrebatao» del «tiempo orientado», todo lo oirá como música:

Tan sólo aquel que comió con los muertos  
la adormidera, la de ellos,  
no volverá a perder  
el más leve sonido<sup>24</sup>.

La verdadera música, que nació con el llanto por la muerte de Linos, sólo se oye en el umbral que junta el reino de los muertos y el reino de los vivos —aquí el umbral no separa sino que une—, sólo aquí se alcanza el consuelo —recordemos la estela de Nápoles— y el arrebato de la música; en el equicio entre estos dos mundos el tiempo humano pierde su orientación —de la cuna a la sepultura— y se convierte en música.

---

<sup>23</sup> Hörst du das Neue, Herr,  
dröhnen und beben?  
Kommen Verkündiger,  
die es erheben.

Zwar ist kein Hören heil  
in dem Durchtobtsein,  
doch der Maschinenteil  
will jetzt gelobt sein.  
(Cfr. *ibid.*, S. 61).

<sup>24</sup> Nur wer mit Toten vom Mohn  
ass, von dem ihren,  
wird nicht den leisesten Ton  
wieder verlieren.  
(Cfr. *ibid.*, S. 56).

