RAINER MARIA RILKE: METAMORFOSIS Y ALUCINACION

I. LA METAMORFOSIS

La obra de Rainer María Rilke podría considerarse el relato poético de una imposibilidad. Poeta en relación límite con la palabra, siempre a un punto del silencio, es afectado por esta limitación, que es a un tiempo su grandeza.

Rilke, aislado de su generación, extremo de un margen de la literatura contemporánea, representa una vía personal e improseguible. Poeta insolidario de la raza humana, refleja al mismo tiempo la soledad del hombre en la muerte o el sentimiento.

Fue a partir de las interpretaciones existencialistas cuando su influencia, póstuma, alcanza a diversos autores de otras generaciones. Pero siempre en la idea, nunca en el estilo (1).

El pensativo simbolismo, un tanto intelectualista y abstracto en ocasiones, de su poesía dio pie a su asimilación. Rilke fue catalogado como poeta profundo, y la filosofía de la época se hizo cargo de su obra. Así, cuando Heidegger lo usó como excusa para su propia especulación, la palabra de Rilke comenzó a pagar tributo al existencialismo, que intelectualizó un poeta inerme, introspectivo, de una sensibilidad exquisita.

No obstante, como trataré de demostrar, quizá la originalidad poética de Rilke no se corresponde, muchas veces, con la racionalizada imagen que de él nos legaron los comentadores existencialistas.

HISTORIA

Rainer María Rilke nació en Praga en 1875 y fue bautizado según el rito católico.

Su infancia, grandemente influida por su madre, que mezclaba esnobismo y superstición con prácticas religiosas, se desenvuelve en un mundo de leyendas y personajes imaginarios, de posterior repercusión en su obra. Algunos pasajes de los *Cuadernos de Mal-*

---

(1) José María Castellet, por ejemplo (*Un cuarto de siglo de poesía española*, Barcelona, Seix Barral, 1969, pp. 83-87), señala el influjo de Rilke en la generación española de 1949 (Vivanco, Panero, Rosales y Valverde). Especialmente este último, que toma la idea de que los versos «no son sentimientos, sino experiencias», recuerdos olvidados y recobrados después, «hechos sangre».

te Laurids Brigge, ambientados en apariciones angustiosas y un distinguido linaje, poseen la base real de la obsesión materna de buscar raíces a sus antepasados en familias danesas.

En alguna ocasión, Rilke describe a su madre —que vivía en la Corte, alejada de su marido— como «una pobre criatura ávida de placeres»; y cuando le impresiona la visión de una campesina cortando heno, se queja de que aquélla no fuera «tan sencilla, tan gravemente alegre y piadosa, en el sentido más profundo».

En 1886 ingresa en la Escuela Militar Superior de Weiskirchen, que abandona por su mala salud. Calificaría su estancia en esta Academia como «abecedario de horrores». Quizá para afirmar la condición social que su padre no había podido conseguir como militar, fue enviado a la Escuela de St. Pölten. *Ewald Traggy* recoge algo de su posterior estancia en Praga, en 1896.

Es en Munich donde comienza una mediocre labor de creación, con poemas influidos del teatro romántico y de Hofmannsthal.

Angelloz, cualificado estudioso de Rilke, considera que realmente «nació» en Italia, 1898 (2), donde se produce su maduración. En 1899, la revelación de Rusia como patria espiritual; en 1900 volverá con Lou Andreas-Salomé, el frustrado amor de Nietzsche.

Este mismo año se traslada, en compañía de Lou, a Worpswede, aldea de artistas y foco de una nueva pintura paisajística enemiga del academicismo. Rilke siempre gustó de este contacto próximo a las artes plásticas —en la etapa de París estudiará la visión de Rodin, Van Gogh y Cezanne—. Con el título de la aldea, escribe un libro sobre el peculiar ambiente de camaradería y la experiencia de la naturaleza. Los escritos de la época reflejan una estancia enormemente feliz. Conoce a las pintoras Paula Becker y Clara Westhoff. Escribe:

> Ibamos juntos por la llanura, al anochecer, en el viento. Y este ir en Worpswede es siempre así: durante un momento se avanza en la conversación, que un viento arrebata; entonces uno de nosotros se para, y poco después el otro. Aquí todas las cosas están llenas de suceso. Bajo un cielo inmenso se extienden los campos en tonos oscuros... ... Fue una noche estupenda. ¿De qué tratamos? De Tolstoi, de la muerte, de Georges Rodenbach, de *Friedensfest,* de Gerhart Hauptmann, de la vida y la belleza en todo lo vivido, del saber morir, de la voluntad de morir, de la eternidad y del porqué nos sentimos vinculados a lo eterno. De tantas y tantas cosas que rebasaban las horas, y también a nosotros.

Worpswede significa el descubrimiento de la eternidad en el paisaje:

> ...vivimos bajo el signo de la llanura y del cielo. Son dos palabras, pero abrazan de hecho una experiencia única: la llanura. La llanura es el sentimiento que nos engrandece.

En 1889 escribe la *Leyenda de amor y muerte del alférez Cristóbal Rilke,* que publica en 1906. Exquisita narración de juventud, de prosa

(2) Cfr. J. F. Angelloz: *Rilke,* París, Mercure de France, 1952, pp. 38, 68, 73 y 78.

característica: sugerente, breve, de frases cortadas y leves y gran resonancia lírica.

El peregrinaje de Rilke en estos años le lleva a escribir a Clara Westhoff, al abandonar Worpswede: «No me está todavía permitido tener casa, no me está permitido morar. Lo mío es vagar y esperar.»

Este peregrinaje le ha llevado a Rusia, donde —según Angelloz— Rilke recupera a Dios (cfr. [2] pp. 80-81, pp. 109-118). Así en 1899 escribirá dos libros complementarios, bajo el influjo de este mensaje que le transmite el paisaje ruso: *El libro de la vida monástica* y las *Historias del Buen Dios* —donde es Dios quien busca al hombre y ha desaparecido la contraposición entre ambos personajes.

El libro de las horas (1899-1905) contiene *El libro de la vida monástica* (1899), *El libro de la peregrinación* (1901) y *El libro de la pobreza y de la muerte* (1903).

Casa con Clara Westhoff en 1901 y viven en la aldea de Westerwede, donde nace su hija Ruth.

En 1902 reside en París, cerca de Rodin, cuya personalidad artística admira profundamente. Múltiples viajes desde 1902-1905 por Italia, Alemania, Dinamarca, Suecia. En 1905 reside en casa de Rodin, en Meudon-Val-Fleury. En 1904 inicia los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge,* que terminará en 1910.

La ruptura con Rodin se produce en 1906, año en que también muere Paula. Toda su poesía se impregna de la figura de Paula y canta a la capacidad afectiva de la mujer.

Después de múltiples viajes por Italia y Alemania, en 1908 se instala de nuevo en París, hotel Biron, 77, rue Varenne, apartado refugio donde inicia una etapa de notable perfección en sus poemas.

Publica los *Nuevos poemas* (1902-1907) y *Segunda parte de los nuevos poemas* (1907-1908).

Con la aparición de *Malte* en 1910, intento de renovación en prosa, atraviesa una crisis de agotamiento en las nuevas formas que buscaba.

Conoce, por medio de su amigo Rudolf Kassner, a Marie von Thurn und Taxis, del linaje Hohenlohe, a la que califica de «persona de gran dominio humano y espiritual», y que le anima en la soledad que parece haber elegido.

En estas fechas publica la *Vida de María,* basada en la música de Paul Hindemith. El libro se publica con una inscripción griega por preámbulo: ξάιην ἔνδοδεν ἔχων («teniendo una tempestad dentro»), y, efectivamente, son sólo el «comienzo de una agitación creadora», como lo calificará más tarde.

Paseando, según cuenta, por la fortaleza cercana a Duino, le pareció oír una voz que proviene del Adriático vecino: «¿Quién, si yo gritara, me oiría desde los órdenes angélicos?» Fue el verso inicial de la primera elegía, que quedó terminada esa misma noche.

Desde 1912 a 1922 escribe las *Elegías de Duino,* alternando largas estancias en Duino, con viajes por Italia y Alemania (Munich). En 1913 reside unos meses en España y vuelve a París.

Durante la guerra, en 1914, escribe *Carta a un joven obrero.* Reside en Munich desde 1915 a 1918 y posteriormente en Suiza, Italia

y París, núcleos de su constante peregrinaje. En 1921 y hasta 1925, en el castillo de Muzot.

Si las *Elegías* suponen la aparición del «espacio interior del mundo» (Weltinnenraum), que procede del hombre interior, y el «paisaje del corazón» (Herzlandschaft), los *Sonetos a Orfeo*, escritos en 1922, supone una crítica a las formas vacías de la religión, en el sentido nietzscheano. Cantos de júbilo y esperanza, que reviven el antiguo mito órfico de la muerte y la resurrección; como personajes, el héroe legendario de la antigua Grecia y el poeta como representante de la Humanidad.

Los escritos y cartas de esta época plantean ya lo que considero perfil definitivo de su concepción panteísta, compatible con la insistencia en el espacio interior de los sentimientos del hombre:

> ... permanecer abiertos al aquende...
> ... nosotros avanzamos siempre más y más hacia nuestros antecesores primeros, hacia nuestro origen...; la fugacidad se precipita por todas partes en un ser profundo...
> ... nosotros somos abejas de lo invisible. Transformamos lo amado visible y aprehensible en la invisible vibración y emoción de nuestra natura'eza, la cual introduce un nuevo número de vibraciones en las esferas vibratorias del universo.

A partir de 1924 sólo escribe poemas sueltos y su obra en francés *Vergers, Les roses* y *Les fenêtres.*

Muere el 29 de diciembre de 1926. Sobre su tumba, el enigmático epitafio que él mismo compuso:

Rose, ô pure contradiction
volupté de n'être
le sommeil de personne
sous tant de paupières.

EL AMBITO EXTERNO

La visión que de Rilke nos ha legado la crítica existencialista, encorsetando su poesía en abstracciones especulativas, pospone además la relevancia del tema del entorno, que se difumina y pierde ante la problemática del hombre.

El término panteísmo es lo suficientemente ambiguo y amplio, dentro de la nitidez general de su significado, para necesitar de una serie de precisiones. Pero si se considera a Rilke bajo este prisma, se modifica sustancialmente la imagen que sobre él proyectó el existencialismo.

El mismo Heidegger señalaba cómo Rilke denomina «primer fundamento» a la Naturaleza (3). Su sentido sería semejante a «vida»; ambos términos, enteramente sinónimos a la manera nietzscheana, designarían la totalidad de lo existente. Pero en seguida se añade para continuar por otros derroteros: fundamento de lo existente que

(3) Martin Heidegger: *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 2.ª ed., 1969. Trad. de Rovira Armengol, p. 230 (cfr. tb. pp. 222-65).

es el hombre, éste llega más allá en el fundamento de lo existente que todo lo existente.

Por otra parte, Otto Bollnow, en su análisis desde la fenomenología existencialista (4), circunscribe el panteísmo de Rilke a su primera etapa de optimismo juvenil, hasta el cambio importante de rumbo —tras la lectura de Kierkegaard—, que tendría lugar hacia 1903-1904, en *El libro de las horas* y *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge.* Bollnow parece olvidar, sin embargo, que en los *Sonetos a Orfeo* se atestigua claramente la pervivencia del peculiar panteísmo rilkeano, cuyas características trataré de especificar.

En todo caso, la fusión de Rilke con la Naturaleza se evidencia a partir de sus primeros versos, siempre al contacto enamorado con las cosas. Es en el tiempo de la introspección y de la soledad donde se percibe la fraternidad hogareña de lo eterno y la Naturaleza:

Amo las horas de mi ser en sombra
donde se profundizan mis sentidos;
he hallado en ellas, como en viejas cartas,
mi vida cotidiana ya vivida,
su leyenda lejana y superada (5).

(p. 327)

Y otra vez más sonora mi honda vida
fluye, como entre orillas más abiertas.
Se me vuelven las cosas más fraternas,
más contempladas todas las imágenes.
Más de casa me siento en lo innombrado;
con mis sentidos voy, como con pájaros,
desde la encina hasta el ventoso cielo,
y en el día quebrado del estanque
se hunde mi sentimiento entre los peces.

Aquí apunta la intuición fundamental de la poética rilkeana: el hombre se pone en contacto con los círculos de la Naturaleza a través del sentimiento. No el sentir trivial, sino el que profundiza en el fluir del tiempo, y afila los sentidos al borde del tiempo.

También en sus escritos de 1902, a partir de su estancia en Worpswede, escribe acerca del paisaje, comparando la exaltación griega del cuerpo humano con el cielo del cristianismo:

> ... Así se había percibido a los hombres en el tiempo en que se les pintaba grandes; pero *el hombre se había hecho vacilante e incierto,* y su imagen escapó en transformaciones y apenas pudo captarse más. La *Naturaleza era más duradera y grande,* todo movimiento era en ella más amplio y toda calma más simple y solitaria. Hubo en los hombres un ansia de hablar de ella con sus medios sublimes como de algo real, y así aparecieron los cuadros de paisajes en que no ocurre nada... ... Se ofrendaba el hombre de la gran calma de las cosas; notaba cómo su existencia transcurría en leyes, sin expectación y sin impaciencia... (Y *el hombre)*

(4) Otto Bollnow: *Rilke, poeta del hombre,* Madrid, Taurus, 1963 (Col. Persiles, 25). Traducción de Jaime Ferreiro Alemparte.

(5) Rainer Maria Rilke: *Obras escogidas,* Barcelona, Plaza y Janés. Trad. de José María Valverde, ed. bilingüe,

se ha desprendido de toda arrogancia y se le ve que *quiere ser cosa...*

... El hombre ya no es el ser sociable que va entre lo semejante en equilibrio, y tampoco ya aquél por quien se hace la tarde y la mañana y la cercanía y la distancia. Que *está puesto entre las cosas como una cosa, infinitamente solo,* y que toda comunidad de *cosas y hombres se ha retrotraído a la hondura común,* en que beben las raíces de todo lo que crece (5). (pp. 1630-1.)

Y a este mismo año de su escrito «Worpswede» pertenecen estas líneas, contrapartida de toda identificación con la Naturaleza:

Solo con un hombre muerto, no se está tan largamente abandonado como solo con los árboles. Pues por misteriosa que pueda ser la muerte, más misteriosa todavía es la vida que no es nuestra vida, que no toma parte en nosotros y que, incluso sin vernos, celebra sus fiestas, que nosotros contemplamos con cierta perplejidad, como invitados casualmente llegados, que hablan otro idioma... (5). (p. 1632.)

La Naturaleza siempre abisma, con su soledad, en la extrañada soledad del hombre:

Ciertamente, podría alguno apelar a *nuestro parentesco con la naturaleza, de la que derivamos como los últimos frutos de un gran árbol genealógico creciente.* Pero el que lo haga no puede negar que al recorrer ese árbol, partiendo de nosotros, rama por rama, pronto nos perdemos en lo oscuro; en una oscuridad que está poblada de gigantescos animales muertos, de horror lleno de enemistad y odio, y que cuanto más atrás vamos, llegamos a seres más extraños y crueles, de modo que esperamos encontrar la Naturaleza al fondo como lo más cruel y extraño de todo. Muy poco cambia esto por la circunstancia de que los hombres traten con la Naturaleza desde hace milenios; porque este trato es muy unilateral. *Siempre vuelve a parecer que la Naturaleza no sabe nada de eso, que nosotros la construimos,* y nos servimos temerosamente de una pequeña parte de sus fuerzas (5). (p. 1633.)

La relación entre hombre y Naturaleza lleva en seguida a Rilke a afirmar la soledad del hombre. La Naturaleza «no sabe nada de nosotros»; en ocasiones, las grandes horas de la Historia, parece compartir algo con el hombre, pero en seguida se aparta. Incluso el hombre sólo ve la Naturaleza en la medida en que ésta es comprensible y manipulable: «... el hombre habitual ... raramente se da cuenta de este proceder enigmático e inhospitalario...» (p. 1634). La única visión distinta, exacta, sería la de los niños, los niños solitarios. En general, todos los solitarios que se vierten hacia la Naturaleza:

... prefieren lo eterno a lo transitorio, lo sujeto hondamente a leyes, a lo fundado transitoriamente, y los que, como no pueden persuadir a la Naturaleza a que tenga parte con ellos, ven su tarea en captar la Naturaleza, para insertarse de alguna manera en *su gran conexión.* (p. 1635.)

El arte es un punto de unión entre el hombre y la Naturaleza.

> ... parece como si estuviera el tema y la intención de todo arte en la reunión entre lo aislado y lo todo... *(ibid.).*

Sin embargo, el panteísmo de Rilke no se desenvuelve a la manera romántica, que explícitamente critica:

> Entre los románticos hubo un gran amor a la Naturaleza. Pero la amaban del mismo modo que el protagonista de una narración de Turgueniev quería a aquella muchacha de la que dice: «Sophia me agradaba especialmente cuando me sentaba y le volvía la espalda, esto es, cuando me acordaba de ella, cuando la veía ante mí en espíritu, especialmente por la tarde en la terraza...» (p. 1640.)

En otro fragmento señala:

> Hay la verosimilitud miope del romántico, que embellece el mirar, la verosimilitud inexorablemente cruel del realista y, finalmente, la verosimilitud *honda, confiada en conexiones inexploradas* del sabio, que quizás ës la que más se acerca a la verdad. No lejos de ésta está la ingenua verosimilitud del artista. Al poner los hombres junto a las cosas, los eleva, porque es el amigo, el confidente, el poeta de las cosas... (p. 1646.)

En definitiva, la relación que Rilke establece con la Naturalza plantea una situación nueva, que quiere ir más allá en profundidad respecto a la visión romántica que desdeña.

El hombre se aproxima paulatinamente a las cosas a través de su soledad —la Naturaleza sería «una vida que vive sin cuidarse de ellos (de los hombres)»—. La Naturaleza es un gran ámbito ajeno, pero nos incluye en el círculo eterno de sus conexiones enigmáticas.

Sus poemas ilustran esta concepción. Así, en *El libro de las imágenes* (1902-1906):

EN EL BORDE DE LA NOCHE

Mi cuarto y esas lejanías
velando sobre tierras que anochecen
son una sola cosa.
Soy una cuerda tensa
sobre anchas resonancias rumorosas (*).
Y las cosas son cajas de violín
llenas de sombra quejumbrosa;
en ellas sueña llanto de mujeres,
se tocan en sueños el rencor de enteras
generaciones...
Debo
temblar en plata, entonces
debajo de mí todo vivirá
y lo que yerra entre las cosas,

(*) «Ich bin eine Saite,
Über rauschende breite
Resonanzen gespaunt.»

tenderá hacia la luz
que de mí son danzante
en torno al cual ondula el cielo
por pequeñas languidecientes grietas,
cae hacia los antiguos
abismos infinitos... (5).

(pp. 521-23.)

La armonía de la Naturaleza es la música de las cosas. El poeta es la cuerda tensa de su caja de resonancia de violín. Basta con que tiemble para hacer revivir «lo que yerra entre las cosas». El ritmo de la Naturaleza armoniza con el ritmo del poeta; sólo basta el pequeño temblor del sentimiento para producir el acorde.

Pero incluso en la etapa que se ha considerado más existencialista en Rilke encontramos ejemplos evidentes. Así, en la novena *Elegía:*

Tierra, ¿no es eso lo que quieres: «invisible»
resurgir en nosotros? ¿No es tu sueño
hacerte un día invisible? ¡Invisible tierra!
¿Qué es tu orden apremiante sino
transmutación?

(*Ibid.*, p. 815 (*)

Esta temática de juventud, que para Bollnow estaría abandonada después del optimismo panteísta inicial, persiste aún en los *Sonetos a Orfeo.* Compárese el sentido de estos versos con los apuntes que hacíamos antes:

Siente, amigo callado de lejanías múltiples
cómo tu aliento aún multiplica el espacio
.....
Y si tal vez te olvida lo terrestre
dile a la tierra silenciosa: fluyo;
y dile al agua rápida: Yo soy.

Los dos primeros versos conservan el eco del significado de los poemas juveniles que citábamos al principio. Pero al final el hombre trata de afirmarse en el fluir del universo, ajeno, extraño a la soledad del personaje humano.

Y también la peculiar sensibilidad de Rilke encuentra un tratamiento ingenuo para humanizar la tierra:

(p. 888) (**)

..... *La tierra*
es una niña que ha aprendido versos;
.....

(*) «Erde, ist es nicht dies was du willst: "unsichtbar"
in uns erstehn?...»
(**) «Stiller Freund der vielen Fernen, fühle,
wie dein Atem noch den Raum vermehrt.
.....
Und wenn dich das irdische vergaß
zu der stien Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.»

Tierra en recreo, tú, dichosa, juega
con los niños. Jugamos a cogerte,
tierra alegre: lo logra el más alegre.

(*Ibid.*, p. 849)

Conviene apuntar, finalmente —como desarrollaré en otro sitio—, que el panteísmo se asociaría en este caso a la noción superior de «espacio», que abarcaría la totalidad de las «cosas» materiales, representando la cadena de interconexiones armónicas que sólo un sentimiento afinado, acorde, puede descubrir.

LO INVISIBLE

Dios y el ángel son los dos personajes inmateriales en la obra de Rilke. Ambos representan una relación peculiar con lo invisible.

Para una mayoría de estudiosos, el Dios de Rilke coincide con la versión cristiana.

Así, para L. D. Leopold (5) (p. 233), esta noción procedería de sus lecturas de Angelo Silesio, el m. Eckhart; la proximidad de Dios sería el punto central en torno al cual gravita toda su obra (p. 239).

Robinet de Clery (6) también presenta una visión de Rilke cercano a la tradición cristiana, sobre todo respecto a la figura de los ángeles. Pero Dios, en Rilke, es inmanente al hombre, sólo tiene sentido dentro de éste, nunca de modo independiente. Y el poeta busca un contacto directo, sin mediador, con la divinidad.

Ferreiro Alemparte (7) insiste en la relación —un tanto peregrina— entre Rilke y San Agustín, y las influencias del P. Ribadeneira (*Flos Sanctórum*) en sus lecturas en Toledo.

En su ya clásico trabajo sobre Rilke, J. F. Angelloz (2) lo considera «peregrino de Dios» (pp. 65 y ss.) y «artesano de Dios» (pp. 106 y ss.) e insiste en que descubre a Dios en Rusia (pp. 80-81), cuyo mensaje nunca olvidará. Sin embargo, añade que ya en las *Elegías* el gran protagonista es el ángel (p. 314); el Dios antes «vecino» del poeta está aquí casi ausente y es suplantado por Orfeo en los *Sonetos*. Aunque ello es compatible con la continua religiosidad de Rilke. ahora en un sentido más amplio:

> Il ne renie pas Dieu, car il en fait toujours l'objet de sa quête, la direction donnée à l'amour, a dit Malte, mais il le nie, car il a depassé le stade des religions pour chercher la religion (2). (p. 314.)

Por el contrario, creo más acertada la opinión de H. E. Holthusen, que además permite la incursión en nuestro tema: los rasgos pecu-

(6) Robinet de Clery, Adrián: *R. M. R., sa vie, son oeuvre, sa pensée*, París, Presses Universitaires de France, 1958, p. 231.

(7) Ferreiro Alemparte, Jaime: *España en Rilke*, Madrid, Taurus, 1966, pp. 25 y ss. y 68 y ss.

Cfr. también «Introducción» a R. M. R.: *Elegías duinesas* y *Poemas a la noche*, Madrid, Rialp, 1968 (Col. Adonais, 255-6), pp. 19 y ss.

Cfr. también «Introducción»: paisaje y posía en la obra de R.», en su *Antología poética de R. M. R.*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968 (Austral, 1446).

liarmente panteístas de Rilke. Para Holthusen, el Dios de Rilke no expresa una pasión religiosa, sino que es un mito propio, independiente y personal (8):

> La pasión de Rilke es esencialmente una pasión poética, la cual no aspira a otra cosa que a nombrar, y en este mero nombrar el poeta deja anegarse igualmente la *realidad intramundana de Dios* (8). (página 93.)

Holthusen remarca el carácter de fantasía en las alusiones a Dios en otro sitio (9). Sus conversaciones con Paula Becker —en las que ésta manifestaba que Dios no era otra cosa que «la Naturaleza, la productora que tiene y otorga vida»—, dan pie a una comparación con Nietzsche.

En efecto, si acudimos a diversos textos de Rilke, puede apoyarse fácilmente esta consideración intramundana de Dios. Por una parte la casi identificación con la vida —en sentido nietzscheano de inexpresable sensación de la misteriosa unidad de lo múltiple— ya en el *Libro de las horas* («¿Quién la vive, pues? ¿La vives Tú, oh Dios, la vida?»). Por otra, la relación de dependencia que se establece entre el hombre y Dios: los artistas, para Rilke, son los creadores de Dios, y en el *Libro de las horas* puede leerse:

> *Dios necesita de nosotros, Dios no puede*
> *existir sin el hombre.*

Las *Historias del Buen Dios,* que corresponden a esta época —publicadas en 1900—, nos presentan el tema con gran encanto e ingenuidad. La sencillez poética de la prosa rilkeana expresa la impaciencia del hombre por vivir y la imposibilidad de Dios por sujetarlo (5) (p. 1087) con sus manos; finalmente éstas lo dejan caer. La reconciliación tendrá lugar sólo «cuando Dios sepa cómo es el hombre a quien sus manos han soltado contra su voluntad». Incluso los seres privilegiados, los artistas y los niños, son encargados de contar a Dios cómo es el hombre.

El tema está tratado con ingenua ironía y gran ternura. Pero se refleja claramente: Dios no es el propietario del hombre. Hay una desconexión absoluta entre ambos. Incluso tiene Dios que cortar su mano derecha para que se encarne como hombre. Su sangre se derramaba sobre las estrellas, cayendo en tristes gotas a la Tierra. Pero algo debieron hacerle a la mano derecha en un monte, porque la izquierda pugnaba también por soltarse del brazo para ir a ayudarla:

> ... toda la Tierra estaba roja de la sangre de Dios y no se podía distinguir qué ocurría allá abajo. Entonces, casi se habría muerto Dios. Con un último esfuerzo, llamó a la mano derecha para que volviera: vino pálida y temblorosa y se puso en su sitio, como un animal enfermo.
>
> .....

(8) Holthusen, Hans Egon: *R. M. R., el poeta a través de sus propios textos,* Madrid, Alianza editorial, 1968.

(9) Holthusen, Hans Egon: *R. M. R., la soledad,* Buenos Aires, La Mandrágora, 1960. Traducción de Rosa Chacel, pp. 25 y ss.

> la derecha de Dios no se ha recobrado todavía de ello, y padece bajo su recuerdo tanto como bajo la antigua ira de Dios, que sigue sin perdonar aún a sus manos. (pp. 1093-4.)

Así la historia cristiana cobra un aspecto ingenuo y humano, tratado con irónica ternura. Pero encubre una relación con lo divino completamente distinta. La idea de Dios —percepción grandiosa de lo divino, la «blanca Rusia» es un país que «limita con Dios» por el Norte, es decir, por el cielo sobre las cabezas (p. 1100)— se mezcla a los afectos y sentimientos del hombre.

Dios amplio, al que se reza no con las manos juntas, sino con los brazos abiertos, es al mismo tiempo, en su grandeza, demasiado semejante al hombre. Por eso, en la historia final de amor, Georg se compara ante Klara con Dios, «el visitante maravilloso» al que ésta siempre esperó. El tema, en su rango mítico, está tratado con encantadora delicadeza.

Dios parece ser tan ajeno al hombre como la Naturaleza. De aquí la sorpresividad de su tratamiento humanizado. Pero, en cualquier caso, esta apropiación mítica o fantástica del tema en el *Libro de las horas* o en las *Historias del Buen Dios,* constituye un motivo aislado en la temática rilkeana, cuyo trasfondo deriva hacia otras consideraciones.

El ángel es otro signo de la eternidad, de antecedentes cristianos, y que se adaptará con un sentido muy distinto. Así, Angelloz (2) (p. 315-6) señala que es partiendo del hombre como se debe comprender al ángel. Incluso a partir de los *Nuevos poemas* (1907) el ángel parece alejarse de Dios, de quien ya no es mensajero, para vivir en la contemplación de las cosas eternas.

En este sentido, la carta de Rilke a Von Hulewicz no deja lugar a dudas respecto a su alejamiento del tratamiento cristiano:

> Ce n'est pas le sens chrétien (duquel je m'eloigne de plus en plus passionnément), mais avec une conscience purement terrestre, profondément terrestre, bienheureusement terrestre, qu'il s'agit d'introduire ce qu'on a vu touché «ici» dans un cercle plus vaste, dans le plus vaste de tous... Si l'on commet la faute d'appliquer aux *Elégies* ou aux Sonnets les concepts «catoliques» de la mort, de l'au-delà et de l'eternité, on s'eloigne entièrement de leur point de départ et on se prépare une incompréhension de plus en plus profonde. «L'ange» des *Elégies* n'a rien de commun avec l'ange du ciel chrétien (plutôt avec les figures de l'Islam). Cit. (2), p. 314, Carta XIII, p. 334.

Otto Bollnow considera que el ángel pone de relieve la miseria del hombre. Cumpliría una función de contraste. Está «existiendo verdaderamente», mientras las cosas se van desvaneciendo («Schwinden»). [«Punto de relación ideal mediante el cual se acentúa la imperfección del hombre» (4) (p. 159).] Los ángeles viven en la unidad de la vida y la muerte y son *signos de lo invisible,* que nos desespera porque estamos inmersos en lo visible.

También Holthusen destaca esta situación del ángel en la unidad de dos mundos distintos. El ser, en Rilke, se consideraría como inma-

nencia y, extendido hasta los límites últimos del Todo, absorbe los misterios de Dios y de la muerte. El ángel reflejaría también este cambio de sentido respecto a la tradición cristiana:

> Lo que Rilke celebra es un cambio de sentido opuesto al cosmos de la tradición cristiana occidental: jerárquicamente ordenado entre los ángeles, pero orientado al «interior», un mundo hecho de sentimiento, triunfante en lo invisible. En la unidad universal de este cosmos, hecho interioridad, desaparecen las fronteras entre la vida y la muerte, así como la oposición entre inmanencia y trascendencia: «Los ángeles no saben a menudo / si se mueven entre vivos o entre muertos.» (1.ª *Elegía.)*

En definitiva, entresacando fragmentos de diversos autores, llegamos a la aparición del tema fundamental rilkeano. Las figuras de Dios y el ángel, que proceden de la tradición cristiana, apuntan a un sentido distinto.

Dios, en las *Historias,* es un personaje tan real y dialogante como las nubes o los campesinos rusos, o los niños. Sentimiento inmanente al hombre e inmanente al mundo, que se confunde en ocasiones con el término de «vida» nietzscheano. Tratado en distancia, representa el sentimiento de eternidad, patente de igual modo en todo el «ámbito externo»; tratado en proximidad, «vecino Dios», es un interlocutor demasiado humano, motivo poético para sacar al hombre de sus visiones rutinarias y acercarle a la visión de los niños —éstos, en una *Historia* (p. 1129), consideran a Dios como una cosa: un dedal (y también un sentimiento)—. Dios adopta los caracteres de la Naturaleza —incluso en su lejanía y extrañeza grandiosa— o del hombre —con cuyos sentimientos coincide.

El ángel, que vive en la fusión de dos mundos, representa la conjunción de opuestos, la visión última de la unidad de contrarios que se expresa en las más antiguas tradiciones de signo panteísta. Si el hombre necesita realizar la apropiación de lo visible, convirtiéndolo —como una abeja— en invisible, el ángel ya ha realizado este paso, se mueve entre dos límites opuestos.

Sin embargo, la meca panteísta de la fusión de contrarios va a realizarse con la aparición del «espacio interior del mundo» («Weltinnenraum»), que coincide con el hombre interior. Esta consideración matiza, a mi entender de modo definitivo, el panteísmo rilkeano.

EL AMBITO INTERNO

Es preciso entonces trasladar el punto de vista hacia la cavidad anímica interior del hombre. En ella vamos a encontrar un reflejo y una correspondencia, respecto del ámbito externo, de la Naturaleza.

Paul Valéry dijo a propósito de Rilke: «Ses yeux très beaux, voayaient ce que je ne voyait pas.» Y para Desgraupes sería el «poeta de lo invisible» (10) (p. 19).

---

(10) Pierre Desgraupes: *Rainer Maria Rilke,* Poitiers, Ed. Pierre Seguers (Col. Poèthes d'Aujourd'hui, 14), 1964.

Bollnow considera que el hombre rilkeano se muere en una zona de «vivencias puras» —que serían inefables, intuidas, etc., salvo, desde luego, para sus análisis abstractos, desde una estética fenomenológica—. Pero desde esta «pura relación» el hombre sitúa su sentido personal en dependencia de lo cósmico (4) (p. 129). Para transformar lo visible en invisible, para apropiarse del mundo externo, se precisa «obedecer» *(gehorchen)* —raíz: *hören*, «oír»—, acatar la ley interior, manteniendo la mirada abierta hacia lo Abierto.

Desde un punto de vista más cercano al nuestro, Holthusen destaca el «monismo del sentimiento», medida de todo lo real, en la poesía de Rilke; los sentimientos intelectualizados adquieren una validez objetiva, no experiencia concreta de la vida *(erleben)*, sino conocimiento *(erfharen* y *erkennen)*, a veces incluso abstracto y sistemático (9):

> La tensión entre sujeto y objeto desaparece. El mundo externo está a tal punto subyugado, envuelto en una sensación universal de auto-olvido (que suspende y trasciende la entidad meramente personal), que súbitamente el objeto mismo empieza a hab'ar: también él expresa y manifiesta el sentimiento (9). (pp. 15-16.)

Estos autores, en definitiva, coinciden en señalar la importancia del «sentimiento» en Rilke. Por él accedemos a lo invisible e incluso trascendemos la tensión de opuestos y la minúscula entidad personal. Vía a un mundo infinito, donde espacio y tiempo están excluidos como limitaciones.

Se afirma la noción de un espacio anímico interior, que nos muestra la otra cara de la Naturaleza, el espacio interior del mundo; ni externo ni interno, pues en él se anulan los límites entre el espíritu del hombre y las cosas que acoge.

Maurice Blanchot se refiere en términos semejantes a esta «Weltinnenraum», aun cuando su argumentación derive luego hacia el «espacio literario», espacio del poema («lo Abierto es el poema»), donde el poeta traduce «esencialmente» las cosas (11):

> ... Espacio interior del mundo, que no es menos la intimidad de las cosas que nuestra intimidad y la libre comunicación de una y otra, libertad poderosa y sin reserva donde se afirma la fuerza pura de lo indeterminado (11). (p. 126.)

Pero la cuestión queda sólo como simple apunte en estas citas, y los citados críticos entocan en seguida la cuestión hacia otros temas que consideran más definitivos. En todos ellos se mantiene una impresión existencialista de Rilke, que anula el sentido más amplio de la inmersión del hombre en el universo.

La relación entre el hombre y el cosmos se entiende desde los primeros poemas como una participación en la fluencia común de la vida. Desde los *Poemas juveniles:*

---

(11) Maurice Blanchot: *L'espace littéraire*, París, Gallimard, 1962 (hay versión castellana, traducida por V. Palant y J. Jinkis, *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969).

Siento a menudo en tímidos temblores
qué hondo estoy en la vida.
Las palabras sólo son murallas.
Detrás, en montes más y más azules,
reluce su sentido.
.....
Me aterra la palabra de los hombres.
Lo saben expresar todo tan claro!
Y esto se llama «perro», y eso, «casa»,
y el principio está aquí, y allí está el fin.

Me espanta su decir, su juego en broma;
saben todo lo que es y lo que fue:
no hay montaña para ellos asombrosa;
su hacienda y su jardín lindan con Dios.

Siempre os he de avisar: no os acerquéis.
Me encanta oír las cosas cómo cantan.
Yo las toco: son mudas y están quietas.
Vosotros me matáis todas mis cosas (5).

(pp. 297-9.)

El lenguaje de las cosas se presenta en oposición al lenguaje en broma de los hombres, que rompe el asombro e impide el silencioso canto de los objetos. Es precisa una situación común, un entendimiento silencioso, que nos asiente profundamente en la relación con la vida. A partir de ésta, el espacio anímico se ensancha fundido con los objetos:

Calla, de puro oír, de puro asombro,
tú, mi más honda vida;
porque ya sabes que te quiere el viento
antes de estremecer los abedules.

Y una vez que el silencio te haya hablado
concede la victoria a tus sentidos;
a cada soplo, entrégate, y concédete:
él te dará su amor, te mecerá.

Y entonces, alma mía, sé ancha y ancha,
que te alcance la vida;
ensánchate como un traje de fiesta
sobre las cosas pensativas.

(p. 283, *ibíd.)*

.....

El sentimiento, cuando plantea al hombre la profundidad de sus conexiones con el entorno, manifiesta una potencia inusitada. Nuestra interioridad asusta. En la 4.ª *Elegía* se lee: «¿Quién no se sentó temeroso ante el telón de su corazón?» («Ver saB nicht bang vor seines Herzens Vorbang?»). Pero este temor tiene un sentido muy distinto al que pueda darle un tratamiento existencialista.

El poder fundamental de este sentimiento radica no en el posible efecto angustioso, sino en la radicación del hombre dentro de los

círculos móviles del universo. Mediante su sentir, el espíritu y la materia se fluidifican, los opuestos se unen armónicamente y el hombre ingresa en la vibración cósmica común al ámbito externo e interno de su mirada. Basta para ello un acto de amor a la materia, a lo visible: descubrir el corazón de las cosas. En apoyo de esta interpretación podemos citar de nuevo el texto de su carta:

> ... nosotros somos abejas de lo invisible. Transformamos lo amado visible y aprehensible en *la invisible vibración y emoción* de nuestra naturaleza, la cual *introduce un nuevo número de vibraciones en las esferas vibratorias del universo.*

La característica del panteísmo rilkeano reside en destacar la importancia del sentimiento humano. Su función compatibiliza el abandono pasivo —«déjelo ocurrir simplemente..., que las circunstancias trabajen en nosotros, que nos coloquen de vez en vez ante las grandes cosas naturales», escribe en las *Cartas a un joven poeta* (12)— con la leve intencionalidad del sentimiento del hombre, consciencia catalizadora de esta inmersión en el universo. Basta trascender la rutina ciudadana, el ruido, y adoptar la actitud de «dejar oír» a las cosas para que éstas se patenticen en una nueva dimensión, de profundidad inabarcable, en el interior del sentimiento. Pero ello nada tiene que ver con el sentir existencialista.

El sentimiento humano posee la suficiente capacidad de «receptividad activa» para construir un espacio interno, «hacer mundo», concordante y uno, con el ámbito externo. Como se lee en la 7.ª *Elegía:*

> *En ningún lugar, amada, se hará mundo sino dentro* (*).

Pero el hombre —en su belleza— se disipa en el ámbito del espacio universal:

> *Al sentir nos volatilizamos, ay,*
> *nos disipamos en aliento, afuera...*
> .....
> *¿Sabe a nosotros el espacio del mundo*
> *en que nos perdemos...?* (**).

El panteísmo rilkeano se expresa en imágenes estáticas. El espacio predomina sobre el tiempo, porque el sentir trasciende la consciencia del fluir temporal. Así, escribe en un poema de 1914:

> Entra el *único* espacio por todo ser: espacio interior de Universo. Quietas, las aves vuelan a través de nosotros. Oh, que quiero crecer, miro afuera, y está *en mí* creciendo el árbol (***).

---

(12) Rainer Maria Rilke: *Cartas a un joven poeta*, Buenos Aires, Siglo XX, 1970. Trad. de Luis di Torio y G. Thiele (edic. original, *Briefe an Einen Jungen Dichter*, Francfort A. M. Inselverlag, 1908).

(*) «Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen.»

(**) «Denn, wir, wo wir fühlen, verflüchtigen; ach wir
atmen uns aus und dahin...
.....
Schmerckt denn der Weltraum, in den wir uns lösen nach uns?»

(***) «Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum.»
(5) (pp. 976-7)

El universo crece en el espacio anímico interior, unificado al ritmo del universo.

Y en los *Sonetos a Orfeo,* de 1922, la segunda parte se inicia con estos versos:

> *¡Aliento tú, invisible verso! A cambio*
> *de nuestro propio ser*
> *puro espacio de mundo. Contrapeso*
> *en que transcurro yo rítmicamente* (*).

Por esto el canto del poeta se identifica también, en cuanto sentimiento grande, con el espacio del cosmos. Pero en otro poema de 1924 afirma taxativamente que el «espacio» no es el espacio donde se albergan las cosas materiales, sino «otro» espacio donde los objetos, las cosas, son «traducidos» —tributo que su panteísmo paga a la metafísica de la época—. El espacio del sentimiento humano es el espacio cósmico más allá del espacio material; el espacio donde cosas y sentimientos se fluidifican: el espacio, entonces, de la Vida. Como tal vez se expresa en estos versos:

> *El espacio a través del cual se arrojan estos pájaros no es*
> *el espacio íntimo que realza tu rostro...*
> *El espacio nos supera y traduce las cosas:*
> *Para que el ser de un árbol te sea un logro,*
> *arroja alrededor de él el espacio interior, ese espacio*
> *que se anuncia en ti...*

En este contexto los temas de la soledad y de la muerte, que las interpretaciones existencialistas destacan en primer plano en la obra de Rilke, adquieren un sentido muy distinto.

MUERTE Y TRANSFIGURACION DEL HOMBRE

Los comentadores existencialistas de Rilke destacan la relevancia que tiene en él el tema de la muerte. Así, Bollnow (4) (pp. 86 y ss.), siguiendo el sentido heideggeriano de que la esencia del hombre consiste en trascender, indica que la muerte significaría un «rebasar», un trascender la vida, entregándose el hombre, espontáneamente, a su último destino. Pero se insiste en el afrontamiento de lo inquietante, donde la angustia se transformaría en un nuevo sentimiento de infinito extrañamiento *(geborgenheit),* un «asidero de lo infinito».

Blanchot también señala la importancia del tema, pero relacionando el «espacio interior» con el «espacio de la muerte». La intervención del hombre en el universo parece consistir, sin embargo, en la rapidez para desaparecer —lo cual descarga el problema, de

(*) «Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
In dem ich mich rhythmisch ereigne.»

(5) (p. 858)

contenido existencialista—. Sólo podríamos aportar «nuestra aptitud para desaparecer, nuestra fragilidad, nuestra caducidad, nuestro don de muerte» (11) (p. 130). Y los versos de Rilke lo expresan así: «Ninguna parte es permanente» («Bleiben ist nirgends»); «Desea la metamorfosis» («Wolle die Wendlung»)...

Blanchot enfoca acertadamente la cuestión desde mi punto de vista —aunque esta alusión derive también en seguida hacia otras consideraciones, distintas de la intención que persigo en este trabajo:

> ... El encuentro de Orfeo es el encuentro de esta voz que no es mía, de esta muerte que se hace canto, pero que no es mi muerte aunque en ella deba desaparecer más profundamente (11). (pp. 145-6.)

Evidentemente, Rilke manifiesta siempre una predilección por el tema de la muerte desde sus escritos juveniles, que en cierto modo recuerda los anhelos del romántico Von Kleist. Pero el existencialismo ha travestido este tema de vivenciación afectiva, angustiosa, como aspecto límite de la existencia humana.

En realidad, Rilke siempre evita la angustia innecesaria. Y sus temores de infancia poseen otro sentido, como veremos en otro sitio.

Evita, por ejemplo, el terror ante la no existencia de Dios:

> ... y si siente con terror, en esta hora en que hablamos de El, que Dios no existe, ¿qué derecho tiene entonces a echarlo de menos. a El, que nunca existió, como a'guien que ha pasado, y a buscarlo como si estuviera perdido? (12). (p. 79.)

Lo único que afirma es que «tenemos que aceptar nuestra existencia tan *ampliamente* como sea posible» (12) (p. 103). Y ello supone aceptar lo inaudito, la muerte; y a Dios, que es lo extraño, lo Venidero (p. 79).

Pero no hay señal alguna de existencialismo en el hecho de que Rilke decida afrontar el tema de la muerte:

> En el fondo el único valor que se nos exige es: ser animosos ante lo más extraño, prodigioso e inexplicable que pueda acaecernos. Que los hombres hayan sido pusilánimes en este sentido ha hecho infinito daño a la vida; los sucesos denominados «fenómenos», la totalidad del llamado «mundo sobrenatural», la muerte, todas estas cosas que nos son tan afines, han sido tan reprimidas, tan alejadas de la vida por un rechazo cotidiano, que los sentidos con que podríamos aprehenderlas, se han atrofiado... (12). (p. 104.)

Sólo podemos deducir el contacto del poeta con los elementos maravillosos y el gusto por lo sobrenatural, por lo que excede de la capacidad rutinaria de la razón. En todo caso, el existencialismo de Rilke llegaría hasta estas frases:

> ... Y si organizamos nuestra vida con arreglo al principio que nos aconseja atenernos siempre a lo difícil, entonces aquello que todavía nos parece lo más extraño nos resultará lo más familiar y fiel. ¿Cómo podríamos olvidar los viejos mitos vigentes en el origen de todos los pueblos; los mitos de aquellos dragones que en el mo-

mento culminante se tornan princesas? Todos los dragones de nuestra vida tal vez sean princesas que sólo esperan vernos un día hermosos, atrevidos. Tal vez todo lo terrible no sea, en rigor, sino lo inerme, lo que requiere nuestra ayuda (12). (p. 106.)

Podemos deducir que se incita al hombre a afrontar todos aquellos sucesos que presentan visos de infinitud. Porque, de lo contrario, la vida del hombre deriva hacia «un lugar yermo de la orilla donde nada ocurre» (p. 105).

Pero Rilke afirma en otra carta desde Muzot: «La muerte es el lado de la vida que no vemos, que no se nos muestra.» Es decir, vida y muerte como dos caras de la misma moneda. ¿No enlaza con la tradición clásica del panteísmo? Y en otra carta a Paula Becker, anterior, escribe: «La muerte tiene una esfera de reloj de infinitos círculos.»

La muerte de Rilke no es la muerte de un hombre personal, sino que es un personaje impersonal que rebasa a todos los protagonistas, minúsculos, humanos. Y cuando escribe: «durante toda nuestra vida construimos nuestra muerte», sólo se afirma la unidad que este acontecimiento tiene con la vida. Así, este pensamiento se convierte en una bella narración en las *Historias del buen Dios,* en la que la muerte visita a un matrimonio y les entrega unas semillas: les regala las semillas de su propia muerte, y decidieron dedicar todas sus fuerzas a hacer florecer esta planta:

> ...Y se quedaron quietos, delante, unidos y en silencio, y ahora no sabían decir nada. Pues pensaban: florece la Muerte. Y se inclinaron a la vez para aspirar el aroma de la joven floración (5). (página 1137.)

Pero la Muerte se presenta de forma tan natural —valga la redundancia— como la misma Naturaleza. Es un acontecimiento más del ciclo cósmico de la Vida.

Así, cuando canta a «La muerte del poeta», el rostro del poeta yacente refleja la infinitud, la lejanía, pero también está unido a todas las sustancias naturales. Y su muerte es semejante a la de una flor:

> .....
> *Los que vieron su vida no sabían*
> *que unido estaba a todas estas cosas,*
> *porque de los barrancos y los prados*
> *y las aguas «estaba» hecha su cara.*
>
> *Su cara era la entera lejanía*
> *que aún quiere entrar en él y que le ronda:*
> *y su máscara, ahora deshaciéndose,*
> *suave, se abre lo mismo que la pulpa*
> *de una fruta, que al aire se corrompe* (5) (*).
>
> (p. 597)

(*) «.....
Die, so Ihn leben sahen, wußten nicht,
wie sehr er Eines war mit allem diesen;
denn Dieses: diese Tiefen, diese Wiesen
und diese Wasser *waren* sein Gesicht
.....»

Y en su narración juvenil *Leyenda de amor y muerte del alférez Cristóbal Rilke,* cuando éste se lanza solitario entre las filas del enemigo que le rodea, la muerte es un espanto; pero en seguida, una fiesta:

> El de Langenau está en lo hondo del enemigo, pero solo completamente. El espanto ha hecho un espacio redondo en torno de él, y él se detiene en medio, bajo su bandera que lentamente se va incendiando.
>
> Despacio, casi meditativamente, mira en torno suyo. Hay mucho de extraño y multicolor ante él. Jardines... piensa y sonríe. Pero entonces siente que se posan ojos en él y reconoce hombres y sabe que son los perros paganos; y lanza su caballo en medio de ellos.
>
> Pero cuando todo se agolpa ahora detrás de él, vuelven a ser jardines, y los diecisiete sables curvos, que brotan hacia él, rayo tras rayo, son una fiesta.
>
> Un riente juego de agua. (5) (p. 320.)

Pero tanto la soledad como la muerte, son siempre en Rilke vías de acceso a la armonía cósmica. La soledad no refleja así una angustia constitutiva, sino la necesidad del silencio, de la introspección para alcanzar el propio sentimiento interior, donde se abarca el ámbito cósmico en identidad incompleta. La muerte no representa el temor ante el final, o una cuestión que condicione a la vida con su amenaza, sino una realidad indisolublemente unida a nuestro vivir, dentro del amplio círculo universal.

LA ARMONIA

Al trascender la mera entidad personal en una actitud de silencio receptivo, el sentimiento es capaz de captar los «guiños de contacto que brotan de cada cosa» (5) (p. 977). Hablan los objetos cuando nuestro espacio interior los acoge en su profundidad. Por esto el poeta transforma las cosas, las llena de calor, les confiere intimidad y cobijo en el espacio.

Entre todos los objetos, la rosa simboliza esta armonía donde se fluidifican los opuestos. Los muertos viven en las rosas (5) (p. 219). Y las rosas son las metamorfosis de Orfeo (p. 833). La rosa es símbolo de lo infinito:

> *Innumerable flor plena, inagotable objeto* (5).
>
> (p. 863)

La rosa representa así este abrirse callado, sin violencia, la espontaneidad del espíritu hacia lo infinito. Cuando necesita espacio para su despliegue da cabida a todo lo demás, crea su propio espacio («tu crées ton propre espace», dice en *Les roses).*

.....
Vida sin sonido, abrirse inacabable,
usar espacio, sin tomar espacio de ese
espacio que las cosas achican rodeándolo,
casi no ser contorno sino un escatimado
y puro interior, muy extrañamente suave
y que se manifiesta hasta los bordes: ¿hay
algo para nosotros tan sabido como esto?
Y como esto además: que brota un sentimiento
porque tocan los pétalos a los pétalos. Y esto:
que hay una sola cosa que se abre como un párpado,
y más abajo quedan otros párpados puros,
muy bien cerrados, como si, diez veces dormidos,
tuvieran que ahogar la potencia de ver
de mi interior... (5).

(p. 451)

La rosa es el símbolo de todas las metamorfosis. Y simboliza también la armonía con el espacio.

El ámbito externo se armoniza con el interno. La rosa manifiesta la perfecta conjunción hacia el interior y hacia el exterior, en la manera de acoger el espacio y en la manera de usarlo.

En el sentimiento de la rosa se condensa todo el panteísmo rilkeano. Los párpados del poeta serán, a su muerte, los pétalos de una rosa, en la cadena infinita de sus metamorfosis.

Pero también sobre la imagen de Rilke, según se ha visto, se ha operado una importante metamorfosis: su rostro existencialista quizá sólo era una máscara que alguien le colocó póstuma. Al desprenderse ya no hace falta forzar el sentido de sus poemas, acoplarlos a filosofías abstrusas y especulativas. Su verdadero rostro es más simple y, al mismo tiempo, más grandioso. Refleja, en cierto modo, la honda concavidad del universo, como escribió en *Las poesías a la noche,* refiriéndose a John Keats:

Ahora le llega al rostro al gloriador callado
lo lejano de abiertos horizontes
.....
Rostro: oh, ¿de quién?... (5).

(p. 961)

II. LA ALUCINACION

EL SUEÑO

Es realmente la prosa de Rilke la que nos da la medida más exacta de su visión poética. El cuidado epistolario que nos legó clarifica grandemente su poesía, como hemos comprobado. Y los relatos en prosa nos reflejan un Rilke despojado del intelectualismo de que quizá adolecen algunos de sus poemas; la carga de contenido se supedita a la sensibilidad.

En la prosa, Rilke fluye espontáneo y comunica con nitidez los propósitos de su poética.

El sueño es el primer personaje que encontramos. Sus escritos semejan un recorrido sonámbulo a través de recuerdos y sensaciones. La insinuación, la delicadeza, transmite al mundo que nos presenta un rango mágico peculiar.

Ya en los *Sonetos a Orfeo,* el sueño —inseparable de la realidad—, adopta un carácter de levedad femenina, receptiva. Podría entenderse como el símbolo de su poesía:

> *Fue casi una muchacha, que surgió*
> *de esa dicha unitaria del cántico y la lira,*
> *y refulgiendo clara, a través de sus velos*
> *primaverales, se hizo una cama en mi oído.*
> *Y en mí se durmió. Y todo fue su sueño* (5).
>
> (p. 829)

En 1899 publica la *Leyenda de amor y muerte del alférez Cristóbal Rilke,* prosa sugerente, breve, de frases cortadas y musicales, inicia ya el lirismo característico, exquisito, de sus narraciones («su largo pelo tiene el brillo del hierro», «se le ha caído de los hombros el ser niño, ese suave traje oscuro», «construyen horas de diálogos de plata». «Y pregunta a una mujer que se inclina hacia él: '¿Eres la noche?'»). Personajes evanescentes, en un ámbito de vaguedad extraña. Protagonistas de un sueño.

En 1898 publica *Ewald Traggy,* narración incompleta sobre la ruptura biográfica del artista con el rutinario mundo social, su lenta afirmación en el silencio —contraposición del «arte a voces» de Von Kranz frente al admirado Thalmann, creador burlón y silencioso, presagio quizá de su posterior amistad con Rodin—. Allí escribe:

> ... en el sueño todo está muy cerca. Allí, no se tiene miedo. Estamos realmente hechos para el sueño; no tenemos los órganos para la vida, pero somos peces que quieren echar a volar. ¿Qué se le va a hacer? (5). (p. 1076.)

Traggy representa la imposibilidad del artista de ser uno más con los humanos. Sus sensaciones hipersensibles, receptivas, forman un esbozo inacabado pero agradable, a veces con una afilada ironía no exenta de ternura. Traggy representa la inicial visión, asombrada, del poeta que comienza, indefectiblemente aislado de los humanos («de buena gana sería uno de ellos, uno más en la corriente, y de vez en cuando, casi lo cree...», p. 1064).

Traggy posee además una extraña capacidad de acercarse a los objetos sin apropiárselos. Su enfrentamiento a lo cotidiano es una lenta asimilación afectiva, intimista. Así, el cuarto donde vive se le hace en seguida querido, forma parte de su espacio anímico; pero también, a veces, precisa oír la voz de la muchacha tras las paredes, porque siempre hay «algo frío y aversivo en las cosas» (p. 1061).

Los cantos y leyendas de las *Historias del Buen Dios,* editados en 1900, prolongan esta encantadora línea de ingenuidad e intimismo. En el trasfondo, «la blanca Rusia».

Sin embargo, es en los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* donde la percepción de su sueño se va a convertir en una realidad alucinada.

MALTE

Los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* es la obra aparentemente más existencialista de Rilke.

Angelloz la yuxtapone a los *Nuevos poemas,* y se atribuye el mérito de haber descubierto sus rasgos existencialistas, ya que Heidegger sólo se refirió a las *Elegías* y los *Sonetos a Orfeo.* El personaje de los *Cuadernos* parece una vida suspendida en el abismo, y experimentar la angustia —carácter negativo de la existencia— antes de que los existencialistas elaboraran sus teorías (2) (pp. 209-210).

José Luis Aranguren considera que esta obra tiende a convertirse en:

> ... libro de memorias, en «Aufzeichnungen» o en «libro de horas», en relato confidencial, fluyente, temporal, de los sucesos del alma (...). Es, quiere ser... existencial. Pero existencia, según la filosofía a que ella se refiere es «tiempo» (13). (p. 27.)

Angelloz narra la historia de la obra, recogiendo datos de la correspondencia de Rilke. Iniciada el 8 de febrero de 1904, la carta que escribe a Lou Andreas-Salomé indica la aspiración de «comprender su vida, crear su vida y llegar, por ella, a ser el artista que no es aún» (2) (páginas 210-211). Así, con un planteamiento ambicioso e introspectivo, comienza a escribir en Roma, en medio de sufrimientos físicos y morales; la acción se ambienta, sin embargo, en París.

Lee a Kierkegaard en esta época y traduce las *Cartas a su hija.* El 25 de mayo de 1906 escribe que aún no ha perfilado a Malte. El 20 de junio indica que su obra no estará «infectada de prosa», como el *Corneta.* El 19 de octubre de 1907 ya «ve» a Malte:

> ... le destin de Malte L. B. N'est-ce pas que cette épreuve le dépasse, que, mis en face du réel, il ne la supporta pas, ... (XI-395, cit. (2), p. 214).

El 8 de septiembre de este mismo año escribe que se esfuerza por mantener la independencia de sus convicciones frente a las de Malte. Termina el libro en 1910 (cfr. carta del 14 de abril).

Angelloz explica así la relación entre Malte y Rilke:

> Les *Cahiers* ne sont ni une autobiographie, ni une oeuvre objective; Malte n'est pas Rilke, mais pour ainsi dire son double, ou encore le miroir dans lequel il se regarde essayant de vivre (2). (p. 218.)

(13) J. L. Aranguren: «Poesía y existencia», en *Crítica y meditación,* Madrid, Taurus, 1957, cit. también en (1).

Pero es el mismo Rilke quien mejor esclarece el significado de su obra, en carta del 10 de noviembre de 1925:

> ... par des évocations («Erscheinungen») et des images, se saisir de la vie que se retire sans cesse dans l'invisible; il les trouve tantôt dans ses propres souvenirs de jeunesse, tantôt dans Paris qui l'entoure, tantôt des réminiscences de lectures. Et tout cela, quel que soit l'endroit où il le vive, est également valable pour lui, a la même durée et la même présence. Malte n'est pas en vain le petit-fils du vieux comte Brahe qui considérait tout, les choses passées aussi bien que les choses futures, comme simple présent devant lui: de même Malte considère comme présentes devant lui ces réserves de son Moi («Gemüt») qui proviennent de trois sources différentes: sa propre détresse, par exemple, se place sur la même plan que celle des papes d'Avignon... Ces personnages... ne sont pas de figures historiques ou des figurations de son propre passé, mais «des vocables de sa détresse». (XIII-319, cit. (2), p. 219.)

La vida se retira hacia *lo invisible*, y el personaje humano trata de asirla a través del tiempo interior de los recuerdos de infancia y de lecturas. Todo transcurre en un simple presente, donde se unifican los sucesos pasados y futuros. Y todos los personajes son simples «vocablos de su destreza».

Después de todo lo señalado anteriormente —respecto a la metamorfosis panteísta de nuestro autor existencializado—, no hace falta señalar que no hay ningún viso existencialista en esta narración. Los sucesos se vivencian en el puro presente ficticio, onírico, de la memoria interior, donde se entremezclan sucesos históricos, leyendas y mundo entorno.

Todo parece arder en la memoria indiscriminada de las cosas. En otra carta escribe:

> Ainsi les *Cahiers*, tentative d'un artiste pour rendre la vie possible, aboutiraient à une condamnation de l'art au nom de la nature... (XII, III, cit. (2), p. 234.)

LA EXPERIENCIA POETICA

Los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* pueden perfectamente representar la completa imagen de Rilke. Narración fantasmagórica, alucinada, presenta un mundo de recuerdos intermitentes. Escrito en estilo y un estado anímico muy distintos, la unidad final de las imágenes y relatos dispersos sólo se encuentra en el hilo deslabazado del ámbito interior de los recuerdos y leyendas del personaje.

Los *Cuadernos* (o *Apuntes*, como también se les ha traducido al español) expresan el fundamento poético en que se asientan:

> Tal como eras, entregado a mostrar, poeta trágico sin tiempo, debías transformar esas capilaridades en los ademanes más convincentes. Entonces, empezaste el acto de violencia sin ejemplo de tu obra que, cada vez más impaciente y más desesperada, buscaba entre lo visible los equivalentes de lo visto dentro. (5) (p. 1521.)

La narración se establece fuera de los límites del tiempo. No existe precedente, ejemplo —tampoco continuadores de este intento—. Las visiones interiores inexpresables, enigmáticas, tratan de encontrar un equivalente en el exterior; la obra poética quiere ser conjunción de lo visible y lo invisible, remedar —o transmitir— el espacio interior donde se disuelven los opuestos.

El medio que se elige, o más bien viene exigido, es el de relato de alucinaciones y recuerdos. Pero siempre en base a una experiencia, pues la poesía debe ir unida a la vida del hombre:

> ... Porque los versos no son, como cree la gente, sentimientos (éstos se tienen bastante pronto): son experiencias. Para un solo verso se deben ver muchas ciudades, hombres y cosas; se deben conocer los animales, se debe sentir cómo vuelan los pájaros, y saber con qué ademanes se abren las florecillas por la mañana...
> ... Y tampoco basta que se tengan recuerdos. Es preciso poderlos olvidar, cuando son muchos, y es preciso tener la gran paciencia de esperar a que vuelvan. Porque los recuerdos mismos aún no son eso. Sólo cuando se hacen sangre en nosotros, mirada y gesto, sin nombre, y ya no son distinguibles de nosotros mismos, sólo entonces puede ocurrir que en una hora muy extraña brote en su centro la primera palabra de un verso, y parta de ellos. (5) (p. 1483.)

En los *Cuadernos* reaparece la actitud hipersensible, el protagonista de receptividad extraña y extrañante, de toda la prosa de Rilke. Pero ahora la sensación de misterio, de suceso inminente que nunca llega a producirse, matiza de forma característica la narración. Y siempre, la sensación de imposibilidad de superar este misterio que envuelve siempre al protagonista.

Efectivamente, los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* se caracterizan por una delicadeza rayana en lo enigmático. Narración contada por un observador extraño, ajeno al mundo onírico que relata, se ambienta en la intimidad de un sueño; pero siempre impregnado de un miedo indecible, un terror ingenuo a las alucinaciones.

El tiempo del relato se constituye en pálpitos intermitentes, donde temas y personajes aparecen y desaparecen como en la descripción de una fantasmagoría interior. La forma de apuntes deslabazados coadyuva a esta sensación. Los *Cuadernos de Malte* quieren sumergirnos en «otro» mundo:

> No, no, en el mundo no se puede imaginar nada, ni lo más pequeño. Todo está compuesto de tantos detalles separados, que no se pueden prever. Al imaginar se pasa sobre ellos y, con la rapidez, no se nota que faltan. Pero las realidades son lentas e indescriptiblemente detalladas. (5) (p. 1565.)

El objetivo bien puede ser la disolución del yo. El protagonista es una concavidad vacía, donde los recuerdos constituyen imágenes entreveradas de una fiebre imaginativa que trata de asumir el miedo, el misterio que se alberga en la sucesión indiscriminada de imágenes que constituyen la propia personalidad, enlazada sólo a los arque-

tipos humanos, disociada y dispersa en la multiplicidad inabarcable de impresiones.

La sensación que describe Malte podría reflejar el sentimiento que se produce en el lector:

> Tuve la sensación de que, de repente, todo el tiempo se salía del cuarto. Nos encontrábamos como en un cuadro... (p. 1565.)

PERSONAJES Y SIGNOS

El mismo Rilke reconoce el «entendimiento casi frío» del autor con los personajes del relato (p. 1487). En realidad, aunque narrado en primera persona, la sensación de misteriosa lejanía del narrador respecto a los personajes confiere a éste el papel de unos ojos alucinados que recorrieran una película deslabazada de imágenes sinfín.

Ante el asombro callado de Malte desfilan auténticos cuadros históricos, entremezclándose vivos y muertos en el ámbito puro del recuerdo.

El lector recorre las páginas de Malte, del mismo modo que éste recorre —en una escena del relato— los cuadros enigmáticos que reposan en la oscuridad del lejano castillo, y van siendo iluminados a la luz tenue de una lámpara. Paseo a través de diversas narraciones o experiencias. El tiempo no existe. El espacio cambia —de París a un castillo danés, a Avignon, o Venecia...—. Y personajes muertos aparecen a veces ante los ojos acostumbrados de los personajes vivos.

Malte parece ser únicamente el encargado de iluminar, de pasar revista a toda la serie de personajes entremezclados en el recuerdo.

> También a ratos, en las largas tardes, se les podía ver asomar al extremo de las hondas galerías y observar cómo, de la mano, iban pasando ante los viejos cuadros oscuros, sin hablar, evidentemente entendiéndose de otro modo. (5) (p. 1489.)

Los personajes aparecen siempre con gestos misteriosos. Así el pequeño Erik —que quizá pudo haber sido el mejor amigo de Malte, aunque no era dado a la amistad (p. 1542)—, con sus risas y sus movimientos sin sentido, siempre como en contacto con algo invisible. Es uno de los personajes más misteriosos, con sus actos crispados de compañía y su pertenencia a un mundo distante. Sin embargo, también acaba siendo relegado a un cuadro («Me acuerdo de que una vez te pintaron un retrato...»); y después de describirlo, Malte pasa revista a otro personaje interior.

También los mendigos parisienses, más cercanos a la muerte, a otro mundo, hacen tropezones y brincos (p. 1511) o guiños significativos, de entendimiento tácito con el asombrado Malte.

Y el vecino, que germina en el cerebro, aumentando vorazmente en él (p. 1571). El vecino de San Petersburgo, que decía poesías («y con sus poesías hizo un capullo en mi cabeza», p. 1572). El vecino que recitaba a Pushkin y Nekrasov. Confundía tiempo y dinero, y siempre que podía ahorraba un poco de tiempo para cuando su doble

viniera a reclamárselo en billetes de diez años (cfr. pp. 1572-75). Encerrado en su cuarto descubrió el tiempo («el tiempo auténtico que pasaba... todos esos segunditos, igual de tibios, uno como el otro, pero de prisa, pero de prisa...»). Al descubrir que la Tierra se movía —explicación de su preocupada postura ante el tiempo—, no pudo soportar el movimiento de su habitación, que se le hizo exageradamente perceptible, y desde entonces se mantenía siempre tumbado, recitando versos.

La realidad, en su sencillez, es lo único que puede salvarnos de la alucinada exageración de nuestras impresiones:

> ... Me propuse, después de esta experiencia, lanzarme en tales casos siempre, derecho a la realidad. Noté qué sencilla y aliviadora era, frente a las suposiciones. Como si no hubiera sabido que todas nuestras opiniones son supletorias, conclusiones, nada más (página 1575.)

Malte aconseja desconfiar de las percepciones llevadas —irónicamente— al extremo. El misterio de cada acontecimiento del universo tiene la suficiente fuerza abismante, rebasante de nuestra minúscula capacidad de entendimiento, como para volvernos locos.

El equilibrio, para Malte, lo representa el solitario, el que descanse redondamente en sí. Pero todo el mundo trata de turbarle, le odian. Atrae la burla de todos (p. 1581). La gente «nunca ha visto un solitario; sólo le han odiado sin conocerle».

Ante los personajes solitarios la multitud adopta la postura de escupirles en su pobreza o la táctica mejor: la gloria.

El artista es el solitario («el rostro de aquel a quien un dios le cerró el oído para que no hubiera otro sonido fuera del suyo» [página 1517]).

El poeta es el que vive en una casa lejana y solitaria. Y sabe de muchachas que han vivido hace cien años (p. 1496). El poeta lee versos de Safo a las muchachas —tema que Rilke siempre asocia como símbolo a la poesía— (p. 1612).

LA DIMENSION DEL SUEÑO

Los *Cuadernos de Malte* adentran al lector en una dimensión distinta, dictada por el transcurso impersonal e imprevisible, a veces cíclicamente reiterado, de las vacías estancias de la memoria. Malte se mueve como espectador perceptivo, pasivo, sonámbulo, de un laberinto de imágenes.

Y la realidad cotidiana se deshace ante los alucinados ojos del protagonista, encadenado a un vértigo de recuerdos. Perdida la coherencia lógica, la conexión anímica es la única guía del fluir de la memoria o los relatos.

Así el «olor del miedo» se percibe en la ciudad por todas partes. La ciudad representa el ruido, el ajetreo externo evasivo, pero también algo terrible, un momento de extrema tensión (p. 1474).

La ciudad está habitada por una multitud de hombres que es sólo una multitud de máscaras (p. 1475). Y sobre ella se eleva el alto muro del silencio. A veces se espera el golpe terrible, los rostros concentrados en los ojos: así es en la ciudad el silencio.

La ciudad destruye la soledad, el equilibrio redondo del hombre consigo mismo. Por eso mismo el silencio es en ella algo terrible: no refleja la armonía, sino la inminencia de un peligro invisible que nunca se evidencia, que nunca ocurre.

Los *Cuadernos* nos abren, desde el principio, a una nueva dimensión. Onírica, ingobernable, desconocida:

> Aprendo a ver. No sé en qué consiste, todo entra en mí más hondo y no se queda en el sitio donde antes llegaba a su fin. *Tengo un interior que no sabía. Todo entra en él ahora.* No sé lo que pasa allí (p. 1474.)

Así la visión de la mujer pobre que encuentra meditando en la calle Notre-Dame-des-Champs. Trata de acercársele sin ruido, porque no se debe interrumpir al pobre cuando medita. La calle estaba vacía:

> ... La calle estaba demasiado vacía; su vacío se aburrió, me quitó el peso de debajo de los pies y golpeó con él en torno, acá y allá, como un zueco. La mujer se asustó y salió de sí misma, demasiado rápida, con demasiada violencia, de modo que quedó su cara entre las dos manos. Me costó indescriptible esfuerzo quedarme en esas manos y no mirar lo que se había desprendido de ellas. Tuve miedo al ver una cara desde dentro, pero me daba mucho más miedo la cabeza herida y desnuda sin cara. (5) (p. 1475.)

A veces incluso llega el momento en que la máscara del hombre se objetiviza ante el espejo y acaba «dictando una realidad» de la que no se puede escapar, con el terror consiguiente (pp. 1535-6).

El miedo es entonces el catalizador que nos adentra en esta dimensión onírica misteriosa, en la cual el entorno se destruye, se deshace.

LA MUERTE COMO PERSONAJE

La muerte es otro elemento destructor, de importancia primordial en la narración de Malte. La muerte como personaje que atrae por su fascinación.

Los niños la tienen dentro, una muerte pequeña, y los mayores, una muerte grande —«y esto daba una dignidad peculiar y un orgullo tranquilo» (p. 1477).

A veces la muerte se apodera de uno de los personajes. Y su voz tiene autonomía. («No era la voz del gentilhombre. No era a Cristoph Detlev a quien pertenecía esa voz, sino a la muerte de Cristoph Detlev», p. 1479). La muerte se introduce en el cuerpo y lo guía de forma desconocida. O los asimila, los supera en la unidad posterior, los arroja al espacio.

Sólo los animales —que para Rilke están inmersos en la corriente inocente de la vida, mientras que el hombre tiene la «mirada invertida»— parecen reconocer el espíritu de los muertos (pp. 1524-5).

Hay una misteriosa aparecida, «la señora» a la que el pequeño Erik cierra la puerta con profunda reverencia (p. 1491), que ilumina varias veces las páginas de los *Cuadernos*. Cuando hemos recuperado la seguridad del relato, de nuevo la desconcertante sensación de «la señora», la aparecida Christine.

Rilke parece escribir al dictado de la fuerza magnetizante de sus recuerdos y obsesiones, y la narración posee una vida autónoma, sobrepasa el poder del poeta. A veces se interrumpe su corriente para enlazar con otra historia. Incluso en una ocasión grita:

> Hasta aquí la cosa va sola, pero, ahora, por favor, un narrador, un narrador: porque de las dos líneas que quedan todavía debe brotar violencia superando toda contradicción (p. 1584).

El lector acaba por sentirse inmerso en este deambular fuera de lo real, sin hilo narrador, sin fin ni principio. Pero la intermitente aparición del tema de la muerte siempre produce una sensación inquietante.

Malte relata con absoluta frialdad la muerte de su madre (páginas 1537-8) y de su padre (pp. 1563-4). La muerte semeja un elemento equiparador que restablece la igualdad y reintegra al hombre con el universo.

Se describe la muerte de la señora del Gentilhombre, que odiaba las manchas rojas de vino en el mantel (pp. 1543-5) —símbolo supersticioso— y del Gentilhombre mismo (p. 1546). Cada personaje parece dibujar un rasgo enigmático, dejar un recuerdo propio, antes de caer en *su* propia muerte, a veces después de un presagio misterioso.

Y en otras ocasiones cobra un carácter truculento por la descomposición absoluta de los cuerpos (p. 1587).

La muerte parece un personaje que se moviera entre los vivos:

> La muerte parecía una marioneta que necesita rápidamente un duque... (p. 1587.)

Sólo el viejo Brahe, que mantiene una relación no descubierta con la aparecida Christine, parece entenderse con la muerte. Y el contacto con la muerte le lleva a franquear las barreras del tiempo:

> La muerte era un pequeño azar que él ignoraba por completo: las personas que había aceptado una vez en su memoria, existían, y su fallecimiento no podía cambiar en eso lo más mínimo. Años después de la muerte del viejo señor, se contaba cómo, con la misma obstinación, tenía las cosas futuras por presentes (p. 1490).

También la muerte se muestra en la ciudad. A veces le invadía a Malte su sentimiento, cuando alguien se desplomaba («y él ya estaba más allá del miedo: entonces yo tenía su miedo»). Pero, por otra parte, dice luego, es el mismo miedo que sintió a la muerte de

su perro (pp. 1568-9). La vida humana parece carecer de relevancia para Rilke.

Pero la muerte es el personaje más incomprensible, porque no lo conocemos. Lo más precioso, lo más nuestro. Y lo que más ignoramos, porque altera nuestra seguridad de hombre ocupado (p. 1570).

Sin embargo, ante todo es una relación con lo inmutable, con la totalidad:

> ... Pero viene todavía una fiesta; nadie está invitado a ella. La expectación no tiene en ella ningún papel. Todo está ahí. Todo para siempre... (p. 1549).

LA ALUCINACION DE UN NIÑO

Todo *Cuadernos* parece mirado desde el punto de vista asombrado de la infancia. Malte parece un testigo abierto a la recepción de una serie de imágenes que se limita a constatar como impresiones, sin tratar nunca de descubrir su sentido.

El protagonista parece un extraño entre todos los personajes, siempre ajenos, siempre en otra situación: o demasiado jóvenes —como Erik— o demasiado mayores para establecer cualquier tipo de relación que no sea el entendimiento frío y tácito. Los personajes son siempre inaccesibles y sus gestos poseen el valor de un rito, de un signo mágico incomprensible. Sólo con Abelone hay otra suerte de comunicación.

Malte conserva siempre esta visión de niño en un ambiente fantasmal. Así, cuando se refiere a su familia de ascendiente escandinavo —invención que Rilke usó a propósito de las obsesiones de su madre:

> ... importantes personas mayores... ocupadas de algo invisible... admitían que había algo que no veían. Y era espantoso que fuera más fuerte que todos ellos (p. 1557).

Pero, considerado desde este prisma mágico de la infancia, el verdadero personaje de los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* es el miedo.

El «olor del miedo» se siente en todas las partes de la ciudad (p. 1473). Es el olor que perciben los niños. Porque las sensaciones parecen impregnar de «olor» el mundo entorno:

> El olor dulce y largo de los niños de pecho descuidados estaba allí, y el o'or de miedo de los niños que van a la escuela, y el bochorno de las camas de los muchachos que se hacen hombres. (páginas 1499-1500).

Lo espantoso impregna de un olor —sensible, pero invisble— el aire:

> La existencia de lo espantoso en cada átomo del aire. Lo respiras con lo transparente; pero en ti precipita, se hace duro, toma formas geométricas agudas en las entrañas (p. 1515).

Y el miedo, en Rilke, retrotrae siempre a la infancia. La infancia es algo permanente en el hombre («si me empeñaba en que mi infancia había pasado, en ese momento también se había ido todo mi futuro», p. 1589).

Rilke parece tener siempre dentro la incurable enfermedad de la infancia. Y las enfermedades de la infancia son: el terror y la pesadilla.

Los recuerdos de infancia son constante intermitencia en los *Cuadernos.* Así, cuando en la noche, al ir a buscar un lápiz debajo de la mesa, mientras la mano del niño parece moverse sola —como un animal marino explorando al fondo—, aparece otra, enorme y delgada desde la pared, y ambas se mueven independientes y ciegas. («Sentí que una de las manos me pertenecía y que se entregaba a algo que no podría volverse a arreglar», p. 1527).

Y la enfermedad. En el delirio del niño enfermo todos los objetos toman proporciones amenazantes:

> ... El miedo de que un hilito de lana que sale del borde de la colcha sea duro, duro y agudo como una aguja de acero; (...) el miedo de que esa miguita de pan que ahora se cae de mi cama, sea de cristal y se rompa abajo, y el miedo opresor de que con eso se rompa todo, todo para siempre... (p. 1509).

Es el gigantismo de los objetos pequeños, que amenazan la sensibilidad indefensa del protagonista, inerme en su enfermedad y en su infancia. Ante la inseguridad vital del niño Malte, los objetos son indominados por la consciencia y cobran una vida independiente, provocan el miedo.

Malte parece escribir el relato deslazabado y hermoso de su delirio anímico. Es, como la vida, un conjunto de «claras cosas diversas que sólo están pensadas para uno y que no se dejan decir». Rilke parece revivir esta actitud febril de la memoria. Inconsciente registro de experiencias y arquetipos:

> La fiebre resolvía en mí y sacaba de lo más hondo experiencias, imágenes, hechos, de los que yo no sabía nada (p. 1528).

LA MEMORIA DEL AMOR

Pero si en Rilke hay una memoria del miedo, también hay un sitio pequeño, pero importante, para el amor.

En él transparece la Naturaleza:

> ... las cosas vibran unas con otras, y hacia el aire, y su frescura aclara las sombras y da al sol un brillo ligero, espiritual. Entonces, no hay en el jardín nada principal; todo está en todo, y se debería estar en todo para no desperdiciar nada (p. 1591).

La memoria del amor se armoniza con la Naturaleza:

> ¿No está aún caliente de ti la tierra, y los pájaros dejan aún espacio para tu voz? El rocío es otro, pero las estrellas siguen siendo las estrellas de tus noches... (p. 1592).

Pero nunca el amor se contrapone a la soledad ni, por tanto, a nuestro ingreso en la Naturaleza. Como en el canto a Safo:

> ... cuánta razón tenía esa amorosa, cuando sabía que la unión no significa más que un aumento de soledad; cuando iba más allá de la finalidad terrestre de sexo con su intención infinita; cuando en la oscuridad de los abrazos no excavaba buscando saciedad sino deseo: cuando despreciaba que uno de los dos fuera el amante y otro el amado; y a las débiles amadas que llevaba a su lecho, las encendía en ella para el amante, y ellas la abandonaban. En tan altas despedidas, su corazón se volvía Naturaleza (p. 1614).

En los *Cuadernos* también hay un canto, entre paréntesis, del amor:

> (Ser amada significa inflamarse. Amar es brillar con inagotable aceite. Ser amado es pasar: amar es durar) (p. 1619).

Porque el amor nos traslada al otro lado de la muerte, a la fuente original:

> ... tan fuerte era el movimiento de su ser, que al entregarse volvió a aparecer al otro lado de la muerte como fuente, como fuente apresurada (p. 1610).

Quizá el único inconveniente del hombre es que no acepta su destino. No entiende el amor como una forma de supervivencia de la Naturaleza, sino de supervivencia personal ante la muerte:

> Quizás es nuevo que sobrevivamos a esto: el año y el amor. Las flores y los frutos están maduros cuando caen; los animales se sienten y se encuentran juntos y están contentos. Pero nosotros, que nos hemos representado a Dios, no podemos estar terminados. Extendemos nuestra naturaleza, necesitamos todavía tiempo. ¿Qué es un año para nosotros? ¿Qué son todos? Antes de haber empezado con Dios, ya le rezamos: déjanos sobrevivir a la noche. Luego, a la enfermedad, y luego, al amor (p. 1611).

EPILOGO

A través del hilo narrativo de este estudio, he intentado desaparecer un poco detrás de una serie de textos insertados de Rilke. Y en ellos creo se ha evidenciado una actitud muy lejana de la clásica interpretación existencialista, que relegaba su panteísmo a una primera etapa, inmadura y juvenil.

Pero la imagen de Rilke sufre una importante metamorfosis cuando la aproximamos a una visión del espacio de la Naturaleza. Entonces, incluso aquellos temas aparentemente más existenciales, como la soledad y la muerte, cobran un sentido distinto porque habían sido analizados fuera de su contexto, más amplio. Y descubrimos que el verdadero rostro de Rilke —como el de John Keats, a cuya muerte canta— estaba hecho de montes y de ríos, unido a las esferas vibratorias del universo.

Poeta grandioso en su palabra, que refleja un gran respeto al silencio, cuenta sólo lo importante, lo profético. Pero frente a su poesía, su prosa —menos estudiada por la crítica— se expresa con una deli-

cada sencillez; y el mágico ambiente que la rodea puede hacérnosla a veces preferible a su verso.

Y también en el relato alucinado de su prosa, en los *Cuadernos*, se hizo evidente su panteísmo. El yo se anula en el transcurso delirante, febril, de la memoria, cavidad interna del hombre, espacio interior de sus sentimientos y único registro del efímetro transcurrir del tiempo.

Porque el hombre se relaciona con la Naturaleza o con la Vida únicamente a través del espacio interior donde duermen sus sentimientos. El sentir profundo, la experiencia de lo cósmico. No el sentir minúsculo, individualizado, de la existencia aislada, sino la percepción arquetípica de lo humano. Porque en la soledad es donde se descubre la comunidad con todo lo importante, con lo trascendente que olvidamos en las ocupaciones evasivas de nuestro cotidiano tráfago con las cosas.

El «espacio anímico» es por esto la dimensión más profunda de su ser. En él se funde el ámbito interno, la cavidad sin nombre de la memoria y los grandes sentimientos con el ámbito externo, el espacio más allá del espacio material. El papel del hombre consiste en transformar sus percepciones sensibles individuales e ingresar en la gran conexión donde se sumerge definitivamente con la muerte.

Rilke siempre gustó de asociar la imagen de una muchacha a la poesía. Tal vez por esto el proceso de su vida y de su obra podría venir resumido por estas breves líneas intercaladas en las *Historias del Buen Dios* (p. 1112):

> —Esto me hace acordarme de una muchacha. Se puede decir que en los primeros diecisiete años de su serena vida, no había hecho más que mirar. Sus ojos eran tan grandes y tan independientes, que ellos mismos consumían todo lo que recibían, y la vida proseguía en el cuerpo de la joven criatura independientemente de eso, nutriéndose de leves rumores interiores.
>
> Pero al final de esta época, algún acontecimiento demasiado fuerte, conturbó esta doble vida, que apenas se tocaba; los ojos se volvieron en seguida hacia dentro, y todo el peso de lo exterior cayó a través del oscuro corazón, y todos los días se precipitaron con tal violencia por las profundas y escarpadas miradas que se rompieron en el estrecho pecho como cristales. Entonces la muchacha palideció, empezó a sentirse enferma, a volverse solitaria, y por fin, ella misma buscó ese silencio donde probablemente ya no son estorbados más los pensamientos.
>
> —¿Cómo murió?—preguntó mi amigo suavemente, con voz algo ronca.
>
> —Se ahogó. En un estanque tranquilo y profundo; y en su superficie aparecieron muchos anillos, que se ensancharon despacio y crecieron entre las blancas rosas de agua, de modo que todas las flores que se bañaban se movieron.
>
> —¿Esto también es una historia?—dijo Ewald, para no dejar dominar el silencio después de mis palabras.
>
> —No—repliqué—. Es un sentimiento.

DIEGO MARTINEZ TORRON

Colegio Mayor César Carlos
Menéndez Pidal, 3
MADRID-3