

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

OPUS ANGELICUM
el imaginario arquitectónico de las Elegías de Duino
1912-1922

CAROLINA B. GARCÍA ESTÉVEZ

Universitat Politècnica de Catalunya

Director de la tesis, Pedro Azara

Doctorado en TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, ETSAB

Barcelona, octubre 2011

Tesis presentada para obtener el título de Doctora por la Universitat Politècnica de Catalunya

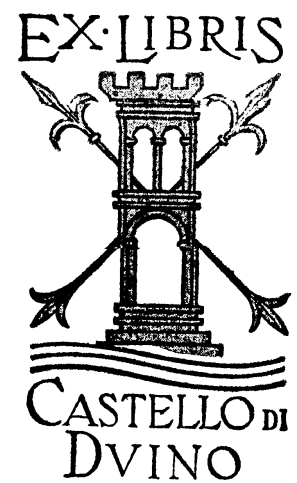
vol. I/II

PALABRAS

*Estamos tal vez aquí para decir: casa,
puente, surtidor, puerta, cántaro, árbol frutal, ventana,
todo lo más: columna, torre...*

*pero para decir, coméndelo,
oh, para decir así, como ni las mismas cosas nunca
en su intimidad pensaron ser*

RMR
IX Elegía de Duino
Toledo 1912 - Muzot 1922



A mis *padres*.

A mi *abuela*.

Y a los *jinetes* que transitan por la séptima grada de la ETSAB.

Sin ellos, quizás estas palabras nunca hubieran sido escritas.

0. INTRODUCCIÓN

Los límites del Lenguaje: un origen para el ángel de las *Elegías*..... 15

I. HACIA 1912, DE LITERATURA.

LA CAÍDA

1. A modo de introducción, una mística necesaria.....	31
1.1 El libro de las horas	32
1.2 Historias del buen Dios	38
1.3 La vida de María	41
2. Filtros y afinidades, cinco pasos necesarios.....	47
2.1 San Agustín.....	48
2.2 La Escuela de traductores de Toledo.....	62
2.3 Angela da Foligno.....	67
2.4 Petrus Ribadeneira.....	76
2.5 Fabre d'Olivet.....	83
3. Palabras y cosas. La resignificación del centro y la caída.....	91
3.1 Columnas	95
3.2 Grada y Coro	98
3.3 Templo y Trono	102
3.4 Espejo	104
3.5 Fuente	111

II. HACIA 1914, DE PINTURA.

EL TRÁNSITO

4. Rilke frente a la pintura: la epifanía de la mirada en la tierra.....	119
4.1 Los Cuadernos Florentinos.....	123
4.2 Una exposición de Paul Cézanne.....	130
4.3 El Greco de <i>Toletum</i>	149
4.3.1. La recepción de la obra de El Greco en Alemania	152
4.3.2. Los cuadros de El Greco que vio Rilke	156
4.3.3 Las arquitecturas de El Greco.....	163
5. El puente.....	169
6. La puerta.....	187

III.	HACIA 1922, DE ARQUITECTURA.	
	LA ELEVACIÓN	
7.	Chartres, una excursión con Auguste Rodin.....	201
	7.1 Rodin y las bailarinas de Camboya.....	202
	7.2 Rilke y <i>l'Ange du Méridien</i>	212
8.	Munich, <i>schattenspiele</i>	221
	8.1 La obra de Alexander von Bernus.....	222
	8.2 Las lecturas de Heinrich von Kleist.....	228
	8.3 Un ensayo sobre Lotte Pritzel.....	236
9.	Paul Valéry, dos traducciones necesarias.....	245
	9.1 <i>Le Cimetière Marin</i>	247
	9.2 <i>Eupalinos ou l'Architecte</i>	253
10.	La catedral.....	259
11.	El laberinto.....	269
12.	La torre.....	275
13.	La escalera.....	289
IV.	EPÍLOGO	303
V.	ANEXO ETIMOLÓGICO	309
	El orden de publicación final del ciclo.....	313
	El orden cronológico de producción del ciclo.....	315
	<i>Duineser Elegien</i> (texto original).....	317
VI.	BIBLIOGRAFÍA	349
	La recepción de la obra de Rilke en España.....	351
	Bibliografía.....	355

0.

LOS LÍMITES DEL LENGUAJE:

UN ORIGEN PARA EL ÁNGEL DE LAS ELEGÍAS



*Todos los seres tienen su existencia por el Uno,
no sólo los seres así llamados en el primer sentido,
sino los que se dicen atributos de esos seres*

Plotino, *Enéadas*

*Clemente y terrible gloria de la suerte humana,
producida por la palabra
[...] y expresable en imágenes terrenas,
insuficientes y sin embargo las únicas
aún suficientes, del humano hacer y vivir*

Hermann Broch, *La muerte de Virgilio*

Fue Herman Broch a través de su obra *La muerte de Virgilio*¹, quien nos recordó que ya desde los orígenes de la civilización occidental, el hombre encuentra en el lenguaje el límite de toda creación artística. Así, Virgilio barajaba entre sueños la posibilidad de aniquilar el idioma, de aniquilar los nombres, “*para que haya gracia de nuevo*”². Una destrucción necesaria para retornar el lenguaje a su origen, aquel estado de gracia primigenio en el que las palabras y las imágenes que las representaban aún iban de la mano.

Fueron varios los siglos en los que se creyó en esta alianza. O a través del designio divino en el Medievo, o bien gracias al intelecto del hombre en el Renacimiento. Fuera como fuere, pronto se arrojaría al Dios y al Hombre de ese centro del conocimiento, para situar a las cosas en el nuevo trono de la modernidad. Tras los nuevos horizontes del pensamiento ilustrado, los potenciales infinitos que brindaba la máquina tras la revolución industrial, y la invención de una nueva Europa a través del programa político de los nacionalismos, el siglo XIX ofrecía demasiadas esperanzas en el futuro. Y era *la cosa* la destinada a reinar. Habían cambiado los paradigmas, pero el lenguaje seguía sometido al enquilosamiento de dos mil años de tradición que pronto tocaría su fin.

1.- FRENTE A OTRA CRISIS FINISECULAR: ÁNGEL, LENGUAJE, PALABRA

La primera renuncia al lenguaje poético clásico la protagonizaría Hugo von Hofmannsthal, que no casualmente iniciaría su correspondencia con Rainer Maria Rilke el año 1902, fecha en la que vería la luz la famosa *Ein Brief* (Una carta). En ésta, Hofmannsthal, bajo el personaje de Phillip Chandos, se dirige a su amigo Francis Bacon para hacerle saber los motivos por los cuales renuncia a cualquier actividad poética. La carta lleva por fecha el 22 de agosto de 1603, y en ella lo más próximo se le antojaba como impenetrable, hasta “*perder del todo la facultad de pensar o hablar coherentemente de cualquier cosa. [...] Porque la lengua en que quizás me fuera dado, no sólo escribir, sino también pensar, no es el latín, ni el inglés, ni el italiano o el español, sino una lengua de cuyas palabras ni siquiera una sólo me es conocida; una lengua en la que las Cosas mudas me hablan y en la que quizá*

¹ BROCH, H. *La muerte de Virgilio*. Madrid, Alianza Editorial, 2009. Título original: *Der Tod des Vergil*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1976. Traducción al castellano de A. Gregori.

² BROCH, H. *Op. Cit.* Madrid, 2009: (309).

un día en la tumba tendré que rendir cuentas a un juez desconocido”³. Hofmannsthal resolvió su silencio poético a través de la acción del teatro, y mantuvo una constante correspondencia con Rilke hasta la muerte de éste en 1926.

La insuficiencia del lenguaje *fin de siècle* como vehículo de construcción de la realidad del mundo exterior quedaba puesta en manifiesto en uno de sus primeros relatos autobiográficos de Rilke, *Ewald Tragy*, inédito durante su vida y publicado en 1927, un año después de su muerte. Se aventura la posible gestación del mismo en 1898, ya que existen varios testimonios del propio Rilke donde menciona la intención de escribir una serie de relatos que elaborasen sus espeluznantes experiencias, como por ejemplo, el *abecedario de los horrores* sufrido en la Academia Militar. Por ello, la presencia de la partícula *Tragy* como apellido del protagonista de la narración, no hace otra cosa que constatar una doble *tragödie*. Junto al sentimiento de crisis y decadencia objetivo de una época que llega a su ocaso, se le suma la desastrosa experiencia personal interior, que le llevará a emprender la decisión de abandonar su asfixiante ciudad natal, Praga. Nació así su primer viaje iniciático a Munich⁴, donde el ambiente cultural que se respira, proyecta lejos las aspiraciones y los sueños del joven aprendiz de poeta. Sin ir más lejos, uno de los lugares que frecuenta para sus reuniones artísticas es el Café Luitpold, máximo referente de la actividad social y cultural de la ciudad desde su inauguración en 1888⁵. Mientras, en su antigua Praga, durante una reunión dominical entre los miembros de la familia Tragy, el poeta se cercionaba de cómo “*todos esos objetos eran extraordinariamente resbaladizos, y las palabras se escurren entre ellos como sanguijuelas saciadas. El silencio se apodera del espacio*”⁶. Hofmannsthal insta un primer silencio en 1902. Cuatro años antes, en 1898, Rilke hacía lo mismo.

Un año antes del primer relato autobiográfico de Rilke en el que el autor expresa su inicial malestar con la cultura finisecular, el poeta conoce a Lou Andreas Salomé. Mayo de 1897. Una fecha significativa, pues por aquel entonces, quien será uno de los referentes intelectuales de la obra del poeta, se encuentra redactando sus ensayos sobre Rusia. “*Hay un país en el mundo que limita con Dios*”, le dirá años más tarde el poeta a Marina Tsvietáieva⁷. Y es resiguiendo parte de la primera producción de Rilke que encontramos el ya temprano interés de éste por la figura del ángel. De sus *Frühe Gedichte* (Poesías tempranas), sus primeros versos escritos entre 1897 y 1898, cabe destacar algunos poemas con encabezamientos tales como *Engellieder* (Canciones angélicas), *Mädchen-Gestalten* (Figuras de muchachas), *Lieder der Mädchen* (Canciones de muchachas) o incluso *Gebete der Mädchen zu Maria* (Oraciones de las muchachas a María). De construir un origen otro a la actividad poética se trataba, y es en una insuficiente tradición mística occidental donde Rilke encontrará un primer aprendizaje.

Pero, de entre sus *Frühe Gedichte*, rescatamos un poema clave y de particular interés, porque expresa la complicada relación del poeta con el lenguaje. Su temprana fecha de gestación, paralela a los episodios de Tragy, pone nuevamente de manifiesto la insuficiencia de la palabra poética como vehículo entre interior del poeta y el exterior del mundo. El autor presenta las palabras como “pobres”, y pronto las desea “invisibles”.

³ HOFMANNSTHAL, H. *Una carta (De Lord Phillip Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia, 2008: (126,135).

⁴ La estancia de Rilke en Munich fue breve, de poco más de un año: de septiembre de 1896 a octubre de 1897.

⁵ Según algunas fuentes, fue en el Luitpold donde, en 1911, Wassily Kandinsky y Franz Marc, entre otros, gestaron el nacimiento del *Der Blaue Reiter*.

⁶ RILKE, R.M. *Ewald Tragy*. Barcelona, 2010: (32).

⁷ GONZÁLEZ GARCÍA, Á. “La revolución está en el aire”. Ensayo incluido en la edición facsímil de: RODCHENKO, STEPANOVA. *Soviet Aviation*. Moscú, 1939; Madrid: Editorial Lampreave, 2009.

“Las palabras pobres, que viven la miseria día a día,
Palabras invisibles, yo las amo.
Les regalo colores que saco de mis fiestas
y se ponen poco a poco contentas y sonríen”

Dos aspectos nos interesan de este primer poema, tal y como volveremos a insistir más adelante.

En primer lugar, el uso y el desgaste del lenguaje, un síntoma de crisis que muchos de sus contemporáneos van a sufrir al igual que él. En segundo lugar, se enuncia un lenguaje que, frente a la “palabra pobre”, hace uso de la “palabra invisible”. Es la carta del 13 de noviembre de 1925 en la que Rilke, una vez concluido el ciclo elegíaco que nos ocupa, parece querer transmitir a Witold V. Hulewicz el sentido último de sus *Elegías*.

“... El ángel de las *Elegías* es esa criatura en que aparece ya cumplida la transformación de lo visible en invisible que nosotros realizamos”⁸

¿No es el ángel esa figura en que la realidad física de los objetos se transforma en invisible? Es esta también la misión de todo lenguaje: salvar de su realidad física y significativa los objetos y otorgarles una vida invisible como significado. ¿No se encomienda Rilke al amor de las “palabras invisibles”, que desde el silencio y la renovada visión del poeta, desean recuperar su poder? Es en la carta a Hulewicz que Rilke finalmente admitiría:

“... El ángel de las *Elegías* es ese ser que garantiza el reconocer en lo invisible un rango más alto de la realidad”.

Es la figura del ángel aquella que garantiza un rango superior de la realidad, aquella que permite rescatar al mundo de su fisicidad y muerte. El lenguaje también lo garantiza, a través de la idea. Como si, indiferentes a la crisis del pensamiento clásico inaugurada por Nietzsche, no se pudiera escapar de Grecia y su poderoso esquema dual del universo⁹. De este modo, el ángel de las *Elegías* se nos presentaría como una herramienta de análisis del mundo que, tras el canto dionisiaco del filósofo alemán, pretende recuperar esa Unidad que sólo la figura angélica recuerda del Paraíso.

Es en sus *Frühe Gedichte* donde la temática angélica se impone con fuerza. De sus *Engellieder* (Canciones angélicas), podemos establecer otra sugerente e iluminadora comparación del ángel con la palabra:

“No he soltado a mi ángel mucho tiempo,
Y se me ha vuelto pobre entre los brazos”

Si tenemos en cuenta el posible parangón de las “palabras pobres” del primer poema junto a la figura del ángel en este último, observamos que no sólo la palabra se ha empobrecido, sino que también el ángel comparte la misma suerte. Los primeros presagios de Ewald Tragy en cuanto a la suerte del

⁸ PAU, A. *Vida de Rainer Maria Rilke. La belleza y el espanto*. Madrid, Editorial Trotta, 2007: (411).

⁹ Fue Friedrich Nietzsche quien en 1872, y entre las páginas de su *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (El origen de la tragedia en el espíritu de la música), ya aventuraba el intercambio de máscaras de pronto llevarían a cabo los caracteres encarnados bajo la figura mítica de Apolo y Dionisio. Una inversión de las concepciones clásicas que hasta el momento habían construido la identidad de Occidente y su imagen. En, NIETZSCHE, F. *El origen de la tragedia*. Madrid, 2000.

lenguaje parecen cobrar forma. Ya no son “*las palabras que se escurren entre ellos como sanguijuelas saciadas*”¹⁰, sino un ángel pobre, sometido a la miseria de la fisicidad del mundo, mira a la tierra, como si no quisiera ya su cielo, como si el coro de las alturas, su estructura primigenia, no pudiera retenerle en su irremediable futura caída. Así lo atestiguan los versos que siguen:

*“Aunque mi ángel no tiene ya deber,
por mi día más fuerte desplazado,
baja a veces su rostro con nostalgia,
como si no quisiera ya su cielo.*

*Querría alzar de nuevo, de mis pobres
días, sobre las cimas de los bosques
rumorosos, mis pálidas plegarias
hasta la patria de los querubines”*

El deber del ángel ya no es el que la tradición le relegaba como portador de la palabra divina, la Unidad, sino mensajero de una experiencia de la precariedad. Una condición que mucho nos recuerda al desesperado grito del poeta hacia *der Engel / Ordnungen* (jerarquías angelicales) con el que se abre el ciclo elegíaco. Tan sólo un año más tarde del silencio instaurado con su *Ein Brief* (Una carta), Hofmannsthal publica el ensayo *La poesía y el tiempo contemporáneo* (1903), donde la poesía se transforma en la única deriva intelectual del intentar nombrar las cosas. Es la única herramienta con la que luchar contra el infierno, postulándose como la gran mediadora frente a lo posible. Novalis ya la planteaba como la historia de un futuro, ya que “*le es dado representar poéticamente aquella parte de la experiencia que todavía no puede ser representada conceptualmente*”, tal y como recuerda Schelling en su diálogo *Bruno*¹¹. Años más tarde, el mismo Hofmannsthal reflexionaría sobre la titánica tarea del hombre en este nuevo nombrar, en el que el mundo y su arquitectura parecen haberse transmutado en el decorado de un teatrino destinado a acoger el último Gran Carnaval del mundo. “*El siglo del que nos alejamos nos ha hecho los fenómenos demasiado fuertes para que podamos asumir esta tarea; ha marcado un ritmo excesivamente vivo al baile de disfraces de las apariciones mudas; se ha movido y entrado en nosotros con demasiada fuerza el misterio sin palabras de la naturaleza y de las tranquilas sombras del pasado*”¹². Un baile de máscaras, cuya manifestación August Macke atribuía a la expresión de fuerzas misteriosas. “*Sólo a través de ella vislumbramos las fuerzas enigmáticas, el Dios invisible*”¹³.

*“Así estaban escuchando. No para que pudieras soportar
la voz de Dios, ni mucho menos. Pero escucha lo que sopla,
la ininterrumpida noticia que se forma con el silencio”*¹⁴

¹⁰ RILKE, R.M. *Ewald Tragdy*. Barcelona, 2010: (32).

¹¹ SCHELLING, F. W. J. *Bruno, oder über das natürliche und göttliche Prinzip der Dinge*, 1802. Traducción castellana en: *BRUNO, o sobre el principio divino y natural de las cosas*. Barcelona, Ediciones Orbis, 1985: (37).

¹² HOFMANNSTHAL, H. *Instantes griegos y otros sueños*. Cuatro Ediciones. Valladolid, 2001: (90-94).

¹³ MACKE, A. “Las máscaras, 1912”. *Escritos de Arte de Vanguardia, 1900-1945*. Ediciones Akal. Madrid, 2009: (103).

¹⁴ RILKE, R.M. GW III, 175: “*So waren sie hörend. Nicht, daß du Gottes erträgest / die Stimme, bei weitem. Aber das Wehende höre, / die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet*”.

Son los versos que siguen al grito con el que Rilke arranca su ciclo elegíaco, el 21 de enero de 1912. Un silencio que proviene de un soplo de aire de lo alto. Un soplo que convoca a aquella potencia no terrenal y que escapa al hombre, y que dejaría muy atrás toda expresión o maleza de palabras contra las que el hombre se enfrenta. Un domingo lluvioso de ese mismo mes de 1912, Frank Kafka registró en sus *Tagebucher* (Diarios) otra parálisis del lenguaje. “*Así me va el domingo apacible, así va el domingo lluvioso. Estoy sentado en el dormitorio y dispongo de silencio, pero en lugar de decidirme a escribir [...] me he quedado largo rato mirando fijamente mis dedos*”¹⁵.

Pero no sólo desde la escritura, sino también desde la música, la arquitectura y la pintura llegarían similares renunciadas por estos años. Meses más tarde de la experiencia de Kafka en 1912, se estrena de forma póstuma la IX Sinfonía de Gustav Mahler en Viena. Su final, el espectáculo de la percepción de una última nota en vibración que da paso a un inevitable silencio. De poner fin a la composición sinfónica clásica se trataba. Un final que desde la arquitectura ya intuía hacia años Otto Wagner. Sus propuestas finales para la *Postsparkasse* (1904) y la *Steinhof Kirche* (1907) en esa misma ciudad dan fe de ello. Ya que el silencio o la fiesta, tanto en el caso de Rilke como en el de Wagner, proviene de lo alto. Experimentando ambos el agotamiento y la imposibilidad de nombrar desde el lenguaje de la tradición la realidad de los tiempos modernos.

Observemos por un instante la fachada frontal de acceso a la *Steinhof Kirche*. La función clásica de toda columna es sostener un entablamiento. Sin embargo, su arquitrabe está empotrado en medio del fuste de las cuatro columnas de orden dórico que intentan significar el cuerpo central de acceso. Un desplazamiento en vertical que revela una caída. Pero el drama continúa. Bajo el arquitrabe, y desafiando cualquier ley clásica de equilibrio, tres cornisas de hierro profusamente ornamentadas gracias al motivo de la cruz y la guirnalda de frutos. La secuencia de las palabras *Columna* y *Entablamiento* queda rota. La unidad que antes construía como lenguaje, ya no es válida para Wagner. La columna, en la fachada de la *Steinhof Kirche*, ya no es palabra. Sin embargo, sobre el capitel de orden dórico aparecen cuatro ángeles, diseño del escultor Othmar Schimkowitz, en posición de rezo. Como si la función final de ellas no fuera otra que sostener su figura, esperando de nuevo esa palabra que provenga de lo alto. “*Así estaban escuchando*”¹⁶, decía Rilke entre los versos de la I Elegía, como si el ángel aún tuviera algún tipo de poder en la tierra.

No es así. El deber del ángel ya no es el que la tradición le relegaba como portador de la palabra divina, sino el de construir un umbral desde el que poder aprender a reformular la realidad con otras palabras. “*Había entrado en nosotros con demasiada fuerza el misterio sin palabras de la naturaleza*”¹⁷. Un misterio sin palabras equivale a una realidad imposible de nombrar. Y sin saber cómo formular la palabra *máquina*, *progreso*, sin palabras, sólo queda ornamento. Rilke, entre los versos de su X Elegía concluía con ello:

“*Aquí, mira: el Jinete, la Vara, y a la constelación más llena
la llaman ellos: Guirnalda de Frutos*”¹⁸

¹⁵ La cita corresponde a una de los muchos casos de renuncia a la escritura que el escritor Enrique Vila-Matas diagnostica en su ensayo *Bartleby y compañía*. VILA-MATAS, E. *Bartleby y compañía*. Barcelona, 2000: (69-70). Es el mismo escritor quien emparenta las consecuencias de *Ein Brief* (Una Carta) de Hofmannsthal junto al *Coloquio del Borracho*, de Kafka, “*en el que las cosas ya no están en su lugar y la lengua ya no las dice*”. *Ibidem*, (95).

¹⁶ RILKE, R.M. GW III, 175.

¹⁷ HOFMANNSTHAL, H. *Op. Cit.* Valladolid, 2001: (93).

¹⁸ RILKE, R.M. GW III, 209: “*Hier, / siehe: den Reiter, den Stab, und das vollere Sternbild / nennen sie: Fruchtkranz*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (123).

Las estrellas del cielo al que dirige su mirada el poeta, encuentran su equivalente en la tierra a través de la expresión *Fruchtkranz* (guirnalda de frutas), otro nombrar del poeta. ¿No eran guirnaldas aquéllas que ofrecían los dos ángeles que coronaban años antes la fachada también frontal de la *Postparkassen*? ¿No eran todas las fachadas de Wagner revestidas como ornamento recuerdo del primer textil en la tierra? Adolf Loos, otro arquitecto combativo desde la palabra plena, ya lo formuló en 1898 desde su escrito *Das Prinzip der Bekleidung* (El principio del revestimiento), y que el arte del siglo XX sería el del sastre. Rilke, lector atento de Loos, entre los versos de la V *Elegía* parece recoger el eco de esta tradición germánica.

“Plazas, oh plaza de París, escenario infinito
donde la modista, Madame Lamort,
los inquietos caminos de la tierra, cintas sin fin,
anuda y tuerce y con ellos inventa nuevos
lazos, volantes, flores, escarapelas, frutos artificiales,
todos
teñidos de colores de mentira, para los baratos
sombrosos de invierno del destino”¹⁹

Ornamento teñido de mentira. El arquitecto es *Lamort*, y sus “sombrosos baratos” la única obra con la que hacer frente el invierno de las artes. La crítica al uso de la figura del ángel por parte de Wagner no puede ser más literal. Que la primera arquitectura en la que Rilke ubica un ángel sea una columna también debe ser tenido en cuenta.

2.- UN ORIGEN AL ÁNGEL DE LAS ELEGÍAS

Es la figura del ángel uno de los temas centrales que recorre de forma obsesiva cada uno de los diez poemas que componen el ciclo elegíaco, escrito entre el 21 de enero de 1912 y el 26 de febrero de 1922. Como si la invocación del poeta a la imagen alada no fuera más que un ruego hacia el auténtico valor del lenguaje: el de preservar, invisible, el sentido último de toda existencia. Diez años en los que la figura del ángel presenció el nacimiento de un nuevo lenguaje para el mundo.

Esta tesis se presenta como una investigación en torno a su necesaria y recurrente presencia, que desde los versos del ciclo que nos ocupa, traza interesantes correspondencias con algunos de sus contemporáneos más afines, como Auguste Rodin, Alexander von Bernus, Georg Simmel, Rudolf Kassner, Paul Klee, Hermann Haller, Hugo von Hofmannsthal, Frank Kafka o Paul Valéry²⁰. Si bien el tema ya había sido abordado de forma extensa y unitaria por varios autores, entre los que destacan Romano Guardini²¹ y Massimo Cacciari²² como el primero y último de un presente estado de la

¹⁹ RILKE, R.M. GW III, 191. “*Platze, o Platz in Paris, unendlicher Schauplatz, / wo die Modistin, Madame Lamort, / die ruhlosen Wege der Erde, endlose Bänder, / schlingt und windet und neue aus ihnen / Schleifen erfindet, Rüschen, Blumen, Kokarden, / künstliche Früchte -, alle / unwahr gefärbt, - für die billigen / Winterhüte des Schicksals*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (91).

²⁰ GARCÍA, C.B. “¿Necesitaba la modernidad un ángel? Rimbaud, Rodin, Rilke, Apollinaire, Klee, Benjamin. Figuras de lo angelico”. Introducción a la tesina de máster en Teoría e Historia de la Arquitectura, *En la habitación angélica. El imaginario arquitectónico de las Elegías de Duino*. UPC, 2008: (21-41).

²¹ GUARDINI, R. *Rainer Maria Rilkes. Deutung des Daseins: Eine Interpretation der Duineser Elegie*. Kösel-Verlag, Berlín, 1953.

cuestión, ahora se trataría de someter la poesía de Rilke al interrogante sobre el origen de la figura del ángel entre los versos de las *Elegías*. Pues es sólo desde ese necesario origen que todo puede volver a empezar.

Hasta el momento, tres tesis avalaban un posible origen dispar a la presencia constante del ángel en el ciclo de Duino. La primera, presentada por el jesuita Jaime Ferreiro Alemparte²³, si bien se limitaba justificar la presencia de la figura de éste a partir de textos místicos como el *Flos Sanctorum* de Petrus Ribadeneira, nos ofrecía la posibilidad de completar el universo místico rilkeano, lejos de las maniqueas correspondencias que el autor castellano intenta establecer entre la producción rilkeana y una posible mística cristiana. De alejarse de estos postulados se encargará el propio Rilke, al afirmar que “*el ángel de las Elegías no tiene nada que ver con el ángel del cielo cristiano*”²⁴. Un ángel al que el autor, tras constatar los límites de la mística occidental²⁵, pronto buscará en el mundo mágico de los teósofos y alquimistas de principio de siglo XX. ¿Qué compartían ambas tradiciones? La figura del ángel. Un ángel que en la tradición medieval se revelaba como el portador de la palabra sagrada²⁶, y que en la teosofía occidental y la tradición sufi, como el medio en el que el Opus Primordial operaba en la tierra²⁷. Como si el lenguaje de lo alto y el misticismo de la tierra construyeran el punto de arranque de las *Elegías* en 1912. Y ambos, desde la palabra, ofrecían al poeta una determinada visión del mundo desde las arquitecturas fundacionales de sus textos.

La segunda tesis, la presentada por el investigador japonés Ito Takatatsu²⁸, sostenía el origen de la figura angélica desde las representaciones pictóricas de El Greco. El viaje a tierras españolas emprendido por el poeta entre el 2 de noviembre de 1912 y el 19 de febrero de 1913 verificaba Toledo como “*una ciudad del cielo y de la tierra*”²⁹. El nuevo misticismo de la tierra encontraba en la ciudad castellana un “*lugar que existía en igual medida para los ojos de los muertos, de los vivos y de los ángeles*”³⁰. Y en esa nueva mirada exterior, las arquitecturas de los cuadros de El Greco, entre las que destaban los puentes y la puertas, se revelaban como sintomáticas de la última construcción subliminal del mundo. Y el ángel mediaba en el umbral de ellas.

²² CACCIARI, M. *L'Angelo necessario*. Milán, Adelphi Edizioni: 1986. El tema del lenguaje sagrado del icono y el ángel fue abordado con anterioridad un año antes en: CACCIARI, Massimo. *Icone della Legge*. Milán, Adelphi Edizioni, 1985.

²³ FERREIRO ALEMPARTE, J. “El *Flos Sanctorum*, del Petrus Ribadeneira, como fuente de inspiración de la obra poética de Rainer Maria Rilke” y “Ecos del *Flos Sanctorum* en las dos primeras *Elegías* de Duino”. En: *España en Rilke*. Taurus. Madrid, 1966: (15).

²⁴ PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (411).

²⁵ De ello deja constancia la tesis sostenida por: KOMAR, K. L. *Transcending angels: Rainer Maria Rilke's Duino elegies*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1987.

²⁶ Recordemos que el ángel de la Divina Comedia, a través de las interpretaciones de Romano Guardini, transitaba a medio camino entre el simbolismo y el lirismo de la obra, como portador de la palabra, del lenguaje de lo alto. Es así como busca en los tres aspectos interpretativos del ángel en la tradición la acepción histórica y temporal de la obra, como el transmisor de las Sagradas Escrituras. Un Lenguaje Sagrado, al que le corresponde un nombrar lo alto. En: GUARDINI, R. *Der Engel in Dantes Göttlicher Komödie*. 1937: (118). Se ha consultado la traducción al castellano de Alberto Luis Bixio, en: *El Ángel en la Divina Comedia del Dante*. Buenos Aires, 1961: (105-111).

²⁷ Ha sido Henry Corbin, a través de sus estudios de los textos islámicos, ha arrojado luz sobre nuestras investigaciones. En su obra *Cuerpo Espiritual y Tierra Celeste* aparece un capítulo trascendental para nuestra tesis: “La Tierra es un ángel”, tomando como raíz de nuestras investigaciones la juxtaposición tierra-ángel. En: CORBIN, H. *Cuerpo Espiritual y Tierra celeste*. Madrid, 1996: (38).

²⁸ ALMENDRAL OPPERMANN, A.S. *Rilke en Madrid*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1992: (33).

²⁹ Anna Lucia Giavotto Künker, en su ensayo sobre las *Elegías* de Rainer Maria Rilke, tomará prestado como título la misma expresión del poeta de la carta del 13 de noviembre de 1913. GIAVOTTO, A.L. *Una città del cielo e della terra. Le elegie Duinesi di R.M. Rilke*. Casa Editrice Marietti. Génova, 1990.

³⁰ RILKE, R.M. *Epistolario Español*. Madrid, Taurus, 1976: (150).

Por último, la tercera tesis defendida por Helmut Naumann³¹, encontraba en Chartres y la visita que realiza el poeta junto a Auguste Rodin en 1906 el origen primordial de la figura. Pero Chartres ya no era, en el año 1906, ni para Rodin ni para Rilke, la construcción que buscaba a Dios en la Tierra, sino movimiento, sombras, tiempo solar y muerte. Algo similar sucedía años más tarde en Munich, que como puerta a Oriente³², recibía desde 1910 las necesarias huellas de un mundo no dual a través de la ficción del teatro indio, alegoría moderna del hombre en las nuevas metrópolis. La tradición o bien se reinventaba o bien acogía en su seno nuevas formas de expresión que no le fueron propias. Es así como se construye la historia. Y la olvidada o poco comprendida presencia de Oriente en Rilke pronto cobrará un nuevo protagonismo.

Tres tesis, que si bien no ofrecían una respuesta global y unitaria a la presencia del ángel en el ciclo elegíaco³³, me han permitido abrirme paso por el camino del análisis de la teoría arquitectónica, y encontrar en cada una de estas fuentes primarias -la literaria, la pictórica y la arquitectónica- la construcción de una determinada visión del mundo, que desde sus palabras fundacionales, remitían a estructuras arquitectónicas que aún no habían sido analizadas en su conjunto. Tres estructuras arquitectónicas, que desde el círculo, el tránsito o la inversión, constituían un esquema base desde el que discernir las invisibles correspondencias entre las presencias del ángel de Rilke como lenguaje, la palabra y su designar.

3.- PALABRA: ESPACIO Y TIEMPO

Tras atender a la raíz estructural de las arquitecturas que recorrían cada una de las fuentes del ángel en las *Elegías*, el siguiente paso consistió en someter tales secuencias arquitectónicas al orden cronológico de su gestación a lo largo de diez años. Son los años que comprenden la creación de las *Elegías de Duino*, aquéllos que vieron nacer una nueva imagen del mundo. Y para ella, convocar la presencia de la figura del ángel, tal y como hemos visto y fuera cual fuera su origen, fue una constante en la obra de Rilke. Como si desde el umbral que construye el ciclo fuera posible vislumbrar un futuro otro para las artes y su posible representación a través del lenguaje. De llevar la tradición de la mística, la pintura y la arquitectura a su límite se trataba. Pues es desde este umbral que la palabra de Rilke será

³¹ Cabe mencionar los trabajos de Helmut Naumann: “Rilke uns Toledo”, en la revista *Sociedad Rilke*, Gernsbach. 1992. Y el trabajo de Magda Kerényiu: “Rilke en Ronda”, en *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Bern, (20-38). Además del conocido libro, ya un clásico, de Jean Gebser: *Rilke und Spanien*, Suhrkamp Verlag, Zürich, 1977. Así como la más reciente aportación de Helmut Naumann, *Rainer Maria Rilke und Wordwede*. Galerie Verlag. Fischerhude, 1990.

³² Sobre la presencia de Oriente en la ciudad alemana véase: SCHAB, R. *La renaissance orientale*, préface de L. Renou, Payot, París, 1950; junto a la reciente edición de GOETHE, J.W. *Divano orientale-occidentale*. Milán, Biblioteca Universale Rizzoli, 1997.

³³ Resulta interesante remarcar que a fecha de 2011, autores de la talla de Clara Janés aún se cuestionen el origen de la figura del ángel en el ciclo que nos ocupa. “*La traducción que llevé a cabo con mi hermana Alfonsina, que es germanista, de los Poemas de la Noche, de Rilke (Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009), escritos como consecuencia de su viaje a España [...] me situó una vez más frente al enigmático ‘ángel terrible’, y me preguntaba por su origen*”. En: JANÉS, C. “Quizios de la luz, pasadizos, escalas”. *Rainer Maria Rilke*. Sabadell, Papers de Versàlia, 2011: (30).

Una de las últimas exposiciones que ha tenido lugar en el Castillo de Duino, comisariada por Giorgio Carizzoni, *Rainer Maria Rilke. Il poeta e i suoi angeli*, Castelo di Duino, Trieste, 22 julio – 21 octubre 2007, intenta encontrar a las mujeres a las que Rilke amó el origen de la figura del ángel. La estructura expositiva del montaje remite a tres ventanas, tal y como extraemos del catálogo de la misma: “*Prima finestra: Rainer Maria Rilke; seconda finestra: Le donne-angelo; terza finestra: Luoghi dell’anima*”.

sometida a tres acepciones del tiempo y del espacio, que coinciden con las tres principales etapas de gestación a las que se verá comprendido el poema entre 1912 y 1922³⁴.

Una primera, entre enero y marzo de 1912 en el Castillo de Muzot, que verá como el pensamiento que alumbró las primeras estaciones arquitectónicas del ciclo responden a un tiempo que, como *Sub Specie Aeternitatis*, concedía a la imagen un carácter imperecedero, cual revelación de una experiencia o verdad interior. Unas arquitecturas que encuentran su origen en las lecturas místicas y alquímicas del poeta por aquellos años, y que constatan la necesidad de recurrir a un lenguaje mítico en el que las palabras y las cosas se den la mano. O como diría más tarde Michel Foucault, un lenguaje en el que el mundo se replega sobre sí mismo³⁵. Palabras que construyen estructuras circulares y de configuración jerárquica con respecto a un centro, como la Columna, la Grada, el Coro, el Templo y el Trono. De arquitecturas celestiales se trata, y en todas ellas, la presencia del ángel es constante. Un nuevo Hermes al que confiar el poder del designar desde lo alto. Son las arquitecturas de la I y II Elegía, junto a fragmentos de la VI, la IX y la X, y en las que Rilke se enfrenta a una irremediable caída. El Espejo y la Fuente, las responsables de ella.

Una segunda, ya en tierras españolas por noviembre de 1912, constataba a través de la experiencia de la pintura una nupcia entre el cielo y la tierra, y de la que de nuevo el ángel sería su protagonista. Y las palabras arquitectónicas que, hasta 1912 generaban como estructuras un espacio a interpretar desde un tiempo que no conoce el devenir, son ahora vistas como un tránsito. De la estructura al tránsito. Ya que ambos polos -lo eterno interior y lo efímero exterior- coexisten en la naturaleza. Y tres serán las fuentes primarias que marcarán la evolución de ese nuevo mirar del poeta hacia el mundo: la escuela del Quattrocento italiano, que descubrirá durante su estancia en Florencia entre abril y mayo de 1898; la obra de Paul Cézanne, con motivo de la celebración del primer aniversario de la muerte del pintor en el *Salon d'Automne* de París en octubre de 1907; y los cuadros de El Greco, descubiertos en el viaje a Toledo del invierno de 1912. Tres episodios que Rilke aprovechará para gestar tres de los momentos culminantes del ensayo pictórico en la obra del poeta. La confección de *Das Florenzer Tagebuch*³⁶ (Diario florentino), las *Briefe über Cézanne* (Cartas sobre Cézanne)³⁷ y el conocido *Epistolario Español*³⁸, que recoge la experiencia de Rilke en Madrid, Toledo, Córdoba, Sevilla y finalmente, el lugar de la queja, Ronda. Documentos en los que el poeta renuncia al análisis de las formas, algo que podría haber ejecutado bajo la herencia de Heinrich Wölfflin, para encaminarse en una búsqueda interior que se verifica a través de la experiencia estética de la pintura. Una experiencia que enuncia una escisión, y arroja al poeta hacia una visión del mundo desde la experiencia traumática del tiempo como fluir, caducidad y muerte. De unas arquitecturas que acogen

³⁴ Se ha consultado la cronología depositada en el Archivio di Stato de Trieste, donde se encuentra el ejemplar numerado y fechado regalado a Marie von Thurn und Taxis. En el anexo etimológico de la presente tesis aparecen los encabezados de cada uno de los diez poemas, con sus respectivas fechas de inicio y fin de cada uno de ellos, así como las ciudades que los vieron nacer a lo largo de más de diez años. El texto, en su edición original, ha sido extraído de: RILKE, R.M. *Gesammelte Werke*, in fünf Bänden. Herausgegeben von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Gedichte III. Mit Nachworten von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2003.

³⁵ Bajo la fructífera cuádruple relación que el pensador francés establece entre la *convenientia*, *aemulatio*, *analogía* y *sympathia*. En: FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las Ciencias Humanas*. Siglo Veintiuno editores. Argentina, 2010: (44).

³⁶ Se ha utilizado la traducción al castellano de Marcelo Masola, publicada en: RILKE, R.M. *Diario Florentino*. Buenos Aires, 1973. Agradezco a Enrique Granell el obsequio de este ejemplar durante la confección de la tesis.

³⁷ Se han consultado dos ediciones. La primera, se trata de la edición italiana a cargo de Franco Rella, e incluye la valiosa introducción del mismo, "Il mondo come destino". *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*. Bologna, 1999. La edición castellana corre a cargo de Nicanor Ancochea, en: RILKE, R.M. *Cartas sobre Cézanne*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2009.

³⁸ La experiencia del viaje a España ha sido recogida por el ya citado estudioso jesuita de la obra de Rilke, Jaime Ferreiro Alemparte en: RILKE, R.M. *Epistolario español*. Madrid, 1976.

una concepción circular mítica y eterna, pasamos a concebir el tiempo como un curso lineal, y el espacio como puente que construye un umbral. El Puente y la Puerta serían sus estancias. Un umbral que arrojará a la producción de Rilke a un silencio de más de ocho años. La puerta que cruzó Europa el 28 de julio de 1914 hizo visible el horror en el que la experiencia exterior se había trasmutado. Tras las lecturas de Henri Bergson³⁹, Georg Simmel⁴⁰ o Sigmund Freud⁴¹, las arquitecturas de la III Elegía junto a fragmentos de la X no hacen más que constatar la profunda escisión que sufre la mirada exterior del poeta⁴². Y el ángel era testigo de ello.

Una ruptura que recobrará un nuevo sentido último para el mundo. Se trata del arrebato productivo al que se verá sometido el poeta, el mes de febrero de 1922, encerrado en el torreón de Muzot⁴³, y que le llevaría a culminar su tarea. Era su tercera etapa de gestación. Y el tiempo del devenir como muerte encontraba en Chartres su primera fuente como arquitectura. La consistencia que brindó la mística a las visiones del mundo, ahora se desvanece. La imagen es mentirosa, y de ella, la única verdad que el poeta recupera desde su canto elegíaco es la reconstrucción del mundo desde una inversión⁴⁴, desde el espacio que enuncia su mirada *Das Offen* (lo abierto), y sus arquitecturas ya no serán convocadas cual imagen exterior, sino como interior, como estructura que favorece una nueva elevación, a través de la danza o el sueño. A la Catedral le seguiría el Laberinto, la Torre y la Escalera, estructuras interiores que permiten seguir anhelando otro cielo. Desde la tierra. Y el responsable de proseguir esa tarea no sería otro que el personaje poético de Orfeo.

Sobre la interpretación de la presencia del mito órfico como conciliación bajo formas Occidentales de esencias Orientales encontramos algunos recientes ensayos que aportan luz al tema⁴⁵. De una posible reconstrucción de la circularidad mítica hablará Rilke, y en el que las cosas se someten al renacer unitario de una nueva consciencia en el mundo. Como si las conversaciones que mantuvo el poeta junto al orientalista Rudolf Kassner en los jardines de Duino el invierno de 1912 hubieran necesitado diez años de experiencia, sufrimiento y engaño hasta ser vividas como una verdad final por el poeta en su canto elegíaco. En una carta del 7 de febrero de ese mismo año, un joven e inocente

³⁹ Se trata de las ediciones de Henri Bergson, *Matière et Mémoire* (1896) y *L'Évolution Créatrice* (1907). Tina Simon da cuenta de ello en su obra *Rilke als Leser*. Peter Lang, Frankfurt am Main, 2001: (377).

⁴⁰ La experiencia del tránsito y el devenir como estructura arquitectónica queda recogida en: SIMMEL, G. "Puente y puerta" publicado en *Der Tag*. Berlín, 15 de septiembre de 1909. Traducción castellana en: AA.VV. *El individuo y la libertad*. Editorial Península. Barcelona, 1986.

⁴¹ El texto que recoge la experiencia que marcó profundamente al poeta queda recogido en el texto *Über Vergänglichkeit* (1915). Su traducción al castellano consultada en: FREUD, S. "Sobre la transitoriedad (1915)". *Obras Completas, Tomo XIV*. Editorial Amorrortu. Madrid, 1978.

⁴² Son los años de un exilio forzado de su querida ciudad de Munich, en la que pronto el poeta se verá envuelto en una serie de episodios revolucionarios que le llevarían a poner en peligro su propia vida. En: PAU, A. *Rilke, Apátrida*. Editorial Trotta. Madrid, 2011.

⁴³ De esos difíciles años, la única experiencia positiva que vivirá Rilke y que nos interesa para el estudio microhistórico de la gestación de las *Elegías de Duino*, es el inicio de la amistad entre el poeta y Nanny Wunderley-Volkart, gracias a la quien pudo finalmente Rilke instalarse en el torreón de Muzot y concluir el ciclo que nos ocupa.

⁴⁴ "Creo que dichos procesos suceden precisamente en la zona intermedia, que es donde se originan los intercambios y las inversiones". CIRLOT, V. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid, 2010: (81). Se trata de una reflexión enmarcada en la tesis defendida por algunos críticos de arte y pensadores como Alois M. Haas, quienes defienden el origen místico de la crisis del lenguaje con la que abrimos paso nuestras investigaciones.

⁴⁵ NELSON, E.M.P. *Reading Rilke's Orphic Identity*. Peter Lang, 2005.

Rilke exponía a su compañera Lou Andreas Salomé el asombro que le merecían los estudios de Kassner sobre la figura de Buda⁴⁶. Diez años fueron suficientes para comprenderlo.

4.- EN BUSCA DE UNA NUEVA CONSTELACIÓN

Sin embargo, el aparente orden temporal que sigue el esquema de esta tesis nos recuerda el sentido último con el que Rilke dio orden a sus *Elegías*. Éstas no seguían un transcurso cronológico, sino que construyen un aparente “misterio-laberinto” en el que las estaciones arquitectónicas recogerán diferentes acepciones del tiempo y el espacio que el mismo poeta experimentaba desde su vida. Fue el someter el poema a un proceso de aislamiento de las palabras arquitectónicas y su posterior orden de gestación, lejos del orden propuesto por Rilke para su publicación, que la presente tesis cobró sentido en su “re-construcción”. De tres posibles maneras de enfrentarnos al mundo nos hablaba Rilke en su ciclo⁴⁷.

Hasta el momento, nunca antes las arquitecturas de las *Elegías* habían sido sometidas a un proceso de reducción. Todos los estudios monográficos, desde la fundacional tarea de Romano Guardini en 1953 con su *Eine Interpretation der Duinerer Elegien*⁴⁸, hasta la más reciente labor de Anna Lucia Giavotto en su *Una Città del Cielo e della Terra*⁴⁹, habían acometido la limitación de enfrentarse al ciclo desde el orden propuesto por el poeta y analizando cada uno de los diez poemas de forma temática. Una limitación que conducía al lector a tesis demasiado generalistas, y que imposibilitaba un estudio microhistórico que revelara las correspondencias invisibles entre los diez años de gestación del poema y las arquitecturas que iba acogiendo el ciclo en su devenir.

Un paso más suponían los estudios temáticos que renunciaban al conjunto del poema, para avanzar hacia la investigación pormenorizada de algunas de las *Elegías* por separado. De aislar sus modelos y fuentes se trataba. De someterlas a crítica, y juzgarlas. De este modo, algunos de los protagonistas del canto elegíaco eran llamados a escena: *Der Engel* (el ángel)⁵⁰, *Das Marionetten* (las marionetas)⁵¹, *Die Seiltänzer* (el funambulista)⁵², *Der Klagen* (las quejas)⁵³. Sin embargo, y a pesar de la bondad de muchas de las aproximaciones que los autores ofrecían a cada una de las *Elegías*, se ignoraba nuevamente que, junto al tema y sus fuentes, existía la vida y el devenir del poeta. Unas correspondencias que en el caso del estudio de la obra de Rilke no deben ser ignoradas, tal y como

⁴⁶ En el año 1903, Kassner le entregaría a Rilke su ensayo sobre idealismo indio: KASSNER, R. *Der indische Idealismus. Eine Studie*. Munich, Bruckmann, 1903. Rilke citará este mismo libro en una carta a Lou Andreas Salomé del 7 de febrero de 1912, en la cual el poeta se refiere a la figura de Buda: R. M. RILKE, R.M - ANDREAS SALOME, L. *Epistolario*, Milán, La Tartaruga Edizioni, 1992: (173-174).

⁴⁷ Véase el capítulo IV de la tesis, *Anexo Etimológico*.

⁴⁸ GUARDINI, R. *Op. Cit.* Kösel-Verlag, Berlín, 1953.

⁴⁹ GIAVOTTO, A.L. *Op. Cit.* Génova, 1990.

⁵⁰ WEIGAND, H. J. “The Poet’s Dilemma: An Interpretation of Rilke’s Second Duino Elegy”. *PMLA*, vol. 82, nº 1 Marzo 1967: (3-13).

⁵¹ BERGEL, K. “Rilke’s Fourth Duino Elegy and Kleist’s Essay Über Das Marionettentheater”. *Modern Language Notes*, vol. 60, nº 2, Febrero 1945: (73-78).

⁵² LUKE, F.D. “Metaphor and Thought in Rilke’s Duino Elegies: A commentary on the First Elegy, with a verse translation”. *Oxford German Studies*, 2, 1, 1967: (110-128).

⁵³ JACOBS, C. “The Tenth Duino Elegy or the Parable of the Beheaded Reader”. *MLN, Comparative Literature*, vol. 89, nº6, Diciembre 1974: (978-1002).

muchos autores que se han enfrentado al ciclo elegíaco han señalado⁵⁴. Vida y obra, en el caso de Rilke, van de la mano. Su pensamiento en forma de imágenes, muchas de ellas biográficas, dean fe de ello. Es un claro ejemplo la construcción de la IX y X Elegías, que ocupó al poeta más de diez años de su vida, y cuyo análisis ignora las ciudades y circunstancias que fueron alumbrando su gestación.

No será hasta las aportaciones de John Sanford *Landscape and Landscape Imagery in R.M. Rilke*⁵⁵, Kathleen L. Komar con *Rethinking Rilke's Duineser Elegien at the End of the Millenium*⁵⁶, Jürgen Siess con *Rilke, Images de la Ville, Figures de l'Artiste*⁵⁷ y Karine Winkelvoss con *Rilke, la pensée des yeux*⁵⁸, que se abandonará la estructura temática del ciclo para abordar, aunque de forma parcial, algunas de las arquitecturas que en él aparecen, ignorando que tras su secuencia cronológica, Rilke no sólo actúa como poeta, sino también como el constructor del sistema de una nueva visión del universo para la modernidad. Su verdadera voluntad no reside en expresar un sentimiento o crear una imagen, sino en intentar restituir al orden primigenio el mundo y la existencia del hombre, para el que nunca más servirá alzar su mirada hacia el cielo en busca de algo más.

Es sólo así, desde la voluntad de reconstrucción de un nuevo macrocosmos para la modernidad, que el estudio de una nueva constelación de palabras que esta tesis propone debe ser tenido en cuenta. *Fontäne* (fuente, 1912), *Brücke* (puente, 1914), *Treppen* (escaleras, 1922)... son la base de nuestro discurso. Nombres enunciados por el lenguaje desde el tiempo, y a partir de los cuales se pueden construir las relaciones derivadas de sus verbos: caer, transitar y elevar. Los tres únicos movimientos del hombre en la Tierra. Y ante estos siempre aparece la figura del ángel.

Una mención especial merecen las aproximaciones de Massimo Cacciari con sus *Icone della Legge*⁵⁹, donde abordaba por primera vez una posible correspondencia entre la figura del ángel y las arquitecturas de la Torre y la Puerta, cual visiones interiores procedentes de la mística Oriental, y no sería hasta el ensayo *L'Angelo Necessario*⁶⁰, que las limitaciones del lenguaje como revelación interior serían enunciadas y resueltas bajo la figura del “ángel de la realidad” de Wallace Stevens:

“I am the angel of reality

⁵⁴ TORRENTE BALLESTER, G. Introducción a la edición castellana de las *Elegías de Duino* en 1946, Madrid, Ediciones Nueva Época.

⁵⁵ SANFORD, J. *Landscape and Landscape Imagery in R.M. Rilke*. Londres, The Institute of Germanic Studies, 1980. Se trata de la primera monografía en la que el autor trata tres temas cruciales en el imaginario arquitectónico del poeta: los paisajes y las ciudades de su vida, junto a las construcciones artificiales y arquetípicas de éstas. Sin embargo, el libro no deja de ser una excelente guía de cada uno de sus episodios, sin permitir que cada uno de estos capítulos entren en resonancia entre sí.

⁵⁶ KOMAR, K.L. “Rethinking Rilke's Duineser Elegien at the End of the Millenium”. *A Companion to the Works of Rainer Maria Rilke*. Studies in German Literature, Linguistics and Culture. Rochester, 2001: (188-208).

⁵⁷ SIESS, J. *Rilke, Images de la Ville, Figures de l'Artiste*. Paris, Édition Champion, 2000. Una monografía en forma de díptico, en la que el autor analiza las ciudades que marcaron la vida del poeta, como Moscú, París o Toledo, para enfrentarlo a la imagen que ofrece frente al espejo la visión del poeta sobre la obra de artistas como los residentes en la colonia de Worpswede, Auguste Rodin o Paul Cézanne.

⁵⁸ WINKELVOSS, K. *Rilke, la pensée des yeux*. Prefacio de Georges Didi-Huberman, “*Sur le regard des mots*”. Paris, PIA 2004.

⁵⁹ CACCIARI, M. *Op. Cit.* Milán, Adelphi, 1985. Traducción al castellano en: *Íconos de la Ley*. Traducción y prólogo de Mónica B. Cragolini. Buenos Aires, 2009.

⁶⁰ CACCIARI, M. *Op. Cit.* Milán, Adelphi Edizioni: 1986.

*Seen for a moment standing in the door”*⁶¹

Sin embargo, la relación directa entre el ángel y el lenguaje que esta tesis intentará mantener, y que desarrolla cuestiones enunciadas con anterioridad⁶², sólo quedaba intuída en Cacciari desde el nombrar de lo alto y algunas representaciones pictóricas del ángel por parte de Klee, aquéllas que comprenden, en palabras de Rilke, que “*lo que en definitiva nos cobija es nuestro estar desamparados*”⁶³. Un desamparo que le llevó a no reconocer ningún país como patria, ninguna casa como hogar, ni ninguna lengua como propia⁶⁴. Del mismo modo que ninguna de las estaciones arquitectónicas que presentan las *Elegías* se revela como definitiva.

Decía Wittgenstein que el impulso hacia lo místico procede de la no satisfacción de nuestros deseos por parte de la ciencia. “*Sentimos que incluso cuando quedan respondidas todas las cuestiones científicas posibles, nuestro problema sigue sin haber sido tocado en absoluto. Sin duda ya no queda entonces ninguna pregunta más; y justamente ésa es la respuesta*”⁶⁵. Rilke abría el ciclo elegíaco con un grito direccionado al ángel que aún creía en el cielo.

*“¿Quién, si yo gritara, me oiría desde las jerarquías
de los ángeles?”*⁶⁶

Un ángel que encontró en la tierra. Pues su pregunta era su respuesta. Y ésta sólo le ofrecía palabras. Y es por ello que, frente al problema de seleccionar una correcta traducción de los versos de Rilke al castellano, las dudas eran pocas. La cuidada edición castellana de Eustaquio Barjau se planteaba las mismas dudas. “*Tratándose, como es el caso aquí, de Gedankenlyrik, es decir, de poesía conceptual, en la que se busca un grado extremo de precisión, no me ha parecido que hubiera otro camino que el de la más cuidada literalidad*”⁶⁷. Transmitir, literalmente y renunciando a cualquier ritmo o sonoridad, el correcto significado conceptual de cada una de sus expresiones, entre las cuales, las definiciones arcaicas y primigenias de sus términos arquitectónicos ocupan un buen lugar.

En palabras de Alois M. Haas, germanista de la Universidad de Zúrich y responsable de la tesis que sostiene un origen místico en la crisis del lenguaje que vivía Europa a principios de siglo, “*la esencia más íntima de las palabras es idéntica a la fricción que una retórica violenta practica una y*

⁶¹ STEVENS, W. “*I am the angel of reality / Seen for a moment standing in the door*”. En: CACCIARI, Massimo. *El Ángel necesario*. Madrid, 1989: (11).

⁶² Éstas fueron desarrolladas en la Tesina de Máster *En la Habitación Angélica. El imaginario arquitectónico de las Elegías de Duino*, dirigida por Pedro Azara y presentada en junio 2008 en la Universitat Politècnica de Catalunya.

⁶³ RILKE, R.M. *Correspondencia*. Palma, 2011: (94). Sobre la visión del ángel como “*ecce homo*” desde la obra pictórica de Paul Klee, véase: FONTI, A. *Paul Klee. Angeli, 1913-1940*. Franco Angeli. Milán, 2005.

⁶⁴ Véase el uso del alemán por parte del poeta en el anexo etimológico de la tesis.

El problema que se deriva del constante deambular por el mundo por parte del poeta es la inexistencia de una biblioteca personal. Las ediciones y lecturas de Rilke, sólo pueden ser rescatadas de sus epistolarios y de los breves resúmenes que en contadas ocasiones el autor realizó en vida. Tina Simon ha realizado una extraordinaria labor de reconstrucción, y nos ofrece desde su edición *Rilke als Lesers* (2001) el mejor listado.

⁶⁵ WITTGENSTEIN, L. *Tractatus lógico-philosophicus*, 25.5.15.

⁶⁶ RILKE, R.M. GW III, 173: “*Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (61).

⁶⁷ BARJAU, E. “Sobre la presente edición”. En: *Elegías de Duino / Los Sonetos a Orfeo*. Madrid, Cátedra, 1987: (49)

otra vez como sistema de utilización y desgaste continuo del lenguaje”⁶⁸. Un desgaste del que también fue víctima Rilke, y al que la construcción del ciclo elegíaco le supuso una experiencia catártica en su nuevo nombrar, ya nunca más dual, sino de una única realidad interdependiente en la que finalmente podemos volver a descansar.

Pronto acontecería la sublimación de toda existencia a través de la creación del *Doppelbereich* (doble reino) tal y como Rilke lo revela en el canto XXII de *Die Sonette an Orpheus*, una vez concluido su ciclo elegíaco a finales de febrero de 1922. Imágenes que revelan su esencia a través de su interior, y en las que el tiempo del devenir, conforma un nuevo equilibrio de éstas en la tierra. Ya no sería necesario alzar ningún grito al cielo en busca de alguna respuesta. Ni descansar en el umbral de una puerta. Arrojadados nuevamente a la tierra, es el canto de Orfeo el único que ofrece consuelo. Oriente había cumplido su misión en el poeta, y de nuevo en Occidente, el hombre podía descansar, “*sobre inefable alfombra, [...] - donde nunca hubo suelo*”⁶⁹. Y sin embargo, sin Duino, ésta nunca hubiera llegado.

*“La afirmación de la vida y la muerte se revela como una sola cosa en las Elegías. [...] La verdadera imagen de la vida abarca ambos dominios [...] hay tan sólo la gran unidad en la que moran esos seres que son superiores a nosotros, los ángeles”*⁷⁰.

⁶⁸ HAAS, A.M. *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* Madrid, Ediciones Siruela, 2009: (27).

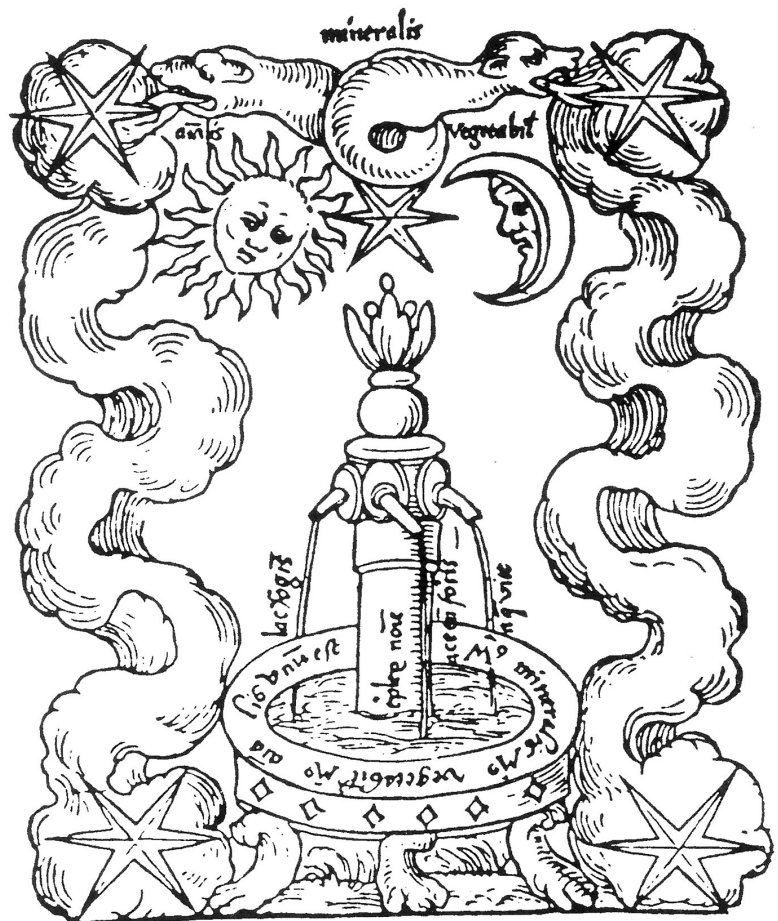
⁶⁹ RILKE, R.M. GW III, 192: “*Engel!: Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, dorten, / auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier / bis zum Können nie bringen, ihre kühnen / hohen Figuren des Herzschwungs, / ihre Türme aus Lust, ihre / längst, wo Boden nie war*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (92).

⁷⁰ RILKE, R.M. Carta a Witold V. Hulewicz. En: *Briefe aus Muzot, 1921-1926*. Leipzig, 1935: (332-333).

I

HACIA 1912, DE LITERATURA.

LA CAÍDA



La fuente de la vida como *fons mercurialis*
Del *Rosarium philosophorum*, Francofurti, 1550.
Reproducido en JUNG, Carl. *Psicología y Alquimia*.
Buenos Aires, 1957: 89, figura 16.

*Cada palabra es la palabra de un conjuro.
El espíritu al que llama, aparece.*

Novalis

*Ante el lenguaje,
Ambos reinos –destrucción y origen– quedan acreditados en la cita.
Y, al contrario,
el lenguaje está completo tan sólo donde ambos pueden compenetrarse,
en una cita.
Y esto porque en la cita se refleja el que es el lenguaje de los ángeles,
en el cual todas las palabras, sin el idílico contexto del sentido,
se han convertido en lemas en el libro de la Creación.*

Walter Benjamin, *Karl Kraus, Obras II, 1*

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN, UNA MÍSTICA NECESARIA

Acostumbrarse al influjo de lo cósmico fue tarea constante del poeta, y su invocación a la mística occidental de la mano de figuras como San Agustín, Santo Tomás de Aquino o el jesuita Pedro Ribadeneira, sin duda le ayudó a completar su misión poética. La producción de sus primeras obras, aquellas que completan la primera etapa de nuestro ciclo elegíaco hasta 1912, dan muestra de ello. Recurrir a la mística y la mirada interior como oposición a los excesos y la crisis de los sistemas de representación en que el mundo exterior se estaba sumiendo.

Rusia se mostraba al joven poeta como una posible vía de escape donde, bajo palabras de su compañera Lou Andreas-Salomé, “*lo que tantas veces se ha visto como un paganismo en el arte es, en cambio, la religión más antigua y auténtica: la piedad que se manifiesta en nuestra infancia, el éxtasis de la contemplación, saber que exterior e interior son lo mismo y que toda fe descansa sobre la unidad*”⁷¹. Una huída interior que sin embargo no haría más que constatar los límites del lenguaje y la necesidad de refundar el poder de la palabra desde otras tradiciones. La mística occidental del Medievo había llegado a su fin. Y fue así como Rilke descubrió en el mundo mágico de los teósofos y alquimistas de principio de siglo XX otra posible escuela que reseguir.

¿Qué compartían ambas tradiciones? La figura del ángel. Un ángel que en la tradición medieval se revelaba como el portador de la palabra sagrada⁷², y que en la teosofía occidental y la tradición sufí, como el medio en el que el Opus Primordial operaba en la tierra⁷³. Como si el lenguaje de lo alto y el misticismo de la tierra construyeran el punto de arranque de las *Elegías* en 1912. De construir una nueva sacralidad laica se trataba. Un búsqueda que gracias a su primer encuentro con Rusia, descubría “*un país en el mundo que limitaba con Dios*”.

⁷¹ ANDREAS-SALOMÉ, L. *Russland mit Rainer. Tagebuch der Reise mit Rainer Maria Rilke im Jahre 1900*. Traducción al castellano a cargo de Roberto Bravo de la Varga en: *Rusia con Rainer*. Bilbao, 2011: (16).

⁷² GUARDINI, R. *Der Engel in Dantes Göttlicher Komödie*. 1937: (118). Se ha consultado la traducción al castellano de Alberto Luis Bixio, en: *El Ángel en la Divina Comedia del Dante*. Buenos Aires, 1961: (105-111).

⁷³ CORBIN, H. *Cuerpo Espiritual y Tierra celeste*. Madrid, 1996: (38).

Es así como se hace imprescindible, previo paso a la “deconstrucción” en palabras del imaginario arquitectónico de las dos primeras *Elegías*, reseguir de forma crítica el contenido principal de tres de sus obras de juventud: su iniciático *Das Stundenbuch* (El libro de las horas), escrito en 1899 y publicado seis años más tarde; su envenenado *Geschichten vom lieben Gott* (Historias del buen Dios), del mismo año que el anterior; y por último su *Das Marien-Leben* (Vida de María), obra que se gesta paralelamente a la producción de las dos primeras *Elegías de Duino*.

Tres obras en las que Rilke aborda de forma directa una nueva mirada al interior, y en las que se cuestiona constantemente la figura poética que ha de ocupar el centro místico de su obra. Desde *Gott* (Dios), pasando por el *Herz* (corazón), hasta la misma *Ding* (cosa), la religión de Rilke incorpora referencias simbólicas paganas, alquímicas o incluso esotéricas, en un crisol imaginario que nos permite resignificar la figura del centro a partir de varios términos arquitectónicos que se van enumerando en sus tempranas producciones. Cosas en las que se resuelve la tan anhelada unidad del dentro y fuera que ya enunciaba Lou Andreas-Salomé. Entre lo espiritual y lo material. Entre el cielo y la tierra. Por ello, al Ángel ya no le pertenecen más como aposentos las estructuras del empíreo. La única ilustración que Rilke incluiría en su *Das Marien-Leben* (Vida de María), daría fe de ello.

*“Vogeler ha tenido la idea estupenda de regalarme, entre esos dibujos, aquél por el que yo tenía una mayor predilección: la hoja con el grupo rematado por un ángel que aparece descendiendo verticalmente. Le ruego me lo guarde hasta mi regreso”*⁷⁴

Un ángel que desciende hacia la tierra. Una irremediable caída de la que Rilke nos legó una extensa genealogía a través de imágenes transformadas en palabras.

1.1 EL LIBRO DE LAS HORAS (1899-1905)

Comencemos por el año 1898. En agosto –tras su estancia en Florencia de la que daremos cuenta más adelante– el poeta se instala en una casa llamada Villa Waldfrieden, en el barrio periférico *Schmargendorf* de Berlín, donde también residía su recién conocida amiga Lou Andreas Salomé junto a su marido. Y de esta inmediata proximidad a Lou, las primeras producciones de Rilke se verán resentidas, sobre todo ante el volumen de gestación del poeta. En los veinticinco meses que Rilke reside en Berlín, entre idas y venidas tal y como iremos viendo, escribe los noventa y cinco poemas que integran *Frühe Gedichte* (Poesías tempranas), así como la primera parte del *Das Stundenbuch* (El libro de las horas), junto al drama en verso *Die weisse Fürstin* (La princesa blanca), *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (La canción de amor y muerte del alférez Christoph Rilke), algunos poemas agrupados más tarde en *Das buch der Bilder* (El libro de las imágenes) y los trece cuentos que integran *Geschichten vom lieben Gott* (Historias del buen Dios), relatos con los que acabaremos esta primera etapa productiva y mística de Rilke antes de su traslado al Castillo de Duino.

Reseguir la primera producción de Rilke tiene especial interés, porque tal y como hemos enunciado, es en éstas donde el poeta se plantea y formula por primera vez la figura del ángel como motivo de su poesía. *Frühe Gedichte* (Poesías tempranas), está dividido en varios grupos de poemas, con encabezamientos tales como *Engellieder* (Canciones angélicas), *Mädchen-Gestalten* (Figuras de

⁷⁴ RILKE, R.M. *Epistolario español*. Madrid, 1976: (144).

muchachas), *Lieder der Mädchen* (Canciones de muchachas) o incluso *Gebte der Mädchen zu Maria* (Oraciones de las muchachas a Maria). Un conjunto en el que domina una vaga religiosidad de fondo, una naturaleza omnipresente, y una forma de expresión lírica que aún insiste en consolidarse, demasiado influenciada aún por los ecos finiseculares y excesivamente sentimentales.

Pero, en *Frühe Gedichte*, sus primeros versos escritos entre 1897 y 1898, hay un poema de particular interés porque expresa la relación del poeta con el lenguaje. Un poema clave, y que resulta sorprendente por su temprana fecha de gestación, y en el que el autor se presenta como amante de “palabras pobres”, “palabras invisibles”, pero a las que les “regala colores”, es decir, las transforma.

*“Las palabras pobres, que viven la miseria día a día,
Palabras invisibles, yo las amo.
Les regalo colores que saco de mis fiestas
y se ponen poco a poco contentas y sonríen.*

*Su ser, que ellas rechazan con ansiedad,
se renueva a la vista; todo lo perciben.
Nunca, hasta ahora, habían sido incluidas en el canto,
y entran estremecidas en mi canción”*

Tres aspectos nos interesan de este primer poema. En primer lugar, el uso y el desgaste del lenguaje, un síntoma de crisis que muchos de sus compañeros poetas van a sufrir al igual que él. En segundo lugar, se enuncia un lenguaje que hace uso de la “palabra invisible”. ¿No era la labor del ángel transformar la realidad visible en invisible? ¿No es pues la tarea del lenguaje engendrar “palabras invisibles”, que desde el silencio y la renovada visión del poeta, recuperen su poder? Y en tercer y último lugar, la aparición del espacio de la música como el lugar donde las palabras festejen su nueva epifanía. Crisis del lenguaje, invisibilidad de la palabra, y canto como renovación estética: tres temas que inauguran algunas de las bases discursivas en las que la presente tesis insistirá.

Pero frente a este triple enunciado, otro emerge también con fuerza: ante la imparable secularización del mundo moderno, el poeta defiende una resacralización de los objetos, desde una nueva resignificación simbólica de las cosas. Se trata de otra de las constantes en la obra de Rilke, que a lo largo de nuestras investigaciones celebrará el misterio y milagro de la transformación de lo descriptivo en simbólico.

Y de *Frühe Gedichte* son también los primeros poemas en los que la temática angélica se impone con fuerza. De sus *Engellieder* (Canciones angélicas), podemos establecer una sugerente e iluminadora comparación del ángel con la palabra:

*“No he soltado a mi ángel mucho tiempo,
Y se me ha vuelto pobre entre los brazos [...]”*

Si tenemos en cuenta el posible parangón de las “palabras pobres” del primer poema junto a la figura del ángel en este último, observamos que no sólo la palabra se ha empobrecido, sino que también el ángel comparte la misma suerte. Los primeros presagios de Ewald Tragy en cuanto a la suerte del lenguaje parecen cobrar forma. Ya no son “*las palabras que se escurren entre ellos como sanguijuelas saciadas*”⁷⁵, sino un ángel pobre, sin deber, gastado, que parece vivir la miseria de la palabra día a día,

⁷⁵ RILKE, R.M. *Ewald Tragy*. Barcelona, 2010: (32).

mira a la tierra, como si no quisiera ya su cielo, como si el coro de las alturas, su estructura primigenia, no pudiera retenerle en su irremediable futura caída. Así lo atestiguan los versos que siguen:

*“Aunque mi ángel no tiene ya deber,
por mi día más fuerte desplazado,
baja a veces su rostro con nostalgia,
como si no quisiera ya su cielo.*

*Querría alzar de nuevo, de mis pobres
días, sobre las cimas de los bosques
rumorosos, mis pálidas plegarias
hasta la patria de los querubines”*

Un año más tarde, en 1899, Rilke iniciará la gestación de su famoso *Das Stundenbuch* (El libro de las horas), bajo la dedicatoria de “*entregado en las manos de Lou*”. Lou Andreas-Salomé, integrada a principios de 1899 en la cultura alemana gracias a su estancia en Berlín y también en la francesa por sus idas y venidas de París, empieza a valorar el retorno a sus raíces en Rusia, donde había nacido y vivido hasta la primera juventud. Ayudó a un joven Rainer a estudiar la lengua y la historia rusa durante su estancia en Berlín, y ambos partieron, en compañía del marido Carl Andreas, hacia Moscú, a donde llegaron el 27 de abril de 1899. Era el jueves de Pascua, y el poeta vivió esta celebración religiosa como una de sus experiencias espirituales decisivas, mitificando la apertura hacia lo sublime del pueblo ruso, tal y como recuerda en una carta a Lou-Andreas del 31 de marzo de 1903:

“Para mí sólo ha habido Pascua una sola vez, desusada, insólita, intensa noche, cuando se agolpaba todo el pueblo y cuando la campana gigante del Kremlin me golpeó en la oscuridad”⁷⁶.

Visitaron a Leo Tolstoi, al pintor Leónidas Pasternak y al príncipe y escultor Paul Trubetzkoi. A principios de mayo pasaron a San Petersburgo, y el 18 de junio estaban ya de vuelta en Berlín, tras seis semanas intensísimas, que reflejó entusiasmado en sus cartas.

Después del verano, invitados por Frieda von Bülow en Bibersberg (Meiningen), Rilke transforma su decisiva experiencia de Rusia en la primera parte de *Das Stundenbuch* (El libro de las horas), que inicialmente tituló *Gebete* (Oraciones) y después *Das Buch des Mönchischen Lebens* (El libro de la vida monástica).

Aunque la redacción de su primera parte fue algo anterior; y la de las otras dos (1903 y 1905) posterior a las obras en prosa que acabamos de comentar, conviene estudiar las tres partes que integran la obra en un mismo apartado. El libro completo alcanzó cinco ediciones en vida de Rilke, con más de 60.000 ejemplares, cosa que le otorgó cierta fama de poeta religioso, sobre todo a través de traducciones e interpretaciones, ya que su título conecta con los *Libros de Horas* o *Breviarios*, desarrollados en la Edad Media, con oraciones para el transcurso de la jornada. Rainer se lo dedicó entero a Lou, aunque sólo la primera parte coincide con sus años en común. Se estructura en la imagen de un monje orando en su celda, luchando por su relación con Dios, iconografía que recuerda el imaginario popular de representaciones tales como las de San Jerónimo o el propio San Agustín. Pero su lucha es, en el

⁷⁶ RILKE, R.M. *Rusia en verso y prosa*. Edición a cargo de Antonio Pau. Granada, 2009.

fondo, la del artista que se esfuerza por su obra, y a veces, también, una confesión amorosa cifrada, en un proceso de sacralización propio del romanticismo, tal y como demuestran los siguientes versos inspirados probablemente en la figura de Lou:

*“Apágame los ojos: puedo verte;
ciérrame los oídos: puedo oírte;
aún sin pies puedo andar en busca tuya,
sin boca, puedo conjurarte”*

Entre el conjuro romántico y la premonición angélica posterior transita la primera renuncia del poeta a la visión y el oído. Siguiendo parte de las pistas que Rilke ofrecía en su epístola de noviembre de 1925, el ángel, transformador de lo visible en invisible obraría apagando los ojos, cerrando oídos, y dejaría sin habla al amante que anhela en la figura de la amada esa visión negada por el ángel. Y en su densa combinación de niveles estéticos, metafísicos y biográficos, se reflejan los procesos íntimos de la evolución del poeta, desde su encuentro con el gran amor de Lou hasta su pérdida y desolación de la vida en la gran ciudad anónima. Destaca en la primera parte la experiencia de Rusia, como vemos, por ejemplo, en una carta tardía a Ilse Jahr, el 22 de febrero de 1923:

“Empecé con las cosas, que han sido las auténticas confidentes de mi solitaria niñez. [...] Pero después se me reveló Rusia y me regaló la fraternidad y la oscuridad de Dios, en la que únicamente se encuentra la comunidad”

El interés por Rusia no le venía sólo por Lou⁷⁷. En la cultura del fin de siglo era, paralelamente a la Italia renacentista (que abordaremos en el capítulo II), un espacio y una cultura idealizada, imagen contrapuesta a la modernidad decadente de Europa. Para Rilke, la Rusia de finales de siglo ofrecía una humanidad no degenerada, capaz de sentimientos fraternales y religiosos puros. Una mística incorrupta. Pero como veíamos, la figura del monje orante no es propiamente cristiana, como tampoco lo son gran parte de los imaginarios sagrados a los que el poeta recurre en su obra. Mezcla heteróclita de diferentes vectores, uno de ellos es el eslavo, inspirado en este caso en los monasterios y rituales rusos. El poeta está impregnado de las intuiciones de Nietzsche, entre las que destacan expresiones tales como la “profundidad oscura” o el “eterno retorno”. Su inconsciente ideológico, combinado con el rechazo a la falsa religiosidad materna, le lleva a plasmar ese peculiar Dios de *Das Stundenbuch*: no trascendente, sino Dios de lo telúrico y oscuro; no personal, sino anónimo fondo de toda vida; pero ante todo, no definitivo, sino en constante evolución, como la obra creadora del poeta.

Y para continuar con Nietzsche, aunque sea a través de concepciones teológicas generales del romanticismo, es a través de éste que le llegan al poeta las palabras de Schleiermacher, de la obra *Über die Religion* (Sobre la religión) del año 1799: “*La religión como sentido y gusto por lo infinito. [...] Tomar lo individual como parte de un todo, eso es la religión*”. Religión, que tantas veces ha servido de inspiración a los poetas. En palabras de Apollinaire, de su poema *De Zone* (La Zona) de 1912 rescatamos: “*Aquí hasta los automóviles parecen antiguos / Sólo la religión sigue siendo completamente actual solo / la religión / Sigue siendo sencilla como los hangares de Port-Aviation*”⁷⁸. La religión es exacta y sencilla, como una construcción industrial. La estética de la industria ingenieril sirve de símil comparativa para representar la exactitud y eficacia de la religión. Pero, ¿quién era el

⁷⁷ Por esos años, Lou Andreas-Salomé ya había publicado *Poesía y cultura rusa* (1897), *Filosofía rusa y espíritu semítico* (1898), *Los santos rusos, y sus pintores y poetas* (1898), *León Tolstoi, nuestro contemporáneo* (1898).

⁷⁸ APOLLINAIRE, G. *La Zona, y otros poemas de la ciudad y el corazón*. Selección, traducción y notas de Xoán Abeleira. Bartleby editores. Madrid, 2011: (9).

Dios de los abandonados e infectos habitantes de la Zona de París? ¿Es acaso el mismo Dios que años antes reclama Rilke? ¿O sólo un pretexto utilizado por poetas para elevar la mirada, ya sea al cielo o al interior de uno mismo, para escapar del horror y la miseria que circunda? El monje que ora en su celda presenta una similitud con la escoria que pulula por los arrabales de la ciudad francesa luchando por sobrevivir. A ambos sólo les queda mirar hacia su interior. O hacia el cielo. En busca de un Dios.

Ideas, intuiciones, que tanto poetas de vanguardia como Apollinaire, como los románticos Novalis y los hermanos Schlegel, ya habían experimentado desde sus versos. Cada persona puede elaborar su concepción de lo divino. A partir de ahí se hace coherente la equiparación rilkiniana de Dios con todo lo existente y, en particular, con toda forma de creatividad, tanto vital como estética. Porque al Dios de *Das Stundenbuch* (El libro de las horas) hay que identificarlo con la vida, con el flujo único que circula e inunda la obra del ser humano. Lo siguientes versos del poema XII del segundo libro resumen esta idea central:

*“hay un gran milagro en el mundo:
yo lo siento: se vive toda vida”*

Y a este Dios se le compara también con el mar,

*“No es nada más. Tan solo un mar
del cual de vez en cuando salen tierras.
Él es el seno, él es el mar”,*

o bien con un bosque,

“El bosque eres tú del que nunca salimos”,

en un encadenado de imágenes que el propio Rilke atestigua en sus versos:

*“Levantamos imágenes
ante ti, como muros,
mil murallas entonces te rodean”*

Imágenes, que bien podría ser reflejos en espejos, palabras. Y muros y murallas, que recuerdan la construcción arquetípica de la morada de Dios como un castillo interior, representación del corazón del creyente, lugar donde reside la fe, en palabras de los místicos castellanos San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús. Pero existe una imagen de Dios que ofrece el poeta y que nos interesa. Se trata una asociación con el silencio,

*“la canción que cantamos en todos los silencios.
No es nada más, tan sólo es un silencio
de hermosos ángeles y violines”.*

Un Dios que se asocia al silencio. El ángel, el lenguaje, se representa aquí a través de la imagen conocida de un coro musical angélico. Tal y como iremos viendo, la asociación entre música y lenguaje arroja luz en nuestras pesquisas. En un origen, tal y como Michel Foucault demostró en su ensayo *“El ruido de las cosas dichas”*, contenido en su libro *Sept propos sur le septième* (Siete

sentencias sobre el séptimo ángel), se creyó en los sonidos como matriz generadora de comunicación⁷⁹. En el origen del lenguaje como una forma de expresión musicada. Una conexión presente a lo largo de la obra de Rilke, tal y como iremos desgranando en los siguientes capítulos.

En cuanto a la forma, el *Das Stundenbuch* aparece como un denso tapiz representativo de la vida, cuyos elementos están tejidos a nivel temático, estructural y estilístico. A nivel temático, Dios, yo y las cosas constituyen la base de un diálogo a tres bandas, en el que los objetos están orientados al sujeto poético o al Dios mitopoético. A nivel estructural, las líneas (o perfiles en arabesco, propias de la estética alemana finisecular del *Jugendstil*) de los movimientos anímicos del monje-poeta, sus gestos, sean de exaltación o de confusión, escenifican como hemos avanzado el proceso interior de oración-poetización y marcan sus variaciones. En último término, a nivel estilístico, los versos se encabalgan, se corresponden en sus rimas externas e internas, en un ritmo fluyente, subrayado por aliteraciones. Destaca la unidad del conjunto, con imágenes, temas y mitos propios. Significa el comienzo de su madurez y su consagración ante el público.

La primera parte, como ya se ha dicho, se llamó definitivamente *Das Buch des Mönchischen Lebens* (El libro de la vida monástica) y fue escrita del 20 de septiembre al 14 de octubre de 1899 en Berlín-Schamargendorf, pero fue retocado en Worpswede del 24 de abril al 16 de mayo de 1905. El personaje central aparece como un monje, pintor de iconos y poeta, claramente inspirado en los viajes del poeta a Rusia. Desde el principio se entremezclan arte y sentido religioso. El arte bizantino y ortodoxo, con su preferencia por lo geométrico y hierático sobre fondo dorado, opuesto a la ilusión realista de la perspectiva como simbología de la pintura occidental, es preferido en esta época no sólo por Rilke, sino también por pintores como Gustav Klimt.

La segunda parte, *Das buch von der Pilgerschaft* (El libro de la peregrinación) fue escrita del 18 al 25 de septiembre de 1901, en Westerwede, y retocada en Worpswede en los primeros días de 1905. Dos años después, la euforia de los viajes a Rusia había evolucionado, en relación a la crisis con Lou, hacía una relativa sequía poética. Rilke intenta ahora expresar su problemática personal con los medios utilizados ya en la primera parte. En ésta predominaban los movimientos circulares, mientras en la segunda se impone la linealidad de la peregrinación, desde el sufrimiento hacia la plenitud. Es una fase de extrañamiento, de miedos oscuros. Se siente a Dios más lejano, difícil de alcanzar, y al hombre le resulta penoso el intento de un todo divino, que sin embargo, se sigue presuponiendo.

La tercera parte, *Das buch von der Armut un vom Tode* (El libro de la pobreza y de la muerte), la escribió del 13 al 20 de septiembre de 1903 en Viareggio, Italia, y fue retocada en las mismas fechas que las anteriores, antes de ser impresa en 1905. De nuevo, dos años de diferencia con las anteriores, e importantes novedades biográficas en la vida de nuestro poeta. Estancia en París y separación de su esposa Clara. Este tercer libro está impregnado de la soledad de la nueva metrópolis y la problemática de la vida moderna, urbana, artificial, desconectada de la unidad cósmica. Y Rilke crea dos nuevos mitos poéticos: el engendrador de la muerte, una peculiar figura rilkeana contrapuesta a Jesucristo; y el gran pobre, una extraña síntesis entre San Francisco de Asís y Orfeo. Con ayuda de estos dos nuevos mitos, intenta superar la desolación y desarraigo de la gran metrópolis anónima: el proceso de transformación le llevará a la salvación por la verdadera pobreza y por la muerte propia. Esta última concepción, fundamental a lo largo de su obra y uno de los tópicos más divulgados en su recepción en

⁷⁹ Ha sido Antoni Marí quien, en su reciente genealogía de la poesía moderna *Matemática tiniebla*, ha señalado a Edgar Allan Poe como el responsable de la analogía entre la música, en palabras de Poe como “la creación de una belleza celeste. Puede ocurrir, de hecho, que en ocasiones se alcance realmente ese final sublime. A menudo se nos hace sentir, con un estremecimiento de placer, que en un arpa terrenal, se han impulsado notas que no pueden serles desconocidas a los ángeles”. En: *Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Eliot. Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Idea, selección y prólogo de Antoni Marí. Traducción de Miguel Casado y Jordi Doce. Barcelona, 2010: (11).

Europa, se basa en un pasaje de la novela *María Grubbe* (1876) de su admirado escritor danés Jens Peter Jacobsen:

“Yo creo que cada persona vive su propia vida
y muere de su muerte propia”

Para Rilke consiste en una actitud ante la muerte que la incluye y la tiene presente en cada momento de la vida, porque es inseparable de ella. En suma, *Das Stundenbuch*, primera obra de madurez plenamente reconocida, ofrece una pluralidad de dimensiones a las que corresponderían múltiples perspectivas de interpretación. Según el crítico Agust Stahl: “Así como el monje es orante a la vez que artista, ermitaño abismado en Dios y crítico de la modernidad, así también se debe comprender este libro desde una multiplicidad de propuestas metodológicas: como la declaración cifrada de un adolescente; como los esbozos de orientación de un adulto; y como los esfuerzos de realización de un gran artista”. Una armonía panteísta domina *Das Stundenbuch*, prevalece en él la serenidad y el recogimiento, y aparecen como motivos objetos que en la obra futura de Rilke serán símbolo de lenta maduración y de plenitud: el árbol, el fruto, las pilas de las fuentes [fig. I], que rebosan agua, imagen que sirve de analogía a la futura caída que protagonizará el ángel y tema arquitectónico al que nos enfrentaremos al final del primer capítulo.

De la religiosidad del *Das Stundenbuch* se ha dicho casi todo: que es el más bello libro de oraciones del siglo, que crea una nueva religión, que es la negación de Dios, que es un correlato lírico el ateísmo científico⁸⁰. Y probablemente, la más bella interpretación fue la ofrecida por su maestro Georg Simmel, quien afirma que en ese libro hay un panteísmo invertido: no es que todas las cosas sean Dios, es que Dios es todas las cosas. Las cosas, como hemos visto, se sacralizan, se divinizan, pero Dios mismo, ¿está ausente? ¿O debe resignificarse a través del *opus angelicum* que Rilke propone a través de su *mundus imaginalis*?

1.2 HISTORIAS DEL BUEN DIOS (1899-1900)

Otra obra notable del otoño de 1899, que tendría también un importante éxito de público, fue *Geschichten vom lieben Gott* (Historias del buen Dios), aunque en su primera versión, publicada por la editorial Insel en 1900, se llamó *Vom lieben Gott und anderes. An Grosse für Kinder erzählt* (Sobre el buen Dios y otras cosas. Narrado a los mayores para los niños). Escritas entre el 10 y el 21 de noviembre de 1899, a pocas semanas de haber concluido *Das Stundenbuch*, se pueden leer como un comentario en prosa a ésta. En vida de Rilke se vendieron doce ediciones, con 36.000 ejemplares ya en 1924. También su eco en la crítica fue mayor que el de otras narraciones suyas de la época. En esta colección de trece relatos breves, el narrador se dirige a su vecina, o al maestro de su pequeña ciudad, pero el destinatario verdadero son los niños. Indirectamente expresa una crítica a la civilización occidental, a través de asuntos relacionados con sus iniciáticas experiencias en Rusia. También presenta una visión de lo religioso disfrazada por el aparente tono ingenuo y piadoso de los cuentos. El

⁸⁰ “Luis Felipe Vivanco, en la nota introductoria a su versión castellana de El libro de Horas, señala con toda claridad el sentido no solamente no católico sino también no cristiano del poeta que traduce: “En cuanto al contenido espiritual de esta poesía debo advertir que la actitud religiosa de Rilke [...] no solamente no es católica, pero ni siquiera cristiana. Se trata en todo el libro de la búsqueda de Dios, pero [...] de un Dios que el poeta ya lleva dentro y al que, por otra parte, contienen todas las cosas”. BARJAU, E. *Op. Cit.*, 1987: (47).

“Dios” de Rilke es aquí algo en evolución, algo en cuya realización colaboran los hombres y sobre todo los poetas. Dios, el necesitado del hombre, que le busca en el silencio de su corazón, en la oscuridad: “*la oscuridad lo retiene todo en sí... creo en las noches*”. Rilke no admite atajos en la relación con Dios, y para Rilke, Cristo lo es. No acepta mediadores, tal y como afirmará en su anterior ciclo escrito en la ciudad báltica de Zoppot, en julio de 1898, *Christus-Visionen* (Visiones de Cristo)⁸¹. Con algunos episodios toscamente blasfemos, las once visiones ofrecen la imagen de Cristo que engaña sobre su divinidad. En el poema *Christus am Kreuz* (Cristo en la cruz), el poeta afirma:

“*Ya tengo claro por qué no puedo amarle
y ni siquiera atenderle, ni dedicarle una oración pequeña:
como hombre habría sido de grandeza divina,
pero como Dios resulta humanamente chico*”

Algunos críticos han comentado cómo en las *Visionen*, Rilke proyecta en Cristo el rencor hacia su madre⁸², a la vez que se van sucediendo diversas encarnaciones de Cristo en figuras como una huérfana, un loco, un pintor, un niño ciego, un rabino y una monja. Estos personajes aparecen con una naturaleza exclusivamente humana, y la enseñanza que Rilke les atribuye es, en todos los casos, contraria a la doctrina evangélica. Ninguno de ellos proclama la vida eterna. No hay más vida que la de aquí. No quiere mediación, no quiere mensajes, como tampoco una doctrina. En palabras del poeta, éste reclama el hundimiento de los teólogos como meros instrumentos de la iniciación. No quiere iglesias, sino corazones, siguiendo quizás la máxima de san Agustín, *en el interior del hombre habita la verdad*. En la décima de las historias relatadas en *Geschichten vom lieben Gott*, que se titula *Ein Märchen vom Tod* (Un cuento sobre la muerte), Dios huye de los pináculos de las iglesias góticas para esconderse en los corazones de los hombres, siguiendo el consejo de un sepulturero de la catedral: “*Eso me da de comer y, además, se lo ruego, ¿no hacen lo mismo la mayoría de las personas? Entierran a Dios allí, como yo hago con los hombres aquí –señaló el cielo y me explicó–: sí, eso también es una gran tumba*”⁸³. Rilke denuncia a aquellos que se empeñan en buscar a Dios en las alturas, en un cielo que el poeta considera una tumba. Algo que el místico alemán Jakob Böhme⁸⁴ ya enunciaba en su *Tratado sobre el Cielo y el Infierno*, en las líneas de un revelador diálogo entre Junius, un joven aprendiz, y Theophorus, maestro ya iniciado:

“Junius preguntó a Theophorus:
- ¿Dónde van las almas cuando muere el cuerpo?

Theophorus le respondió:

⁸¹ En él impera la idea de que Cristo es un mediador innecesario entre el hombre y Dios, una idea que alcanzará su expresión más burlesca en la carta enviada desde España el 17 de diciembre de 1912, dirigida a la princesa Marie von Thurn und Taxis: “[...] *se va abriendo paso hacia un Dios único, con el que se puede hablar todas las mañanas de manera tan grandiosa sin auxilio del teléfono llamado ‘Cristo’, y al que se interroga constantemente: ‘Hola, quién es ahí’, y nadie contesta*”. En: RILKE, R.M. *Epistolario Español*. Madrid, 1976: (183).

⁸² “*En el alma del poeta había quedado anclado un conjunto de sentimientos que percibió de niño: si él no era amado por su madre, que sin embargo amaba a Cristo, era Cristo quien excluía ese amor materno que a él le faltaba*”. En PAU, A. *Vida de Rainer Maria Rilke. La belleza y el espanto*. Madrid, 2007: (49).

⁸³ RILKE, R.M. *Historias del Buen Dios*. Barcelona, 2007: (79).

⁸⁴ Rilke conoce la obra de éste a través de Karl du Prel, a quien conocerá tras su primera estancia en Munich, en septiembre de 1896, instalado en la Briennerstraße 48, y matriculado en los cursos de Historia del Arte de su misma Universidad.

-
- *No tienen necesidad de ir a ningún sitio, [...] no tiene necesidad de ir a parte alguna, pues el Cielo y el Infierno se hallan en el interior del alma misma, tal y como está escrito. [...] Entiende qué es el cielo: No es sino el dirigir la voluntad hacia el amor de Dios. [...] Todo está operando en su interior por la fe, que es para los fieles la evidencia de los invisibles eternos, y la gran manifestación en su espíritu de ese reino divino en ellos*⁸⁵.

Böehme, padre de la mística germánica, empezó a recorrer el mundo llevado por el afán de conocer a fondo la verdadera naturaleza de las cosas, llevando hasta límites sorprendentes, por lo agudos y profundos, sus comprensiones acerca de la naturaleza divina de las cosas y de la naturaleza del propio Dios. Una nueva ciencia y naturaleza de las cosas, que ya Rilke tomó como herencia en sus *Geschichten vom lieben Gott* (Historias del buen Dios). De entre los relatos del libro, el noveno, titulado “De cómo un dedal llegó a ser el buen Dios”, la búsqueda de Dios se convierte en un entretenimiento infantil en el interior del aula de una escuela.

En ella, uno de los niños enuncia que “*Dios puede ser cualquier cosa. Solamente se le tiene que nombrar*”⁸⁶. Dios será pues todo aquel objeto inanimado que pueda recibir el don de la palabra, el don angélico. “*Un animal no. Pero una cosa, te das cuenta, se queda. Tu entras en la habitación, de día o de noche, y siempre está ahí, por eso puede ser perfectamente Dios*”⁸⁷. La cosa permanece. La cosa perdura en el tiempo. Siempre está. Y en esa búsqueda tan particular, los niños del relato de Rilke encuentran un dedal, “*luminoso, como de plata, y por su belleza se convirtió en el buen Dios*”⁸⁸. Un Dios que crea el mundo a través de sus manos, tal y como expone “Un cuento sobre las manos de Dios”, donde se abre paso a la presencia del ángel a través de la imagen del espejo que refleja la belleza de la luz de éste, imagen sobre la que más tarde insistiremos. Un Dios creador “*de las cosas realmente grandes, como las rocas, las montañas, un árbol...*”⁸⁹.

Creador de Cosas. Objetos -*Kunst-Ding*- en los que reside la deidad, tal y como el octavo relato del libro insiste. Éste, titulado “De un hombre que escuchaba las piedras”, narra la experiencia creativa de Miguel Ángel, artista cuya obra Rilke tuvo la ocasión de conocer en su viaje a Florencia en la primavera de 1898. Y es en primavera cuando arranca el cuento del poeta. “*Todas las primaveras que usted y yo hemos vivido, todas juntas, no consiguen llenar ni un segundo de Dios. La primavera, que Dios debería percibir, no puede ser la que se posa encima de árboles y praderas*”⁹⁰. El canto a la creación de Rilke no engendra los frutos de los árboles en el reino de lo visible. La imagen de la primavera rilkeana no se corresponde con el tiempo cronológico del hombre en la tierra, sino más bien con aquel tiempo atmosférico que augura la epifanía de la mirada interior del hombre. Así, el poeta prosigue: “*Ella de alguna manera, crece poderosa en el interior de las personas, pues, por así decirlo, no tiene lugar en el tiempo, sino más bien en la eternidad y en presente de Dios*”. La epifanía del jardín alquímico aguarda a transformar la mirada del hombre hacia su interior, una transformación a la que sucumbieron los artistas florentinos cuya obra descubre Rilke en 1898. Así, “*los cielos se habían abierto en toda su amplitud sobre Italia, de manera que Rafael se encontraba de rodillas en Roma y el beato Fra Angelico de Fiesole estaba de pie en la nube y se alegraba por él. A esa hora, muchas*

⁸⁵ BÖEHME, J. *Tratado sobre el Cielo y el Infierno*. Mataró, 2003: (13-19).

⁸⁶ RILKE, R.M. *Historias del Buen Dios*. Barcelona, 2007: (75).

⁸⁷ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Barcelona, 2007: (75).

⁸⁸ *Ibidem*. Véase también: SAINT-MARTIN, L.C. *Lo Spirito delle Cose*. Firenze, 2006.

⁸⁹ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Barcelona, 2007: (11).

⁹⁰ *Ibidem*: (67).

*oraciones estaban de camino desde la tierra. Pero Dios sólo reconoció una: la fuerza de Miguel Ángel ascendió hacia Él como aroma de viñedos*⁹¹. Rafael, Fra Angelico y Miguel Ángel se agolpan en la visión que Dios guarda de la tierra desde las alturas. Y de esta visión celestial, Dios rescata una súplica:

“Miguel Ángel, ¿quién está dentro de la piedra?”⁹²

A lo que el artista agudizando el oído, con manos temblorosas y voz apática respondió: “Tú, Dios mío. ¿Quién sino? Pero no puedo llegar a ti”. Un Miguel Ángel que lucha contra la materia, trabaja en su *Pietà*. Rescata de la piedra, cosas. De lo informe, la forma. Poco a poco recorta la silueta de José de Arimatea y María, que se inclina incrédula, y el hombro del difunto Cristo que descende de la cruz. Rescata del mármol las formas. De lo material, lo espiritual. De esta manera, Rafael, Fra Angelico y Miguel Ángel, se erigen como artistas mediadores de la obra del cielo y de la tierra. Titanes que luchan por conciliar la concepción neoplatónica y dual del mundo: materia y espíritu, carne y alma, tierra y cielo. Un lucha en la que la unidad tiene lugar en el interior del hombre. De esta manera, el cuento de Rilke no podría acabar de otro modo.

“Y surgió una voz: ‘¿Miguel Ángel, quién está dentro de ti?’

Y el hombre de la habitación estrecha dejó caer su frente en sus manos y dijo en voz baja:

‘¡Tú, Dios mío! ¿Quién sino?’

Frente a la conversión de la mirada de Miguel Ángel, “*alrededor de Dios se dilató el espacio, y Él levantó libremente su rostro, que estaba sobre Italia, y contempló su derredor: los santos estaban de pie con abrigos y mitras, y los ángeles deambulaban, con sus canciones cual cántaros colmados por maravillosas fuentes, bajo las sedientas estrellas, y el cielo parecía no tener fin*”⁹³. Ángeles y fuentes presagian también el final del insistente y transmutado *mundus imaginalis* interior de poeta.

1.3 LA VIDA DE MARÍA (1912)

En los primeros días del año 1912, un Rilke ya instalado en el Castillo de Duino, recibe la noticia por su editor de que Heinrich Vogeler quiere llevar a cabo un viejo proyecto, planeado en los días de Worpswede: publicar los poemas de Rilke sobre la Virgen con ilustraciones suyas. El disgusto que le produce a Rilke la iniciativa de Vogeler tiene varias causas.

Sus vidas –la de Vogeler y Rilke- habían tomado desde 1901 caminos diferentes. Rilke considera los poemas de aquella época inmaduros, y desde luego muy ajenos a la obra que iba a seguir tras *Das Buch der Bilder* (El libro de las imágenes) (1902-1906) y los *Neue Gedichte* (Nuevos poemas). Del primero, escrito entre 1902 y 1906 bajo el influjo del escultor August Rodin, rescatamos dos de los cinco poemas dedicados en sus temáticas a motivos religiosos o místicos: “La canción de la estatua” y “El ángel protector”. Asistimos por primera vez al nacimiento de lo que el poeta llamará *Ding-Gedicht* (poema-cosa). Al huir de los hombres, el poeta se vuelve hacia las cosas. La primera

⁹¹ *Ibidem*: (68).

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*: (70).

obra con la que abríamos nuestras investigaciones, el *Das Stundenbuch* (El libro de las horas), lo decía explícitamente: “*los hombres me son más ajenos que las cosas*”. Pero las cosas no son para Rilke un mero pretexto que justifique su huída. Si leemos atentamente sus correspondencias están llenas de referencia afectivas hacia las cosas. *Dinge* (Cosas) es la palabra que más se repite: “*¡Qué amor he sentido yo por las cosas!*”, dice en una ocasión; y en otra afirma: “*Poseo la felicidad singular de haber vivido a través de las cosas*”. O, como dice en los versos, tan repetidos, del *Das Stundenbuch*:

“*Vivo la vida en círculos concéntricos
que se extienden sobre las cosas*”

El poeta, a través de la producción de sus primeras obras místicas, delimita un perímetro circular que pronto necesitará de la resignificación de un nuevo centro. ¿Y no debiera ser la *Ding* (Cosa) aquella que desplace a Dios a la superficie de la forma, la imagen? Porque el *Ding-Gedicht* no significa sólo un traslado de las cosas de la realidad a esa cosa superior que es el poema; impone la resignificación de un centro en el que Dios es transmutado a través de símbolos e imágenes. Así lo expone el primer poema “La canción de la estatua” donde, por comparación con la historia de Miguel Ángel en el *Geschichten vom lieben Gott* (Historias del buen Dios), Dios ya no tiene voz, y es la estatua la que implora su queja:

“*de vuelta estoy entonces de la piedra
a la vida, en la vida redimida.
[...]
En soledad entonces lloraré,
lloraré por mi piedra*”⁹⁴

Una estatua que redime su falta en la forma o imagen final de la piedra, en el interior de la cual ya no hay ningún Dios. Y en soledad, ésta llora; ¿de felicidad? Es el *Corpus Hermeticum* el que se narra en como construir nuevos “dioses”, creando estatuas originarias y primigenias. Algo de lo que Rilke tenía buena cuenta a través de su constante labor angélica de transformación de la realidad visible en invisible, a través de palabras, lenguaje.

“*Transformarse, duros, en palabras,
como el cantero de una catedral
se transforma en la calma de la piedra*”

Transformar la realidad, la labor de cualquier alquimista que obra con la materia prima del *Opus* de la poesía, la palabra. La labor inmemorial del hombre frente a los límites del mundo como lenguaje. El segundo poema destacado de nuestro ciclo, “El ángel protector”, insiste en ello. Sólo que en esta ocasión, el ángel se erige como el principio de la palabra.

“*¿Cómo nombrarte? Mira arder mis labios.
Tú eres principio que se vierte inmenso;
yo soy el lento y temeroso ‘Amén’,
que, tímido, concluye tu belleza*”⁹⁵

⁹⁴ RILKE, R. M. *Poesía*. Castellón, 2007: (161).

⁹⁵ *Ibidem*: (164).

A partir de referencias explícitas a recursos de la mística tradicional, como el fuego en la boca, escenario del acto primigenio de la creación del poeta, Rilke presenta al ángel como un principio inmenso e innumerable. Mientras, el hombre en la tierra sólo supone su tímido final. El principio y el fin de la génesis poética han sido enunciados. El nuevo alfa y omega de toda creación artística, que media a través de fuertes convicciones neopláticas sobre la realidad:

*“Del reposo a menudo me sacaste,
cuando me era el dormir como un sepulcro,
como perderse y escapar; entonces
me alzaste de las sombras de mi pecho
queriendo alzarme encima de las torres
como pendón bermejo o colgadura”*⁹⁶

Es el lenguaje el responsable de arrancar al poeta de su sepulcro de vigilia. Y el lenguaje a través de sus obras, las palabras, eleva al hombre de entre las sombras de la caverna platónica del conocimiento. Y si el lenguaje obra a través de palabras, es la estructura de la Torre aquella que muestra como opus angelicum el ascenso al nuevo empíreo rilkeano. Un nuevo empíreo en el que el centro es innumerable por el hombre.

*“¿cuándo nombras una vez
al que en su día séptimo y final
dejó siempre perdido su fulgar
en tu aleteo?
¿Mandas que pregunte?”*⁹⁷

Y sin embargo, sólo el lenguaje puede darle un nombre. Sólo el ángel puede darle nombre. Un ángel al que convoca años más tarde en sus *Neue Gedichte* (Nuevos poemas), escritos entre 1903 y 1907, coincidiendo con el inicio de la amistad y el trabajo que le une a Rodin, junto al descubrimiento de la obra de Cézanne, gracias a la primera exposición celebrada en París en 1907, un año después de la muerte del pintor⁹⁸. El poema, bajo el título de *Der Engel* (El ángel), se trata de un breve manifiesto de 12 versos, a lo largo de los cuales el poeta atestigua y arroja luz a la tesis principal que nos mueve.

*“Con sólo un gesto de su frente aleja
de sí lo que limita y lo que obliga,
pues por su corazón pasa, gigante,
girando, lo que viene eternamente”*⁹⁹

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ La exposición, celebrada el mes de octubre de 1907 en el *Salon d'Automne*, es visitada cada día por el pintor, que llega a escribir quince cartas a su antigua mujer Clara Westhoff, como quince fueron los días que la exhibición estuvo abierta. Sobre la epifanía en la mirada hacia el mundo exterior nos ocuparemos en el segundo capítulo de la tesis, II. DE PICTURA, guiados en todo momento por las tres experiencias del poeta más importantes con la pintura: el viaje a Florencia de 1898, el descubrimiento de la obra de El Greco y finalmente la obra de Paul Cézanne.

⁹⁹ RILKE, R. M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (232).

Cualquier gesto del lenguaje, aleja la limitación y obligación que conlleva la palabra. Un lenguaje, en cuyo centro habita el corazón, que gira eternamente. La nueva cosmogonía de la palabra queda enunciada. Nuevos centros concéntricos la delimitan. Ya no son las jerarquías celestiales que intentaban gobernar el mundo de lo invisible, el mundo interior del hombre. Y el poeta prosigue:

*“El cielo está para él lleno de formas
que le pueden llamar. Ven, reconócame.
Nada desde tus cargas a aliviar
a sus manos ligeras”*¹⁰⁰

Un nuevo cielo lleno de formas que llaman al lenguaje a operar bajo imágenes. Formas estructurales que a través de las columnas, las escalas, el coro, el trono, el templo, los espejos y las fuentes colman los pasos estacionarios del ángel en su nuevo empíreo, aquel que queda definitivamente definido entre los versos de la II Elegía, escrita a principios de febrero de 1912 en Duino:

*“Articulaciones de la luz, pasadizos, escalas, tronos,
espacios de esencias, escudos de delicias, tumultos
de un sentimiento tempestuosamente arrebatado y de
repente, solitarios,
espejos: que irradian su propia belleza
y la recogen de nuevo en su propio semblante”*¹⁰¹

Así, el inicial desagrado de Rilke hacia la propuesta de Vogeler de publicar los versos del poeta sobre la vida de María, queda justificado desde la evolución que la obra de Rilke habría sufrido desde su estancia en Worpswede, un camino que marca su progresiva desvinculación del impresionismo tardío de Vogeler. Pero, a pesar del rechazo del poeta, la producción de *Das Marien-Leben* (La vida de María) verá la luz entre el 15 y el 22 de enero de 1912, poco antes del arranque de las *Elegías*, y fue publicada en junio de 1913 por Insel [fig.II]. Así, se concluía una obra que había iniciado en 1900 y que en 1911 retomó por motivos económicos, y que al margen de los diversos textos que ya había escrito sobre María en obras anteriores, ésta se concebía en principio como una unidad.

Y las fuentes que Rilke tomaría para su ejecución fueron principalmente dos. Se inspiró en un volumen de la biblioteca del castillo de Duino, “*El libro de los pintores del monte Athos*”¹⁰², con los veinticuatro capítulos de un himno bizantino ilustrado en imágenes, así como en la obra del jesuita español Pedro Ribadeneira, traducida al alemán por Johannes Horning, “*El Flos Sanctorum*”¹⁰³. Otras

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ RILKE, R.M. GW III, 177: “*Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne / Räume aus Wesen, Schilde aus Wonne, Tumulte / stürmisch entzückten Gefühls und plötzlich, einzeln / Spiegel: die die entströmte eigene Schönheit / wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz*”. Traducción del castellano en Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (67-68).

¹⁰² “*En la salida de la pequeña María del templo no es difícil constatar reminiscencias a pintores italianos como el Tiziano de la Academia de Venecia o el Tintoretto de Santa Maria dell’Orto. El resto, encuentra su estímulo orientado hacia el famoso libro de imágenes de pintura sacra, El Libro de los Pintores del Monte Athos, como también la ayuda de las instrucciones de Kievskij Petrik, un antiguo texto ruso de consejos y preceptos para la representación de los motivos bíblicos*”. Carta de Rainer Maria Rilke a Margot Sizo, el 6 de enero de 1922. En: SPECCHIO, M. *Prefazione a Vita di Maria*. Firenze, 2007: (15-16). Specchio cita como esencial el siguiente estudio crítico de la obra de Rilke: EXNER, R. *Rainer Maria Rilke. Das Marien-Leben*. Frankfurt am Main und Leipzig, 1999.

¹⁰³ SIMON, T. *Op. Cit.* Frankfurt am Main, 2001: (368). En concreto la traducción de Johannes Horning llevaba por título *Schriften und Heiligenlegenden*. A su vez, pueden visitarse los estudios más recientes de Jaime Ferreiro Alemparte: “Das

fuentes, pero de menor importancia, fueron los “*Evangelios apócrifos*”, así como “*La leyenda aurea*” de Santiago de la Voragine. De ahí la variedad de los motivos, unida a la muy personal interpretación de Rilke de la figura sagrada del cristianismo. María aparece aquí como una mujer expuesta a las experiencias comunes de la existencia humana: amor, sexualidad, maternidad, dolor y muerte. Y, como no, la Asunción, el paso de un cuerpo del mundo de lo visible al invisible.

A nivel de forma, se encuentra cercana al estilo de su época central denominado bajo la expresión de *Ding-Gedicht* (poema-cosa), e incluso al temprano *Geschichten vom lieben Gott* (Historias del buen Dios), un ciclo en el que apenas aparece Dios. Sólo dos o tres veces, y en un Dios lejano y atonante, “*el Dios que sobre los pueblos retumbaba*”, o “*Dios padre rodeado de penumbra*”. Y resulta llamativo que Rilke, que tantas veces rechazó a Cristo como mediador, hable en estos versos de un Cristo que “*entra en los corazones*”, que “*va acompañando a los hombres*”¹⁰⁴. Un corazón que pretende ocupar, como hemos visto, ese centro vacío que resignifica la mística rilkeana. Un elemento a tener en cuenta.

Casi un año más tarde de la conclusión de la obra *Das Marien-Leben* (La vida de María), y ya instalado en Toledo, Rilke gestiona los detalles de su definitiva edición. En una carta dirigida a su editor Anton Kippenberg, el 9 de noviembre de 1912, desde el Hotel de Castilla, insiste en que “*le parece más acertado que La Vida de María aparezca sin los dibujos de Vogeler*”¹⁰⁵. Sin embargo, de entre la colección de éstas, el poeta se alegra de recibir el obsequio de una de ellas, imagen que guarda un especial interés en la comprobación de las investigaciones y la tesis sostenida a lo largo del primer capítulo.

Así, el poeta insiste en que “*Vogeler ha tenido la idea estupenda de regalarme, entre esos dibujos, aquel por el que yo tenía una mayor predilección: la hoja con el grupo rematado por un ángel que aparece descendiendo verticalmente. Le ruego me lo guarde hasta mi regreso*”¹⁰⁶. Un ángel que desciende verticalmente. Un viaje desde el cielo a la tierra, desde un cielo que se presenta como el protagonista y el escenario de los primeros pasos de la figura angélica por su nuevo empíreo, hacia la irremediable caída narrada al final de este capítulo. Una caída que finaliza la resignificación de un centro.

Encontramos otra pista que verifica nuestra tesis en una carta a Margot Sizo el 6 de enero de 1922: “*Creo que el nombre Duino me acompaña desde hace tiempo, [...] ya que inicié el trabajo más grande y puro de mi corazón, [...] al margen de hacer girar también aquel pequeño molino del Marien-Leben*”¹⁰⁷. El río del espíritu había hecho girar el *pequeño molino* de la *Vida de María*. El movimiento circular que precede a la caída quedaba así constatado, aunque fuera diez años después de su realización.

Marien-Leben von R. M. Rilke im Lichte der hagiographischen spanisch-deutschen Quelle, P. Ribadeneira/J. Horning: *Der Flos Sanctorum/Die triumphierende Tugend*, en *Blätter der Rilke-Gesellschaft*. Tomo 22/1999: (49-70).

¹⁰⁴ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (323-331).

¹⁰⁵ RILKE, R.M. *Epistolario español*. Madrid, 1976: (144). La carta prosigue insistiendo en que el libro aparezca en la colección Insel-Bücherei bajo una oportuna dedicatoria a Heinrich Vogeler, a través de la cual el poeta quedaría exculpado de la supresión de las imágenes de Vogeler en la edición del *Das Marien-Leben*.

¹⁰⁶ *Ibidem*. El ciclo acabaría finalmente musicado por el compositor Paul Hindemith, que con su Opus 27, transformó en invisible muchas de las imágenes que hasta el momento hemos relatado. Sería estrenado en 1923 en Donaueschingen.

¹⁰⁷ RILKE, R.M. *Vita di Maria*. Edición a cargo de Mario Specchio. Firenze, 2007: (15). Hay que destacar la fecha de la carta de Rilke a Margot Sizo, fechada enero de 1922, un mes antes de finalizar las *Elegías*. Han transcurrido diez años y el poeta puede interpretar la gesta de *Das Marien-Leben* -desde la perspectiva histórica del recorrido de los pasos de su Ángel desde el empíreo hacia la tierra- como el movimiento cíclico y circular de un molino, alrededor de un centro, que en este caso corresponde a la imagen del *die kleine mühle* (el pequeño molino).

2. FILTROS Y AFINIDADES, CINCO PASOS NECESARIOS

Como rechazo e incompreensión frente al mundo exterior, la huída interior de Rilke hacia 1912 recorre cinco pasos necesarios, que lo conducen desde la mística de los primeros Padres de la Iglesia como San Agustín o las experiencias de éxtasis visionarios de santos como Angela da Foligno o San Juan de la Cruz, hasta las iniciaciones hacia lo esotérico de algunos de los maestros de la francmasonería como Fabre d'Olivet y el más tarde amigo del poeta Alexander von Bernus¹⁰⁸.

Juntos constituyen un heteróclito magma donde lo espiritual intenta colmar la mirada interior de un poeta que no se contenta con el devenir del tiempo y la fugacidad de la experiencia. Una mirada que permita al lenguaje operar desde imágenes atemporales, eternas. Ya que todo centro es siempre símbolo de eternidad, y el tiempo es ese movimiento externo de la rueda de las cosas donde, en medio, se halla el “motor inmóvil” de Aristóteles.

De hecho, la concepción del tiempo en las dos primeras *Elegías* se debe directamente a la interpretación temporal de San Agustín en su obra *Confesiones*, junto al hurto por parte del poeta de las expresiones místicas *Herz-Werk* (obra del corazón) y *Weltinnenraum* (espacio interior del mundo), como dos de los términos arquitectónicos más recurrentes del espacio literario del romanticismo alemán. Un espacio interior donde la supuesta unión del cielo y la tierra como principio intelectual se presenta como uno de los rasgos fundamentales del pensamiento de Rilke en el año 1912. Rilke busca la superación de las oposiciones vida y muerte y su realidad dual mediante una identificación mística, para de esta manera poder “alcanzar el otro lado de la naturaleza”¹⁰⁹, “a la otra cara no iluminada por nosotros”¹¹⁰, un anhelo que en primera instancia se resuelve a través de la construcción de un primer *axis-mundi*, una torre interior que ilumina también el imaginario simbólico y fundacional de su particular Sinaí: Toledo.

Un espacio interior, que a través de las visiones místicas de Angela da Foligno, acogerá estructuras ya no axiales, sino arquitecturas que se revelan como intersecciones, cruces entre la realidad corporal y la inteligencia espiritual. Y es esa intersección la que señala la existencia de un centro que, en su transmutar de imágenes -cruz, escala, templo-, genera un vacío que sólo podrá ser colmado por el don de la palabra, aquél que el esoterismo de Fabre d'Olivet le revelará desde su *Lengua hebreaica restituida*. Los límites de la mística quedaban así enunciados. Y sólo la teosofía de finales del siglo XIX y principios del XX podía reemplazarla. Era así como Rilke veía a d'Olivet, como el constructor “de una historia de la humanidad en el sentido más amplio”, una tarea que el poeta también emprendía desde sus dos primeras *Elegías*. La lección para la construcción de su imaginario arquitectónico había quedado aprendida.

¹⁰⁸ El hecho de que este autor no se ha estudiado en un apartado propio –y sea incluido junto a Fabre d'Olivet- se justifica desde la mínima cantidad de documentos encontrados que atestigüen la amistad de Rilke a von Bernus y que permitan confeccionar una correspondencia crítica entre ambos autores. Alexander von Bernus, noble alemán, fue adepto a los movimientos literarios vanguardistas de principios del siglo XX, amigo también de Thomas Mann además de Rainer Maria Rilke. Estudiante tardío de la medicina, en la se se especializó buscando los remedios espagíricos de los alquimistas, sus investigaciones siguieron en el laboratorio de Soluna, fundado por él en 1921. Escribió *Alchymie und Heilkunst* – Alquimia y Arte Sagrado- y tradujo a los clásicos latinos y a los poetas románticos y simbolistas ingleses. Su obra *Alchymie und Medizin* – Alquimia y Medicina- sería publicada al castellano por Luis Cárcamo en 1981.

¹⁰⁹ RILKE, R.M. Carta a Witold V. Hulewicz. *Op. Cit.* Leipzig, 1935: (332-333).

¹¹⁰ *Ibidem*.

2.1 SAN AGUSTÍN

Et vae tacentibus de te, quoniam loquaces muti sunt

San Agustín, Conf. 1, 4, 4

¡Y ay de aquellos que silencian tu nombre!, pues son igual que mudos charlatanes

El primer paso necesario en la reconstrucción de las fuentes literarias que alimentan la gestación de la I y II *Elegías*, es la intensa lectura del ejemplar de las *Confesiones* de San Agustín. En la Biblioteca Nacional de Berna existe un ejemplar del *Das Stundenbuch* (El libro de las horas), que Rilke dedicó a la condesa Pía de Valmarana, probablemente entre 1912 y 1913. Como dedicatoria, Rilke transcribió en latín la amonestación de San Agustín contra los maniqueos con la que encabezamos el capítulo. Nos es conocido ya el pasaje de la carta del 12 de enero de 1912 a la condesa Manon zu Solms-Laubach desde Duino, donde Rilke, al referirse a su estancia entre los viejos y solitarios muros del castillo del Adriático, añade: “*Como lecturas, San Agustín y las antiguas y hermosas leyendas de santos del español Ribadeneira*”.

Por esta época Rilke vuelve a dedicarse con intensidad a la lectura de las *Confesiones* de las que, el 4 de agosto de este mismo año, devuelve desde Venecia un ejemplar que había llevado de la biblioteca del Castillo de Duino. De este modo Rilke no sólo se familiarizó directamente con San Agustín, sino que tuvo ocasión también de leerlo fragmentariamente en los múltiples y extensos pasajes que se citan por parte del jesuita Pedro Ribadeneira en el *Flos Sanctorum*, tal y como veremos a continuación.

Pero sabemos que el uso a la cita de San Agustín se remonta a una época muy anterior a 1911; al comienzo de la primera parte del libro sobre Rodin (1903). Rilke, refiriéndose a la vida del escultor, dice: “*habrá tenido una infancia menesterosa, oscura, inquiridora e incierta. Y quizá la tiene todavía, pues, como dice San Agustín, ¿adónde podía haber ido?*”. La cita es muy importante por dos razones: primera, porque es de una época muy temprana; y segunda, porque se refiere a un tema central que siempre preocupó a Rilke: el problema de la infancia.

Así, pues, temática y cronológicamente, coincide con el nacimiento del *Malte*, en el cual se plantea ante todo, de un modo obsesivo y casi patológico, la tarea de reconstruir la infancia. A la luz de esta referencia explícita sobre San Agustín, habría que examinar ahora los elementos agustinianos que pasaron al *Malte*. Las huellas o resonancias de las *Confesiones* en esta obra de Rilke se perciben a la primera lectura, aunque no sea del todo fácil aislarlas de los contextos en que están fundidas. Pero es indudable que este dato nos pone sobre la pista de una primera dedicación de Rilke al estudio de la obra de San Agustín. Es el primer contacto, ya fecundo, que Rilke toma con las *Confesiones*. La segunda, fase de acercamiento y compenetración con este libro, y cuya trascendencia fue enorme, coincide con la conclusión del *Malte*. En 1911 las lecturas de San Agustín vuelven a aparecer en primer plano. La cita contenida en el libro de Rodin nos permite establecer una continuidad ininterrumpida con las que se suceden años más tarde. De este modo hay que suponer con buen criterio que tanto en el período en que se inicia la crisis de Rilke (gestación y conclusión del *Malte*) como en el intento de superar esta crisis (las dos primeras *Elegías de Duino*, en 1912), la obra de San Agustín debió de jugar un papel muy destacado. En el presente trabajo nos limitaremos a estudiar esta primera fase de acercamiento del poeta a la obra de San Agustín, dejando de lado la tarea de perseguir las fuertes resonancias agustinianas en la obra poética del Rilke tardío. Pero veamos los pasajes tomados del epistolario de Rilke en que aparecen las menciones expresas al obispo de Hipona.

En carta a Lili Schalk desde París, el 14 de mayo de 1911, dice Rilke: “*estuve, pues, realmente, en Argelia, en Túnez, y por último, en Egipto, pero me hubiera venido muy bien, si por todas partes, en presencia de las cosas externas más grandiosas, hubiese tenido ocasión de hojear a San Agustín por el pasaje que hirió a Petrarca cuando en la cumbre del monte Ventoso, al abrir por curiosidad el librito acostumbrado, no encontró sino el reproche de proyectar la mirada sobre montañas, mares y lejanías, en vez de proyectarla sobre sí mismo*”¹¹¹. El pasaje que Petrarca lee de *Las Confesiones* de San Agustín con motivo del ascenso al Mont Ventoux no es otro que aquel en el que el santo reclama la mirada interior del mundo frente a la inmensidad de determinados pasajes. “*Y fueron los hombres a admirar las cumbres de las montañas y el flujo enorme de los mares y los anchos cauces de los ríos y la inmensidad del océano y la órbita de las estrellas, y olvidaron mirarse a sí mismos*”. Y es frente a las palabras del de Hipona que Petrarca enmudece estupefacto¹¹². Del mismo modo que, años después, Rilke reconociera en la experiencia del poeta clásico un gesto de autoafirmación personal.

En una carta del 28 de junio del mismo año a su editor, Anton Kippenberg, vuelve Rilke a citar a San Agustín en relación con Petrarca: “*A mis ocupaciones de ya muy entrada la noche pertenecen las magníficas Confesiones de San Agustín, las cuales leo ahora en latín con ayuda de un texto francés, indescriptiblemente deplorable, -con las perifrasis más inútiles y ridículas que uno se puede imaginar... Un pequeño diccionario latino que yo he debido poseer no se encuentra entre mis libros. ¿Tendría usted la amabilidad de proporcionarme uno cualquiera sencillo, a cuenta, así como una edición alemana de las Confesiones de San Agustín, caso de que haya alguna utilizable?*”¹¹³. Como se dice en esta misma carta, Rilke, al lado del texto latino y francés de las *Confesiones*, tenía una edición francesa de la famosa carta de Petrarca, que había encontrado en Aviñón, y que lleva el siguiente título: “*François Petrarque / á Denis Robert / de Borgo San Sepolcro / Salut / Il raconte son ascension du Mont Ventoux*”.

Mes y medio más tarde, el 13 de agosto de 1911, escribe Rilke desde Janowitz bei Selcan a la princesa Marie Thurn und Taxis: “*Hace unos días compré en Praga algunas cosas de Paul Claudel y las llevo para usted; tres libros. No parecen contener nada para mí, los abro aquí y allí, y no coincido en ninguna parte, pero esto quizá se deba a mi actual estado de superficialidad. Ni siquiera avanzo en mi tarea de llenar los vacíos que tengo en San Agustín*”¹¹⁴. Hasta el 12 de enero de 1912, fecha de la carta ya citada a la condesa Manon, Rilke no vuelve a nombrar a San Agustín. Pero como se desprende de esta carta, sigue ocupándose intensamente en la lectura de la obra agustiniana.

¹¹¹ RILKE, R.M. *Briefe*, 1897-1914: (130).

¹¹² La epístola, compuesta en 1353, aunque fechada en el 26 de abril 1336, pertenece a la colección de los *Rerum Familiarum Libri IV-I*, cuyo texto fue fijado en *Le Familiari*, según la edición italiana de V. Rossi y U. Bosco, Florencia, 1933-1942, vol.I: (153-161), confrontada con la edición bilingüe de U. Dotti, Urbino, 1974. Ambas toman como base la edición de las *Opera*. Basilea, 1581. La edición castellana más reciente se encuentra en: AA.VV. *Manifiestos del Humanismo*. Colección Nexos. Barcelona, 2000: (25-35).

¹¹³ RILKE, R.M. *Briefe an seinen Verleger*, 1906-1926: (129-130).

¹¹⁴ RILKE, R.M. *Von Thurn und Taxis. Briefwechsel*, I, Band (57). La última cita sobre el santo, en las cartas que hasta ahora nos son conocidas, aparece un año más tarde, el 30 de diciembre de 1913, en una carta a Pia de Valmarana desde París: “*Vous souvient-il, chère Pia, du moment, où Pétrarque, tout en haut sur la montagne, sur le sommet quasi inaccessible du Ventoux, ouvre son Saint Agustín à la page sévère qui le renvoie, qui le rejette en soi-même par la reproche de vouloir acquérir le monde sans avoir acquis même le droit d'entrer en soi-même? J'ai compris ça à merveille quand j'avais lu la première fois cette touchante lettre-, mais notre compréhension n'a pas de borne; dans mes longues soirées solitaires qui ne sont limitées que par mon extrême fatigue, je comprends cet événement d'âme avec une intensité telle que j'en suis comme transpercé... Et en ces moments, j'ai une volonté toute droite de me tourner et de revenir en moi-même, n'y trouverais-je qu'un coeur abandonné qui tombe en ruine au milieu de cette vaste forêt qu'était l'enfance...*”.

Como de las tres últimas citas mencionadas por Rilke sobre San Agustín, dos de ellas están en estrecha relación con la carta de Petrarca a fray Dionisio de París¹¹⁵, es necesario acudir al texto de esta carta para sorprender ciertos paralelismos y afinidades con la situación espiritual de Rilke por estos días.

Describe Petrarca el magnífico espectáculo que desde la cumbre del Mont Ventoux se ofrecía ante sus ojos a la caída de la tarde. De pronto, como movido por un resorte, echa mano de las *Confesiones*, que siempre llevaba consigo, un tomito de minúsculo formato, “pero lleno de infinita dulzura”, lo abre al azar y lee: “Y los hombres se ponen en camino para admirar las alturas de las montañas, y las ingentes olas del mar, y el anchuroso caudal de los ríos, y la inmensidad del Océano y los giros de las estrellas, y no reparan en sí mismos”¹¹⁶. A propósito de este suceso se acuerda Petrarca del hecho que precipitó la conversión definitiva de San Agustín. Se había retirado el santo debajo de una higuera en el huerto de Milán para dar rienda suelta a las lágrimas, cuando de pronto oyó una voz infantil que le decía: “toma y lee, toma y lee”. Tomó el código de la *Epístola a los romanos*, que Alipio había olvidado allí, lo abrió al azar y leyó: “No en comilonas y embriagueces, no en lechos y lascivias, no en contiendas y rivalidades, sino revestíos del Señor Jesucristo, y no os entreguéis a la carne para satisfacer sus liviandades”. Tampoco se olvida Petrarca, siguiendo a San Agustín, de mencionar lo que le ocurrió a San Antonio cuando, al abrir el Evangelio por el mismo procedimiento, se encontró con parecida amonestación: “Vete, vende todo lo que tienes, dalo a los pobres, y tendrás un tesoro en los cielos”.

Citas bíblicas que traen a colación que Rilke utiliza también este procedimiento de las “suertes evangélicas” o “bíblicas”, imitación de las conocidas “suertes virgilianas”. En una carta a Lou Andreas-Salomé fechada en Ronda el 19 de diciembre de 1912, es decir, en el mismo año en que leía asiduamente a San Agustín, nos encontramos con esta confesión: “En un pasaje de las *Instrucciones de la beata Angela da Foligno*, que entonces había subrayado y con el que me topé aquí ayer al abrir el libro al azar, he tenido ocasión de comprobar, del mismo modo que se comprueba el nivel del agua, que a mi me pasa exactamente lo mismo al transcribirlo. Helo aquí: *Quand tous les sages du monde et tous les saints du paradis m'accablèrent de leurs consolations et de leurs promesses, et Dieu lui même de ses dons, s'il ne me changeait pas moi-même, s'il ne commençait au fond de moi une nouvelle opération, au lieu de me faire du bien, les sages, les saints et Dieu exaspéreraient au-delà de toute expression mon désespoir, ma fureur, ma tristesse, ma douleur et mon aveuglement*”. El paralelismo, las coincidencias y las semejanzas de todos estos pasajes no dejan lugar a la menor objeción. La “nueva operación” que Rilke trata en vano de realizar por esta época, la mirada hacia sí mismo, el “cambio” o giro profundo en busca de una poesía interior, todo eso lleva un sello inconfundiblemente agustiniano.

Pero antes de extraer conclusiones de mayor alcance conviene que nos detengamos aquí a examinar aún otros datos referentes a las fuentes agustinianas. A finales de julio de 1911, los días en que se cita a San Agustín, Rilke envía a su madre Phia Rilke un ejemplar de las *Confesiones*, una traducción del barón Georg von Hertling, con esta dedicatoria: “A mi querida mamá, este maravilloso libro en recuerdo de las horas que hemos pasado juntos hablando de él”. Rilke escribió en este ejemplar el poema siguiente:

“No te dejes extraviar por el tiempo: ¿qué significa cerca o lejos?”

¹¹⁵ Se trata de una carta de Petrarca, a fecha de 26 de abril de 1335. En: PETRARCA. *Petrarch, The First Modern Man of Letters, A Selection from His Correspondence*. Edited by J. H. Robinson and H. W. Rolfe, G. P. Putnam's Sons, 1909: (317).

¹¹⁶ AGUSTÍN DE HIPONA. *Confesiones*, X, 8, 15.

*¿No oímos cómo ese corazón se quietó en el señor?
 Cómo, por encima de lo mucho acaecido,
 nos toca y alcanza: así alcanzaremos nosotros,
 quizá, nuestra segura alma”*

Esta alusión directa a San Agustín, y que tanto nos recuerda la expresión del de Hipona “y nuestro corazón está inquieto hasta que descansa en ti”, es de un valor necesario para el estudio la fuente y para seguir las constantes resonancias en la obra poética de Rilke.

Pero en 1911, Rilke no sólo leía detenidamente, como tenía por costumbre, la obra de San Agustín, sino que incluso tomó muy a pecho la tarea de hacer él mismo una traducción de las *Confesiones*. Un dato conocido y que publicó E. Zinn en 1948, en su documentadísimo estudio *Rainer Maria Rilke und die Antike*¹¹⁷. Parece claro que el poeta, con su precario latín, no podía pretender rivalizar con los espléndidos traductores alemanes de las *Confesiones*. El ensayo de Rilke en este sentido implica, ante todo, una imperiosa necesidad de compenetrarse a fondo con el texto original. Sabía por propia experiencia de traductor que esta compenetración se da en grado máximo al abordar la versión de un texto extraño a la lengua propia. Es un medio de recreación y enriquecimiento. Con tal propósito contribuía, pues, a satisfacer aquel acuciante deseo de “llenar las lagunas que aún tenía en San Agustín”.

“*Noli foras ire, in te ipsum redi; in interiore homine habitat veritas*”¹¹⁸. Siguiendo las palabras del obispo de Hipona con las que arranca su pasaje XXXIX del *De Vera Religione*, Rilke construye todo un imaginario poético que se nutre de la más extrema interioridad, como si al alejarse del mundo de la *physis*, su pensamiento poético en forma de imágenes se recubriera de una fuerza que sólo la distancia con respecto al mundo real podía otorgar. Un pensamiento donde el tiempo, *Sub Specie Aeternitatis*, concedía a la imagen un carácter imperecedero [fig. III y IV].

No podemos obviar que el camino de la poesía moderna hacia el interior viene dado con mayor conciencia que nunca desde Goethe, tal y como afirma Werner Günther¹¹⁹. Y el famoso concepto rilkeano de *überschreiten*¹²⁰ (sobrepasarse) hay que entenderlo, pues, como una verdadera trascendencia¹²¹. Aun cuando sea necesario añadir que este acto trascendente no puede ejecutarse por una operación racional de la mente, sino en virtud de una necesaria “tarea del corazón”. Y tal es el sentido que tiene en Rilke este concepto del *Herz-Werk* (obra-corazón) escrito

¹¹⁷ ZINN, E. *Rainer Maria Rilke und die Antike*. Hamburg, 1948. Pero Rilke, según comunica Ruth Fritzsche Rilke, siguió interesándose por su autor favorito en los años posteriores a las citas que nos son conocidas. Así, el 19 de agosto de 1917, Rilke encarga al librero de Munich, Horst Stobbe, las *Confesiones* en la traducción de Alfred Hoffmann, publicadas en el tomo VII de las obras de los padres de la Iglesia en dieciocho volúmenes. El hecho de que Rilke haya tenido delante el texto original y de que haya consultado tantas traducciones de esta obra de San Agustín, justifica de sobra el estudio a fondo de las influencias del “genio del corazón” en la poesía de Rilke. Puesto que Rilke leyó las *Confesiones* en original, nosotros aduciremos aquí el texto latino, sirviéndonos de la edición crítica del padre Angel Custodio Vega. De todos modos el examen comparativo entre las traducciones y el original debería establecerse con los textos latinos a la vista.

¹¹⁸ AGUSTÍN DE HIPONA. *De vera Religione*, XXXIX, 72. “No salgas fuera, regresa a tí mismo; en el hombre interior habita la verdad”.

¹¹⁹ GÜNTHER, W. *Weltinnenraum*. Berlín, 1952.

¹²⁰ Sobre la definición del término *überschreiten* en el diccionario de Wilhelm y Jacob Grimm, *Deutsches Wörterbuch*. Munich: 1984, existe la siguiente acepción que concierne al maestro alquímico Paracelsus: “1. Pasar por encima de cualquiera. e) Uso en sentido metafórico que nos lleva a su aplicación en el caso de un sujeto impersonal y abstracto: b) absoluto, por excederse: 2c) es por esta vía que se cae en una peligrosa enfermedad, que por cualquier tristeza, pasa por encima de la alegría”. PARACELSUS *quirurg. schr.* (1618) 743.

¹²¹ Jaime Ferreriro Alemparte añade esta significación, en contra de la interpretación existencial de Bollnow del término *überschreiten* (sobrepasarse). Nosotros nos atenemos, pues, a la interpretación del primero.

así, con un guión, para expresar la perfecta equivalencia de los dos términos. Es sorprendente señalar ya la insistencia con que en todos estos poemas se menciona la palabra *Herz* (corazón). Tan sólo en las *Elegías* este término aparece repetido 25 veces, cifra abrumadora en comparación con cualquiera otra palabra. Le sigue de cerca, aunque en número mucho menor, la mención del término *Raum* (espacio), 13 veces. Pero como tendremos todavía ocasión de ver, ello responde a la significación que este término va adquiriendo ahora en Rilke. Cuando habla de “espacio” está pensando evidentemente en el espacio interior, en un posible *Herzraum* (espacio del corazón), según la expresión definitiva acuñada más tarde, y que en la primera fase de producción de las dos primeras *Elegías de Duino*, se encuentra vinculada muy estrechamente al significado de la obra de San Agustín. Pues Rilke veía en San Agustín a uno de los primeros maestros del corazón que iremos estudiando. Y las *Confesiones* son el testimonio conmovedor de un alma que busca anhelante la suprema armonía mediante el descenso a su interior. La sede del hombre interior es su propio corazón. El Dios encarnado le llama desde allí: “*Pues no se retardó, sino que corrió clamando con sus dichos y sus hechos, con su muerte y con su vida, con su descenso y ascenso, clamando para que regresemos a él. Y se sustrajo a nuestros ojos para que volvamos de nuevo a nuestro corazón y allí le hallemos*”¹²². Este doble movimiento de “ascenso” y “descenso” es una constante en la poesía de Rilke, y que en este primer capítulo se contempla el ascenso y el descenso de la figura del ángel en el nuevo emperio rilkeano.

La mención expresa del hombre interior aparece repetidas veces en las *Confesiones*¹²³. Pero San Agustín también se complace en glosar el mismo concepto en muchos pasajes el pensamiento de San Pablo¹²⁴, cuya lectura de manos de Rilke se traduce en los ecos de la II Elegía: “*Pero, ¿qué es lo que amo cuando yo te amo? No la belleza del cuerpo ni el ornato de las cosas temporales; no la claridad de la luz, mira, tan grata a mis ojos; no las amables melodías de todo género de sonidos; no el suave perfume de las flores y de los ungüentos, o el aroma de la especería; no maná y mieles; no lo que es placentero y abarcable a los sentidos de la carne: nada de esto amo cuando amo a mi Dios. Y no obstante, amo cierta manera de luz, de voz, de perfume, de manjar y de abrazo cuando amo a mi Dios, luz, voz, perfume, manjar y abrazo del hombre mío interior. Allí donde brilla a mi alma algo que no cabe en el espacio, donde suena algo que no se desvanece en el tiempo, donde perfuma algo que no se esparce en el viento, donde se gusta algo que ningún manjar disminuye, y donde se adhiere algo que la saciedad no separa. Y esto es lo que amo cuando amo a mi Dios*”¹²⁵.

¹²² AGUSTÍN DE HIPONA. *Confesiones*, IV, 12, 19.

¹²³ “*Porque aunque el hombre se deleite con la ley de Dios según el hombre interior [...]*” (*Confesiones*, VII, 21, 27); “*En vano me deleitaba en tu ley, según el hombre interior [...]*” (*Confesiones*, VIII, 6, 12); o este ejemplo tan gráfico acerca de la mirada interior: “*Tú me agujoneabas con estímulos interiores para que estuviese impaciente hasta que tú me fueses cierto por la mirada interior*” (*Confesiones*, VII, 3, 12).

¹²⁴ SAN PABLO. *Epístola a los romanos*, 7, 22.

¹²⁵ AGUSTÍN DE HIPONA. *Confesiones*, X, 6, 8. Nos referimos a los fragmentos de la II Elegía de Duino que nos ocupan con especial interés: “*refracciones de luz, pasillos, escaleras, tronos / espacios de esencias, escudos de gozo, tumultos / de sentimientos de un arrebató tempestuoso y, de pronto, / cada uno, / espejos que recrean la propia belleza irradiada / y la devuelven a su mismo rostro*”. En: RILKE, R.M. *Op. Cit.* 2002: (51-55). Pero ahora nos interesa señalar cierto paralelismo con la fuente agustiniana. Narra Ponticiano el efecto producido en dos colegas suyos, cortesanos del séquito del César, al abrir y leer por casualidad la *Vida de San Antonio*. Uno de ellos, “*turbado por el parto de la nueva vida*”, se decide en aquel mismo momento a seguir la vida eremítica. San Agustín, mientras oía las palabras de Ponticiano, se siente conmovido por el mismo efecto: “*Y tú, Señor, a través de sus palabras, me volvías a mí mismo, quitándome de mi espalda, adonde me había puesto para no verme, y me colocabas delante de mi rostro... Y si intentaba apartar la vista de mí..., de nuevo me traías delante de mí, y hacías que mi imagen se reflejara delante de mis ojos*”. (*Confesiones*, VIII, 7, 16).

Y después de interrogar a la tierra, al mar y los abismos, a los animales, a las auras, al cielo, al sol, la luna y las estrellas, todo lo creado contesta no ser lo que buscaba: “*El nos ha hecho*”. Y San Agustín comenta: “*Mi pregunta era mi mirada, y su respuesta, su apariencia*”¹²⁶. Una mirada que encuentra en las apariencias o en las imágenes arquitectónicas del *Opus Angelicum* otra manera del colmar el interior de este nuevo hombre que inaugura las *Elegías*. Y siguiendo la cita del de Hipona: “*Y ambos tuyos ya, comenzaron a edificar la torre de salvación a expensas tan sólo de abandonar todas sus cosas y seguirte*”¹²⁷, Jaime Ferreiro afirma que “*las Elegías son la obra del corazón, la torre interior que había comenzado a edificar en Duino, pero que en 1914 aún no había pasado de los cimientos*”¹²⁸. El jesuita, que sostenía la tesis del origen de la figura del Ángel en el ciclo a través de la mística de Ribadeneira¹²⁹, intuye la figura arquitectónica de la torre como la imagen simbólica que mejor representa la construcción de la *Elegías*, una construcción vertical e interior que intenta unir cielo y tierra, y que en 1914 tras la caída del ángel, aún se encuentra en sus cimientos.

Pero las interpretaciones de Ferreiro se quedan cortas, al considerar esta figura como la construcción de la torre interior del poeta, y que resuelve de una tajada el total de los complejos diez años de gestación del ciclo¹³⁰. Debe de haber otras arquitecturas, pues el viaje del ángel del empíreo a la tierra para de nuevo ascender a un cielo nunca más sacro, es algo que cualquier buen dogmático de la teología no podría aceptar de ningún modo. Como tampoco acepta el jesuita el contenido de la carta de Rilke a Witold Hulewicz, del 13 de noviembre de 1925, en la que el poeta niega cualquier vinculación de la figura del ángel a la doctrina cristiana¹³¹. Hasta se atreve a afirmar que “*pretender reconstruir un sistema más o menos coherente de ideas cosmológicas partiendo de las Elegías, equivaldría a querer alcanzar lo imposible*”. Pues su imposible es el objetivo de nuestra tesis, atendiendo al hecho que por la época en que surgen las dos primeras *Elegías*, la dimensión cosmológica relacionada con la teoría de la transformación procede de fuentes místicas, entre las cuales se encuentra la cristiana -entre muchas otras-. Sabemos que por aquellos días Rilke leía con asiduidad la Biblia, y en especial el Génesis. Como se deduce de su correspondencia, lo que entonces más le preocupaba era la interpretación de los libros de Moisés. Pues bien, para la interpretación del Génesis, Rilke se apoyará en las *Confesiones* de San Agustín y en *Cosmogonía de Moisés* de Fabre d’Olivet. Veamos la primera.

Los dos últimos libros de las *Confesiones* (XII y XIII) están dedicados íntegramente a explicar y comentar, con el apasionamiento que caracteriza a San Agustín, las siguientes palabras del Génesis: “*Al principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra estaba confusa y vacía, y las tinieblas cubrían*

¹²⁶ AGUSTÍN DE HIPONA. *Confesiones*, X, 6, 9.

¹²⁷ AGUSTÍN DE HIPONA. *Op. Cit.* VIII, 6, 15.

¹²⁸ FERREIRO ALEMPARTE, J. *Rilke y San Agustín*. Madrid, 1966: (44).

¹²⁹ FERREIRO ALEMPARTE, J. “El *Flos Sanctorum*, del P. Ribadeneira, como fuente de inspiración de la obra poética de Rainer Maria Rilke” y “Ecos del *Flos Sanctorum* en las dos primeras *Elegías* de Duino”. En: *España en Rilke*. Taurus. Madrid, 1966: (15).

¹³⁰ “*Así, a propósito de haberse instalado definitivamente en el castillo de Muzot, le dice a su amiga Andreas-Salomé, en carta del 29 de diciembre de 1921: ‘Ahora, por fin..., puedo asentarme aquí en la edificación de mi pequeña pero robusta torre. Es ahora justamente cuando empiezo a beneficiarme de su amparo, de su silencio, y nada deseo más que una buena clausura’*”. En: FERREIRO ALEMPARTE, J. *Op. Cit.* Madrid, 1966: (44).

¹³¹ “*Aunque en la carta a Hulewicz se rechaza expresamente una interpretación de las Elegías en sentido cristiano hoy, en el estado de nuestras investigaciones, ya no podemos compartir esta afirmación del poeta. En las Elegías no sólo se descubren abundantes huellas cristianas, sino que, todavía más, el núcleo desde el cual éstas se despliegan tiene el mismo origen*”. *Ibidem*: (48-49).

la haz del abismo". El Santo se agarra a la fe, porque reconoce que las palabras de los libros sagrados están preñadas de arcanos profundos: "*Credidi libris tuis, et verba eorum arcana valde*"¹³², figuras que el de Hipona ignora y sobre las que investigaremos más adelante.

San Agustín traduce los primeros versículos del Génesis diciendo que la tierra era "invisible e incompuesta". Esta traducción era grata a San Agustín, porque concuerda con su cara teoría de remontarse a la contemplación de la verdad absoluta mediante la aplicación del "ojo interior" y del "oído interior". San Agustín distingue por encima de este cielo y de esta tierra visible una criatura perfectísima que se goza en la contemplación de Dios y es ajena a la mutabilidad propia de las cosas temporales. Es el "cielo del cielo", la patria de los espíritus celestes que gozan de la inextinguible presencia de Dios. El alma, "*cuya peregrinación se ha hecho larga*", no desea otra cosa que habitar en esta casa de Dios. "*Entienda, pues, por aquí el alma que es capaz cuan muy por encima de todos los tiempos eres eterno, cuando tu casa, que no ha peregrinado, sin serte coeterna, adhiriéndose a ti incesante e indeficientemente, no padece ya vicisitud alguna de tiempos*"¹³³. Y reconoce el Santo que las primeras palabras del Génesis acerca de la tierra invisible e incompuesta no son más que una manera de hablar "*para aquellos que no pueden pensar o concebir una privación absoluta de forma que no llega, sin embargo, a la nada - de donde había de salir otro cielo y tierra visible y compuesta*".

Pero la expresión "*tierra invisible e incompuesta*" se acercaría años más tarde a una expresión de alto contenido alquímico, si tenemos en cuenta la figura de la "*tierra visible y compuesta*" en la obra de Hermes Trismegisto. Pero en la acepción de la expresión que hace uso San Agustín, se entiende pues, las palabras del Génesis partiendo de aquel "cielo del cielo", del "cielo intelectual" (*caelum intellectuale*): "*en donde es propio del entendimiento conocer las cosas conjuntamente y no en parte, no en enigma, no por espejo, sino totalmente, en visión, cara a cara, no ahora esto y luego aquello, sino lo que hemos dicho: conocimiento simultáneo, sin vicisitud alguna de tiempos; y así lo entiendo también a causa de la tierra invisible e incompuesta, la cual suele tener ahora un ser, luego otro*"¹³⁴. San Agustín introdujo en esta interpretación del Génesis ideas neoplatónicas: el camino del alma es una larga peregrinación, una nostalgia que no se colma hasta que, libre de las ataduras de lo visible, se aquieta en la morada de Dios, en el "cielo del cielo", ese centro del empíreo que luego Rilke intentará resignificar.

Y esta supuesta unión del cielo y la tierra como principio intelectual se presenta como uno de los rasgos fundamentales del pensamiento de Rilke a partir de febrero de 1912 hasta 1913. Rilke busca la superación de las oposiciones vida y muerte y su realidad dual mediante una identificación mística. Superar la concepción dual del mundo y que, a través de la lectura de Angela da Foligno, el poeta seguirá buscando en las palabras. En los *Erlebnisse* de Duino y Capri, redactados en España, nos informa claramente acerca de este intento de trascender todo lo visible y temporal. El paso del poeta por España es un testimonio más de este pensamiento casi obsesivo. Rilke pasa por nuestro país como una especie de visionario, atento tan sólo al espectáculo de las nubes y a los reflejos del cielo. Toledo es para él la ciudad donde podría coincidir la mirada de los vivos, de los ángeles y de los muertos. La ciudad en la que el *Opus Hermeticum* podría realizarse. En la *Trilogía Española* aparecen otra vez las nubes con las que quisiera identificarse, las nubes que pasan lentamente "*como si pensasen pensamientos por él*". Nubes que encontramos en los *Erlebnisse* y en un apunte de su diario sobre los ángeles de El Greco. En este apunte nos habla de las "*celestes imágenes-espejo de este mundo*". Todo ello está, pues, en función de una realidad suprasensible y ultramundana, de una realidad

¹³² AGUSTÍN DE HIPONA. *Op. Cit.* XII, 10, 10.

¹³³ *Ibidem*: 12, 15.

¹³⁴ *Ibidem*: 13, 16.

transcendente, la cual no podemos más que entrever o presentir, porque nuestra mirada está aún encriptada en el fantasma de las apariencias y la percepción.

Esta obsesión de Rilke por las nubes no es ajena a sus lecturas bíblicas. En San Agustín encontramos un pasaje que nos recuerda inmediatamente la actitud de Rilke en España cuando se enfrenta a la interpretación de su mirada exterior al mundo. Habla San Agustín de la palabra eterna de Dios y comenta: “*La cual se nos aparece ahora en el enigma de las nubes y en el espejo del cielo, no como realmente es, porque, aunque seamos elegidos de tu Hijo, todavía no se nos ha mostrado lo que seremos*”¹³⁵. Igual que en San Agustín, Rilke afronta un proceso de espiritualización, mediante el cual se puede llegar a un adelantamiento de la muerte en virtud de la contemplación interior. Y como se deduce también de otros pasajes, el mayor grado o intensidad de existencia depende a su vez del mayor grado de invisibilidad alcanzada. Allí donde la misión del Ángel hubiera obrado en su totalidad¹³⁶. Sin embargo, y a pesar de la distancia cronológica que los separa, ambos autores compartían algunas dudas referentes a la concepción del universo a través del texto de Moisés. El obispo de Hipona incluso llega a plantear diez soluciones diferentes para la interpretación de los primeros versículos del Génesis¹³⁷. Las palabras de Moisés se le mostraban erizadas de insolubles problemas que sólo podía acallar la fe, una fe que para San Agustín venía justificada ante todo por una necesidad imperiosa del corazón. Por el contrario, Rilke investigaba, a través de las palabras de Fabre d’Olivet -uno de los fundadores del ocultismo francés-, el verdadero significado del Génesis restituído a su lengua hebraica original.

La cita “*In te, anime meus, tempora metior*”¹³⁸ inicia el Libro XI de las *Confesiones*, donde San Agustín se plantea el problema del tiempo como condición previa para la interpretación del Génesis, objeto de los dos libros restantes. San Agustín necesitaba hacer luz en torno a este problema tan intrincado de dificultades, para después poder moverse con más desenvoltura acerca de la creación del “*universo mundo*”, es decir, de este cielo y de esta tierra. Ya hemos visto que la tierra, según la traducción que hace San Agustín de las palabras de Moisés, era tan solo “*un principio invisible e incompuesto*”. En un principio, porque no existían aún los tiempos, que son un resultado de la visibilidad y de la ordenación. Pero como todo lo, que se ve y se ordena está sometido a cambio y mutación, es necesario suponer un principio ajeno a la visibilidad y a la mutación. Tal es la mente divina, el Verbo.

Teniendo en cuenta la concepción del tiempo en san Agustín como presente continuo en tres estados, encontramos ciertos paralelismo en la obra de Rilke si consideramos tan sólo tres constelaciones de palabras preferidas y repetidas constantemente por el poeta: *Erinnerung* (memoria), *Erscheinung* (visión) y *Erwartung* (espera), que coincidirían con la triple acepción de la palabra “Presente” que la obra de San Agustín confiere a la conceptualización del devenir en el capítulo XVIII del Libro XI de sus *Confesiones*. De un tiempo suspendido se trata. “*Aunque al narrar las cosas pasadas se narren como verdaderas, se extraen de la memoria no las cosas mismas, que ya pasaron, sino las palabras concebidas a partir de las imágenes suyas que grabaron, como huella en el alma*”

¹³⁵ AGUSTÍN DE HIPONA. *Op. Cit.* XIII, 16, 18.

¹³⁶ “*Si todo esto no tiene un sello típicamente agustiniano, que venga Dios y lo vea*”, son las palabras taxativas de Jaime Ferreiro Alemparte con respecto a la teoría del “resurgir del mundo invisible” en Rilke. En: FERREIRO ALEMPARTE, J. *Op. Cit.* Madrid, 1966: (54).

¹³⁷ AGUSTÍN DE HIPONA. *Interpretación literal del Génesis*. Colección de Pensamiento Medieval y Renacentista. Navarra, 2006.

¹³⁸ AGUSTÍN DE HIPONA. *Confesiones*. XI, 27, 36. “En ti, alma mía, mido los tiempos”.

(*animo*), *al pasar por los sentidos*”¹³⁹. Palabras e imágenes como huellas en el alma. He aquí las constantes en que se mueve la poesía de Rilke. El tiempo de los dos primeras *Elegías* no es algo discontinuo, sino una onda ininterrumpida de un tiempo suspendido en un silencio místico, tal y como extraemos de los primeros versos de la I Elegía:

*“Así estaban escuchando. No para que pudieras soportar
la voz de Dios, ni mucho menos. Pero escucha lo que sopla,
la ininterrumpida noticia que se forma con el silencio”*¹⁴⁰

Es el mensaje de una voz que procede de los muertos, del pasado, del silencio. *Stille*¹⁴¹ es una palabra propia del lenguaje místico, y Rilke la toma aquí en toda su íntima significación. La voz de Dios sólo puede ser captada en la quietud del corazón, allí donde la avalancha de lo imprevisible y transitorio, del tiempo fugitivo, se anula en la contemplación del continuo interior. Pero ello significa un total desasimiento de la vida, un acercarse o adelantarse a la muerte:

*“Ciertamente, es extraño no habitar ya la tierra,
no practicar costumbres ya aprendidas,
a las rosas y otras cosas que llevan cada una su
especial promesa
no darles el significado de futuro humano;
lo que uno fue en manos infinitamente medrosas,
no serlo más, e incluso el propio nombre,
dejarlo a un lado, como un juguete roto.
Extraño no seguir deseando los deseos. Extraño
todo lo que se relacionaba verlo tan suelto
aletear en el espacio. Y el estar muerto es fatigoso
y lleno de recuperación, para que uno lentamente
vaya sintiendo
un poco la eternidad”*¹⁴²

Todo ese proceso de desasimiento paulatino de las cosas culmina en la transposición violenta encerrada en ese *Nachholen* (recobrar o recuperar), tan discutido y tan difícil de interpretar

¹³⁹ AGUSTÍN DE HIPONA. *Confesiones*. XI, 18, 23. Se trata del capítulo que lleva por título “*El presente, referente de los tres tiempos*”.

¹⁴⁰ RILKE, R. M. GW III, 175: “*So waren sie hörend. Nicht, daß du Gottes erträgest / die Stimme, bei weitem. Aber das Wehende höre, / die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet*”. La traducción proviene de la edición de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (64).

¹⁴¹ Sobre la definición del término *Stille* en el diccionario de Wilhelm y Jacob Grimm, *Deutsches Wörterbuch*. Munich: 1984, existe la siguiente acepción que concierne a nuestro poeta: “*1. Absencia de movimiento, imperturbabilidad, calma o silencio; como Still adj. la idea de lo silencioso se encuentra indisolublemente unida. 2. Calma del retiro en la meditación, mostrarse imperturbable frente a la agitación del mundo, como condición previa que genera una atmósfera: trabajo contemplativo, sencillo, y de la vida vivida*”. R. M. RILKE *br. an s.* editor 302

¹⁴² RILKE, R.M. GW III, 175-176: “*Freilich ist es seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnEn: / kaum erlernte / Gebräuche nicht mehr zu übEn: / RosEn: und andern eigens versprechenden Dingen / nicht die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben; / das, was man war in unendlich ängstlichen HändEn: / nicht mehr zu sein, und selbst den eigenen Namen / wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug. / Seltsam, die Wünsche nicht weiter zu wünschen. Seltsam, / alles, was sich bezog, so lose im Raume / flattern zu sehen. Und das Totsein ist mühsam / und voller Nachholn, daß man allmählich ein wenig / Ewigkeit spürt*”. Traducción de Eustaquio Barjau. Madrid, 1987: (65).

textualmente, pero que no puede significar otra cosa que la tarea de despojarse de las cosas que nos atan todavía a la vida, condición previa para verificar el *Todsein* (estar muerto).

Rilke indica claramente que son los vivientes los que impiden el puro movimiento de los espíritus de los muertos, al suponer a éstos todavía un tanto adheridos a las cosas terrenas y, por tanto, aún no aquietados perfectamente en la muerte. Pero ello es un espejismo de los vivientes. De lo cual se sigue que hay que entender ese *Nachholn* como un despojarse de los lazos de la vida. En el proceso de interiorización, el término *Nachholn* también significa igualmente un remontarse hasta la más lejana infancia, para cerrar así el círculo en el que se está siempre incidiendo: nacimiento-muerte. Rilke recurre a todas las antítesis posibles para situarse en zonas fronterizas, en planos de doble vertiente. De este modo la representación lineal del tiempo aparece suplantada por una representación circular donde comienzo es a la vez final. Punto de partida y punto de llegada son facetas diferentes de una misma realidad. Y es quizás en esta representación circular del devenir del tiempo que intuimos por primera vez un nuevo centro. Cualesquiera que sean las relaciones simbólicas que Rilke esté insinuando en el lenguaje interpretativo, es evidente que el *Nachholn* tiene que conducir necesariamente a una aptitud de desprendimiento de lo temporal, pues sólo en estas circunstancias sería posible llegar a sentir poco a poco la huella de la eternidad. La coincidencia de los contrarios en el punto crítico de máximo equilibrio, pero también de máxima inestabilidad, lo ilustra Rilke en otros pasajes mediante el símbolo de la balanza. Eternidad y transitoriedad se tocan por un instante para separarse al punto, pues no podemos habitar ahí. La experiencia mística conoce, sin embargo, esa posibilidad. Rilke parece estar pensando en la experiencia mística, pues en la I Elegía nos habla incluso del fenómeno de la levitación¹⁴³.

Frente al tiempo fragmentado, al tiempo externo y efímero de las impresiones, Rilke aspira a una intuición del tiempo en que ya no tenga objeto hacer distinciones tales como presente, pasado o futuro. Pues ya no se trata de captar impresiones a través de los sentidos, sino más bien de convocar al presencia de las cosas en una unidad interior que la salve de su muerte exterior. Ello supone un cambio radical en el quehacer poético de Rilke. A este quehacer, que se inicia en el tiempo que nos ocupa de las dos primeras *Elegías*, lo llamará Rilke “*travail repoussé*”. En este sentido, las huellas que han dejado las lecturas de San Agustín en las manifestaciones poéticas de Rilke, en el epistolario y en los trozos de sus diarios, son contundentes, aunque insuficientes como vernos para comprender la magnitud de la significación simbólica del ciclo elegíaco. Siguiendo a San Agustín, Rilke aparta ahora los ojos del enjambre incoherente de las impresiones con el objeto de concentrar la atención en la melodía interior del ser. El poema sin título, concebido en Venecia en julio de 1912 y terminado en España a fines del mismo año, comienza con estas palabras: *Perlen entrollen* (ruedan perlas), y se plantea Rilke de un modo muy acuciante el problema del tiempo como dispersión, en busca del *vollziihlige Zeit* (tiempo colmado). Es el grito de un apremiante deseo. Para darnos una idea de esta espera anhelante, el poeta acumula comparación tras comparación:

*“¿Esto era tiempo? Como la aurora que anuncia el día,
así te espero yo, pálido aún de la noche transcurrida;
como teatro repleto de espectadores formo un gran rostro
para que nada se me escape de tu sublime aparición en el centro
de la escena.
Ay, como el golfo que cifra su esperanza en lo abierto*

¹⁴³ AGUSTÍN DE HIPONA. *Op. Cit.* X, 40, 65. El místico arrobo nos lo describe San Agustín en estos términos: “*Algunas veces me introduces en un afecto muy inusitado, en una no sé qué dulzura interior, que si se completase en mí, no sé ya qué será lo que no es esta vida. Pero con el peso de mis miserias vuelvo a caer en estas cosas terrenas y a ser reabsorbido por las cosas acostumbradas, quedando cautivo en ellas. Mucho lloro, pero mucho más soy detenido por ellas. ¡Tanto es el poder de la costumbre! Aquí puedo estar y no quiero; allí quiero y no puedo. Infeliz en ambos casos*”.

*y desde el alargado faro lanza espacios resplandecientes;
como lecho de río en el desierto en espera de que la lluvia,
celeste aún, le sorprenda de pronto desde la pura montaña”*

Y después de acumular algunas comparaciones más, nos dice:

*“¿Cómo puede acontecer lo más insignificante,
si la plenitud del porvenir,
el tiempo colmado, no acude a nuestro encuentro?
¿No estás finalmente en él, oh, tú, que eres inefable?”¹⁴⁴*

Las cosas, las impresiones de las cosas y los fragmentos de tiempo en que las impresiones suceden son como perlas dispersas, frente a la ausencia del hilo misterioso que las engarce. Un perla que aparece en el centro de una escena. En términos parecidos se habla de la música en una carta a Benvenuta, del 13 de febrero de 1914. También la poesía, se dice allí, “*brota de dentro y penetra en el lenguaje, por una cara que nos vuelve siempre la espalda*”. La poesía penetra en el lenguaje. Es el mundo el resultado de un proceso de interiorización. Nada llega a ser verdaderamente real o existente si antes no ha sido transformado en sustancia mística.

Todas las trazas invisibles de las fuentes literarias de Rilke nos conducen al mismo lugar. De hecho no se avanza en un sentido lineal, pues es sobre giros concéntricos que vamos rodeando siempre un centro imposible. El alma, el lugar donde se imprimen las imágenes que nos evocan las palabras, nos envuelven y nos rebasan infinitamente. Las palabras mismas, en cuanto expresadas, no son más que un trasunto, un eco de la realidad insondable del alma. Lo inefable, lo invisible, lo abierto o como quiera llamarse, no son más que términos, en el fondo equivalentes, para apuntar a una realidad trascendente: el lenguaje. Y tales expresiones deben ser estudiadas en primera instancia por la mística, enfrentándonos al término más escurridizo y ambiguo de la obra de Rilke: el *Weltinnenraum* (espacio interior del mundo).

Este compuesto, en el cual se integran tres palabras predilectas de Rilke, parece condensar en sí todos sus esfuerzos configurativos para caracterizar la situación límite que su obra evocaba. La idea así expresada aparece en un poema sin título, compuesto entre agosto y septiembre de 1914, de donde rescatamos los siguientes versos:

*“De todas las cosas parte una insinuación de contacto,
de cada recodo afluye hasta nosotros una onda. ¡Recuerda!
[...]
A través de todas las criaturas va un espacio único: espacio interior del mundo”*

Todas las cosas parecen confabularse para entrar en honda resonancia interior. El tiempo adquiere sentido cuando se integra en la callada melodía interior del alma. Y Rilke se mueve por completo dentro de la dialéctica agustiniana del tiempo. El futuro se hace presente en la expectación, y el pasado se torna presente en la memoria. Y esta síntesis sólo puede suceder en el interior del hombre. Pero ahora nuestra atención ha de dirigirse a las dos últimas estrofas del poema, especialmente a la penúltima, en la que aparece la definición del concepto que nos ocupa: “*A través de todas las criaturas va un espacio único: espacio interior del mundo*”.

¹⁴⁴ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (425).

Rilke subraya con clara intención, para dar a entender que se trata de un solo y único espacio común a todas las criaturas, y que ese espacio es un espacio interior¹⁴⁵. Un espacio que según Otto Friedrich Bollnow tiene un importante influjo del romanticismo alemán, y entre otros de Novalis. Así, el autor afirma que “*en estas concepciones hay una vuelta bien clara a las ideas románticas de Novalis, y a las que éste designa ocasionalmente bajo el concepto de idealismo mágico. También el giro con que Rilke llama a su propia evolución un camino hacia la intimidad, hace probable la influencia de esta formulación de Novalis*”¹⁴⁶. Una influencia que el jesuita Ferreiro descarta totalmente, pues afirma que “*quien trate de demostrar la influencia de los románticos alemanes en Rilke tendrá que recurrir a todos los argumentos posibles para hacer medianamente verosímil su tesis. En un poeta como Rilke, que amaba ante todo la precisión y la exactitud, a través de la plasticidad casi escultórica de la expresión, los románticos no le podían resultar afines*”¹⁴⁷. El camino que sigue Rilke, en las erradas palabras de Ferreiro, viene dado por San Agustín, y no por Novalis¹⁴⁸.

El “espacio interior del mundo”, aunque no en esta forma tan conceptualmente explicativa, es fácil de reconocer en las *Elegías*. Aparece ya de un modo bien patente en las dos primeras, escritas en Duino, en 1912, es decir, por los mismos días en que Rilke estaba dedicado a leer atentamente a San Agustín. Y aunque las primeras vivencias de éste las tuvo Rilke en Capri (1907) y en Duino (1912), su trascendencia y significación sólo se le reveló en España, que fue donde las formuló en todos sus detalles. Los *Erlebnisse* I y II constituyen una experiencia fronteriza entre la vida y la muerte, en los que se visualizan en este estado de tipo místico ciertas reminiscencias con la visión de San Agustín y Santa Mónica en Ostia Tiberina. San Agustín nos describe la visión de una manera rápida y sólo por ciertos indicios sabemos que fue efectivamente un trance místico. Ocupados como estaban en dulcísima conversación, nos dice San Agustín, “*abríamos anhelosos la boca de nuestro corazón hacia aquellos raudales soberanos de tu fuente*”¹⁴⁹. La fuente, imagen simbólica con la que también cerraremos este primer capítulo de la tesis.

Después de recorrer gradualmente todos los seres corpóreos, remontándose hasta los mismos cielos, “*subimos todavía más arriba [...], y llegamos hasta nuestras almas y las pasamos también, a fin de llegar a la región de la abundancia indeficiente*”¹⁵⁰. Y mientras se hallaban absortos en este dulce coloquio acerca de la suprema sabiduría, “*llegamos a tocarla un poco con todo el ímpetu de*

¹⁴⁵ “Bollnow, que ha estudiado detenidamente este concepto rilkeano del espacio interior del mundo, lo explica en estos términos: ‘Existe un espacio interior anímico del mundo, un espacio interior del mundo exterior, el cual está en conexión, de una manera todavía no determinada, con lo interior, con el alma del hombre. En virtud de esta conexión o dependencia se produce una comunicación peculiar entre los procesos que tienen lugar en el interior del hombre y aquellos otros que se operan en el interior del mundo externo. [...] Hombre y mundo tienen, pues, un interior común para los dos, y ambos son, de un modo misterioso, idénticos, hasta el punto de que es imposible contemplar la naturaleza desde su aspecto externo, sino únicamente desde su cara interior’”. En: FERREIRO ALEMPARTE, J. *Rilke y san Agustín*. Madrid, 1966: (75).

¹⁴⁶ Bollnow cita a continuación un pasaje de Novalis tomado de los *Lehrlingen zu Sais*, para apoyar su hipótesis. En: BOLLNOW, O.F. *Rilke, poeta del hombre*. Traducción al español por Jaime Ferreiro Alemparte. Madrid, 1963: (242).

¹⁴⁷ FERREIRO ALEMPARTE, J. *Op. Cit.* Madrid, 1966: (76).

¹⁴⁸ Corroborar su hipótesis a partir de datos biográficos incuestionables, pero que siguen lanzando interrogantes sobre el asunto. “Sabemos que leyó el libro de Cossío sobre el Greco, y más tarde la *Noche oscura del alma*, de San Juan de la Cruz, cosa esta última que no es una bagatela. Pues bien, en la Biblioteca Nacional de Berna hay un libro de poesías de Novalis en español, que su traductor, Manuel Montoliu, dedicó ‘Al eximio poeta alemán R. María Rilke, en testimonio de admiración’. Y este ejemplar tiene, para desgracia del traductor, todas las hojas sin abrir. Si Rilke tuviera interés por Novalis, dado como era a sorprender siempre equivalencias -él mismo fue un estupendo traductor-, no hay duda que lo hubiera hojeado. La hipótesis de Bollnow queda, pues, en el aire. El propio Bollnow no da en su apoyo ni un solo testimonio de Rilke acerca de Novalis. Pero esta hipótesis de Bollnow tampoco es necesaria para esclarecer el sentido y alcance del Weltinnenraum”. En: FERREIRO ALEMPARTE, J. *Op. Cit.* Madrid, 1966: (77).

¹⁴⁹ AGUSTÍN DE HIPONA. *Confesiones*, IX, 10, 23.

¹⁵⁰ *Ibidem*: 24.

*nuestro corazón; y suspirando y dejando allí las primicias de nuestro espíritu, tornamos al estrépito de nuestra boca, donde tiene principio y fin el verbo humano*¹⁵¹. Tal es escuetamente la descripción del arrobamiento místico de San Agustín y de su madre Santa Mónica. Pero a continuación viene el acertado comentario que hace el Santo acerca de este estado del alma: “*Si hubiera alguien en quien callase el tumulto de la sangre; callasen las imágenes de la tierra, del agua y del aire; callasen los mismos cielos y aun el alma misma callase y se remontara sobre sí, no pensando en sí; si callasen los sueños y revelaciones imaginarias, y, finalmente, si callase por completo toda lengua, todo signo [...] dirigiendo el oído hacia aquel que las ha hecho, y sólo él hablase, no por ellas, sino por sí mismo de modo que oyesen su palabra, no por lengua de carne, no por voz de ángel, ni por sonido de nubes, ni por enigmas de semejanza, sino que le oyéramos a él mismo, a quien amamos en estas cosas, a él mismo sin ellas, como al presente nos elevamos y tocamos rápidamente con el pensamiento la eterna Sabiduría, que permanece sobre todas las cosas; si, por último, este estado se continuase y fuesen alejadas de él las demás visiones de índole muy inferior, y ésta sola arrebatase, absorbiese y abismase en los gozos más íntimos a su contemplador, de modo que fuese la vida sempiterna cual fue este momento de intuición por el cual suspiramos, ¿no sería esto el Entra en el gozo de tu Señor? Mas, ¿cuándo será esto? ¿Acaso cuando todos resucitemos, bien que no todos seamos inmutados?*”¹⁵². O bien cuando se alcance finalmente este seno del espacio interior del mundo, la supresión de la dualidad y la percepción de la auténtica y última verdad. Algo sólo reservado entre las palabras de Rilke a la labor de la figura del ángel.

Este estado de suprema beatitud que nos describe aquí San Agustín difícilmente puede ser superado, y Rilke no ha pretendido siquiera imitarlo, pero bien podríamos encontrar algunos indicios suficientes para creer que lo ha tenido en cuenta en el momento de querer configurar sus propias experiencias. O que incluso fue espoleado por las palabras de San Agustín para llegar a estados semejantes. En el *Erlebnis* pretende alcanzar estados de inhibición sensorial que le permitan, por decirlo así, captar el reverso de los fenómenos. Es una percepción interior mediante la anulación de los sentidos externos, la cual le facilita registrar las ondas que se transmitían desde el árbol al que estaba apoyado, sin saber exactamente a través de qué facultad sensitiva tenía lugar aquella comunicación. Rilke nos dice que en este momento “*su cuerpo fue tratado, en cierto modo, como un alma*”. Entonces le vino a la boca una expresión que le satisfizo: “*He arribado al otro lado de la naturaleza*”. Se trata de hecho de una experiencia anticipada de una posible realización del *Opus Hermeticum*, ya que el poeta “*veía las cosas retrospectivamente, y en su existencia, definitivamente concluida, se mezclaba un regusto dulce y penetrante, como si todo estuviera adobado con la huella de la flor de una despedida*”. La Obra se ha finalizado.

Y así, en el *Erlebnis* II nos refiere un suceso que, al parecer, le había ocurrido en Capri, “*cuando la llamada de un pájaro sonaba al unísono allí fuera y en su interior, y en la medida en que no se quebraba, por decirlo así, en el límite de su cuerpo, ambos, exterior e interior, los incorporaba a un espacio continuo en donde no quedaba sino un lugar único, misteriosamente protegido y dotado de la conciencia más pura y más profunda. Entonces cerró los ojos para que el contorno de su cuerpo no le distrajera de aquella experiencia sublime; lo infinito venía hacia él por todos los lados, y se le hacía tan íntimamente confidencial que creía sentir el suave reposar de las estrellas que, entre tanto, se habían asentado en su pecho*”. Para relatarnos a continuación otro suceso parecido: “*Le vino también a la memoria el empeño que había manifestado otra vez, arrimado a una valla en posición parecida, por vislumbrar el cielo estrellado a través de una tierna rama de olivo; recordó cuán real y*

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Ibidem: 28-36.

palpable le parecía, bajo este velo, el espacio cósmico, o cómo, si había conseguido soportarlo durante un tiempo bastante largo, se le diluía el Todo en la clara transparencia de su corazón, hasta el grado de sentir impreso en su ser el sabor de la creación". Y en España, motivo de investigación del siguiente capítulo, pudo llegar a formular estas experiencias, gracias a dos sucesos de corte semejante. El primero le aconteció en uno de los puentes de Toledo, en noviembre de 1912. Se encuentra significativamente incorporada al final de un poema titulado *La muerte*, de 1915:

*“Caída de estrellas,
experimentada un día desde aquel puente:
¡No serás olvidada! ¡Estar así!”*

La experiencia de la caída aparece relatada más tarde en dos cartas. En la enviada a Andreas-Salomé, del 13 de enero de 1919: “[...] *tensa y animosa, sin prisa, la estrella cayendo a través del espacio de la noche, era como si cayera al mismo tiempo a través de mi interior*”. La laguna que hay al comienzo de este pasaje se puede reconstruir muy bien con la carta del día siguiente a Adelheid von der Marwitz:

“Pero en el poema La muerte aparece evocado al final el momento (cuando me hallaba sobre el maravilloso puente de Toledo) en que el caer de una estrella, trazando un espacioso arco tendido a través del universo, fue para mí (¿cómo diré?) algo así como si cayera a través del espacio interior. En ese momento se había anulado el contorno delimitante del cuerpo. Y lo mismo aquí por medio de la vista, esa unidad ya se me había revelado en otra ocasión por medio del oído”

Caer, trazando un espacioso arco a través de su espacio interior. Una caída que para San Agustín, está regida por el amor. Recordemos como la definía en el Libro XIII de las *Confesiones*: “*El cuerpo por su peso tiende a su lugar. El peso no sólo impulsa hacia abajo, sino al lugar de cada cosa. El fuego tira hacia arriba, la piedra hacia abajo. Cada uno es movido por su peso y tiende a su lugar. [...] Las cosas menos ordenadas se hallan inquietas: ordenanse y descansan. Mi peso es mi amor; él me lleva doquiera soy llevado*”.

Caer, descansar pacientemente en la tierra, bajo la gravedad, es el final que espera al hombre en el universo poético de Rilke. Un final ya presagiado y que recordamos de entre los versos del segundo libro del *Das Stundenbuch* (El Libro de la peregrinación, 1901):

*“cómo se precipita la ley de la gravedad, poderosa cual el viento del mar,
sobre cada pelota, sobre cada baya, y las conduce al corazón del mundo.
[...]
Una cosa debe aprenderse de nuevo: caer,
descansar paciente en la gravedad”*

Caer, para ser peregrino que se aventura hacia la *sainte terre* que, en el mundo imaginario de Rilke, no fue otra que Toletum. Ser peregrino *sans terre* que descansa pacientemente bajo la gravedad en su largo deambular.

2.2 LA ESCUELA DE TRADUCTORES DE TOLEDO

Frente a la mística sacra del obispo de Hipona, el segundo paso necesario en la reconstrucción de las fuentes literarias que Rilke utiliza como propias en la producción de las dos primeras *Elegías*, se encuentra la peculiar y esotérica velada protagonizada por el poeta y los anfitriones de la princesa von Thurn und Taxis una noche en el Castillo de Duino. En los últimos días de su estancia en éste, y entre las lecturas de San Agustín y Dante, una fuerza oscura impulsa a Rilke a hacer el viaje que ya había pensado hacía meses: Toledo. La mano de una joven muerta, que decía llamarse “La Desconocida”, se sirve del poeta para expresarse. En un gran salón a oscuras, la princesa Marie von Thurn und Taxis, su hijo Pascha, Rilke y los demás invitados del castillo se reunieron en torno a una gran mesa redonda con tapete rojo. Rilke, que nunca había actuado de *médium*, ya que el hijo de la princesa era el más experto, cogió esta vez la tablilla, y con las manos temblorosas, fue recorriendo el tablero, lleno de letras y números, en espera de respuesta a las preguntas que, un rato antes, había escrito en un papel. Finalmente, el poeta sacó el papel de las preguntas, y Pascha el de las respuestas. Colocando unas al lado de otras, resultó este diálogo, que a todos llenó de asombro, tal y como recuerda la princesa¹⁵³:

Rilke: *¿Qué flores te gustaban de las que hay aquí?*

La Desconocida: *Coronas de rosas, coronas de espinas.*

Rilke: *¿Cómo he de llamarte?*

La Desconocida: *Sonrisas, lágrimas, floración, frutos, muerte. Y más tarde: viaja a lo alto de una montaña, desciende al valle, ve a las estrellas... Resonarás tú también como las olas, donde el acero se estrecha nuevamente contra el ángel. Y precisando más el destino del poeta añadió: Tierra roja, lumbre, acero, cadenas, iglesias, cadenas ensangrentadas... Corre delante, yo te seguiré... El puente, el puente con torres al principio y al final... ¿No sientes al ángel? El tiempo susurra como un bosque... Para ti huye el tiempo, para mí está inmóvil... Si vas allí, camina bajo el puente, donde están las grandes rocas, y después canta, canta, canta.*

Rilke: *¿Pero cómo podré llamarte entonces?*

La Desconocida: *Allí todo resuena, y tú has de cantarlo con el corazón.*

Rilke: *Sí, pero mi corazón ya no tiene voz. ¿Por qué? ¿Por qué?*

La Desconocida: *Es mejor así... yo alumbro siempre, pero hay muchas sombras entre tú y yo.*

Rilke: *Tus noches, ¿tú recuerdas tus noches?*

La desconocida: *Flores de Oleandro matan en la noche... pozos fríos, cipreses viejos, voces de niños, sonidos de laúd...*

Rilke: *¿Has llorado mucho?*

La Desconocida: *Siempre que me llaman por mi nombre”*

Más allá de las resonancias alegóricas con las que diversas figuras poéticas rilkeanas son convocadas - como la imagen de las rosas, la noche, la primavera o las estrellas-, el poeta, tal y como recuerda Marie, “*estaba visiblemente tenso y excitado*”, “*estaba muy afectado*”, “*le ardían las preguntas en los labios*”. Y la propia princesa resume así la experiencia esotérica vivida: “*Toledo le llamaba*”.

¹⁵³ VON THURN UND TAXIS, M. *Recuerdos de Rainer Maria Rilke*. Barcelona, 2004: (85-88).

La ciudad castellana se había convertido, gracias al influjo del simbolismo francés del siglo XIX, en el destino obligado por gran parte de poetas que, bajo la consigna del libro de Maurice Barrès *Gréco ou le secret de Tolède* (1912), buscaban en ella el misticismo y la espiritualidad que los nuevos tiempos condenaban a desaparecer. Una fama resonancia en el tiempo de la popularidad que ganó Toledo en el siglo XIII por su intensa actividad cultural a raíz de la institución de la Escuela de Traductores. Así, e interpretando el binomio “ángel-lenguaje” que recorre cada una de nuestras pesquisas, podríamos aventurarnos a sospechar que para Rilke, en *Toledo habitaba el Lenguaje*, pues la labor del traductor no radica, en esencia, más que en conocer el auténtico significado de la palabra, y proponerle diferentes significantes según el idioma al que se quiera adaptar su nueva “forma”. Del mismo modo que la obra rilkinana, en esta su primera fase de elaboración, sólo atiende a las diferentes “formas” o significantes que ocuparían la necesaria resignificación de un centro que ha quedado vacío.

Desde los primeros tiempos en que se impuso la conciencia de reconquista, Toledo era percibida también como un lugar maldito en donde los pecados de los poderosos habían atraído el castigo divino de la pérdida de España¹⁵⁴. No era otra la enseñanza que se desprendía del episodio del palacio encantado y la profanación de don Rodrigo. El estrecho contacto con la cultura árabe hizo lo demás, pues al desconocimiento que se tenía de ella en Europa se unía la creencia de que los árabes eran maestros en las ciencias ocultas¹⁵⁵. La convivencia de las tres religiones -árabe, cristiana y judía- no fue valorada en el siglo XIII como una virtud, sino como un signo de impureza¹⁵⁶, y el trabajo que allí desempeñaban los sabios traductores, lejos de ser para muchos una gloria del saber, procuró a Toledo la imagen de una ciudad heterodoxa y sospechosa, “donde bajo un secreto a voces se aprendía cuanto un cristiano nunca debería de saber”¹⁵⁷.

Así, lo que daría renombre universal a la ciudad bajo el pomposo epígrafe de *Escuela de Traductores*, sería el factor determinante para que Europa mirase con recelo a aquel exótico enclave fronterizo en el que judíos y musulmanes vertían su conocimiento. Es precisamente a partir del siglo XII cuando se forja el estereotipo de Toledo como escuela de magia, nigromancia y demás ciencias ocultas. La fama crece a lo largo del siglo XIII y se corresponde con exactitud al período en que se desarrolló la máxima actividad traductora. Este dato puede tomarse como prejuicio hacia el trabajo intelectual, pero bien es cierto que en la construcción del mito tuvo también buena parte la confusión que durante la Edad Media existía entre ciencia y magia. Un astrónomo era necesariamente un astrólogo, pues no había fronteras que delimitasen ambas disciplinas; tampoco existían entre lo que ahora entendemos por ciencia y la magia negra o el ocultismo. Si Toledo era en verdad ese gran foco de la ciencia, debía serlo también de la magia en todas sus modalidades. Los traductores se ocuparon tanto de obras de filosofía, matemáticas y medicina como de tratados de magia y astrología, es decir, la ciencia físico-natural tal como entonces era entendida, según la idea filosófica “de una profunda conexión de orden inefable y misteriosa entre el hombre y la naturaleza”¹⁵⁸. Tal fue, y no otra, el conocido emblema de la *Ars Toletana*.

En el siglo XIII se reforzó aún más el componente mágico en los trabajos mecenas por el que, antes de Sabio, fue conocido como el Rey Astrólogo. Alfonso X, en efecto, se interesó por la recuperación de la obra astronómica realizada por los científicos andalusíes del siglo XI. El grueso de

¹⁵⁴ BENITO RUANO, E. *Toledo los diablos*. Ciudad Real, 1995: (38).

¹⁵⁵ VERNET, J. *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente*. Barcelona, 1978: (178).

¹⁵⁶ BENITO RUANO, E. *Op. Cit.* 1995: (40).

¹⁵⁷ MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. “In Lingua Toletana”. En: *La Escuela de Traductores de Toledo*. Toledo, 1996: (28).

¹⁵⁸ La expresión es de Francisco Márquez Villanueva, quien ofrece una interesantes reflexiones en el capítulo “Astrología, magia y adivinación” de su obra *El concepto cultural alfonsí*. Barcelona, 2004: (203-210).

su producción ha sido clasificado en dos grandes colecciones: una de carácter mágico, que incluiría el *Picatrix*, los *Lapidarios* y el *Libro de la magia de los signos*; y otra astronómico-astrológica, con los *Libros del saber de astronomía*. La termonología de *Ars Toletana* para “magia” era así tan inevitable como aquel otro famoso dicho de “*In Toletu Daemones*”. No hay por qué ocultar que Alfonso X creía en la magia como una provincia más de la ciencia físico-natural, y que por ello constituye una importante faceta, a veces negada o incomprendida, de sus deberes. No tiene demasiado sentido dividir la obra científica en las tres provincias tradicionales de astronomía, astrología y magia, porque el concepto astrológico es el que de hecho subsume todo el proyecto, alargándose incluso a dar modelos de esta clase para el mismo juego del ajedrez¹⁵⁹. El rey Sabio sabía muy bien lo que hacía. Se hallaba al tanto de la tradición hermética y la obra de Mescala, dedicando todo su esfuerzo intelectual a la condena de la nigronancia y los nigronantes, tal y como el mismo condena: “[...] *de los agoreros, et de los sorteros et de los fechiceros que catan en agüero de aves, o de estornudos o de palabras, a que llaman proverbio, o echan suertes, o catan en agua, en cristal o en espejo, o en espada o en otra cosa luciente, o fazen hechizos de metal o de otra cosa cualquier, o adivinan en cabeza de hombre muerto, o de bestia, o de perro, o de palma de niño o de muger virgen*”¹⁶⁰.

Lo cierto es que la fama heterodoxa de Toledo se hallaba muy difundida en la Europa del siglo XIII, como lo prueba la ocurrencia transmitida por Cesáreo de Heisterbach, comentario que debió correr de boca en boca en los ambientes universitarios y eclesiásticos: “*Los clérigos, decía Elinando, van a París a estudiar las artes liberales; a Bolonia, los códigos; a Salerno, los medicamentos; a Toledo, los diablos, y a ninguna parte, las buenas costumbres*”¹⁶¹. Y para probar la veracidad de este diagnóstico, Cesáreo aseguraba que un sabio nigromante de Toledo, enseñando sus artes a varios discípulos, trazó un círculo e invocó a los demonios; uno de los estudiantes traspasó imprudentemente la raya y al instante fue arrebatado de este mundo¹⁶².

Pero la literatura peninsular, en cambio, no acabó de creerse esta fama o fue absolutamente ajena a ella, al menos hasta una época tardía. No es hasta el siglo XIV cuando el infante don Juan Manuel aprovecha este tema literario y lo reelabora en el Exemplo XI de *El Conde Lucanor*. Queriendo un deán de Santiago aprender el arte de la nigromancia, vino a Toledo para estudiar con el mágico don Illán, sabio el más afamado de aquella ciencia. Los escenarios subterráneos que describe el autor, con su atmósfera tenebrosa y oculta, convenían al misterio que se esperaba de un relato ambientado en la ciudad heterodoxa¹⁶³, y en aquellos subterráneos aposentos el deán y don Illán se iniciaron en sus prácticas mágicas.

Las posteriores referencias al carácter mágico de Toledo, o bien son anacrónicas o se sustentan en una trama bastante artificiosa. Tal es el velo oscurantista tejido en torno a la figura de don Enrique de Aragón, marqués de Villena, a quien Fernán Pérez de Guzmán acusó de que “*non se deteniendo en las ciencias notables e católicas, dexóse correr a algunas viles e raeces artes de adivinar e interpretar sueños y estornudos y señales, e otras cosas... que ni a Príncipe real, e menos a católico*

¹⁵⁹ ALFONSO X. *Libros de acedrex, dados et tablas*. Zurich, 1941. Madrid. Biblioteca Nacional, 1/97545. En: MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. *El concepto cultural alfonsí*. Barcelona, 2004: (208).

¹⁶⁰ MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. *Op. Cit.* 2004: (209).

¹⁶¹ MENÉNDEZ PELAYO, M. *Historia de los heteroxos españoles*. Madrid, 1986: (590). Elinando o Helinando era un monje cisterciense flanco-flamenco del siglo XIII. El texto al que alude Cesáreo pertenece a uno de sus sermones pronunciado en 1229.

¹⁶² BLÁZQUEZ MIGUEL, J. “Superstición, magia y brujería en Toledo”. En: *Actas I Congreso Toledo Mágico y Heterodoxo*. Toledo, 1988: (29).

¹⁶³ Don JUAN MANUEL. *El Conde Lucanor*. Madrid, 1980: (parte IV).

*cristiano, convenían*¹⁶⁴. La tradición mantuvo la vieja aureola ya como un recuerdo. Al finalizar el siglo XVI escribía el jesuita Martín del Río, experto demonólogo: “*Leemos cómo en España, tras el aluvión sarraceno, tanto vigor cobró la magia que, sumido aquel país en la mayor miseria e ignorancia de todas las buenas letras, casi no se enseñaba en público otra cosa que las artes demoníacas en Toledo, Sevilla y Salamanca*”¹⁶⁵. Ya en el XVII, algunos enlazaron la época medieval con los no menos misteriosos orígenes de la ciudad, sobre los que tanta tinta se había vertido en la centuria anterior. En la estela de las fabulaciones del jesuita Jerónimo Román de la Higuera, escribieron Cristóbal Lozano y el conde de Mora: “*La Astrología tuvo aquí su Cátedra; la Mágica, que se llamó Arte Toledana, fue en aquel siglo la más aplaudida; y aún quizá de aquí tuvo principio aquella encantada torre, tan memorable obra de Hércules, que quentan las Historias, y que permaneció estable, hasta el infeliz Rodrigo*”¹⁶⁶.

Se ataban así todos los cabos y se fundían las tradiciones extranjeras con las más arraigadas en la historia local. El carácter mágico de Toledo, tan difundido en la Edad Media, podía arrancar de la misma fundación de la ciudad, cuando Túbal dio principio a la cueva (cava) y Hércules la reedificó y amplió, “sirviéndose de ella como de Real Palacio, leyendo allí la Arte mágica y utilizándola como escuela de nigromancia”. “*A una manga, o cabo de esta cueva, hizo labrar Hércules un Palacio encantado, en que puso ciertos lienzos, y figuras con algunos caracteres, alcanzando por su ciencia, que había de verse España destruida por aquella gente bárbara, y estraña. El qual palacio mandó que se cerrasse, y que ninguno le abriese, si no quería ver aquella calamidad, y lástima en sus días*”¹⁶⁷. De este modo, el Baño de la Cava de Toledo, uno de los enclaves mágicos por excelencia, guarda una estrecha relación con el Arcano de la Torre representado bajo la figura XVI del Tarot, guardando una simbología que algunos estudiosos han interpretado como “*la historia de la pérdida del Toledo visigodo*”¹⁶⁸. En la representación del arcano XVI aparece una torre derrumbándose sobre sí misma, unas figuras que caen y un rayo destructor [fig. V]. Nuevamente la imagen arquitectónica de la Torre sirve para construir una de las más populares simbologías de la ciudad toledana. Una imagen fundacional, del mismo modo que la torre que se derrumba en su interior construía una de las estructuras arquitectónicas más sugerentes del imaginario de las dos primeras *Elegías de Duino* en el capítulo anterior. La leyenda de Florinda la Cava también presenta un enclave con torreón, donde es violada por el Rey Rodrigo, y tras esta afrenta, su padre Don Julián permite la entrada en la península de los musulmanes, quienes originan la caída de las monarquías visigodas. Pero al margen de la interpretación histórica, Toledo también se revela como una ciudad representada en su origen a través de otra clase de *caída*, esta vez no tan lejos de la tradición mística inaugurada por San Agustín.

En la tradición hermética, “*la Torre herida por el rayo*” se identifica con la primera de las columnas de Jakin y Bohaz, es decir, la que corresponde al poder y a la vida individual. De nuevo otro tipo de dualidad reconciliada por otra caída. Los ladrillos son de color carne para ratificar que se trata de una construcción viviente, imagen del ser humano. Dos personajes caen heridos por los materiales que se desprenden de la torre: el primero es un rey, el segundo es el arquitecto de la torre. El sentido maléfico del arcano se identifica con el exceso de seguridad en sí mismo y su consecuencia, el orgullo,

¹⁶⁴ MENÉNDEZ PELAYO, M. *Op. Cit.* 1986: (615).

¹⁶⁵ RÍO, M. *La magia demoníaca*. Traducción y edición de Jesús Moya. Madrid, 1991: (109).

¹⁶⁶ LOZANO, C. *Los Reyes Nuevos de Toledo*. Alcalá de Henares, 1727: (4).

¹⁶⁷ *Ibidem*, (8-9).

¹⁶⁸ RODRÍGUEZ BAUSÁ, L. *Toledo Insólito. Ensayo sobre lo oculto, mágico, misterioso*. Toledo, 2003: (24-25).

en relación con la torre de Babel¹⁶⁹. Sin embargo, el simbolismo que cabe interpretar en este primer capítulo, se funda en una ambivalencia. El impulso ascensional de toda torre, iría acompañado de un ahondamiento. A mayor altura, mayor profundidad de sus cimientos. Nietzsche habló de que se desciende en la medida en la que se asciende. Nerval, en su obra *Aurelia*¹⁷⁰, se refiere al simbolismo de la torre y dice: “*Me hallaba en una torre, tan honda en sus cimientos, hundidos en la tierra, y tan alta en su vértice, aguja en el cielo, que toda mi existencia parecía obligada a consumirse en subir y bajar*”. Y Rilke, una vez en Toledo, escenifica a través de la figura de la caída de la estrella sobre el puente, el camino de ida y vuelta al que se somete todo viaje interior. Ascenso y descenso como las únicas acciones capaces de conciliar la vida del cielo y la tierra.

A partir de la tradición Oriental, y a través de la labor de traducción que se llevó a cabo en el Toledo del siglo XIII, es posible reseguir los ecos y resonancias existentes entre dos obras de cabal importancia que nos ocupan, el *Flos Sanctorum* y la *Vida es Sueño*¹⁷¹-sobre la que volveremos a insistir al concluir el ciclo elegíaco-, donde la conciliación de la vida del cielo y la tierra es una constante de reflexión de la obra angelica, como obra del lenguaje.

Situémonos en el origen. El *Barlaam* es una novela mística de origen indio cuya forma occidental en lengua griega ha sido atribuida a San Juan de Damasceno. Parece admitido que es, en sus rasgos principales, la leyenda de Sakya-Muni o Buda, referida en el libro sánscrito *Lalita Vistara*. Se quiere ver en ella el pensamiento original del conflicto entre las principales religiones que tiene representación en el *Cuzary* de Yehuda-ha-Levi, en el *Libro del Gentil y de los tres Sabios*, de Raimundo Lulio, y en el cuento de *Los Tres Anillos* de Bocaccio. Probablemente pasó por una serie de etapas semejantes a las de otros libros indostánicos a través de las versiones persa y siríaca de la que procede la versión griega atribuida a San Juan Damasceno, aunque se estima que su autor fue otro Juan, monje en un convento cerca de Jerusalén¹⁷². En la Edad Media fue popular el *Barlaam* en compendios derivados de la *Leyenda Áurea*, de Santiago de la Voragine¹⁷³, y en los *Flos Sanctorum*¹⁷⁴. Atendiendo al primero, en su capítulo CXXIV, en el que se desgrana la vida del santo de Hipona ya comentada con anterioridad, Santiago de la Voragine apuesta por la significación arquitectónica que acoge la acepción etimológica de su nombre. Así, recuerda que la palabra *Agustín* (Augustinus), deriva de *augeo* (aumentar), *astin* (ciudad) y *ana* (encima), y equivale al que aumenta la ciudad que está en lo alto¹⁷⁵. El propio San Agustín, hablando de esta ciudad en el libro XI de *Civitate Dei* (Ciudad de

¹⁶⁹ WIRTH, O. *Le Tarot des imagiers du Moyen Âge*. París, 1927.

¹⁷⁰ NERVAL, G. *Aurélia, ou le rêve et la vie*. V. Lecou, París, 1855. Traducción al castellano por María Teresa Mas. *Aurélia o El sueño de la vida - Las hijas del fuego*. Editorial Pre-Textos, Madrid, 2002.

¹⁷¹ Consúltese, AA.VV. *Escuela de traductores de Toledo*. Exposición conmemorativa de la inauguración de la Casa de la Cultura. Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1966.

¹⁷² Abunda la bibliografía de este tema: hay manuscritos latinos de la versión griega atribuida a San Juan de Damasceno. Existen dos traducciones castellanas completas que pertenecen al siglo XVII, una hecha en Madrid por Juan de Arce Solózano en 1608; y la otra en Manila, en 1692, por Fray Baltasar de Santa Cruz, y cuyos ejemplares se exponen.

¹⁷³ DELLA VORAGINE, S. *Opus aureum et legendae... Sanctorum sanctarumque... Noviter additis legendis... cura et opere... Claudii de Rota*. 1521, 25 abril. 8H, 136f, grab 4ª. Madrid, Biblioteca Nacional, R/21187.

¹⁷⁴ Se encuentra también en los tratados ascéticos, en las colecciones de cuentos y en los libros de pasatiempo. Se repite en el *Libro de los Estados*, de Don Juan Manuel; se señala en el *Conde Lucanos*, también de Don Juan Manuel; en el *Libro de los Gatos*; en los *Castigos e Documentos* del Rey Don Sancho y la *Historia del Caballero Cifar*; en el *Libro de los Enxemplos* de Sánchez de Vercial y en el *Libro de las Bestias* de Raimundo Lulio, entre otros.

¹⁷⁵ DE LA VORÁGINE, S. *La Leyenda Dorada, II*. Madrid, 1987: (531). Por ello, en el oficio de la fiesta de este santo se canta: “*El que logró ensanchar la ciudad*”.

Dios), escribe: *“Tanto su origen como la sabiduría que en ella existe, como la felicidad que en su recinto se goza, proceden de Dios”*. Y más adelante: *“Quien en ella vive se transforma; quien allí ejercita su mente, se ilumina”*. Y desde las palabras de San Agustín, Rilke aprende a operar desde un principio de transformación *Herz-Werk* (obra del corazón). Pues es desde las enseñanzas del de Hipona, que un nuevo equilibrio puede ser enunciado: el de la conciliación de la vida espiritual y corporal, la vida del cielo y la tierra.

Desde los orígenes de la historia peninsular, pasando por la pérdida de España causada por la profanación del palacio encantado de Hércules, y la asociación de dicha pérdida con la figura de *“la Torre herida por el rayo”* y su alegórica caída, así como la larga y extensa genealogía de títulos que acogió en su seno la Escuela de Traductores, todo parece conjugarse en un único espacio de tradición mágica y mística que se sitúa en el centro y las entrañas de la tal anhelada Toledo de Rilke. Ya sea por su entramado de espacios subterráneos y calles tortuosas, ya por la huella de musulmanes y judíos, o bien por su inagotable veta de tradiciones legendarias, Toledo ha seguido siendo asociada a los conjuros mágicos, los talleres alquímicos y las ceremonias secretas. La Inquisición aumentó todavía más las imaginaciones desbordadas de los románticos; y hasta hoy en día hay quien sostiene que la configuración arquitectónica y urbanística de la ciudad, elaborada en el transcurso de los siglos, está plagada de símbolos cabalísticos y no es otra cosa que un auténtico tratado alquímico hecho en piedra. Así la definía Rilke en una carta a la Marie von Thurn und Taxis, con quien abríamos nuestras pesquisas: *“Esto mismo podría decirse de Toledo: una ciudad del cielo y de la tierra. [...] Una ciudad que existe en igual medida para los ojos de los muertos, de los vivos y de los ángeles”*¹⁷⁶. Una ciudad que se presenta como montaña pura, montaña de la revelación. *“De manera increíble sale de ella la tierra, y al punto, delante de las puertas, se hace mundo, creación, montaña y abismo, Génesis”*¹⁷⁷. De este modo, Toledo devendrá a los ojos del poeta un nuevo Paraíso. Otra nueva Jerusalén Celestial, aquella cuya verdad última será revelada en el fin de los tiempos, tal y como narra el Apocalipsis. A todo Principio y le sigue su Fin. Y entre ambos, la imagen de un ángel que camina sobre dos columnas de fuego¹⁷⁸, lleva un libro en sus manos. Pues entre todo origen y final, lo único que media es la palabra.

2.3 ANGELA DA FOLIGNO

En una carta dirigida a la princesa Marie von Thurn und Taxis, días más tarde desde el Hotel Castilla de Toledo, Rilke confiesa tener como lenta y contante lectura a “su” Angela da Foligno, tal y como atestiguan las siguientes líneas:

“Estos días leo mucho, aunque sin orden: una vida de Cervantes en español (mi primer atrevimiento en este sentido), mi Angela da Foligno, en cuya lectura avanzo con lentitud, una antigua edición de los Cuentos de Hoffmann, que he encontrado aquí, pero la mayor parte del

¹⁷⁶ RILKE, R.M. *Epistolario Español*. Madrid, 1976: (150). Se trata de una carta dirigida a Marie von Thurn und Taxis, a fecha de 13 de noviembre de 1912, desde el Hotel Castilla de Toledo.

¹⁷⁷ RILKE, R.M. *Op. Cit.* 1976: (151).

¹⁷⁸ *“Vi otro poderoso ángel que bajó del cielo envuelto en nubes... Sus piernas eran como columnas de fuego”*. APOCALIPSIS, X, 1-4.

*tiempo se lo dedico a Fabre d'Olivet, de quien he entresacado dos cosas para un conocido de Pía Valmarana*¹⁷⁹.

Parece ser que no sólo San Agustín y sus *Confesiones* colman la gran parte del tiempo de la lectura del poeta hacia 1912. Angela da Foligno (1248-1309) también ocupa un lugar destacado en la mística cristiana del medievo, aquella por la que Rilke siente especial interés.

Se encuentra de viaje por las tierras castellanas, y a modo de visión retrospectiva, analiza el último año transcurrido desde la gestación de los dos primeras *Elegías de Duino*.

*“Ahora, tras volver la vista sobre casi todo un año transcurrido desde la última carta que te escribí, se me antoja como si fuera todavía ayer y, a ser sincero, me parece que no me he movido desde entonces. Quizá porque no haya hecho otra cosa que moverme en círculo”*¹⁸⁰.

Tras un año de la gestación del inicio del ciclo que nos ocupa, los pasos del poeta no describen una trayectoria lineal, sino que parecen haberse movido alrededor de un círculo pero, ¿delimitando qué centro? La respuesta la encontramos tan solo unas palabras más abajo:

*“En un pasaje de las Instrucciones, de la Beata Angela da Foligno, que entonces había subrayado y con el que di aquí anteayer al abrir el libro al azar, he tenido ocasión de comprobar, del mismo modo que se comprueba el nivel del agua, que a mí me pasa exactamente lo mismo, hasta el extremo de descubrir propiamente todo el estado de mi ánimo al transcribirlo. Helo aquí: ‘Aun cuando todos los sabios del mundo y todos los santos del paraíso me abrumaran con sus consuelos y con sus promesas, y Dios mismo con sus dones, si Él a mí mismo no me transformase, si no comenzara en el fondo de mí una nueva operación, en lugar de hacerme bien, los sabios, los santos y Dios exasperarían, más allá de toda expresión, mi desesperación, mi furor, mi tristeza, mi dolor y mi ceguera”*¹⁸¹.

Esa “nueva operación” que Rilke reclama no es otra que la transformación de la mirada exterior hacia el paisaje y los escenarios que lo acogen en España, gracias a la previa y necesaria transformación de su mirada interior, proceso reflexivo de resignificación del centro hacia la ya enunciada *Herz-Werk* (obra del corazón). Una obra que encontrará en las fuentes de los relatos de visiones místicas del Medievo el tercer paso necesario hacia la resignificación del centro de sus dos primeras *Elegías*.

Los relatos de apariciones, visiones y revelaciones fueron muy frecuentes en la literatura medieval europea y gozaron de una difusión excepcional. Dichas apariciones se caracterizaban, para el pensamiento espiritual de la Edad Media, por la epifanía de personajes del más allá, como Dios, Cristo, la Virgen, el Diablo, los ángeles, los santos, los muertos o, más raramente, de ciertos elementos celestes como señales luminosas, o incluso prodigios cósmicos.

Esta cuestión nos plantea un primer problema que atañe a una cuestión de su terminología, ¿cuál es la denominación que debemos dar a estas experiencias religiosas o literarias: visiones, revelaciones o, incluso, apariciones? Las escurridizas definiciones de cada uno de estos términos ponen en manifiesto las dificultades con la que nos encontramos a la hora de establecer sus límites. La

¹⁷⁹ RILKE, R. M. *Epistolario español*. Madrid, 1976: (160).

¹⁸⁰ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 1976: (197). Se trata de una carta dirigida a Lou Andreas-Salomé desde el Hotel Reina Victoria de Ronda, el 19 de diciembre de 1912.

¹⁸¹ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 1976: (197-198). Las cursivas de la cita de Angela da Foligno son nuestras.

definición más habitual diferencia la visión de la aparición. La visión medieval se define como una forma de percepción que libera al hombre de su entorno inmediato para ponerlo en contacto con el mundo no sensible. Una acepción más adecuada a nuestros fines, si tenemos en cuenta que la aparición, en cambio, se corresponde con una manifestación sensible del mundo divino.

Escapar de la *physis*, de eso se trataba. Pero partiendo de ella. No a la inversa. Resulta sintomático que entre las fobias más constantes de Rilke se encontraran el rechazo total a la práctica de un psicoanálisis en auge. En los últimos días en que escribía *Das Marien-Leben* (La vida de María), el poeta se debatía con Lou Andreas-Salomé y el psiquiatra Victor von Gebattel en su deseo, su temor y finalmente su rechazo a someterse a esta práctica. La “expulsión de los demonios” de la que habla Lou, y que sería la solución de sus males corporales y anímicos, ya la había hecho al escribir, con tanto esfuerzo y tortura, Los apuntes de Malte Laurids Brigge, y de nada le había servido. Pues son los demonios, al igual que los ángeles, visiones de su mundo interior. Y su único medio para combatirlos era la palabra. En una carta a Lou de finales de enero de 1912 le dice:

“Yo sé que la cura psicoanalítica tan solo tendría objeto para mí si realmente no hubiera tomado en serio la tarea de escribir aquella extraña y oculta obsesión que me amenazaba y de la que sólo sentía alivio mientras concluía el Malte. Entonces sí expulsé los demonios. Pero con el tratamiento es posible que los ángeles salgan con ellos, porque el tratamiento en un peligrosa simplificación”¹⁸².

Rilke se opone a la cura psicoanalítica por el miedo de perder, con la expulsión de sus demonios, a sus tan queridos ángeles. Se opone a la que ciencia empírica penetre en su interior. Perder, al fin y al cabo, la revelación angélica de la *imagen - palabra*.

Los primeros rastros de las influencias de Angela da Foligno en la obra de Rilke se encuentran en los escritos del poeta, a través de la palabra. Una palabra que le transforma. La lectura de los textos de la beata llegó incluso a influenciar parte de los arrebatos creativos a los que Rilke decía ser preso durante su estancia en Duino. Parte de las dos primeras *Elegías* fueron escritas bajo una especie de visión-aparición, como parece recordarlo la princesa von Thurn und Taxis en sus memorias:

“Y un día recibió, a primera hora de la mañana, una molesta carta de negocios. [...] Rilke bajó a los bastiones por un pequeño sendero al pie del castillo. [...] Y en eso, de pronto, en medio de sus cavilaciones, se detuvo de repente, pues le pareció como si, en el fragor del viento, una voz le hubiera gritado:

‘¿Quién, si gritara yo, me oiría entre las jerarquías de los ángeles?’

Se detuvo a escuchar.

- ¿Qué es esto...?- susurró a media voz el poeta-. ¿Qué es esto que viene?

Echó mano a su cuaderno de apuntes, que siempre llevaba consigo, y escribió aquellas palabras”¹⁸³

¹⁸² PAU, Antonio. *Vida de Rainer Maria Rilke. La belleza y el espanto*. Madrid, 2007: (230). A la carta del psiquiatra von Gebattel, en que le aceptaba como paciente, el poeta contesta: “Mi mujer sostiene que una especie de cobardía me hace retroceder ante el psicoanálisis y que el bienestar de mi naturaleza me obliga a asumirlo. Pero no es cierto: es precisamente mi vacación la que me aleja de esta intervención terapéutica, de esa gran limpieza general que la vida nunca hace. [...] ¿Puede entender, amigo mío, que el tratamiento a que usted me someta, por aliviador que sea, yo lo tema porque puede alterar un orden muy superior?, ¿que al final de todo yo tenga que darle la razón a usted, pero eso signifique mi ruina?”. ¿Cuál es la única ruina y perdición del poeta? ¿No sería la pérdida de la Palabra, la inutilidad del Lenguaje, la mudez?

¹⁸³ VON THURN UND TAXIS, M. *Recuerdos de Rainer Maria Rilke*. Barcelona, 2004: (56).

Como una auténtica revelación mística que arranca con un grito. Era una voz que, con la fuerza del viento que ruge entre las románticas ruinas del acantilado Dante, le dictaba la necesidad de exhortar un grito a las alturas. De hecho, también fue con un grito como Angela da Foligno descubrió su auténtica conversión y decidió transcribir su camino hacia la salvación en forma de *Memorial*. Sucedió en el año 1291 en el interior de la basílica de San Francisco de Asís. En la puerta y ante la vidriera en que aparece san Francisco abrazado por Jesús y que se suele atribuir a Cimabue, la beata comenzó a gritar en voz muy alta. En su grito se distinguían con dificultad las palabras que dijo en su lengua umbra:

*“Amor no conocido, ¿y por qué me dejas? Amor no conocido, ¿y por qué y por qué y por qué?”*¹⁸⁴

Pero no se trata de la primera vez que la italiana emitía este tipo de exhortación. En otras ocasiones explicaba que, a veces, era tal el fuego que sentía, que si oía hablar a Dios, gritaba, llegando incluso las gentes a acusarla de estar enferma o endemoniada¹⁸⁵. Algunos críticos relacionan los gritos de Ángela con la *iubilatio*, que no está necesariamente adscrita al plano místico. Se encuentra en varias ocasiones en el ya estudiado San Agustín, para aludir a la imposibilidad de expresar con palabras el gozo. Imposibilidad del lenguaje. La misma imposibilidad que llevaba a Rilke a iniciar su ciclo elegíaco con una exhortación a las alturas. Sin embargo, el comportamiento del grito de la beata ha sido inscrito por muchos en los excesos característicos de los *saloi*, los locos de Dios, y dentro del ámbito franciscano, recuerda a san Francisco en la noche de Navidad, pronunciando la palabra *Betlemme*, llenándose de voz la boca y produciendo un sonido como el balido del ganado.

Y junto al grito, un estallido. Así prosiguen los versos de la I Elegía:

*“Y aún en el caso de que uno me acogiera
de repente y me llevara junto a su corazón:
yo perecería por su existir más potente”*¹⁸⁶

Un estallido en el interior del corazón del hombre. Ya que éste no puede encontrar su morada entre los coros celestiales, solo puede contemplar la disolución de su existencia por su presencia más poderosa,

¹⁸⁴ FOLIGNO, A. *Memorial*, III, 110-113. Para esta ocasión hemos utilizado la edición inglesa de Cristina Mazzoni. Cambridge, 1999. Un estudio detallado de la figura de la italiana se encuentra en: CIRLOT, V. GARÍ, B. “El grito de Ángela de Foligno”. En: *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Barcelona, 1999: (193-222). En la bibliografía que adjuntan al final del capítulo, aparece un listado de ediciones y traducciones de la beata que aquí se reproducen.

- *Memorial: Il libro della beata Angela da Foligno*. Edición crítica de Ludger Thier ofm.- Abele Calufetti ofm. Spicilegium Bonaventurianum XXV. Editiones Collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas, Grottaferrata, 1985.
- *Memorial: Il libro della beata Angela da Foligno*. Introducción, traducción y notas de Sergio Andreoli. Edizione San Paolo. Milán, 1990.
- *Angela of Foligno Complete Works*. Traducción de Paul Lachance. Prefacio de Romana Guarnieri. Paulist Presss, Nueva Jersey, 1993.
- *Angela de Foligno. Libro de la Vida. Vivencia de Cristo*. Edición de Teodoro H. Marín. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1991.
- *Angela da Foligno. Il libro dell'esperienza*. A cura di Giovanni Pozzi. Adelphi. Milán, 1992.

A su vez se incluyen varios estudios y ensayos de interés sobre la obra de la italiana, entre los que destacan: BATAILLE, G. “Somme athéologique, I. Le Coupable”. En: *Oeuvres complètes*. Vol. V. Gallimard. París, 1973; HAAS, A.M. “Intelectualidad y espiritualidad mística en Europa”. En: *Visión en azul*. Siruela, Madrid, 1998.

¹⁸⁵ FOLIGNO, A. *Memorial*, I, 256-264.

¹⁸⁶ RILKE, R.M. GW III, 173 : “und gesetzt selbst, es nähme / einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem / stärkeren Dasein”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (61).

la palabra. Como diría Merleau-Ponty, “*el ser que tiene por morada el lenguaje no puede fijarse, no podemos mirarlo, sólo es a lo lejos*”¹⁸⁷. Es el ángel el ser que tiene por morada el lenguaje, habita en él. Y sus palabras, que para Ángela se revelan como “*amables y alegres*”¹⁸⁸, para Rilke se transforman en el inicio de lo terrible.

“*Porque lo bello no es sino
el comienzo de lo terrible, ése que todavía podemos soportar;
y lo admiramos tanto porque, sereno, desdeña destruirnos.
Todo ángel es terrible*”¹⁸⁹

Lo bello como inicio de lo terrible. O en palabras de san Agustín, “*la Belleza como resplandor de la Verdad*”. Dos sentencias en el tiempo que no hacen más que recordar que toda verdad última es terrible. Una verdad que escapa a ser reproducida por cualquier lenguaje. Es *nichturpräsentierbar*¹⁹⁰, incapaz de ser representado en el origen, y se manifiesta a través de símbolos arquitectónicos que se transmutan entre ellos. Columnas, cruces, escaleras, emblemas que ya aparecían en el único grabado que se conserva de la beata italiana, y que aparecen como auténticas visiones del alma o del corazón.

Sin embargo, y al margen de la palabra, es a través de la imagen que es posible reseguir otro tipo de huella de la obra de la beata en la producción de Rilke. Se trata de la construcción iconográfica con la que se identifican parte de las visiones místicas de Angela de Foligno, experiencias redactadas por su hermano menor Arnaldo de Foligno, y que se centran en la contemplación de Cristo en la Cruz. La escritora visionaria evolucionó hacia un simbolismo ampliado por medio de comentarios hermenéuticos¹⁹¹. Simbología que se concentra alrededor el único grabado que poseemos de la beata y que aquí reproducimos [fig. VI], extraído de la edición a la que Rilke tuvo acceso en sus lecturas en Toledo¹⁹², y en el que gran parte de las estructuras arquitectónicas que ocuparán el primer capítulo de la tesis se revelan como en un gran collage de la memoria. En él se muestra a la mística en actitud contemplativa, con los brazos cruzados en forma de aspa. Una intersección. Aquella que reclama toda visión mística, entre la percepción del cuerpo y la intuición intelectual. Alrededor de éstos se concentran una cruz -otro tipo de intersección- y una columna -otro tipo de axis mundis-, elementos arquitectónicos sobre los que más tarde recabaremos, junto a un tercer elemento del *opus angelicum*

¹⁸⁷ MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. París, 1964 : (260).

¹⁸⁸ “*Nunca había experimentado gozo tan grande, como aquel, escuchando las palabras de los ángeles, y nunca hubiera creído que los Santísimos ángeles fueran tan amables y pueden dar al alma tanta alegría, como la que me regalaron a mí. Como había suplicado a todos los ángeles, y principalmente a los Serafines, ahora los Santísimos ángeles me decían: ‘Así, se te ha dado y ofrecido aquello que poseen los Serafines’*”.

¹⁸⁹ RILKE, R.M. GW III, 173: “*Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen / und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh, / uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (61).

¹⁹⁰ Se trata de una expresión utilizada por Merleau-Ponty en su ensayo “*Le visible et l'invisible*” de 1959 y que no tiene una traducción directa. Se dividiría en el prefijo “*Nicht*” (negación), “*Urpräsentier*” (ser representable en el origen, ya que la palabra original proviene de ur-präsentation), y el sufijo “*Bar*” (capaz). Así pues, “*aquello que no es capaz de ser representado en el origen*”.

¹⁹¹ Como las *Revelaciones* de santa Francisca Romana, 1384-1440, o de Verónica de Binasco, 1445-1497. La corriente de misticismo visionario que, en principio, se desarrolló en Europa del Norte (Renania, Países Bajos, Alemania), antes de extenderse, hacia 1250 por Italia y la Provenza, estaba, entonces, en pleno apogeo.

¹⁹² Conocemos la existencia de este grabado, en: SIMON, Tina. *Rilke als Leser*. Peter Lang, 2001.

rilkeano, la escalera. Cruz, columna y escalera. En sus manos, objetos extraídos de la flagelación de Cristo, Y a sus pies dos coronas, una de espinas, la otra de rosas. Otra devoción de Rilke.

Fue San Agustín quien, en su comentario sobre el libro del *Génesis*, ofrezca una primera teoría cristiana sobre las visiones, de la que Rilke tomó buena nota los años que ocupan la gestación de las dos primeras *Elegías*. Agustín, en su *De Genesi ad litteram*¹⁹³ (Acerca del Génesis), redactado en el 414, definió una clasificación de las visiones de acuerdo con tres categorías que se ordenaban según una jerarquía homóloga a la jerarquía de las facultades del alma: la visión corporal, la visión espiritual y la visión intelectual.

La visión corporal se corresponde con el sentido de la vista. La visión espiritual, también denominada visión imaginaria, es un estado intermedio entre la visión corporal, percibida con los ojos del cuerpo, y la visión intelectual, percibida por la parte intelectual del alma. Este tipo de visión, la visión espiritual, es la que nos ocupa en este primer capítulo, iniciando la búsqueda de ese imaginario arquitectónico. En este sentido, la palabra “imaginario” correspondería a la acepción agustiniana de un estado intermedio entre la visión corporal, percibida con los ojos del cuerpo, y la visión intelectual, percibida por la parte intelectual del alma. Una acepción que responde a las necesidades teóricas que acogerán el alumbramiento de las estructuras arquitectónicas rilkeanas de este primer capítulo. Arquitecturas que se revelarían en una primera instancia como visiones epifánicas, mediadoras entre la vida del cuerpo y la del espíritu. Entre tierra y cielo. Una clasificación agustiniana a la que nos atenderemos, gracias a sus ecos y resonancias en las teorías neoplatónicas, según las cuales todo conocimiento era una visión, iba a estar vigente durante mucho tiempo, llegando hasta inicios de época moderna, siendo Rilke uno de sus principales activistas.

Y si atendemos las significaciones simbólicas de la cruz, encontramos dentro del cristianismo dos acepciones que nos interesan. En primer lugar, la cruz propiamente dicha, se ofrece como una derivación dramática o una inversión del árbol de la vida paradisiaco. Por ello, en la iconografía medieval, la cruz es muchas veces representada como un árbol con nudos y hasta con ramas, y con forma de Y y otras en forma espinosa. Cual acontece con el Árbol de la Vida, la cruz es un nuevo *axis mundis*, un nuevo eje, una *columna*, por ello la presencia de la misma entre las iconografías que representaban las visiones místicas de Angela da Foligno entorno a la cruz. En algunas variantes, la cruz también presenta siete gradas, como los árboles cósmicos en los que figuran los siete cielos¹⁹⁴. Consecuentemente, la cruz establece la relación primaria entre los dos mundos, el terrestre y el celeste¹⁹⁵, empeño que más tarde retomaremos a través de la tradición alquímica del *Corpus Hermeticum*.

Pero no hemos de olvidar que también, a causa del neto travesaño que corta la línea vertical, se presenta como una conjunción de contrarios, en el que se da unión el principio espiritual o vertical con el orden de manifestación y de la tierra. Y de ahí su segunda acepción, como símbolo en sentido agónico de una lucha e instrumento de martirio. A veces la cruz aparece en forma de T para resaltar más la oposición casi igualada de dos contrarios. Ha sido Carl Gustav Jung quien ha dado una posible explicación a las asociaciones de la beata entre el fuego y la cruz. Dice Jung que, en algunas tradiciones, aparece la cruz como símbolo del fuego y del sufrimiento existencial [fig. VII], ya que los dos maderos se relacionan en su origen con los empleados para producir la llama, a los que se

¹⁹³ SAN AGUSTIN DE HIPONA. *Interpretación literal del Génesis*. Colección de Pensamiento Medieval y Renacentista. Navarra, 2006.

¹⁹⁴ ELIADE, M. *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid, 1954.

¹⁹⁵ DAVY, M.M. *Essai sur la Symbolique Romane*. París, 1955.

considera por los primitivos como masculino y femenino, una interpretación similar a la que nos ofrecía Adolf Loos en *Ornament und Verbrechen* (Ornamento y delito) en 1908, lectura de Rilke en el *Cahiers d'Aujourd'hui* en 1913¹⁹⁶: “*El primer ornamento que nació, la cruz, tenía un origen erótico. La primera obra de arte, el primer acto artístico que el primer artista, para librarse de sus excrecencias, untó en la pared. Una línea horizontal: la mujer yaciendo. Una línea vertical: el hombre penetrándola*”¹⁹⁷. Lejos de la acepción erótica que le confiere Loos, el sentido de conjunción rilkeana prevalece, ya que en el *Timeo* de Platón, en el momento en el que el demiurgo vuelve a unir las partes del mundo mediante dos suturas que tienen la forma de una cruz de san Andrés¹⁹⁸.

Unión de contrarios e instrumento que ejemplifica el martirio existencial del hombre en la tierra. Tal y como narra Angela en el décimo paso de su memorial, “*me decía que mirase sus llagas y maravillosamente me mostraba cómo había sufrido por mí todas aquellas cosas*”¹⁹⁹. Más tarde, Cristo insiste en la visión de la beata, “*me llamó entonces y dijo que con mis labios tocase la llaga del costado. Me parecía ver allí y beber la sangre que estaba brotando nuevamente de la herida, y me daba a entender que esto me purificaba*”. Fuego y sangre como principios purificadores de la Pasión²⁰⁰.

Fue también el poeta de Praga quien introdujo la sangre como elemento de transformación. Era la II Elegía:

“*Sí, entras en mi sangre, esta habitación, la primavera
se llena de ti...*”²⁰¹

Otro de los motivos recurrentes tanto en la mística occidental como en el poeta de Praga se trata del uso de la noche como escenario donde tienen lugar los tormentos del alma²⁰². Ésta aparece por primera vez tan sólo unos versos más abajo del arranque ya estudiado de la I Elegía:

¹⁹⁶ Conocemos la lectura de Rilke de este autor gracias a: SIMON, Tina. *Rilke als Leser*. Peter Lang, 2001: (372), en su edición francesa “Ornament et Crime”, en el número de junio de *Cahiers d'Aujourd'hui*, 1913.

¹⁹⁷ LOOS, A. “Ornamento y delito”. En, *Escritos I, 1897-1909*. Madrid, 1993: (346).

¹⁹⁸ JUNG, C.G. *Transformacions y símbolos de la libido*. Buenos Aires, 1952. Tal y como insiste Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de los Símbolos*, Bayley introduce un nuevo sentido ígneo a la cruz y, en su sistema etimológico, explica que las voces *cross*, *crux*, *cruz*, *crowz*, *croaz*, *krois*, *krouz* resuelven todas en *ak ur os*: “luz del Gran Fuego”. En: BAYLEY, H. *The Lost Language of Symbolism*. Londres, 1957.

¹⁹⁹ FOLIGNO, A. *Memorial*, X, I, 98-99.

²⁰⁰ Siguiendo la terminología alquímica, existen cinco tipos diferentes de fuego: el fuego alquímico, el fuego de cenizas, el fuego de rueda, el fuego griego y el fuego secreto. El primero, *el fuego alquímico*, se trata del fuego interior que contienen determinadas substancias con las que el alquimista trabaja, sin que tenga nada que ver con el fuego que éste le administra. Se trata de una fuerza bastante más activa que el calor, que podría traducirse como una fuerza especial. En segundo lugar, *el fuego de cenizas*, se trata del baño de cenizas por el que pasa la Materia Primera. *El fuego de rueda*, es el jeroglífico alquímico que indica el tiempo necesario para la cocción de la materia filosófica. La identificación de la rueda con el tiempo cíclico en el lenguaje simbólico hace que esta operación de cocción se llame precisamente así. Y *el fuego secreto*, es una operación de calentamiento de la materia por medios químicos y no físicos. Muchos la llaman “el fuego que moja” o “el agua que quema”. No se trata pues de un fuego real, sino del cambio de temperatura que supone la puesta en contacto de dos superficies que reaccionan despidiendo calor. Fulcanelli, en el *Misterio de las Catedrales* lo describe en el siguiente pasaje: “[...] *el cual, para dar una idea de su forma, se parece más a un agua que a una llama. Este fuego o esta agua ardiente, es la Chispa vital comunicada por el Creador a la materia inerte; es el espíritu encerrado en las cosas, el Rayo ígneo imperecedero, encerrado en el fondo de la sustancia oscura, informe i frígida. Rozamos aquí el más alto secreto de la Obra*”. Pero no olvidemos que tanto fuego y sangre mediaban como los principios de la purificación a través de la Pasión de Cristo. En el lenguaje alquímico, el proceso de purificación constituye la clave de todo el proceso: hace que la materia con la que se trabaja, que procede de la tierra y es originariamente impura, alcance su perfección absoluta.

²⁰¹ RILKE, R.M. GW III, 175: “*ja, du gehst mir ins Blut, dieses Zimmer, der Frühling / füllt sich mit dir...*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (69).

“Oh, y la noche, la noche, cuando el viento lleno de
espacio cósmico
muerde nuestro rostro”²⁰³

Gedichte an die Nacht (Poemas a la noche) es el título puesto por Rilke a un manuscrito con veintidós poemas copiados en él como regalo para su amigo Rudolf Kassner²⁰⁴ en 1916. Fueron escritos entre el 6 y el 14 de enero de 1913, en Ronda, y en febrero de 1914 el resto. Después de la *Vida de María* y antes que finalizara las *Elegías de Duino*, intentó formar un ciclo, que él consideró un proyecto importante pero que no llegó a completarse, en el que tres figuras importantes presiden la colección, reveladoras de la más honda problemática existencial y lírica: la amada, la noche y el ángel. Sobre la primera y última figura no nos centraremos, ya que cronológicamente corresponden a motivo de estudio de nuestro siguiente capítulo. Sin embargo, el motivo de la noche nos interesa como símbolo de una realidad trascendente, más allá de los conflictos existenciales: el *weltraum* (espacio cósmico o espacio interior del mundo). Así, atendiendo al análisis histórico-literario, son visibles las raíces y la subterránea continuidad con el romanticismo, abierto a lo oscuro e inconsciente, con obras emblemáticas como los *Hymnen an die Nacht* (Himnos a la noche) de Novalis en 1798.

Angela da Foligno incluye la misma figura en su cuarto paso del *Memorial*: “Y esta alma, mientras estaba en esta tiniebla [*in ipsa tenebra*], quería volver atrás y no podría, y no podía ni ir hacia delante ni regresar. [...] Y el alma fue sacada completamente de estas tiniebla anteriores. En aquellas tinieblas yo yacía en la tierra, pero en esta gran iluminación me mantuve en pie sobre la punta de los dedos gruesos. Y era tal la ligereza y la alegría del cuerpo y la renovación como nunca la había tenido”²⁰⁵. Se trata también de la primera vez que en el texto aparece el concepto de *tiniebla*, inaugurando así la noche mística de Angela da Foligno, en la que la beata traspasa el marco del franciscanismo para aproximarse al maestro de la mística renana, Eckhart, y constituir un claro precedente de santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz. En el pasaje citado, la tiniebla es asociada a pesadez, inmovilismo, tierra e ignorancia, frente a la iluminación que implica ligereza, movimiento, elevación y conocimiento. Su polivalencia significativa, y por tanto su ambigüedad, explota en los pasos sexto y séptimo. El paso sexto, la revelación de los numerosos tormentos del alma y del cuerpo,

²⁰² En una carta desde Toledo, el 17 de noviembre de 1912, se lee: “La queja ha predominado con mucho, pero yo sé que sólo se está autorizado a pulsar minuciosamente las cuerdas de la queja cuando se está resuelto también a tocar más tarde en ellas, y con sus medios, todo el júbilo que crece detrás de todo lo pesado y difícil, de todo lo doloroso, de todo lo que se soporta, y sin lo cual las voces no alcanzarán su verdadera plenitud”. Dice Ferreiro Alemparte: “Es el dolor y la queja que resuena en los ámbitos de la noche. La noche, otra palabra repetida múltiples veces en las *Elegías*, es la noche interior, la noche oscura del alma. Por esta misma época surgen una serie de poemas que Rilke agrupa bajo el título de *Poemas a la Noche*. Pero en este ciclo de poemas, la noche adquiere una valoración un poco distinta a la que tiene predominantemente en las *Elegías*. Aparece categorizada míticamente para expresar lo cósmico. De hecho ambos sentidos corren paralelos: la noche del alma y la noche cósmica por donde la queja transita. No hay posibilidad de separar estas dos nociones del alma, pues Rilke pasa siempre imperceptiblemente de una a otra. El corazón será visto también como “el árbol del júbilo”, pero aquí es sobre todo el espacio de la queja. En uno de los *Sonetos a Orfeo*, muy conocido, se dice: “Sólo en el espacio de la alabanza puede transitar la queja”. En: FERREIRO ALEMPARTE, J. *Rilke y San Agustín*. Madrid, 1966: (44).

²⁰³ RILKE, R.M. “O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum / uns am Angesicht zehrt”. Traducción al castellano tomada de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (62).

²⁰⁴ De Kassner, tal y como iremos señalando a lo largo de la tesis, aprendió la ausencia de dualismos en el pensamiento oriental, una enseñanza que Rilke pudo ir verificando a lo largo de los diez años de confección del ciclo elegíaco. Como si esa anhelada intersección entre el interior y el exterior, el cielo y la tierra, el espíritu y la materia, sólo pudiera resolverse bajos los dictados de oriente.

²⁰⁵ FOLIGNO, A. *Memorial*, VI, 299-208.

se inicia con una imagen terrible: “*Veo que los demonios suspenden mi alma, como el colgado que no tiene ningún apoyo, [...] cuando estoy en aquella horrenda tiniebla de los demonios*”²⁰⁶.

La figura del ahorcado o el colgado tiene un profundo y complejo simbolismo. Toda suspensión en el espacio participa de un aislamiento místico, sin duda relacionada con la idea de levitación y al sueño onírico. Por otra parte, la postura invertida simboliza de por sí la purificación, por subvertir el orden terreno o natural. La figura del Arcano XII del tarot representa a un personaje parecido a un Juglar, suspendido por un pie de una cuerda, anudada a un travesaño entre dos árboles deshojados. Se interpreta la situación del ahorcado diciendo que no vive la vida de esta tierra, pero vive en un sueño de idealismo místico, similar al de Angela da Foligno o Rainer Maria Rilke, sostenido por una extraña horca que se presenta en color amarillo para indicar que su materia es de luz condensada, es decir, de pensamiento fijo. Con esta expresión se dice que el ahorcado pende de su propia doctrina a la que se liga al extremo de colgar de ella toda su persona. Pero su simbolismo no acaba aquí. Los dos árboles entre los cuales se balancea su cuerpo, remiten a la significación del número dos, relacionado con las ya mencionadas columnas Jakin y Bohaz de la Cábala, así como las columnas que marcan el ingreso al Templo de Salomón. Se representan de tonalidad verde modificada hacia el azul, como la naturaleza terrestre que tiende hacia el cielo, y el rojo y el blanco componen – como el águila bicéfala de los alquimistas- el dualismo cromático del traje del ahorcado. Los brazos atados de éste sostienen sacos entreabiertos de los que derraman monedas de oro, alegoría de los tesoros espirituales reunidos en el ser que, de este modo, se sacrifica²⁰⁷.

El poeta asiste así a los límites de las visiones interiores, aquellas que también agotan sus expectativas en las experiencias de la beata italiana. Y tras conocer los umbrales del mundo sensorial, el poeta propone, como en el caso de su maestro san Agustín, el *Herz-Werk* (obra del corazón), la única labor capaz de comprender en su seno el por qué de las imágenes cautivas: cruces, columnas y escaleras aparecen en esta tesis interpretadas desde el corazón, como el *opus angelicum* que recorre el empíreo en busca de un nuevo centro. Tal y como recordábamos al inicio del estudio de la obra de la beata, Rilke en 1912 ya lo presentaba: “*En un pasaje de las Instrucciones, de la Beata Angela da Foligno, que entonces había subrayado y con el que di aquí anteayer al abrir el libro al azar, he tenido ocasión de comprobar, del mismo modo que se comprueba el nivel del agua, que a mí me pasa exactamente lo mismo, hasta el extremo de descubrir propiamente todo el estado de mi ánimo al transcribirlo. Helo aquí: ‘Aun cuando todos los sabios del mundo y todos los santos del paraíso me abrumaran con sus consuelos y con sus promesas, y Dios mismo con sus dones, si Él a mí mismo no me transformase, si no comenzara en el fondo de mí una nueva operación, en lugar de hacerme bien, los sabios, los santos y Dios exasperarían, más allá de toda expresión, mi desesperación, mi furor, mi tristeza, mi dolor y mi ceguera’*”²⁰⁸. Una nueva operación. El *Opus Angelicum*. Lo que no sabemos es si Rilke conocía las palabras con las que Ubertino da Casale, discípulo de Angela, abre su obra *Arbor vitae crucifixae Jesus*, del año 1305: “*En el año 1298 conocí a la madre reverenda y santísima Angela da Foligno, auténtico ángel en tierra*”. Un ángel en la tierra. Una caída.

²⁰⁶ FOLIGNO, A. *Memorial*, VIII, 41-71.

²⁰⁷ CIRLOT, J. E. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, 2006: (73-74). “*Según Wirth, el héroe mitológico más cercano a este personaje simbólico es Perseo, personificación del pensamiento en acción, que vuela, vence a las fuerzas del mal para liberar a Andrómeda, el alma encadenada, aprisionada en la roca sorda de la materia, que surge entre las olas del océano primordial. En sentido afirmativo, el arcano duodécimo del Tarot, expresa misticismo, abnegación, continencia. En sentido negativo, ensoñación utópica*”. En: WIRTH, O. *Le tarot des imagiers du Moyen Âge*. París, 1927.

²⁰⁸ RILKE, R. M. *Op. Cit.* Madrid, 1976: (197-198). Las cursivas de la cita de Angela da Foligno vuelven a ser nuestras.

2.4 PEDRO RIBADENEIRA

La influencia literaria de un clásico español en la obra de Rilke fue descubierta por Jaime Ferreiro en el año 1966. Nadie, hasta el momento, le dedicó atención. Tal y como el jesuita subraya, Gebser, en su libro *Rilke und Spanien*, no tuvo la menor sospecha de la significación ejercida por el *Flos Sanctorum*²⁰⁹ del toledano Pedro Ribadeneira en el ciclo de poemas escritos por Rilke en Duino, agrupados bajo el título de *Das Marien-Leben* (Vida de María).

Tal y como Ferreiro se dedica a desgranar, Friedrich Wilhelm Wodtke, en su disertación doctoral *Rilke und Klopstock*, se esfuerza en vano por encontrar huellas del *Messias* en algunos poemas de Rilke. Al estudiar el *Das Marien-Leben* (Vida de María), así como los dos poemas escritos en la estancia del poeta en Ronda, *Himmelfahrt Mariae* (Asunción de María) y *Vom Tode Mariae* (El tránsito de María), no menciona para nada a Ribadeneira. La Virgen, en un escritor protestante como Klopstock, tenía que ser por fuerza una figura marginal dentro del *Messias*. Wodtke, sin embargo, llevado por la exclusividad de su tema, se empeña por encontrar en estos poemas influencias de Klopstock, sin caer en la cuenta de que debía existir otra fuente de tradición católica que le hubiera proporcionado base suficiente para explicar estos motivos marianistas en Rilke. De este modo Wodtke, en parte de su investigación, siguió una pista equivocada.

Pero de imperdonable califica Ferreiro la falta cometida por Marianne Sievers en su tesis doctoral, *Die biblischen Motive in der Dichtung Rainer Maria Rilkes*. M. Sievers, de la que cita literalmente: "*Por encima de esta sucesión externa de temas, habría que pensar como estímulo en las Vidas de Santos, cuyas lecturas menciona Rilke a menudo, especialmente en la Leyenda Dorada y en las Vidas de Santos de Ribadeneira (sic)*".

Las investigaciones comenzaron a partir de la cita de Rilke contenida en la carta escrita desde Toledo a la princesa Marie von Thurn und Taxis el 13 de noviembre de 1912. La cita va entrecomillada por el propio Rilke y dice así: "*‘Una señora del cielo y de la tierra’ ha dicho el jesuita Ribadeneira a propósito de la Virgen María*". Primeramente, ante esta cita, pensó que Rilke habría leído tal vez el *Flos Sanctorum* en alguna de las muchas versiones francesas del P. Ribadeneira, en el círculo de la princesa en Duino. Pero se debía preguntar: ¿tenía Rilke en Toledo el texto de donde extraer la cita, o citaba de memoria? Tras la consideración de que los libros que Rilke trajo consigo a España se perdieron en París durante la Primera Guerra Mundial, hay que suponer con buen criterio que Rilke podía citar de memoria a Ribadeneira, lo cual demuestra a su vez que el poeta estaba muy familiarizado con esta obra del toledano.

Pero Rilke cita dos veces más al autor castellano, con lo cual queda plenamente confirmada la tesis de Ferreiro. Veamos por lo pronto una. En carta a la condesa Manon zu SolmsLaubach, fechada en Duino el 12 de enero de 1912, dice Rilke: "*Probablemente permaneceré aquí algún tiempo, completamente solo. Es una mansión severa encerrada dentro de enormes muros, entre el Karst y el mar. Como lecturas, San Agustín y las antiguas y hermosas leyendas de Santos del español Ribadeneira*". La cita es muy elocuente, pero la fecha no lo es menos. El ciclo de los poemas de *Das Marien-Leben* (Vida de María), si descontamos el poema *Pietá*, que data de comienzos de noviembre de 1911, fue escrito entre el 15 y el 23 de enero de 1912 en el Castillo de Duino. No hay duda, pues, que este ciclo de poemas nació directamente bajo el recuerdo fresco de las lecturas del *Flos*

²⁰⁹ La versión al castellano consultada en la elaboración de este ensayo es, RIBADENEYRA, P. *Vida de Santos. Antología del Flos Sanctorum*. Océano. Ed. Olalla Aguirre y Javier Azpeitia. Selección y prólogo de Javier Azpeitia. Toledo, 2000.

Sanctorum. Por qué no se ha valorado este hecho en su verdadera dimensión es una pregunta cuya respuesta Ferreiro califica de inexplicable.

Sólo nos quedaría dar con el texto manejado por Rilke. El libro del *Flos Sanctorum* que Rilke poseyó durante muchos años, fue una traducción alemana que aparece registrada de un modo incompleto en la extensa bibliografía jesuítica de Sommervogel. Consultada la traducción alemana por Ferreiro Alemparte, lo primero que se encuentra fue la cita de la carta desde Toledo. La cita textual se encuentra en la segunda columna de la página 18, y dice:

“En aquel momento concibió el Verbo Eterno en sus entrañas, y fue verdadera Madre de Dios y de su Padre y Creador, y constituida Reina del Cielo y de la Tierra y de todo lo creado”

Como veremos en el curso de este trabajo, Rilke manejó los tres primeros volúmenes de la obra de Ribadeneira. Pero, ¿desde cuándo estaba Rilke familiarizado con esos tres ejemplares alemanes del *Flos Sanctorum*? He aquí lo sorprendente. Rilke poseía ya esta obra desde el año 1902²¹⁰, un regalo de poco después de su boda con Clara Westhoff en marzo de 1901.

Das Marien-Leben (Vida de María), fue escrita entre el 15 y el 23 de enero de 1912 en el Castillo de Duino. Pero Rilke no sólo tomó el *Flos Sanctorum* como fuente sino que incluso llegó a copiar literalmente algunos de los títulos que conforman el encabezado el conjunto de poemas, tomando distancia muy pronto, ya que Rilke busca con frecuencia el apoyo de las artes figurativas como medio eficaz para llegar a obtener una expresión más intensa, gráfica e intuitiva. Su fuerte estaba en la imagen, y la busca como estímulo para precipitar poéticamente una experiencia vivida real o literariamente. Así, el ciclo se abre con el nacimiento de la Virgen:

*“Oh, cuánto debe haber costado a los ángeles
no comenzar de pronto a cantar, como se rompe a llorar,
pues sí, lo sabían: en esta noche nacerá la madre
del niño, de Aquel que pronto se mostrará”*²¹¹

del que Rilke se complace a glosar la alegría de los ángeles con el mismo entusiasmo que lo hace Ribadeneira:

*“¿Pues qué diré de todos aquellos celestiales y bienaventurados espíritus? ¿Qué fiesta creemos que hicieron en el Cielo el día que vieron nacida en la Tierra a la que había de ser su Reina y reparadora de sus sillas por medio de su benditísimo Hijo?”*²¹².

También encontramos parafraseado el motivo de los ídolos que se derrumban al acercarse la Sagrada Familia a los poderosos templos. Y así dice Rilke:

*“Porque no bien, insignificantes en el inmenso país,
casi cual grano de arena –se acercaban a los poderosos
templos, se derrumbaban desconcertados todos*

²¹⁰ Se trata de una información facilitada en la consulta de la importante interpretación que el autor P. KREUTZ ofrece sobre las *Elegías* de Duino.

²¹¹ FERREIRO ALEMPARTE, J. *Op. Cit.* (69).

²¹² *Ibidem*: (70).

*los ídolos y perdían por completo la razón*²¹³.

Mientras Ribadeneira ejemplifica la imagen del siguiente modo: “*A la entrada del niño Jesús en Egipto, todos los demonios, que de aquella provincia estaban apoderados, temblaron, y entendiendo que había venido el que los había de destruir y quitar el señorío y trono. [...] Había un templo, en el cual a la entrada del Salvador todos los simulacros de los demonios cayeron y se desmenuzaron e hicieron pedazos*”²¹⁴.

También se pueden trazar analogías entre Rilke y Ribadeneira a propósito de árbol venerado por los egipcios que se inclina ante la llegada de Jesús. Dice Rilke:

*“De todos modos hubieron de hacer un alto
en el camino. Pero entonces sucedió,
mira: el árbol que silencioso pendía
sobre ellos, con reverente cortesía,
se inclinó. Aquel mismo árbol,
con cuyas guirnaldas muertos faraones
tejían su frente para la eternidad,
se inclinó. Sentía florecer nuevas coronas.
Y ellos reposaban allí como en un sueño”*²¹⁵,

mientras Ribadeneira: “*Llegando Cristo nuestro Señor, con la sacratísima Virgen, a Hermópolis, ciudad de Tebaida, hallaron a la puerta de la misma ciudad un árbol grandísimo, llamado Persis, en el cual adoraban los gentiles al demonio, y que luego abajó sus ramas hasta el suelo como adorando al Señor, y que le quedó tanta virtud, que con sus hojas, fruto y corteza sanaba después cualquier enfermedad*”²¹⁶.

Podríamos proseguir la búsqueda de referencias cruzadas entre ambas obras. Pero queda claro que una obra de arte nunca queda reducida solo a un problema de fuentes. Hay que dar un paso más. Avanzar en las pesquisas e interpretar. Obra inagotable en contenidos y sugerencias, su mérito se encuentra precisamente en su constante renacer a partir de sus cenizas interpretativas. No vamos pues a ocuparnos a las múltiples lecturas a las que ha sido sometida.

Ferreiro Alemparte se aleja de la tesis filosófico-metafísica del famoso Josef Brecht, “*que por explicarlo todo nada explica*”, así como de la tesis filosófico-existencial, sustentada tan brillantemente por O. F. Bollnow, “*que por ser demasiado unilateral deja fuera de su atención problemas muy importantes de la poesía de Rilke*”. Ferreiro insiste en que su “*reduccionismo existencial*” es a todas luces arbitrario, desatendiendo un tema tan importante como el que plantea el problema de la mística y la religión. En el *Flos Sanctorum* del P. Ribadeneira, sin ir más lejos, los santos son los héroes por excelencia, tema que también se encontrará presente en los motivos poéticos de las *Elegías*.

Pretender explicar la obra del poeta desde cualquier punto de vista religioso único y excluyente es una tarea vana. Rilke se sustrae a todo intento de aprisionarle en cualquier terreno que sea, y como el *Proteo* de Hebbel, nos deja siempre burlados. En Rilke confluyen corrientes religiosas

²¹³ Ibidem: (80).

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Ibidem: (69).

de muy distinto origen que se van incorporando paulatinamente a lo largo de su evolución. Un ejemplo claro lo constituye la poco acertada interpretación de Guardini, que en su lectura de las *Elegías de Duino*²¹⁷, se lamenta por la falta de consecuencia del poeta con sus principios religiosos. Quizás la carta de Rilke a Hulewicz, arroje alguna luz sobre nuestras pesquisas:

“Si se comete la falta de mantener en las Elegías y en los Sonetos los conceptos católicos de la muerte, del más allá y de la eternidad, se aleja uno totalmente de su origen y se predispone para una incompreensión cada vez más honda. El Ángel de las Elegías no tiene nada que ver con el ángel del cielo cristiano (más bien con las configuraciones angélicas del ángel del Islam)”.

Así Rilke se opone claramente a una interpretación cristiana del ángel de las *Elegías*, ya que nada tiene que ver con el personaje que habita el cielo cristiano. Nuestra tarea radica en desconfiar en las palabras del autor, ponerlas en cuestión y plantear una nueva vía interpretativa. Desde la aparición de las dos primeras *Elegías* hasta la conclusión de las mismas pasaron diez años, y trece hasta las declaraciones contenidas en la carta transcrita más arriba a su traductor polaco en el año 1925. En la evolución espiritual de Rilke durante este tiempo se han operado cambios muy importantes; el principal es tal vez esa tendencia hacia un misticismo órfico, donde la nueva visión de un mundo en ausencia de dualidad se revele como tentativa de otro origen poético.

De momento, uno de los núcleos principales de las representaciones angélicas de Rilke bien podríamos encontrarlo en el *Flos Sanctorum* de Ribadeneira. Rilke se encontró aquí con una fuente inagotable de imágenes y sugerencias para desarrollar su concepción propia sobre los ángeles.

El hecho de que se interfieran después otras corrientes mítico-religiosas o filosóficas, elaboradas y reelaboradas a través de la milenaria tradición occidental, no desvirtuaría nuestra nuestras primeras investigaciones. Incluso creemos percibir, como en sordina, que el trato frecuente con la obra de Ribadeneira le llevó a una actitud crítica y hasta polémica frente al autor español y, por último, a un distanciamiento progresivo del cristianismo. Este distanciamiento se manifiesta en una tendencia hacia formas y expresiones religiosas más abiertas y personales, y por ello también más dramáticas, tal y como el “Rilke tardío” aportará, fruto de una profunda crisis de raíz eminentemente religiosa.

Y la figura del *Heilige* (santo) en muchas ocasiones será remotada como *Held* (héroe) clásico que Rilke busca resignificar ya de entre los primeros versos de la I Elegía:

*“Empieza
entonces de nuevo la alabanza jamás alcanzable;
piensa: el héroe se mantiene y perdura, hasta su
misma caída fue para él
sólo un pretexto de su ser: su nacimiento último”*²¹⁸

Los santos personifican la máxima entrega, el desprendimiento absoluto de sí mismos, atentos sólo a oír la "llamada gigante" de Dios que les hace permanecer absortos de la tierra. La significación de la figura del santo pasó desapercibida para Bollnow, y sin duda por eso no la incluyó en sus *Idealgestalten*. En relación con esta dimensión religiosa habría que situar los famosos conceptos de *Rühren*

²¹⁷ GUARDINI, R. *Rainer Maria Rilke Deutung des Daseins*: (58).

²¹⁸ RILKE, R.M. GW III, 174: “*Beginn / immer von neuem die nie zu erreichende Preisung; / denk: es erhält sich der Held, selbst der Untergang war ihm / nur ein Vorwand, zu sein: seine letzte Geburt*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (64).

und Preisen, los cuales, una vez que fueron incorporados por Rilke a su tarea esencial, se convierten en el eje primordial de su quehacer poético.

Que Rilke se ocupara durante muchos años de la vida de los santos es algo que encontramos si prestamos atención a algunas de sus cartas o al gran número de poemas hagiográficos que se encuentran dispersos en su obra. Guardini señala 35 poemas con motivos bíblicos en los *Poemas Tardíos*, 30 en los *Nuevos Poemas*, y en el *Libro de las Imágenes*, 8. La figura y significación de los santos como modelos o ejemplos para el hombre, aparece ya bosquejada claramente en un poema fechado en el verano de 1906 en París:

*“Los ángeles están, los arcángeles están
y soportan, y tú no sabes de qué eres soporte.
Pero los Santos, a través de los cuales vamos nosotros,
son todavía nuestros y están infinitamente vueltos hacia nosotros,
y acontecen a nuestro lado.
Los Santos: ellos ejemplarizaron su vida”*

La presencia del Ángel no depende de nada. Simplemente *es* como presencia, *está*. Sin embargo, el Santo justifica su presencia como el soporte inicial de un hombre que busca en ellos un posible acontecer a su lado. Por esta época Rilke conocía ya el *Flos Sanctorum* de Ribadeneira. Allí tenía ante los ojos una galería espléndida de santos. Las vidas y obras prodigiosas de ellos tuvieron que ejercer una viva y profunda impresión en el ánimo del poeta. Entre muchos, destaca Santa Bárbara, cuya representación iconográfica cobra especial protagonismo a través de las palabras de Ferreiro. Recordemos que éste insiste en la interpretación de las *Elegías* desde la voluntad arquitectónica de construcción de una *“torre interior que había comenzado a edificar en Duino, pero que en 1914 aún no había pasado de los cimientos”*²¹⁹. Pues bien, es la torre la figura arquitectónica que preside la representación del martirio de la santa. Una torre como imagen interior, como en el imaginario fundacional de la ciudad de Toledo, se presenta herida por un rayo. Recordemos que las largas lecturas del *Flos Sanctorum* en Duino, en enero de 1912, son simultáneas a la creación de la I *Elegía*. Y es en la vida del santo donde Rilke encuentra una nueva categoría de la existencia humana, formando parte de la construcción de la I *Elegía* en el mismo rango que los amante o el héroe:

*“Voces, voces. Escucha, mi corazón, como antaño sólo
los santos escucharon: la llamada gigante
que los levantaba del suelo, pero seguían,
sobrehumanos, arrodillados y no lo notaban:
Así estuvieron oyendo”*

Los ecos de estas voces proceden, al juicio de Ferreiro, del *Flos Sanctorum*, o por lo menos suponen un recuerdo inmediato en el ánimo del poeta. Nuestra hipótesis se fortalece al considerar otros elementos que entran directamente en las dos *Elegías* escritas en 1912. La I *Elegía* se inicia con el ya conocido interrogante²²⁰. Una frase interrogativa que está en estrecha relación con la otra de la II

²¹⁹ FERREIRO ALEMPARTE, J. *Rilke y San Agustín*. Madrid, 1966: (44).

²²⁰ “¿Quién, si yo gritara, me oiría desde las jerarquías de los ángeles?”. Es hacia el final de su vida, en febrero de 1922 en el interior del torreón del Castillo de Muzot, cuando el poeta resuelve el grito inicial de sus *Elegías*. Entre el 7 y el 26 de dicho mes, Rilke concluye las *Elegías*, para dar paso inmediatamente después a la confección de *Die Sonette an Orpheus* (Los Sonetos a Orfeo). En el canto XXVI, el poeta recuerda que no todos los “gritos” son iguales, dotando a sí a la exhortación inicial de las *Elegías* el carácter heroico y místico que requiere. El grito de Rilke ha de llegar hasta las alturas,

Elegía: "*¿Quiénes sois?*". La estrofa siguiente estalla en un himno de alabanza a los espíritus celestes mediante una serie de imágenes llenas de luz:

*"... ¿Quiénes sois?
Tempranas perfecciones, vosotros, seres mimados de la creación,
altas cordilleras, crestas arreboladas de aurora
del mundo creado, -polen de la floreciente divinidad,
articulaciones de luz, pasadizos, escaleras, tronos,
espacios hechos de esencia, escudos de felicidad, tumultos
de sentimiento tempestuosamente arrobado y, de pronto, solitarios,
espejos: que irradian la propia belleza para reproducirla de nuevo en su rostro".*

Lo primero que cabe preguntar aquí es, ¿de dónde proceden los "órdenes angélicos" de Rilke? Guardini, Brecht, Kreutz citan a este respecto a Dionisio Areopagita. Else Buddeberg, en su libro *Die Duineser Elegien R. M. Rilkes*, nos regala todo un capítulo dedicado a los ángeles de las *Elegías*, en el cual se esfuerza por hacer una síntesis de las doctrinas neoplatónicas pasando por el cristianismo. Aunque no hay ninguna prueba de que Rilke leyera a Dionisio Areopagita, Ribadeneira sí que conocía al Areopagita. Lo cita innumerables veces en su *Flos Sanctorum*. Y conocía también a todos los Padres de la Iglesia que han tratado de esta materia. Guardini y los demás autores ignoraron la fuente inmediata de Rilke, y por lo tanto no pudieron fundamentar más de cerca sus sospechas, que, en el fondo, no iban desencaminadas. La fuente inmediata en donde Rilke tomó y elaboró su famosa angeología poética procede de Ribadeneira. Veamos lo que este autor dice acerca de los "órdenes angélicos": *"en la suprema Jerarquía (que es la que recibe inmediatamente los resplandores e ilustraciones de Dios), hay tres Ordenes, Serafines, Querubines y Tronos: los Serafines exceden a los demás en el fervor de la Caridad; los Querubines en la plenitud de Ciencia; y los Tronos en ver a Dios, y con más perfección la razón de sus Divinas obras; en la segunda Jerarquía hay tres coros, Dominaciones, Virtudes y Potestades; en la tercera, Principados, Arcángeles y Ángeles; porque aunque este nombre sea común a todos aquellos Espíritus Bienaventurados, especialmente se atribuye al Coro ínfimo de todos los nueve, porque Ángel quiere decir Nuncio, y no es nombre de naturaleza sino de oficio; y porque el oficio de los Espíritus inferiores de este Coro es anunciar, y ser embajadores de la voluntad de Dios; por esto se llaman Ángeles, tomando por propio el nombre que es común a todos" [fig. VIII].*

También la imagen de los espejos aplicada a los bienaventurados, a los espíritus angélicos y la majestad divina, a la que se compara con un espejo incomprensible, la encontramos repetidas veces en Ribadeneira. He aquí un ejemplo: *"Pero no solamente los Santos ven a Dios en Dios, sino también ven a sí en Dios y todas las cosas en Dios; porque como dice San Fulgencio, así como el que tiene un espejo delante, ve el espejo y ve a sí mismo en el espejo, y ve todas las otras cosas que están delante del espejo; así los Santos teniendo aquel espejo sin mancilla de la Majestad de Dios, ven a él y se ven en él y todo lo que está fuera de él: porque así como acá todas las criaturas son como un espejo*

hasta la "jerarquía angélica", y sin embargo, entre los versos del canto XXVI, recuerda que muchos de ellos no logran ni siquiera superar el enredo de la tierra.

*"¿Cómo me emocionan los gritos de los pájaros!...
Cualquier grito que fuera alguna vez creado.
Pero en cambio los niños que al aire libre juegan
dan gritos que no son los verdaderos gritos".*

En: RILKE, R.M. *Los Sonetos a Orfeo*. Ediciones Hiperión. Madrid, 2003: (114-115).

(aunque oscuro e imperfecto), que nos representan a Dios; así allá el mismo Dios es como un espejo lucidísimo, clarísimo y perfectísimo, que con una simplicísima vista representa a los Bienaventurados todas las excelencias y propiedades de las criaturas mucho más perfectamente que no están en ellas”.

Si estudiamos con detenimiento la extensa obra de Ribadeneira en la traducción alemana de Hornig, *Die triumphierende Tugend*, comparándola con la de Rilke, se encontrará, sin duda, otro punto de contacto. Aquí nos referimos finalmente al idílico episodio que Rilke introduce en la II Elegía con motivo de la aparición del arcángel Rafael al joven Tobías:

“Adónde han ido los días de Tobías,
cuando uno de los más resplandecientes
estaba junto a la sencilla puerta, ante la casa,
un poco disfrazado para el viaje y sin ser ya temible;”²²¹

Jacob Steiner, en su documentadísimo estudio de las *Elegías*, *Rilkes Duineser Elegien*, nos da una larga cita del libro apócrifo de Tobías, en la primera traducción de Lutero, para apoyar este pasaje. Basta leer las dos primeras líneas, que son por otra parte las que guardan más afinidad con el asunto, para convencerse de la distancia que separa las dos versiones: “Entonces salió el joven Tobías y encontró un joven y distinguido compañero, el cual se había ataviado y estaba dispuesto para emprender el viaje...”. No acertamos a ver aquí ningún indicio que nos revele que Rilke haya tenido presente este texto de Lutero. No, Rilke no anda por ahí. El texto que Rilke recuerda para condensar y estilizar este bello episodio bíblico, está en el *Flos Sanctorum* de Ribadeneira. Nótese por lo pronto la semejanza recalcada por la forma interrogativa: “¿Quién no reconoce y espanta de aquella humildad con que el Ángel San Rafael se hizo caminante, y como correo de a pie, para acompañar, guiar y amparar a Tobías, y despacharle sus negocios?”.

Recordemos, en el poema *Mariae Verkündigung*, la turbación de la Virgen por la entrada repentina del arcángel San Gabriel en la figura de un adolescente. María se había asustado, no por la presencia del ángel, pues estaba acostumbrada a verlo, sino porque venía revestido de la figura de un hermoso joven. Y en el episodio de Tobías, Rilke hace una trasposición muy típica en él. Tobías, al contrario de María, se hubiera asustado. Por eso, en previsión, el arcángel Rafael se presenta convenientemente ataviado para acompañar a Tobías. Rilke condensa en estos versos el ambiente sencillo y doméstico de una escena bíblica, tal como aparece descrita en el texto Ribadeneira. Sin embargo, la atmósfera de piadosa inocencia que impregna los pasajes de la *Vida de María*, se ha desplazado en las *Elegías* hacia una situación personal de desamparo. “¿Quién, si yo gritara, me oiría desde los órdenes angélicos?”. “¿Adónde se han ido los días de Tobías?”. Detrás de los dos interrogantes incontestables late una situación angustiosa. Un grito que precede cualquier transformación. Como Angela de Foligno inició su auténtica conversión bajo la exhortación y el triple interrogante de Asís: “Amor no conocido, ¿y por qué me dejas? Amor no conocido, ¿y por qué y por qué y por qué?”. Tres “por qué”, que recuerdan la exhortación final de Cristo en la cruz, y que desde su repetición, subliman el vacío de un centro que, lejos de los límites de la mística cristiana, pronto se colmará.

²²¹ RILKE, R.M. GW III, 177: “Wohin sind die Tage Tobiae, / da der Strahlendsten einer stand an der einfachen Haustür, / zur Reise ein wenig verkleidet und schon nicht mehr furchtbar;”. Traducción castellana de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (67).

2.5 FABRE D'OLIVET

El quinto y último paso estacionario en la confección de las fuentes literarias de los dos primeras *Elegías* lo protagoniza el esotérico Fabre d'Olivet.

En una carta a Lou Andreas-Salomé, con fecha de 19 de diciembre de 1912, y desde el Hotel Reina Victoria de Ronda, Rilke comenta a su eterna confidente la lectura del místico occitano:

*“He leído los libros tan curiosos de este excepcional Fabre d'Olivet, de principios del siglo XIX, a quien este descubrimiento dio pie para reconstruir totalmente la gramática hebrea. Cómo ha tenido que consumir toda su vida en esta tarea previa para abordar un asunto gigantesco, nunca antes intentado”*²²².

Unos días antes, el 15 de noviembre, en una misiva a Pía Valmarana desde el Hotel Castilla de Toledo, el poeta de Praga recaba en la llegada de tales libros a sus manos:

*“Los libros de Fabre d'Olivet tienen una pequeña historia, [...] y esta mañana han llegado, y mientras tanto, ya que han tomado este camino, no resisto a la tentación de echarles un vistazo, no será por mucho tiempo, dos o tres días, después se lo enviaré. Usted sabrá la manera de hacerlos llegar a su destino”*²²³.

Así que, su lectura, que en un principio debía ocupar tan solo un par de días, se prolongó a lo largo de un mes, tal y como revela en una carta a la condesa Valmarana, a fecha 19 de diciembre, en la que el poeta le interroga: “¿qué dirá usted cuando sepa que llevo ya leídos casi enteros los libros de Fabre d'Olivet?”²²⁴. Un mes en el que el poeta lee atentamente el inmenso trabajo realizado por d'Olivet, un personaje que Rilke considera “extraordinario y curioso”.

*“Sus obras no son más que un mero trabajo preparatorio. [...] Por primera vez tengo la impresión de que aquí existió alguien que tenía un concepto claro de los antiguos misterios, de la esencia de sus revelaciones y sus arcanos, en parte debido a su intuición, en parte porque una acomodación indescriptible le abría poco a poco las puertas a todos los idiomas en los que se conservan las explicaciones más antiguas. Comenzó por el árabe, para luego hacer saltar uno tras otro todos los sellos, hasta llegar a sentirse tan familiarizado con el objeto de su estudio como un contemporáneo más de aquellos que fueron testigos de la construcción de una cierta torre, que terminó en gran confusión. Capaz de beber, de esta manera, de las fuentes, Fabre pudo pensar en acometer una historia de la humanidad en el sentido más amplio”*²²⁵.

Fabre d'Olivet se vale de la valoración de ser, “por primera vez, alguien que tenía un concepto claro de los antiguos misterios”. Una búsqueda que por fin parece saciar las ansias de conocimiento de

²²² RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 1976: (201).

²²³ *Ibidem*: (157-158).

²²⁴ *Ibidem*: (204).

²²⁵ Carta a la princesa Marie von Thurn und Taxis, con fecha de 17 noviembre de 1912, desde el Hotel Castilla de Toledo. Se trata de una carta dos días más tarde de la recepción de los libros de Fabre d'Olivet. En: RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 1976: (161).

Rilke, aquellas que se abrieron paso a través de sus iniciales lecturas y contactos con auténticos maestros del esoterismo, como Karl du Prel²²⁶. En una carta a éste, con fecha de 16 de febrero de 1897, Rilke manifiesta su interés por las Ciencias Ocultas y los misterios de los antiguos:

“[...] índiqueme, pues, por qué camino se llega a ser un digno iniciado, maestro. [...] Aparte del encanto de lo misterioso, los dominios del espiritualismo ejercen en mí un importante poder de atracción, ya que en numerosas fuerzas subyugadoras, veo la gran liberación de nuestros descendientes, y creo que cada artista debe luchar desde la poderosa bruma del materialismo hacia la orilla espiritual que construye el puente de oro hacia la eternidad”²²⁷.

Un jovencísimo Rilke se dirige al que sería maestro de Sigmund Freud y Carl Gustav Jung, desde la admiración y el respeto que le merece su figura, en lo que es, sin duda, todo un manifiesto de intenciones de la obra del poeta de Praga: construir desde sus palabras un *puente*, entre las brumas del materialismo y la orilla de la espiritualidad, un “*puente de oro hacia la eternidad*”²²⁸. Se trata de la primera vez que la figura arquitectónica del *brücke* (puente) aparece la tesis, y también la primera vez que Rilke enuncia su misión poética desde la presencia de tal imagen. Estamos en el Munich del año 1897, la primera residencia del poeta lejos de su natal Praga²²⁹. Y aún faltan algunos años para que grupos como *Die Blaue Reiter*, liderados por Vasily Kandinsky, o *Die Brücke* desde la vecina Dresde, asientan las nuevas bases de la espiritualidad del arte de la vanguardia. Pero regresemos a la carta dirigida al maestro Karl du Prel. Desde el año 1897 hasta 1912 pasan quince largos años en los que Rilke prosigue su labor poética bajo la búsqueda “*de aquellas guías que me orienten hacia las tierras oscuras de la claridad y del futuro*”²³⁰. Y Fabre d’Olivet se merece el apelativo de ser el primero, desde la misiva a du Prel, que sacia sus ansias de comprensión de los misterios antiguos:

“De interés es su método para informarse acerca del hombre como ser existente históricamente. Fabre dice que para las cosas más distantes a nosotros no puede haber testimonios de mayor importancia que los contenidos en las escrituras sagradas de los diferentes pueblos. [...] A este objeto examina y compara las antiguas cosmogonías de los hindúes, de los chinos y de los egipcios, y, acercándose por estos caminos llega finalmente al Génesis, y entonces hace el descubrimiento de que el verdadero antiguo hebreo no tiene nada que ver con los conocidos textos mosaicos [...]”²³¹.

²²⁶ Dos recientes monografías de P. Pytlik insisten en la influencia que ejerció la silenciada figura de Karl du Prel sobre la generación de poetas de final de siglo tanto en Berlín como en Munich. En: PYTLIK, P. *Spiritismus und ästhetische Moderne. Berlin und München um 1900. Dokumente und Kommentare*. Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2005; PYTLIK, P. *Okkultismus und Moderne: Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*. Munich, Ferdinand Schöningh, 2005.

²²⁷ RILKE, R.M. *Letters of Rainer Maria Rilke, Volume One: 1892-1910*. Traducción de Jane Bannard Greene and M. D. Herter Norton. Nueva York, 1947: (25). La carta está escrita en el número 8/1 de la Blüthenstrasse en Munich, domicilio que habita desde el mes de enero de 1897.

²²⁸ La carta, extremadamente poética, realiza también una alusión a la montaña como la torre de las iglesias que conforman la tradición cristiana: “*If I may penetrate into the nature of your science, it will perhaps be vouchsafed me sometimes to become with word and pen one of the adherents of the new faith that towers high above church-steeple crosses and shines like the first hint of morning on the princeliest peaks*”. En: RILKE, R.M. *Op. Cit.* 1947: (25).

²²⁹ Se trata de la ciudad que le vio formarse en una frustrada carrera militar y en los estudios de Historia del Arte, Literatura y Filosofía, cursos a los que se matricula en septiembre de 1895 en la Universidad de Praga. Un año más tarde, se trasladaría a la citada ciudad alemana, donde conocerá a Lou-Andreas Salomé.

²³⁰ RILKE, R.M. *Op. Cit.* 1947: (25).

²³¹ RILKE, R.M. *Op. Cit.* 1976: (162).

Pero, a parte del rigor en las fuentes bíblicas, y la restitución de la lengua hebraica a sus orígenes, ¿qué encuentra Rilke en la lectura del místico occitano?

Si nos detenemos en las primeras páginas que abren la edición del libro que Rilke tuvo entre sus manos, extraemos una lapidaria afirmación que sin duda dejaría intrigado al poeta: “*El origen de la palabra es generalmente desconocido. Los sabios de siglos pasados trataron, en vano, de llegar hasta los principios escondidos de este brillante fenómeno que distingue al hombre de los otros seres [...]*”²³².

De esta manera, Fabre d’Olivet pone en crisis los anteriores intentos de demostrar el comportamiento del lenguaje, por parte de personajes como Locke y Condillac, que reducen la asignación de palabras a los objetos por puro “convenio”. Y este prosigue: “*Pero si la opinión de los teólogos sobre el origen de la Palabra choca con la razón, si la de los historiadores y filósofos no puede resistir a un severo examen, no se puede exigir al hombre que lo conozca. El hombre, quien según el significado de la descripción del templo de Delfos, no puede conocer nada mientras no se conozca a sí mismo, es pues condenado a ignorar aquello que le coloca a la cabeza entre los seres sensibles, lo que le da el cetro de la Tierra, lo que verdaderamente le designa como hombre: ¡La palabra! El conocimiento de la Palabra, de los elementos y del origen del Lenguaje, no están a la altura de los conocimientos que fácilmente se transmiten a otros, o que se demuestran como lo hacen los geómetros*”²³³.

Así pues, en palabras de Fabre d’Olivet, el conocimiento del origen de la palabra no se encuentra entre las disciplinas transmitibles de las ciencias exactas. Para conocer el origen de la palabra, el autor se remonta al estudio de los tres idiomas más antiguos del mundo: el chino, el sánscrito y el hebreo. “*Entre los idiomas antiguos de Asia, hay tres imprescindibles de conocer si se quiere ir seguro en el campo de la etimología y elevarse por grados hasta el inicio del lenguaje. Estos idiomas, que no puedo llamar lenguas, en el sentido escrito que se da a esta palabra, son el chino, el sánscrito y el hebreo*”²³⁴.

Se elimina de esta tríada el árabe, “*W. Jones vio que el idioma, por el cual sentía mucha estima, no había producido ninguna obra digna de fijar atención de los hombres antes de el Corán, que es tan solo un desarrollo del Sefer de Moisés; mientras que el Sefer, refugio sagrado del idioma hebreo, le parecía que contenía, independientemente de una inspiración divina, sublimidad verdadera, exquisita belleza, moralidad pura, historia esencial, y el rasgo de poesía y elocuencia que todos los libros juntos escritos en ninguna lengua, ni en ningún siglo del mundo*”²³⁵.

Por otra parte, insiste Fabre d’Olivet, es siempre en obras de esta naturaleza donde una lengua adquiere los derechos de la veneración. Los libros de los principios universales llamados *King* por los chinos, los de la ciencia divina llamados *Vedas* o *Beda* por los hindúes, el *Sefer* de Moisés, son los que convierten en ilustres al chino, al sánscrito y al hebreo. De este modo, “*se debe buscar el origen de la Palabra en auténticos monumentos donde la Palabra por ella misma ha dejado su huella imborrable*”²³⁶.

²³² FABRE D’OLIVET, A. *La lengua hebraica restituida. Tomo I. El verdadero significado de las palabras hebreas restablecido y demostrado por el análisis de sus raíces*. Barcelona, 1996: (11).

²³³ FABRE D’OLIVET, A. *Op. Cit.* 1996: (12-13).

²³⁴ *Ibidem*: (13).

²³⁵ *Ibidem*: (14).

²³⁶ *Ibidem*: (15).

Prosigue afirmando que la lengua china es de todas las lenguas actualmente vivas en la tierra la más antigua, defendida por sus formas simbólicas e inaccesibles a todos los idiomas vecinos. El sánscrito, según todos los escritores ingleses que lo han estudiado, es la lengua más perfecta que los hombres han hablado jamás. Está por encima del griego y del latín, tanto en regularidad como en riqueza, y del persa y del árabe en concepciones poéticas. Y sobre el hebreo, Fabre d'Olivet afirma que se trata del idioma puro de los antiguos egipcios contenido en el *Sefer* de Moisés. Se trata de la lengua de un pueblo poderoso, sabio y religioso, de un pueblo contemplativo, profundamente instruido en las ciencias morales y amigo de misterios. Sin embargo, el idioma del *Sefer* de Moisés ha ido degenerándose y restringiéndose, hasta sus elementos más materiales; todo lo que era inteligible se volvió en sensible; todo lo que era universal se convirtió en particular. Tal era su nivel de perfección que, si bien el principal efecto del chino se percibía por los ojos y el del sánscrito por los oídos, el hebreo reunía a ambos efectos, el visual y el sonoro. Originario de Egipto, donde se sirvió de caracteres jeroglíficos y literales, ofrecía una imagen simbólica en cada una de sus palabras, evocación que sucederá también entre los versos de las *Elegías de Duino*, conservando en su conjunto toda la elocuencia de la lengua hablada. Esta era la doble facultad que le sirvió al hebreo de importantes elogios o terribles sarcasmos.

“*El Nombre*, afirma el francés, *es la base del Lenguaje*”. Es el Nombre quien proporciona la substancia al verbo, la de relación y la del mismo signo que la ha producido. El nombre es todo para el hombre, todo lo puede conocer por medio de su significado. “*El Verbo, es cambio, es concebido por el espíritu y la relación es una abstracción del pensamiento*”. Existe un solo verbo absoluto, independiente creador, inconcebible por el hombre que lo penetra y del que se deja sentir; es el verbo *ser-siendo*, situado entre una doble raíz de vida. “*Mientras que los Verbos particulares son Nombres animados*”. Cada signo parte de unos principios y adquiere un desarrollo. “*La palabra es como un árbol robusto*”, que partiendo de un único tronco, empieza por enramados extraños, y pronto se extiende, se despliega, se divide en una infinidad de ramas de las que los brotes entrelazados terminan por mezclarse y confundirse. Pero cuanto más nueva es una lengua y próxima a la naturaleza, más conserva la fuerza del signo.

El Nombre es la base del discurso ya que, aunque es producto del signo, el signo sin él no tendría ningún sentido, no existirían ni las relaciones ni los verbos. Del mismo modo que *coro, puente, puerta, escalera....* construyen las estructuras estacionarias de la tesis. Nombres a partir de los cuales se pueden construir las relaciones derivadas de sus verbos: *caer, transitar y elevar*. Y los nombres, tal y como enuncia Fabre d'Olivet, se presentan en la lengua hebrea bajo *siete* aspectos; las seis primeras, de etimología, de calidad, de género, de número, de movimiento, de construcción; y por último desde la séptima relación: la de significación que comprende las demás. El siete, un número sagrado y cargado de simbolismos que se pueden desgranar según cada tradición. Dante en *El Convite*²³⁷, otra de las lecturas de Rilke en el Castillo de Duino por enero de 1912, presenta la correspondencia de los siete planetas con las siete artes liberales, mientras la resonancia de las ascensiones visionarias árabes, incluido el realce del siete, quedó limitada en el trazado general y en múltiples pasajes de *La Divina Comedia*: siete coros del Purgatorio²³⁸, siete circuitos o gradas del mismo, como los siete pecados

²³⁷ DANTE ALIGHIERI. *Obras completas: El Convite*. Traducción de J.L. Gutiérrez García, Madrid, 1980: (Tratado 2, cap. XIII).

²³⁸ DANTE ALIGHIERI. *La Divina Comedia*. Traducción de N. González Ruiz, Madrid, 1980: (Canto 10, v. 59).

capitales, en las que se paga por cada uno de ellos²³⁹, y también al castillo del antepurgatorio rodean siete veces altos muros²⁴⁰. Del mismo modo que, Teresa de Jesús, relata la morada del *castillo interior* del corazón del creyente desde una descripción similar: “*Aunque no se trata de más de siete moradas, en cada una de estas hay muchas, en lo bajo y alto y a los lados, con lindos jardines y fuentes y laberintos*”²⁴¹ [fig. IX].

Pero no sólo la tradición de los textos sagrados religiosos o místicos elevó la significación de tal número. El Dr. Gerard Encausse, fundador en el año 1888 de la orden cabalística de Rosacruz y discípulo directo de las enseñanzas de Fabre d’Olivet, publicaba ese mismo año su *Traité Élémentaire de Science Occulte* (Tratado elemental de ciencia oculta), en el que dedicaba varias páginas a la demostración científica de la Ley del Ternario y su retorno a la Cuaternidad. Esta graduación, basada en el número Tres, desempeña un papel considerable en la ciencia arcaica. Es en un grabado de Jacob Boehme que podemos apreciar dicha correspondencia. El fondo tenebroso representa la naturaleza profunda y oculta de Dios. Boehme traduce literalmente el *En-Sof* cabalístico (el infinito) por “el insoldable”. La voluntad divina se reconoce en el espejo virginal de Sophia, y “*se imagina a sí misma desde lo insoldable [...] y se preña con la imaginación de la sabiduría [...] como una madre que no cría*”. La aurora en el grabado separa el día de la noche, el primer par de opuestos, y tanto el uno como la otra son visibles en naturaleza e intensidad. Pues sin los contrarios nada se podría manifestar, nada podría reflejarse en este espejo claro si su otra cara no estuviera oscura, en palabras de G. Gichtel. En gran parte, sobre ello, estaba fundado el dominio de la Analogía. Una designación de los Tres Mundos que constituían la realidad del macrocosmo: los Hechos, las Leyes y los Principios; o bien la realidad del hombre como microcosmo: el Cuerpo, el Alma y la Inteligencia. Científicamente, la Ley del Ternario se justificaba por la existencia de que dos cosas opuestas en apariencia siempre presentan un punto común intermedio, que resulta de la acción recíproca de los principios opuestos, y participa de las condiciones de ambas. A un término *activo* le corresponde uno *pasivo*, y como resultante de ambos, un término *neutro*.

Pero, ¿qué clase de unidad abarcaría a los tres términos? Esta unidad no es otra que el Cuaternario, o en palabras de R. P. Esprit Sabathier en *L’ombre idéale de la sagesse universelle* (La sombra ideal de la sabiduría universal): “[...] *al efecto de reducir el Ternario por medio del Cuaternario a la sencillez de la Unidad*”²⁴². Pero, para el Dr. Encausse, la *Cuaternidad* y el *Septante* serían análogos, es decir, representarían ambos, por adición y reducción teosófica, la *Unidad*. Así, el número 4 y el número 7 son *iguales*, y a partir de esta ecuación es posible descifrar los escritos herméticos, y según los más célebres esotericistas, representan el camino que sigue la naturaleza para llevar a buen término sus producciones.

Así, Gerard Encausse analiza en su libro *La Science des Nombres* (La ciencia de los números), como el sistema del septenario físico se escribe por medio del $6 + 1$ y está representado por dos triángulos anclados conteniendo en su centro la Unidad. Es el sello de Salomón dando la clave de la circulación de las fuerzas divinas en la naturaleza. Es también el caduceo de Hermes, formado por dos serpientes dando cada una de ellas tres vueltas alrededor de la varilla sagrada. Y es también, en última instancia, la estrella de siete puntas dando la clave del mundo de las esferas en sus órbitas. En

²³⁹ *Ibidem*: (Canto X al XXVII).

²⁴⁰ *Ibidem*: (Infierno, Canto 4, v. 109).

²⁴¹ TERESA DE JESÚS. *Moradas, Epílogo*. En: *Obras completas*. Edición a cargo de Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink. Madrid, 1976: (450).

²⁴² PAPUS (Dr. Gerard Encausse). *Tratado Elemental de Ciencia Oculta*. Buenos Aires, 1978: (34).

el sistema psíquico, en cambio, se escribe por medio del 4 + 3, e indica la victoria del Espíritu sobre la materia. Es el triángulo coronando el cuadrado (origen de las pirámides): es el triángulo coronando el Tau egipcio; y es finalmente el triángulo viniendo a confundir su cúspide con el extremo de la línea vertical y su base con la línea horizontal de la cruz redentora²⁴³.

Y lejos de la hermética, pero guiado por la luz de la significación sagrada del número 7, Michel Foucault publicaría el año 1970²⁴⁴ el ya mencionado ensayo *Sept propos sur le septième* (Siete sentencias sobre el séptimo ángel). En el texto, prólogo de *La Grammaire logique / La Science de Dieu* de Jean-Pierre Brisset, Foucault sitúa a su autor “en la familia de sombras que ha heredado lo que la lingüística, en su formación, dejaba en el olvido”²⁴⁵. Y en esta familia de sombras sitúa a Fabre d’Olivet quien, “con una erudición hebraica cierta, había cargado sus especulaciones con toda una gravedad demostrativa”²⁴⁶. Y frente al rigor demostrativo de Antoine Fabre d’Olivet, Foucault defiende a Brisset y el delirio y la deconstrucción total en la que sumió los orígenes del Lenguaje.

Fabre d’Olivet, sólo reconocía en la lengua hebrea tres partes del discurso producidas por una cuarta que ellas producen a su vez. Estas tres partes eran el *Nombre*, el *Verbo* y la *Relación*. La cuarta, que resultaba de las tres primeras, es el signo. Afirma el francés que sólo existe un Verbo, SER-SIENDO, principio que se considera inquebrantable. Los verbos, en plural, deben entenderse totalmente como nombres, es decir, verbalizados por el único verbo SER-SIENDO, a los que influye más o menos intensamente. Y las palabras que normalmente llamamos verbos, son sólo sustantivos animados por este único verbo, al comunicar a los nombres la vida verbal que posee, no varía su naturaleza interna.

Dice Fabre d’Olivet: “El verbo en sí mismo es inmutable. No conoce ni género ni número y no tiene inflexión. Es ajeno a las formas, al movimiento y al tiempo, no se aparta de su esencia absoluta y el pensamiento le concibe independientemente a toda substancia. SER-SIENDO aparece tanto en masculino como en femenino; en singular como en plural; en movimiento activo como en movimiento pasivo; influye de igual modo sobre el pasado como sobre el futuro; ocupa el presente; es imagen de duración sin inicio y sin final; SER-SIENDO lo ocupa todo, lo comprende todo, lo anima todo”²⁴⁷. Y prosigue: “Pero este estado de inmutabilidad absoluta y de universalidad, es incomprendible para el hombre. Es tan sólo en favor de la sustancia que asume, que se vuelve sensible. En este nuevo estado pierde inmutabilidad. La substancia en la cual se coloca le transmite todas sus fuerzas; pero estas formas que él influye adquieren modificaciones particulares, a través de las cuales un ojo experto distingue aún su inflexible unidad”²⁴⁸.

Así como en los nombres verbalizados, *caer*, *transitar*, *elegar*, Rilke distinguía su unidad en el origen. La Fuente, el Puente y la Torre son Nombres a los que el verbo único SER-SIENDO ha dado vida en la tradición de la hermética²⁴⁹. Y para dar explicación y coherencia a estos *nombres animados*

²⁴³ “El número 7”. En: PAPUS (Dr. Gerard Encuasse). *La Ciencia de los Números*. Barcelona, 2007: (41-42).

²⁴⁴ *Siete sentencias sobre el séptimo ángel* se editó en forma de libro tras la muerte de Foucault, en el año 1986, en la editorial Fata Morgana de Montpellier, pero había sido publicado como prólogo, años antes, a la edición de Jean-Pierre Brisset, *La Grammaire logique* suivie de *La Science de Dieu* (Claude Tchou éditeur. Paris, 1970).

²⁴⁵ FOUCAULT, M. “El ciclo de las ranas”. En: *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*. Madrid, 2002: (12).

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ FABRE D’OLIVET, A. *Op. Cit.* 1996: (105).

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ Y la construcción de los verbos a raíz del verbo absoluto están sometidos a cuatro modificaciones: la Forma, el Movimiento, el Tiempo y la Persona. De nuevo el número 4, que es 1.

o *palabras relacionadas*, Fabre d'Olivet recurre a la imagen del árbol, sobre la que más tarde insistiremos. “¿Cuál es la obra mecánica, que elaborada por el hombre, se pueda comparar con este olmo altivo, cuyo tronco, sobrecargado de ramas, duerme desde hacía poco sepultado en un germen imperceptible? [...] Ahora bien, la palabra es este árbol majestuoso”²⁵⁰.

Un árbol cuya vida y acciones se asemejan a las del ángel. “Al igual que él, ella tiene su germen; al igual que él, ella lanza sus raíces, en escaso número, en una naturaleza fecunda cuyos elementos son desconocidos; igual que él, ella rompe sus ataduras y se eleva; ella escapa de las tenebrosidades terrestres; ella se enlaza en nuevas regiones, ella extiende sus ramas y las cubre de flores y frutos”²⁵¹. Ella, la palabra, que aún no conoce la crisis del lenguaje en la que años más tarde le embarcará el poeta Rilke. Ella, la palabra, en el interior del jardín alquímico, lanza flores y frutos, siempre en primavera, estación con la que Rilke arranca gran número de los versos de las *Elegías*. La primavera es el inicio para el alquimista, el origen de la transformación. ¿No era el ángel el que realizaba la labor inversa? La primavera transforma lo invisible en visible, y el ángel, a través de las palabras, las devuelve al reino de la invisibilidad. Deviene, en palabras de Merleau-Ponty, conciencia. O en palabras del Dr. Encausse, “la idea es lo invisible. Y para que dicho invisible se haga visible, necesario es valerse de algún signo”²⁵².

La imagen del círculo y el punto central corresponden a la figura del Principio y su desarrollo. La Idea en su causa. Dios en la Eternidad. Un punto central en el que Fabre d'Olivet observa como “la luz golpea el cristal destinado a recibirlo y se refracta con una energía análoga el pulido de su superficie. Más el cristal es puro y la luz se muestra brillante. [...] La luz permanece inmutable, aunque su brillo refractado puede variar al infinito. Así se comporta el principio de la Palabra. En el fondo, siempre el mismo, indica, por tanto, sus efectos en un estado orgánico del hombre. Mas este estado adquiere perfecciones y las adquiere sin cesar; más la Palabra encuentra facilidades para desplegar sus bellezas”²⁵³.

Y prosigue revelando la verdad del signo sobre el que se asientan sus teorías: “El signo, sobre el cual he levantado mi edificio gramatical, es la única base sobre la cual descansan todas las lenguas del mundo. El signo fluye directamente del principio eterno de la Palabra, emana de la Divinidad”²⁵⁴. Signo que en el capítulo III de la restitución de la *Cosmogonía de Moisés* titulado “La Expulsión” se transforma en una llama incandescente girando sin cesar sobre sí misma: “Así se alejó de su sitio este Hombre universal y lo hizo residir del principio de la anterioridad de los tiempos, a la esfera sensible y temporal, un ser colectivo llamado Querubín, parecido al poder multiplicador universal, armado con la llama incandescente de la exterminación, girando sin cesar sobre sí misma, para vigilar la ruta de la substancia elemental de las Vidas”²⁵⁵. Dios, *Ser de los Seres, IHÔAH*, condena al hombre universal en su expulsión del Paraíso o principio de los tiempos, a la esfera de lo sensible y temporal.

²⁵⁰ FABRE D'OLIVET, A. *Op. Cit.* 1996: (107-108).

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² PAPUS (Dr. Gerard Encuasse). *Op. Cit.* 1978: (59). Del mismo modo que Fabre d'Olivet defiende el origen de la Palabra, las teorías de Louis-Claude de Saint-Martin refuerzan nuestras investigaciones. “De cualquier modo que se opine respecto del origen del género humano, hay que convenir en que el germen radical del pensamiento no pudo ser transmitido más que por un signo y este signo presupone una idea madre”. En: PAPUS (Dr. Gerard Encuasse). *Op. Cit.* 1978: (60).

²⁵³ FABRE D'OLIVET, A. *Op. Cit.* 1996: (185).

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ FABRE D'OLIVET, A. *Op. Cit.* 1996: (217).

El primer hombre, transmutado en la traducción de Fabre d'Olivet en *Aïsha* (facultad de voluntad), acepta la propuesta de Eva, *Nahash* (facultad de la pasión y atracción). Éste sucumbe a los designios de la tentación del conocimiento. El hombre anhela el *Signo* que le permita conocer. Y el *Ser de los Seres* o *IHÔAH*, le expulsa al mundo sensible, condenándolo al mayor de los castigos para el hombre: el uso del lenguaje. Enfrentarse al nombrar del mundo. De este modo, el hombre que deviene signo de vida, es llamado por Fabre d'Olivet como *Querubín*, una de las primeras Jerarquías Angélicas expuestas por Dionisio Areopagita en el siglo VI d.C., siendo éste el único que tiene capacidad de ver directamente a Dios, por residir en el primero de los tres coros jerárquicos. El Querubín, armado con la llama del fuego, gira sobre sí mismo, aguardando la ruta de la substancia elemental de la vida o la consciencia que deviene lenguaje. Y mientras las diversas combinaciones entre los signos constituyen las raíces, éste produce la relación. *Girar y caer, transitar, elevar.*

En esta nuestra primera parte, la *poesis* rilkeana encuentra siete signos, que en su analogía y correspondencia teosófica antes estudiada, devienen la unidad, el centro místico, sometidos a la relación inexorable del *giro* y la *caída*. La columna, la Grada, el Coro, el Templo, el Trono, el Espejo y la Fuente son los siete signos en los que el ángel manifiesta su presencia, en los que el lenguaje dirige sus pasos hacia el centro y la unidad de un empíreo que nunca más habrá que buscar en el cielo. Fabre d'Olivet ya lo advirtió en su restitución hebraica del Génesis, en el pasaje en el que *IHÔAH* en el segundo día de la Creación, enuncia los Cielos: “*Y asigné nombre, El Ser de los Seres en el espacio etéreo, Cielos (las aguas brillantes, elevadas): y fue occidente, y fue oriente (liberación e iteración). Segundo día (segunda manifestación fenoménica)*”²⁵⁶. Un cielo acuoso, cuya presencia hay que buscar en la tierra, donde el ángel dirige en todo momento los movimientos de cada una de sus presencias, y las construye desde la palabra, como cualquier buen arquitecto.

²⁵⁶ Ibidem: (36).

*Oh y la primavera comprendería que no hay aquí lugar alguno
que no lleva el acento de la anunciación.
Primero aquel pequeño grito que se levanta interrogativo, al que, con calma creciente,
lo rodea a lo lejos con su silencio un día puro que afirma.
Luego las gradas que suben, las gradas-de-grito que suben,
al templo soñado del futuro; luego el trino, fuente
que para el chorro que avanza con fuerza adelanta ya la caída en prometedor juego....
Y ante él, el verano.²⁵⁷*

RMR. VII Elegía de Duino

3. PALABRAS Y COSAS.

LA RESIGNIFICACIÓN DEL CENTRO Y LA CAÍDA

No sería hasta febrero de 1922, instalado en el torreón de Muzot, cuando Rilke enunciaría por primera vez el desenlace al que serían sometidas las estructuras arquitectónicas que ocupan el primer capítulo de nuestra tesis. Es la VII Elegía. Y en ella, se construyen un encadenado de imágenes que, desde el “grito que se levanta interrogativo”²⁵⁸ de enero de 1912, proseguiría con el ascenso místico de sus *Ruf-Stufen* (gradas de grito) que conducen al *Tempel der Zukunft* (templo del futuro), para que se culmine su ascenso en la figura de la *Fontäne* (fuente) que inexorablemente conduce hacia la caída. Como si a las cosas ya no les fuera suficiente el lenguaje de la visión interior que las fuentes literarias místicas le proporcionan y éstas debieran enfrentarse al mundo. Un mundo que a través de la *Frühling* (primavera) alquímica obra la transformación de lo invisible en visible, otra de las misiones del lenguaje a través de sus rastros sgnicos en la escritura y el fonema.

Las estructuras arquitectónicas poseen significados simbólicos generales. Y en el imaginario arquitectónico de las dos primeras *Elegías* se insiste en la presencia de un centro que, en su constante y necesario intercambio de visiones interiores, genera un vacío a colmar desde las palabras. Así, las estructuras de la Columna, la Grada, el Coro, el Templo y el Trono nos remiten, en primer lugar, al emblema de un *axis mundi* que, como eje vertical de conexión entre la tierra y el cielo, conduce irremediabilmente hacia el ascenso, la cima-centro y su posterior caída. Pues la reconstrucción del particular empíreo rilkeano a través del significado fundacional de las arquitecturas de las dos primeras *Elegías* es tan sólo el inicio. El lenguaje como el designar correcto del mundo y sus cosas

²⁵⁷ RILKE, R.M. GW III, 195: “O und der Frühling begriffe -, da ist keine Stelle, / die nicht trüge den Ton der Verkündigung. Erst jenen kleinen / fragenden Auflaut, den, mit steigender Stille, / weithin umschweigt ein reiner bejahender Tag. / Dann die Stufen hinan, Ruf-Stufen hinan, zum geträumten / Tempel der Zukunft -; dann den Triller, Fontäne, / die zu dem drängenden Strahl schon das Fallen zuvornimmt / im versprechlichen Spiel.... Und vor sich, den Sommer”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (98-99).

²⁵⁸ *Ibidem*.

llega a su fin. Las palabras y las cosas pronto dejarán de ir de la mano, pues el lenguaje simbólico de la sublimación conoce sus límites²⁵⁹. Y sin embargo, el viaje hacia 1922 debe continuar.

Un viaje que pronto abandona la idea de centro como símbolo de eternidad. Una eternidad que como el tiempo suspendido de san Agustín, tanto gustaba citar Rilke en sus primeras obras. Un uso que, a la luz de las investigaciones de Romano Guardini sobre el valor de la recuperación de la imaginería medieval durante lo que el denominó *Das Ende der Neuzeit* (El fin de los tiempos modernos)²⁶⁰, aclara el interrogante del por qué convocar la presencia de las cosas desde tan lejos. Un distancia que valida la coherencia entre las palabras y la imagen.

En la primera parte del ensayo, titulada “*Sentimiento de la existencia e imagen del mundo medievales*”, Guardini enuncia que lo característico del espíritu germánico es la dinámica interior, el impulso a lo ilimitado, tales como se expresan religiosamente en el carácter la mitología nórdica. A esto se agrega la tendencia a la universalidad y a la totalidad, la voluntad de abarcar el mundo y penetrarlo, misión constante entre las muchas tareas que Rilke emprendió a lo largo de su vida.

Y en el Medievo, la imagen de la totalidad del cosmos exterior correspondía a la antigua construcción del mundo emprendida por Claudio Ptolomeo. La inmensidad del universo es concebida como un volumen circular, alrededor del cual giran las esferas, inmensas copas hechas de una substancia indestructible, que sostiene a los astros. Las esferas son nueve; la última, el *primum mobile*, cierra el universo. Más allá de ellas está el empíreo que arde y da luz. Se trata de un mundo finito, por lo que debe existir algo que lo limite. Y así la imagen astronómica se convierte en imagen religiosa: el empíreo es el lugar de Dios. Y si el empíreo constituye el “lugar de Dios”, afuera y en lo alto, la trascendencia del mundo, su antípoda es el centro de la tierra.

Un elemento que también asume un carácter religioso, bien negativamente al unirse a las representaciones antiguas del mundo subterráneo, a los sentimientos de extravío y horror, y entonces la profundidad de la tierra es el lugar de la oposición a Dios, el Infierno -tal y como Dante Alighieri narra en la *Divina Comedia*-, o bien positivamente, cuando se sitúa este centro no en el cosmos físico sino en el interior del hombre, en la esfera del corazón, y entonces es el “fondo del alma”, tal y como sucede entre los versos de Rilke al ejemplificar la *Herz-Werk* (obra del corazón). En el empíreo, Dios mora en lo alto, a la manera del soberano; en el fondo del alma, según el modo de la interioridad. Las dos “moradas” trascienden los polos de la existencia hacia arriba y hacia adentro. Una operación simbólica que en la obra de Rilke se ve superada al substituir los polos *Gott-Herz* (Dios-corazón), por una serie de elementos arquitectónicos de honda simbología: la Columna, la Grada y el Coro, el Templo, el Trono, el Espejo y la Fuente, y cuya presencia queda enmarcada en la más profunda interioridad del hombre, o en palabras de Dante, “*no tiene este cielo otro lugar que tu divina*

²⁵⁹ “*Las cosas mismas ocultaban y manifestaban su enigma como un lenguaje, porque las palabras y la mirada del hombre se proponían como cosas que hay que descifrar*”. En: FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las Ciencias Humanas*. Siglo Veintiuno editores. Argentina, 2010: (52).

²⁶⁰ GUARDINI, R. *El fin de los tiempos modernos*. Buenos Aires, 1958.

mente²⁶¹. Sin ir más lejos, la palabra *Gott* (Dios) aparece citada en menos ocasiones que *Herz* (corazón), pero en un total de cinco²⁶², desde la I a la VIII *Elegías*.

En lo que concierne a las instituciones de la vida común, es decir, el estado y la sociedad, éstas se encuentran dominadas por dos grandes paradigmas de representación y poder del mundo: el de la Iglesia y el del Imperio, estructuras encarnadas bajo la figura del Papa y el Emperador. También ellas se remiten a elementos trascendentes; es decir, la gracia y la instauración divinas, y determinan, partiendo de allí, la vida en este mundo. El Papa lleva la triple corona y tiene las llaves de Pedro; el Emperador, desde el momento de su coronación, va vestido con el manto azul, bordado de estrellas, que simboliza la bóveda del cielo, y tiene como insignia la manzana del imperio que representa la tierra. Un anacrónica situación en la que se vería sumida Europa a finales del siglo XIX, con el intento de constitución de los que serían los últimos imperios de occidente, y de los que Rilke dio buena cuenta en su juventud en Praga²⁶³.

Y por encima de estas dos estructuras terrenales, ya sea de la comunidad o del conjunto del mundo, se dispone el orden celeste de seres puramente espirituales: los ángeles. El orden celeste y el orden terrestre –que en alemán se designan bajo la misma palabra *ordnungen*- y, en el interior de éste, la Iglesia y el Estado, se encuentran frente a frente en una relación de múltiples concordancias, y la idea que los rige es la de una gran unidad: la jerarquía. La jerarquía de la Iglesia y del Estado, por encima de las cuales se halla la de los ángeles, ordenan la multiplicidad de la existencia y asimismo su estructura arquitectónica, pero existe un orden también en el acaecer de la historia. Ese orden estriba en la idea de los períodos del mundo, tal y como la desarrolló principalmente San Agustín en su *Civitas Dei*. La Edad Media toma las ideas del obispo de Hipona y continúa desarrollándolas.

Los diferentes símbolos individuales se hallaban en relación recíproca y constituían un orden articulado. Los ángeles y los bienaventurados en la eternidad, los astros en el espacio cósmico, las cosas de la naturaleza en la tierra, el hombre y su estructura interior así como la sociedad en sus distintas capas y funciones. Tres círculos concéntricos que comprendían la totalidad del mundo interpretado. Todo ello era un conjunto conexo de símbolos que tenían una significación eterna. Un orden igualmente simbólico dominaba la historia en sus diferentes fases, que se desarrollan entre el principio de la creación y el fin de los días. Los diferentes actos de este drama, las épocas de la historia, estaban relacionados entre sí y dentro de cada época cada acontecimiento tenía su sentido.

Y a partir del final de los tiempos de la Edad Media, Guardini afronta el segundo capítulo de su ensayo, bajo el título “*el nacimiento de la imagen del mundo de los tiempos modernos*”, a raíz del impulso de conocer que dirige el hombre a la realidad de las cosas. Ese mismo impulso que arrojaría a Rilke hacia la trascendencia de los objetos que colman la superficie de la tierra. La doctrina bíblica es puesta en crisis. Y paulativamente gana presencia la representación de un proceso histórico, procedente de un pasado que se remonta cada vez más y que se desarrolla hacia un futuro, cada vez

²⁶¹ DANTE ALIGHIERI. *La Divina Comedia*, III, 27, 110. Esta plenitud del mundo, constituido en una unidad, encuentra su expresión máxima en la obra de Dante Alighieri, *La Divina Comedia*. La obra nace a finales de la alta Edad Media, en un momento en que ésta comienza ya a declinar, y por eso vemos el poema con tanta mayor claridad, sobretodo si tenemos en cuenta que mientras Rilke escribía las dos primeras *Elegías*, por las tardes y en presencia de la princesa Marie von Thurn und Taxis, traducía *La Vita Nuova* de Dante. Además del hecho de que en el jardín del Castillo de Duino se asienta, “*derruida y hueca, la fortaleza más antigua, la que precedió a éste castillo, y en uno de cuyos paseos exteriores se detuvo, según la tradición, el Dante*”. Carta de Rainer Maria Rilke a Hedwig Fischer, del 25 de octubre de 1911.

²⁶² GW III, 175: “*daß du Gottes erträgest / die Stimme*”; GW III, 177: “*Pollen der blühenden Gottheit*”; GW III, 181: “*Ein anderes, wehe, / jenen verborgenen schuldigen Fluß-Gott des Bluts*”; GW III, 193: “*Sieh: wie der Gott in den Schwan*”; GW III, 199: “*das freie Tier / hat seinen Untergang stets hinter sich / und vor sich Gott*”.

²⁶³ Rainer Maria Rilke, nacido en Praga en 1876, bien conocía los intentos de consolidación del que sería el último imperio del siglo XX, el Imperio Austrohúngaro.

más lejano. La investigación de las fuentes, de los monumentos y de los restos de la cultura expone a la luz gran multitud de fenómenos y acontecimientos que empiezan a ser analizados bajo la óptica de la causa-efecto. Si la realidad sobrepasa toda medida, desaparecen los elementos sobre los que se fundaba la representación medieval de un orden: comienzo y fin, contorno y centro. Y también desaparecen los grados y las correspondencias jerárquicas establecidas entre ellos, como también los símbolos que los realzan y toman como base. La existencia tiene ahora un espacio libre para moverse, pero ya no tiene morada. El ángel de las alturas, desde su destronado empuje, desciende a la tierra.

La experiencia cósmica de lo infinito se traslada así al espacio terrestre, donde un tiempo, nunca más eterno, siente nostalgia del origen. El tiempo como devenir, inaugurará el segundo capítulo de la tesis. Nace la angustia y el eterno interrogante del hombre de los tiempos modernos, una angustia de la que beben las fuentes pictóricas a las que se enfrenta Rilke en la construcción del espacio de las *Elegías* desde 1912 hasta 1914. El poeta de Praga deja atrás la quietud del hombre medieval, que dependía de aquella finitud del mundo que se hallaba en oposición a la necesidad de expansión del alma, la cual buscaba refugio en la conceptualización del mundo trascendente.

La angustia de los tiempos modernos, heredera de la tragedia griega, se debe en gran parte al sentimiento de que el hombre ya no tiene ni un lugar simbólico permanente, ni un refugio convincente e inmediato, a la experiencia permanente y sin cesar renovada de que el mundo no ofrece al hombre ningún lugar de existencia que satisfaga las necesidades de su espíritu. Sin un centro simbólico.

Y, tras 1914, Rilke cerrará el clásico ciclo de la modernidad, proponiendo nuevos elementos interdependientes que resignifiquen un centro vacío que, aún conservando su vieja estructura medieval, sin embargo renueva sus contenidos a través de la magia de la *poesis* rilkeana. En un fragmento de su *Das Tagebuch* (Diario) titulado *Die Natur* (La naturaleza)²⁶⁴, Goethe ya transformaba en palabras la posterior teoría de las imágenes angélicas del poeta de Praga: “*El hombre pensante tiene la cualidad singular de inventar una imagen fantástica allí donde existe un problema irresuelto, y de poderse liberar ni tan solo cuando el problema se ha resuelto y la verdad se ha manifestado*”.

Reseguir las imágenes “phantásticas” que Rilke propone como solución a la eterna e infinita mirada interior del hombre, es nuestra siguiente tarea. Imágenes de las que nunca se pudo liberar, aún cuando una vez más la verdad, en Toledo, se le había manifestado.

²⁶⁴ *Das Tagebuch*. Roland, Munich, 1921. Traducción al castellano de Rafael Cansinos Asséns: GOETHE, J.W. *Diarios y Anales, T.1: 1749-1805*. Edicions 62, Barcelona, 1986.

3.1 COLUMNA

*Y si derribó columnas, era porque, rompiendo la envoltura,
salía del mundo de tu cuerpo e irrumpía en el mundo más angosto*²⁶⁵

RMR. VI Elegía de Duino

La primera vez que Rilke utiliza la estructura de la *Säule* (columna) es entre los versos de la IX Elegía escritos en Toledo en diciembre de 1912:

*“Estamos tal vez aquí para decir
[...] todo lo más: columna, torre...”*²⁶⁶

La columna y la torre, aparecen como dos imágenes interiores que pertenecen al grupo cósmico “eje del mundo”, junto a otros elementos igualmente simbólicos, como el árbol, la escala, la estaca de sacrificio, el mástil o la cruz. De estos últimos, la cruz y el árbol guardan un especial protagonismo en la obra del poeta. Era Angela da Foligno -como hemos visto lectura obligada de Rilke en el invierno de 1912- quien obtenía sus visiones míticas a través de la meditación de la figura de Cristo en la cruz. Intersección o unión de contrarios, lo espiritual de la mente y lo percedero de la materia, o bien entre Cielo y Tierra, tarea emprendida por el poeta por estos mismos años [fig. X y XI].

Pero no será hasta un año más tarde, en diciembre de 1913 en París, cuando la supuesta verticalidad de la columna cual *axis mundi* quede en suspenso:

*“Y si derribó columnas, era porque, rompiendo la envoltura,
salía del mundo de tu cuerpo e irrumpía en el mundo más angosto”*²⁶⁷

Los pasos de la VI Elegía ya no comprenden un ascenso, sino un tránsito, un devenir, “*un mundo más angosto*”. Una línea horizontal supone ser la mejor representación de la crisis de aquel *axis mundi* abatido ya en la Tierra. Y es que ya no nos encontramos desde las certezas de la mirada interior del hombre, cuyo tiempo eterno conserva la imágenes del devenir, sino que en 1913, ya nos enfrentamos a la crisis del nombrar el mundo exterior que rodea a aquél. Una crisis que culminaría de forma épica con el escenario del paisaje en el que habitan las *Klagen* (quejas)²⁶⁸. No es otro que el canto final de la X Elegía:

²⁶⁵ RILKE, R.M. GW III, 194: “*Und wenn er Säulen zerstieß, so wars, da er ausbrach / aus der Welt deines Leibs in die engere Welt*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (95).

²⁶⁶ RILKE, R.M. GW III, 203: “*Sind wir vielleicht hier, um zu sagen / höchstens: Säule, Turm...*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (112).

²⁶⁷ RILKE, R.M. GW III, 194.

²⁶⁸ Las Quejas son seres que ya han atravesado el límite de la muerte, seres que, como los ángeles, ya han consumado el tránsito de lo visible a lo invisible. Su función, que nos recuerda a la de Virgilio en la *Divina Comedia*, es la de acompañar a los muertos en su viaje en el más allá. Así pues, comparten junto a la figura del ángel, la propiedad enunciativa de la palabra, y son ellas las que convocan dos figuras ya conocidas: la Columna y el Castillo. Un posible eje cósmico vertical junto a la más pura representación de la interioridad del hombre. Construcciones simbólicas que en el final de la X Elegía se encuentran en ruinas.

“Y ella le lleva ligera por el ancho pasaje de las quejas,
le muestra la columnas de los templos o la ruinas
de aquellos castillos desde donde los príncipes de las
quejas gobernaron
antaño sabiamente el país”²⁶⁹

Es febrero de 1922, y las columnas que fueron abatidas años antes en París, ahora tan sólo son una ruina, junto a los restos de la morada del alma, castillos destruidos que antes gobernaban el interior del hombre. Y ahora, frente al tiempo como muerte, tan sólo quedan sus restos. Una suerte que también comparte otro de los elementos arquitectónicos que en la primera etapa de las *Elegías* hasta 1912 había representado el símbolo de un *axis mundis* natural: el árbol.

“Le muestra los grandes
árboles de lágrimas y los campos de la melancolía en flor”²⁷⁰

Junto a las ruinas de las columnas y los castillos, sólo quedan tumbas y monumentos funerarios. Y árboles abatidos bajo el llanto constante de la pérdida. Construcciones del tiempo como muerte y caducidad. Lejos quedaba la acepción que Fabre d’Olivet le otorgó a tal elemento natural. “*La palabra es como un árbol robusto*”, que partiendo de un único tronco, construía enramados extraños, y pronto se extendería en una infinidad de ramas de las que los brotes entrelazados terminarían por mezclarse y confundirse.

Y el árbol también ya se convertía en el paradigma cerrado de representación del mundo para el filósofo neoplatónico Porfirio, que con su *Arbor Porphyriana*²⁷¹, ofrecía una clasificación sistemática y jerárquica del mundo y sus substancias, símbolo que en la obra de Rilke infiere fuerza y autonomía a la figura del hombre estoico, resistente pese a las adversidades. Una imagen muy poderosa en la obra del poeta, y que en contraste a la imagen del bosque, suele representarse de manera aislada. Ya en los primeros versos de la I Elegía del Duino irrumpe con fuerza:

“[...] *Nos queda tal vez
algún árbol en la ladera, para que la volvamos a ver
todos los días [...]*”²⁷²

Se trata pues de una poderosa imagen que de forma aislada nos arroja tanto a la primera casa del hombre bajo el cielo, que es el árbol, como a la forma de columna sagrada por excelencia en el Islam²⁷³, la palmera. Una figura, cuya presencia en la poesía de Rilke tiene un punto de origen, el *Das Stundenbuch* (El libro de las horas), en cuyo tercer libro, dedicado a la pobreza y la muerte y escrito en

²⁶⁹ RILKE, R.M. GW III, 208: “*Und sie leitet ihn leicht durch die weite Landschaft der Klagen, / zeigt ihm die Säulen der Tempel oder die Trümmer / jener Burgen, von wo Klage-Fürsten das Land / einstens weise beherrscht*”. Traducción al castellano tomada de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (121).

²⁷⁰ *Ibidem*. “*Zeigt ihm die hohen / Tränenbäume und Felder blühender Wehmut*”.

²⁷¹ Conocemos la lectura de Rilke de este autor gracias a: SIMON, Tina. *Rilke als Leser*. Peter Lang, 2001: (173).

²⁷² RILKE, R.M. GW III, 173: “*Es bleibt uns vielleicht / irgend ein Baum an dem Abhang, daß wir ihn täglich / wiedersehen*”. Traducción en castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (62).

²⁷³ “*El ángel de las Elegías no tiene nada que ver con el ángel del cielo cristiano, más bien con ciertas figuras de ángeles del Islam*” PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (411).

1903, el poeta hace aparecer en escena el elemento simbólico del árbol a través de los siguientes versos:

*“En tu jardín estamos años y años
como árboles que dan la dulce muerte; [...]*
¿O no es justo mi orgullo?
¿Son mejores los árboles?”²⁷⁴

El jardín es el ámbito en que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cercada [fig. XII y XIII]. Es por ello que constituye un símbolo de la consciencia del orador, un orden frente al desorden de la inconsciencia del infiel. Durante los siglos XVI y XVII en muchas ocasiones se sirvió como atributo femenino en algunos de sus emblemas. En los jardines tienen lugar muchas veces acciones de conjunción, o se trata de lugar de escondite de tesoros, como el de la vida eterna que reclama el autor. Pero también se trata de un símbolo fundamental integrador de la filosofía hermética [fig. XIV]. Es representación del trabajo espiritual y de multiplicidad de funciones, porque se le hace crecer fuera de la tierra, y porque es mineral y, sin embargo, también es portador de fruto y tiene el poder de crear o convertirse en Quintaesencia, siendo la *primavera* el período el año en el que es transformación ocurriría, tal y como el poeta reclama entre los versos de la VII Elegía:

*“Oh y la primavera comprendería que no hay aquí lugar alguno
que no lleva el acento de la anunciación”²⁷⁵*

Es corriente en la iconografía alquímica tanto el árbol dentro de un recipiente como con recipientes colgados de sus ramas, así como con frutos que adoptan la forma del Sol, de la Luna y de los planetas. Igualmente aparece a menudo la imagen del árbol seco, que el iniciado logrará reverdecer gracias a los productos de su Obra. Un texto bizantino, que se cree del siglo XI, publicado por Margaret H. Thompson, *El jardín simbólico*, expresa el simbolismo de diversas plantas, además del de la tierra, el agua, la cerca o el jardinero. En el mundo de la alquimia, se trata de un poderoso símbolo, que aparece en diversos tratados y por el que vaga el alquimista cuando desconoce el camino que debe seguir. Recordemos que el poema de Rilke tiene fecha de 1903, y aún se encierra en su primer ciclo de producción mística. Al margen de las interpretaciones que consagran el *Das Stundenbuch* como un libro de oraciones de espiritualidad cristiana, el poeta se encierra en el símbolo del jardín buscando el secreto para emprender la Obra, el secreto de la auténtica naturaleza del ángel, un lugar donde habrá de encontrar lo que busca, pero tiene que trabajar para lograrlo. Tan sólo unos versos más tarde de los arriba citados, el poeta convoca al ángel:

*“Pues mi voz ha crecido hacia dos lados
y se ha hecho un aroma y un clamor;
por un lado prepara lo remoto,
por el otro será, en mis soledades,
felicidad, y rostro, y ángel”²⁷⁶*

²⁷⁴ RILKE, R.M. *Op. Cit.* 2007: (139).

²⁷⁵ RILKE, R.M. GW III, 195. En nuestras investigaciones, la primavera también podría marca el inicio del ascenso al Empíreo, gracias a la simbología alquímica, pues la comunión con Dios sería la gran misión de la Obra en su primera etapa productiva.

²⁷⁶ RILKE, R.M. *Op. Cit.* 2007: (141).

Encerrado en el jardín alquímico, la voz del poeta ha crecido. ¿Qué es sino la voz de la poesía sino que palabras, ritmos, música? Y en la soledad que requiere la gestación de toda obra, la palabra crecerá en la felicidad y será rostro y ángel.

3.2 GRADA Y CORO

*Luego las gradas que suben, las **gradas-de-grito** que suben,
al **templo soñado del futuro**; luego el trino, **fuerza**
que para el chorro que avanza con fuerza adelanta
ya **la caída** en prometedor juego....*

RMR. VII Elegía de Duino

La Grada y el Coro insisten en una estructura subordinada jerárquica [fig. XV]. Es entre los primeros versos de la II Elegía, escrita en enero de 1912, donde el poeta verifica a través de los elementos arquitectónicos *Treppen* (escalera) und *Throne* (trono)²⁷⁷, que el ascenso que han emprendido sus palabras en el nombrar de lo alto, descansará pronto en un centro, allí donde las palabras y las cosas aún van de la mano. Pues es a través de los elementos simbólicos como el *Throne* (trono) und *Tempel* (templo) que se intenta resignificar un centro que, conservando la vieja estructura jerárquica y medieval que explica e interpreta el mundo, renueva sus contenidos a través de la acepciones de la palabra que concede la poiesis rilkeana. Un lenguaje que aún designa el mundo lejos del tiempo como devenir, y que a causa de la inestabilidad del mundo moderno, pronto será condenado a la caída. Una primera muerte, cuando las palabras abandonen su poder, y los objetos se revelen cual experiencia interior.

Tal y como ya hemos ido desgranando a través de las lecturas de la beata Angela da Foligno, en la cultura medieval, y en especial en la monástica, se recurría a la diferenciación de la experiencia interior a través de simbología de los pasos, grados o escalones. El símbolo de la grada se utilizó como la arquitectura que mejor transmitía el progreso del ascenso del alma de creyente en su proceso de redención. Un proceso similar al que se ven arrojado los elementos arquitectónicos de las dos primeras *Elegías*, que en su ascenso, transmiten la necesaria redención de las palabras lejos del tiempo. Como experiencia interior. Como visión eterna y verdadera.

Es así como la figura *Treppen* (escalera) como visión interior corresponde a los frecuentes imaginarios arquitectónicos de las *Scala Coeli* que Rilke pudo aprender tanto de las lecturas de *La Divina Comedia* en la biblioteca de Duino²⁷⁸, como de la atenta observación de los iconos rusos de los pintores del Monte Athos²⁷⁹, o incluso de la lectura de la beata da Foligno. De hecho, el número de treinta pasos o

²⁷⁷ RILKE, R.M. GW III, 177: “*Pollen der blühenden Gottheit, / Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne, / Räume aus Wesen*”. Traducción al castellano por Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (67).

²⁷⁸ SIMON, Tina. *Rilke als Leser*. Peter Lang, 2001: (368).

²⁷⁹ “*El resto, encuentra su estímulo orientado hacia el famoso libro de imágenes de pintura sacra, El Libro de los Pintores del Monte Athos, como también la ayuda de las instrucciones de Kievskij Petrik, un antiguo texto ruso de consejos y preceptos para la representación de los motivos bíblicos*”. Carta de Rainer Maria Rilke a Margot Sizo, el 6 de enero de 1922. En: SPECCHIO, M. *Prefazione a Vita di Maria*. Firenze, 2007: (15-16).

grados de ascensión elegidos en su *Memorial* resultan un poco peculiares, y sólo encuentran un paralelismo en la *Scala Paradisi* de Juan Clímaco, originalmente en griego y traducida al latín por Angelo Clareno, pero no antes de 1300. Pero si existe una obra en la literatura medieval en la que la figura arquitectónica *Stufen* (gradas) cobre un especial protagonismo, ésta es a través de las páginas del *Purgatorio* (1308-1314) de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, donde los siete pecados capitales a los que se debe enfrentar Dante se subliman a través de la estructura de siete gradas que conducen en ascenso hacia el *Paradiso* (1314-1321) y su empíreo [fig. XVI].

La séptima explanada interior constituye la última fase expiatoria del monte del Purgatorio. Su arquitectura circular se concreta en una bóveda de llamas que purifica a los lujuriosos. El fuego forma un muro que separa al poeta de lo alto del monte, donde se halla el paraíso terrenal. De pronto aparece ante él un ángel que le manda atravesar el ígneo muro: “...de manera que iba feneciendo el día, cuando se nos presentó el ángel de Dios, lleno de alegría. Hallábase en la orilla de nuestro camino y fuera de las llamas y cantaba *Beati Mundo Corde*, con voz mucho más clara que la nuestra. Y añadió después: ‘No se va más allá, almas santas, si antes nos purifica el fuego. Entrad, pues, en él y no cerréis los oídos al canto que escucharéis más adelante’”²⁸⁰. El ardor es terrible y Dante se da cuenta de que tiene que sufrirlo, no sólo al contemplarlo, sino corporalmente. Es esta la última prueba antes de alcanzar la libertad del nuevo hombre, a la cual se llega “como a través del fuego”. Pero Dante resiste la prueba expiatoria, y contempla la gloria del paraíso terrenal que se abre ante ellos, cuya estructura arquitectónica circular abandona la sección de una grada para manifestarse desde la plenitud y la jerarquía del coro celestial, aquél en el que habita el ángel de las dos primeras *Elegías*, a quién dirige su grito fundacional Rilke en su despertar poético:

“¿Quién, si yo gritara, me oiría desde las jerarquías
de los ángeles?”²⁸¹

La división de las regiones superiores del cosmos en nueve coros de ángeles está tomada de la obra *De las Jerarquías Celestes* (520 d.C.)²⁸², donde Areopagita describe el mundo como una emanación de un principio único, Dios, al que hay que retornar necesariamente. Del mismo modo que para Rilke la palabra poética de sus dos primeras *Elegías* es entendida como una emanación de un principio único, el lenguaje, como designar el mundo en su visión interior.

Es Athanasius Kircher quien, en su obra *Musurgia Universalis* (1662), resume de mejor manera la doctrina neoplatónica de Pseudo-Dioniso Areopagita: “así como el Creador, que es tres personas en uno, desciende hasta nosotros pasando por la jerarquía de los ángeles, cuyos tres coros representan tres divisiones cada uno, de la misma manera debemos elevarnos a él por la misma vía, como por la escala de Jacob”.

El nombre de Dionisio Areopagita corresponde al pseudónimo de un personaje no identificado, que escribió el *Corpus* hacia el año 520 d.C., en un ambiente probablemente sirio, bajo el influjo del neoplatonismo y el monosofismo. Éste estaba compuesto por las siguientes obras: *Los*

²⁸⁰ *Ibidem*, (II 27, 5-12).

²⁸¹ RILKE, R.M. GW III, 173: “*Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (61).

²⁸² “I. 1. Serafines – *SERAPHIN* / 2. Querubines – *KHERUBIN* / 3. Tronos – *THRÓNOI*
II. 1. Potestades – *EXOUSÍAI* / 2. Señoríos – *KYRIÓTETES* / 3. Potencias – *DYNÁMEIS*
III. 1. Principados – *ARKHAÍ* / 2. Arcángeles – *ARKHÁNGELOI* / 3. Ángeles – *ÁNGELOS*”. En: Introducción a “Acerca del sagrado gobierno celestial” o “La celestial iniciación en lo sagrado” (Jerarquía Celestial). En: Pseudo DIONISIO AREOPAGITA. *La Jerarquía Celestial, la Jerarquía Eclesiástica, la Teología mística y Epístolas*. Biblioteca de Obras Maestras del Pensamiento. Buenos Aires, 2008. Se trata de un estudio filológico-lingüístico con traducción directa de Pablo A. Cavallero, que toma como referencia la edición crítica realizada por Günther Heil y Adolf Ritter. Berlín-New York, 1991.

Nombres Divinos, Jerarquía Celeste, Jerarquía Eclesiástica y Epístolas, formando todas ellas una auténtica unidad, a la que tuvo acceso Rilke a través de la obra del jesuita Pedro Ribadeneira. No se puede entender ni juzgar una sin conocer las otras, porque todas ellas se imbrican estrechamente.

En este tratado, el Pseudo-Dionisio apunta a describir como en el ámbito “supraterrenal” se organizan las Inteligencias que en el cielo alaban a Dios y establecen la Comunicación entre Dios y la creación material. De este modo, el Pseudo-Dionisio es prácticamente el creador de la angeología, pues esas Inteligencias Celestiales son los ángeles, término que es en latín un cristianismo directo en tanto tomado del griego *ángelos*, “anunciador”, “mensajero”.

En la sistematización definitiva que establece Pseudo-Dionisio, éste señala la acción de los ángeles respecto de Dios, con la de los rayos solares respecto del Sol. Y en la clasificación de la nueva coral angélica, Pseudo-Dionisio establece nueve denominaciones angélicas, pero añade que ellas se organizan en tres órdenes de ángeles subdivididos a su vez en tres niveles.

En el capítulo I de su obra, el Pseudo-Dionisio deja claro que “*somos incapaces de elevarnos directamente a la contemplación mental*”, y es por ello conviene el sentido a las metáforas utilizadas por los teólogos, como al igual conviene que se mantengan “*veladas con enigmas sagrados las verdades que contienen acerca de las inteligencias celestes*”. El ángel se erigiría como una figura metafórica que ocultaría el enigma de su inteligencia. Un enigma que al hombre se le revela en forma de lenguaje.

¿No es el hombre quién se sirve de la figura del ángel como medio de elevación en su proceso de contemplación mental? ¿No es el lenguaje la mayor facultad que posee el hombre como *Noerós* para elevarse del mundo sensible y dirigirse hacia un rango superior o inteligible como *Noetós*? Para el Pseudo-Dionisio, las *Escrituras*, en sus enseñanzas misteriosas, representan lo invisible, infinito, e incomprensible, como la “adorable” santidad del “Verbo”, “Inteligencia”, y “Esencia”, lo cual es deficiente, respecto a la Deidad, ya que nada de cuanto ha existido, se parece a Dios, y desconocemos su supraesencia, invisible, inefable e incomprensible. Una tríada que se asemeja a la formulada muchos años más tarde por el ocultista Fabre d’Olivet como posible origen del lenguaje: “Verbo SER-SIENDO”, “Nombre” y “Relación”. Y es bajo estas consideraciones que los primeros versos de la I Elegía cobran nueva vida bajo la exhortación del poeta:

*“¿Quién, si yo gritara, me oiría desde las jerarquías
de los ángeles? [...] Porque lo bello no es nada
más que el comienzo de lo terrible, justo lo que
nosotros todavía podemos soportar,
y lo admiramos tanto porque él, indiferente, desdeña
destruirnos. Todo ángel es terrible”*²⁸³

El Pseudo-Dionisio, entre las páginas de su *Jerarquía Celeste*, recupera unas palabras del Génesis que nos resultan de especial interés: “*Además, es necesario comprender también esto, que ninguno de los entes está enteramente privado de la participación de lo bello, si es cierto que la verdad de los Oráculos afirma: ‘Todo es bello en demasía’*”²⁸⁴. Rilke, como buen poeta lector de la Biblia,

²⁸³ RILKE, R.M. GW III, 173: “*Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen? [...] Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, / und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht, / uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (61).

²⁸⁴ GÉNESIS, 1, 31: “*Sin consentir que lo material de nosotros descansa permaneciendo en vergonzosas imágenes, más restaurando lo que el alma lleva hacia arriba y picándolo levemente por la disformidad de las convenciones, de modo que ni permitido ni verdadera parezca ser, ni siquiera para los demasiados materiales*”.

transforma sus palabras en imágenes. ¿Qué hombre puede alzar su voz hacia el origen del lenguaje? En las Escrituras, sin embargo, se insiste en que ninguno de los entes está privado de la participación de éste, de lo bello. Sin embargo, para Rilke, el hombre se encuentra muy lejos del Paraíso, lejos de la posesión de ese don.

Es por ello que, sólo el binomio ángel-lenguaje nos arroja hacia la comprensión de lo terrible, revelando la inutilidad del hombre moderno en su intento de nombrar el mundo presente, o bien el eco distante de un nombrar verdadero en el pasado. Y en este intento, “*Ein jeder Engel ist schrecklich*”²⁸⁵ (todo ángel es terrible). Un intento de ir nombrando el mundo a través de imágenes que el Pseudo-Dionisio considera un acto vergonzoso, tal y como enuncia entre las páginas de su segundo capítulo²⁸⁶.

Pero la consideración de la figura del ángel como algo terrible no es originaria de Rilke, sino que éste, como buen lector de Dante Alighieri, la toma prestada de la *Divina Comedia*. La primera presencia de esta figura hay que encontrarla entre las páginas del canto del *Infierno* (1304-1308)²⁸⁷, donde la figura, como animada por un poder divino, infunde desdeñosa indiferencia frente al ser mortal. Como si el lenguaje de lo alto no quisiera prestar atención al mundo que corre tras sus pies, hasta que el *Purgatorio* (1308-1314) nos enfrentamos al más poderoso, el que “*desciende del cielo revestido de una nube, con arco iris sobre su cabeza, cuyo rostro es como el sol y cuyos pies son como columnas de fuego [...], el pie derecho sobre el mar, y el izquierdo sobre la tierra*”, y que clama “*con voz grande, de la manera como ruge un león*” (X, 1-3). Se trata del ángel del lenguaje, que contiene en sus manos el libro sellado que ha de entregar a San Juan Evangelista, y se traslada sobre sus piernas transmutadas en el elemento arquitectónico primigenio de la columna. Es el último paso para la restitución de la Jerusalén Celestial.

Un Paraíso perdido que en el canto dantesco se encuentra estructura alrededor de nueve esferas, reflejo de los nueve órdenes o coros angélicos, que culminan con la visión de otro de los elementos que Rilke incorporará a su poesía: la rosa. Otra visión interior que significa el triunfo del cielo sobre las cosas, sobre toda vida terrena.

“Una sólo rosa es todas las rosas.
Y es ésta; el irrempezable,
el perfecto, el dócil vocablo
que encuadra el texto de las cosas”²⁸⁸

Un centro que en su designar aún “encuadra el texto de las cosas”. Un lenguaje que remite a un centro que aún no ha entrado en crisis, y que como visión interior se revelará tras la figura del *Tempel* (templo) und *Throne* (trono).

²⁸⁵ RILKE, R.M. GW III, 173.

²⁸⁶ Pseudo DIONISIO AREOPAGITA. *La Jerarquía Celestial, la Jerarquía Eclesiástica, la Teología mística y Epístolas*. Biblioteca de Obras Maestras del Pensamiento. Buenos Aires, 2008: (CAP. II, 141 B.).

²⁸⁷ DANTE ALIGHIERI. *La Divina Comedia. El Infierno*, (I 9, 64-103): “Lo mismo que las ranas ante la presencia del reptil enemigo se zambullen precipitadamente en el agua y se hunden en el fango, así vi más de mil almas perdidas, que huían delante de aquel que atravesaba la Estigia, enjuta la planta. Con la mano izquierda removía frecuentemente el aire espeso que le azotaba el rostro, y sólo ese cuidado parecía fatigarlo. Bien me di cuenta de que era un enviado del cielo y me volví hacia mi maestro, el cual me hizo señas de que me inclinara y permaneciese quedo. ¡Ay, y cuán lleno de altivez me parecía! Se llegó hasta la puerta y con una varita la abrió sin esfuerzo alguno. [...] Alejóse después por el camino fangoso, sin habernos hablado, parecía estar preocupado hondamente por pensamiento ajenos a nuestra presencia. Nosotros entonces, seguros por sus santas palabras, echamos a andar tierra adentro”.

²⁸⁸ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (495).

3.3 TEMPLO Y TRONO

*Templos ya no conoce. Este, del corazón, derroche
lo atesoramos más en secreto. Sí, donde aún una cosa
resiste,
una cosa a la que antaño se rezaba, se servía, se
reverenciaba de rodillas,
se ofrece, como es, ya a lo invisible.
Muchos ya no lo advierten, pero sin la ventaja
de construirlo ahora por dentro, con pilares y estatuas,
¡más grande!*²⁸⁹

Es el Trono el lugar que designa el centro de todo Templo. Una intersección. Aquél que reclama toda visión mística, entre la percepción del cuerpo y la intuición intelectual. Unión de contrarios, lo espiritual de la mente y lo perecedero de la materia, o bien entre Cielo y Tierra, tarea emprendida por Rilke por estos mismos años.

Es así como el Templo y el Trono son signos de síntesis y de unidad estabilizada²⁹⁰. Una figura arquitectónica que entre los pasos del ángel de la VII Elegía se ofrecen ya a lo *Unsichtbare* (invisible)²⁹¹. Pues su reino no es el de la materia, sino el del espíritu. Un Templo que como *Herz-Werk* (obra del corazón) transforma su realidad física en esencia invisible. Palabra. El ángel como lenguaje ha operado en él, ha cumplido su misión. Una tarea que algunos versos previos nos recuerdan la naturaleza inmaterial de la arquitectura del empíreo rilkeano:

*“Luego las gradas que suben, las gradas-de-grito que suben,
al Templo soñado del futuro”*²⁹²

Una naturaleza que se verifica a través de expresiones como *Ruf-Stufen* (gradas-de grito) que subliman en una estructura que remite al ascenso de la exhortación del grito inicial de la I Elegía. Una exhortación que dirige sus pasos hacia *zum geträumten / Tempel der Zukunft* (templo soñado del futuro), una construcción aún no realizada en la Tierra, y que aspira de nuevo a conciliar esa eterna lucha entre opuestos gracias al lenguaje de la revelación en el *Weltinnenraum* (espacio interior del mundo). Del mismo modo que los místicos del Medievo establecieron el binomio *Tempel-Herz* (templo-corazón) tan admirado por Rilke.

Recordemos el modo en el que Angela da Foligno ofrece la revelación de Cristo ante la cruz en una de sus múltiples visiones. La cruz, del mismo modo que el trono, signos de síntesis y de unidad estabilizada. “Y comenzó a decirme: ‘Hija mía, dulce para mí, hija mía, mi templo, mi deleite, ámame.

²⁸⁹ RILKE, R.M. GW III, 197 : “*Tempel kennt er nicht mehr. Diese, des Herzens, Verschwendung / sparen wir heimlicher ein. Ja, wo noch eins übersteht, / ein einst gebetetes Ding, ein gedientes, geknietes -, / hält es sich, so wie es ist, schon ins Unsichtbare hin. / Viele gewahrens nicht mehr, doch ohne den Vorteil, / daß sie's nun innerlich baun, mit Pfeilern und Statuen, größer!*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (102).

²⁹⁰ LÉVI, E. *Les Mystères de la Kabbale*. París, 1920.

²⁹¹ RILKE, R.M. GW III, 197.

²⁹² RILKE, R.M. GW III, 195: “*Dann die Stufen hinan, Ruf-Stufen hinan, zum geträumten / Tempel der Zukunft!*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (98).

*Te amo mucho más de lo que tú me amas a mí'. Y a menudo y repetidas veces me decía: 'Hija y esposa mía'. [...] 'Ya es hora dulce hija, amada mía, templo mío, de cumplir lo que te dije, pues te privo de ete consuelo, pero nunca te dejaré si tu me amas' [...] Y entonces miré con los ojos del cuerpo y de la mente*²⁹³. Mirar con los ojos del cuerpo y de la mente. De la materia y el espíritu. Esa doble naturaleza que la poesía de las dos primeras *Elegías* intenta conciliar bajo las esencias arquitectónicas de unas estructuras que concilian en un centro la verdad de una Templo que está por llegar.

Es en el carácter de epifanía del futuro donde se revelan el significado más profundo de la expresión rilkeana *zum geträumten / Tempel der Zukunft* (templo soñado del futuro). Y quizás el modelo de Jerusalén Celestial sea el que mejor represente ese estado último de existencia en el que todo lo que, en el mundo, es de naturaleza divina -por esencia indestructible- se encontrará sustraído al tiempo y suspendido en el espíritu intemporal y divino [fig. XVII]. Por esta razón la Ciudad Celestial es comparada con una joya única, inalterable y resplandeciente: “[El ángel] me llevó en espíritu a un monte grande y alto, y me mostró la ciudad santa, Jerusalén, que descendía del cielo, de parte de Dios, que tenía la gloria de Dios. Su brillo era semejante a la piedra más preciosa, como la piedra de jaspe pulimentado”²⁹⁴.

La Ciudad Celestial desciende del cielo, en el fin de los tiempos. Mientras que el mundo, sometido al tiempo como devenir, puede representarse mediante la figura de una esfera, la Ciudad de Dios, en su invariable perfección, es comparable a un cubo: “La ciudad estaba asentada sobre una base cuadrangular y su longitud era tanta como su anchura [...] siendo iguales su longitud, su latitud y su altura”²⁹⁵. La muralla de la ciudad, dotada de 12 puertas, corresponde a la trayectoria celeste del sol y sus 12 signos o “casas”: “Tenía un muro granito y alto y doce puertas, y sobre las doce puertas, doce ángeles y nombres escritos, que son los nombres de las doce tribus de los hijos de Israel”²⁹⁶. Asimismo, la ciudad tiene doce fundamentos en relación con los doce apóstoles. Puesto que la ciudad es igual que un cubo, el círculo del recorrido solar -traducido en lo estático e intemporal- aparece con la forma de un cuadrado. De la última cuadratura del círculo en el tiempo hablamos. Pues era la representación arquetípica de la Jerusalén Celestial aquella construcción donde los opuestos, el cubo y la esfera, finalmente se reconciliaban. Operaban en una nueva y última realidad del hombre.

Es la Jerusalén Celestial ese posible *zum geträumten / Tempel der Zukunft* (templo soñado del futuro) que, como pareja del originario Paraíso Terrenal, resolverá el devenir y la muerte gracias al lenguaje del símbolo. Una tiene lugar al principio, la otra al final de los tiempos. Un principio que como Paraíso Terrenal tiene por imagen la figura *Frühling* (primavera). Un Paraíso que la obra de Rilke anhela en la tierra desde hace mucho tiempo, y que marca el inicio del ascenso al empíreo entre los versos de la VII Elegía:

²⁹³ FOLIGNO, A. *Memorial*. Cap. III, 10-42. Una aproximación a la que se acerca también, mucho años más tarde, Gustav Theodor Fechner en su ensayo *Zend Avesta* de 1851. “Como individuales el pilar del templo está diseñado de tal naturaleza en la construcción, decoración, propósito, naturaleza diferente a los demás miembros del templo, pero es sólo una miembro subordinado de todo el templo, de carga en general, mantenerse lo de la totalidad, parece más para él que a causa de ellos desde entonces, ¿pero lo que sería el templo sin columnas? Cada templo, pero asigna más como miembro de toda la estructura de la iglesia, que está en miles de persona Iglesias y personas, y las acciones y los escritos se divide y en relación lo visible de una conexión invisible del Oso Espíritu, de los cuales el templo tiene su parte individual. El hombre es la columna, la tierra del templo”.

²⁹⁴ Apoc. XXI, 10.

²⁹⁵ Apoc. XXI, 16.

²⁹⁶ Apoc. XXI, 12.

*“Oh y la primavera comprendería que no hay aquí
lugar alguno
que no lleve el acento de la anunciación”²⁹⁷*

Es la primavera el timbre de toda anunciación, de toda llegada del ángel a la tierra como portador de un mensaje de las alturas. Una caída avanzada desde las dos últimas estaciones arquitectónicas que resignifican el centro vacío del empíreo rilkeano: el espejo y la fuente.

3.4 ESPEJO

*Espejos: aun no se ha dicho a ciencia cierta lo que
en esencia sois...*

RMR. Sonetos a Orfeo

Tras el ascenso de las *Ruf-Stufen* (gradas-de-grito)²⁹⁸ que conducen al *Tempel der Zukunft* (templo del futuro)²⁹⁹, llega la caída. Como si a las cosas ya no les fuera suficiente el lenguaje de la visión interior que las fuentes literarias místicas le proporcionan y éstas debieran enfrentarse al mundo. Un mundo que a través de la *Frühling* (primavera) alquímica obra la transformación de lo invisible en visible. Otra de las misiones del lenguaje a través de sus rastros sígnicos, a través de estructuras arquitectónicas que poseen significados generales. Era así como la Columna, el Templo y el Trono nos remitían en primer lugar, al emblema de un *axis mundi* que como eje vertical de conexión entre la tierra y el cielo, que conducía irremediabilmente hacia el ascenso, la cima-centro y su posterior caída. El lenguaje como el designar correcto del mundo y sus cosas llega a su fin. Palabras y cosas pronto dejarán de ir de la mano, pues el lenguaje simbólico de la sublimación en 1912 concluye la primera etapa de gestación de las *Elegías*. Y el viaje, para que pueda continuar, debe comprender los efectos de esta caída. Una caída que prosigue a las dos últimas estructuras arquitectónicas del empíreo rilkeano: *Spiegel* (espejo) und *Fontäne* (fuente). Comencamos por el Espejo.

Es entre los primeros versos de la II Elegía que Rilke presenta la figura angelica como las articulaciones de un reflejo primordial de Luz.

*“Tempranos afortunados, vosotros los mimados de la
creación,
[...] articulaciones de la luz, pasadizos, escalas, tronos,
espacios de esencias, escudos de delicias, tumultos
de un sentimiento tempestuosamente arrebatado y de
repente, solitarios,
espejos: que irradian su propia belleza*

²⁹⁷ RILKE, R.M. GW III, “*O und der Frühling begriffe -, da ist keine Stelle, / die nicht trüge den Ton der Verkündigung*”. Traducción al castellano a cargo de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (98).

²⁹⁸ RILKE, R.M. GW III, 195.

²⁹⁹ *Ibidem*.

*y la recogen de nuevo en su propio semblante*³⁰⁰

Si tenemos en cuenta que nos encontramos en los últimos pasos del empíreo rilkeano, aquél que culmina las estructuras arquitectónicas de un lenguaje como designar de la visión interior, la presencia en el empíreo de una Luz sólo puede ser interpretada como la revelación de un Principio o Verdad. Una verdad que, tras su revelación, se muestra articulada a través de las estaciones arquitectónicas como *Gänge* (pasillos), *Treppen* (escaleras) y *Throne* (tronos). Secuencias que conducen al episodio final: *Spiegel* (espejo). Pasillos y escaleras como transición hacia la cumbre deseada, donde los espejos encierran en sí mismos en el misterio mágico de la reflexión.

Un misterio que años más tarde, en febrero de 1922 y en el Castillo de Muzot, aún no ha sido resuelto, tal y como indican los significativos versos de *Die Sonette an Orpheus* (Los sonetos a Orfeo) con los que iniciábamos este apartado: “*Espejos: aun no se ha dicho a ciencia cierta lo que en esencia sois*”, y frente al que sólo podemos enfrentarnos desde la dos tradiciones a la que Rilke y sus lecturas se debió: la mística del Medievo o la teosofía del siglo XIX.

Desde las lecturas místicas por parte de Rilke, algunas figuras como Moisés junto a sus Tablas de la Ley [fig. XVIII], o bien Cristo en la Cruz se convertían en los motivos de una simbología del reflejo que encontraba en el espejo su principal protagonista. Espejo como reflejo de la Verdad.

Varias visiones aparecidas a los elegidos de Dios se designan en lengua hebraica no sin gran misterio, con un nombre que corresponde al del “Espejo”³⁰¹, esa figura que incluso una vez finalizado el ciclo elegíaco, continua sin ofrecer una visión poética concreta en la obra de Rilke. Es en las lecturas hebraicas del poeta donde se ha especulado mucho sobre las revelaciones indirectas por reflexión en los textos bíblicos. Moisés mismo habría visto a Dios no directamente sino en reflejos cuyo mecanismo se intentó incluso reconstruir. El rabino Meir [c. 1540]³⁰² explica a un samaritano que le pregunta: “¿Es posible que aquél de quien se ha escrito que llena el cielo y la tierra, pueda haber hablado con Moisés entre los varales del Arca de la Alianza?”. El rabino hizo traer un espejo cóncavo y le pidió que mirase la imagen, que el samaritano vio muy grande. Luego hizo traer un espejo convexo, en el que la imagen apareció muy pequeña, y le dijo: “Si tú, que eres de carne y sangre, puedes cambiar a voluntad tus dimensiones, ¿cuánto no podrá hacer el que ha hablado y que es celebrado en el universo entero? En consecuencia, si quiere, ¿acaso no puede llenar el cielo y la tierra? Y si quiere, ¿acaso no puede hablar a Moisés entre los dos varales que sujetan el Arca?”. Según el rabino Jehuda, el espejo habría estado formado por la cobertura metálica del Arca de la Alianza. Sería un espejo de bronce convexo, que muestra una imagen reducida del mundo, que protegería el cofre de las reliquias como un escudo.

En Dante, lectura constante de un inquieto Rilke que intenta reformular a través de la poesía el *cetrum* divino, encontramos la evocación de un objeto metálico precibido en el ascenso al empíreo. Su abuelo, Cacciaguida, cuenta que vio en el cielo de Marte:

³⁰⁰ RILKE, R.M. GW III, 177: “*Frühe Geglückte, ihr Verwöhnten der Schöpfung, / Höhenzüge, morgenrötliche Grate / aller Erschaffung, - Pollen der blühenden Gottheit, / Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne, / Räume aus Wesen Schilde aus Wonne, Tumulte / stürmisch entzückten Gefühls und plötzlich, einzeln, / Spiegel: die die entströmte eigene Schönheit / wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (67-68).

³⁰¹ MIRAMI, R. *Compendiosa Introduzione alla prima parte della Specularia*. Ferrara, 1582: (2).

³⁰² La hipótesis de que las Tablas de la Ley eran un espejo la menciona Jurgis Baltrusaitis en su famoso ensayo-compendio *Le Miroir* (1978) gracias al estudio de la obra de R. Retzenstein *Historia Monachorum und Historia Lausiaca, Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments*, II, 7, Götting. En: 1916: (250). Gran parte de la cronología expuesta en nuestras investigaciones está tomada de este ensayo, traducido al castellano por Francisco J. Arellano y publicado por la editorial Miraguano en Madrid a fecha de 1988.

*“El hogar de luz, donde nació el tesoro
Que encontré, se volvió brillante
como un espejo de oro bajo los rayos del sol...”³⁰³*

La luna y el sol de cristal, el sol de oro, la luna de estaño o de una mezcla de metales, materiales diversos, han sido considerados sucesivamente para la composición de los reflectores celestes, tal y como especifica Jurgis Baltrusaitis.

En la biblioteca del Castillo de Duino³⁰⁴ se conserva un ejemplar para la *Tabula Scalata*, de la *Metamorfosis IV* de Kircher³⁰⁵, la que combinaba los “admirables artificios” de los dispositivos catóptricos que vamos a dar cuenta, y de los que Rilke era un buen conocedor. Concebido como una diversión, el juego óptico llegó a alcanzar una alta especulación sobre las revelaciones de lo invisible. A los príncipes y papas surgiendo de la Nada, les sucedieron la Muerte, el Trono de Júpiter, personajes mitológicos e, igualmente, Cristo. En los *Apiaria* de Bettini [fig. XIX], jesuita boloñés, publicados el mismo año 1642³⁰⁶ que el *Tesoro cronológico* de Guillebaud, la instalación técnica es presentada con un perfecto conocimiento de sus elementos. La *Tabula Scalata* se reproduce de Vignole-Danti [fig. XX] con una única modificación: la sustitución de Gregorio XIII por el Salvador. La leyenda inscrita sobre los lados visibles inferiores de las gradas explica:

SURREXIT, NON
EST HIC
VIDE ILLUM PER
SPECULUM IN
AEGNIMATE

El emblema reproduce: “*El Resucitado no está aquí* (en el interior del cuadro). *Se puede ver con el espejo de enigma*”. Se reconoce así una de las Epístolas de san Pablo. El fondo de la inscripción debía ser de color uniforme, negro preferentemente o amarmolado. Figuraría así en la losa del sarcófago como un epitafio y con una argolla con la cual se podía levantar. La revelación teológica por visión indirecta se opera en un *Theatrum polydicticum*. El espejo mismo es un símbolo divino: SPECULUM EST CHRISTUS. Y con estas palabras Schott concluye sus tres libros sobre la *Magia catóptrica* refiriéndose, en esta ocasión no a la Epístola a los Corintios sino al Libro de la Sabiduría (VI, 26): “*La sabiduría es un brillo de la luz eterna, el espejo sin mácula de la actividad de Dios*”. Y es en la imagen del espejo que se aclara donde se reconocen las enseñanzas de San Pablo³⁰⁷: “*Ahora vemos por un espejo y obscuramente, pero entonces veremos cara a cara. En el presente conozco sólo parcialmente, pero entonces conoceré como soy conocido*” [I COR 3, 18]. Y también: “*Por tanto, todos nosotros, mirando a cara descubierta como en un espejo la gloria del Señor, somos transformados de gloria en gloria en la misma imagen: como por el Espíritu del Señor*” [II COR 3,18].

³⁰³ PARAISO, XVII, 121.

³⁰⁴ CZERNIN, M. *Duino, Rilke und die Duineser Elegien*. Munich, 2004.

³⁰⁵ KIRCHER, A. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Roma, 1646: (904). Existe la edición en facsímil, así como una traducción al castellano del tratado En: KIRCHER, A. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Santiago de Compostela, 2000.

³⁰⁶ BETTINI, M. *Apiara universae philisophiae mathematicae*. Bolonia, 1642: (28).

³⁰⁷ Tal y como ha apuntado Raimon Arola, en su ensayo *Alquimia y religión. Los símbolos herméticos del siglo XVII*, publicado en Madrid a fecha de 2008.

Y es así como Moisés y Cristo se convertían en las fuentes míticas de una simbología del reflejo que encontraba en el espejo su principal protagonista. Espejo como reflejo de la Verdad. Una figura que encontraba en la obra de Dante el opuesto a toda vanidad³⁰⁸:

*“Soy Lia que va al lugar
Llevando mis bellas manos para hacer una guirnalda,
Si me adorno aquí, es para complacerme
En el espejo, pero Raquel, mi hermana,
nunca pudo dejar el suyo, ella se ve todo el día,
contemplarse es su alegría”.*

Figura alegórica, según los Padres de la Iglesia, de la vida contemplativa, Raquel, la segunda esposa de Jacob, se encuentran ahora en posesión de un instrumento que hace ver toda la luz de la Creación. La lucha del Jacob contra el ángel supone una constante en la poética rilkeana. Pero ahora nos ocupa el espejo revelador divino se encuentra de nuevo en el Paraíso, en el quinto cielo que como centro del empíreo es recibido por Cacciaguida, su bisabuelo, quien le confirma³⁰⁹:

*“Tienes razón: pequeños y grandes espíritus
En esta vida (celeste) lo ven todo en el espejo
Donde aparece el pensamiento antes de que se piense”*

Son los seres que colman el empíreo con su presencia aquéllos que son capaces de “ver en el espejo”. Son los ángeles aquellos seres que lo ven todo en él. Un espejo que se representa como la superficie donde se impregna el pensamiento antes de ser pensado. Origen del lenguaje.

Para que en el octavo cielo, el de las estrellas fijas, Adán insista³¹⁰:

*“Discierno, en efecto, el deseo que tienes
Mejor que lo que tú puedes ver lo que tienes por cierto, Pues yo lo veo en el Espejo verídico
Que refleja de todo una imagen completa”*

Atrás queda la obra del espejo como vanitas y fugacidad. En el empíreo dantesco, su revelación nunca más será sombra o muerte como paso del tiempo o como falso reflejo de una verdad, sino “una imagen completa”, un centro en el que se reconcilian las naturalezas que obran en esta nueva unidad: la corporal y espiritual. Una síntesis a la que aspiran las estructuras arquitectónicas de las dos primeras *Elegías*, y que en los versos de 1912, cobran un protagonismo especial.

Pero el espejo como el reflejo de la imagen completa del Paraíso, presenta en el final de la II Elegía una nueva acepción que nos interesa, como “propio semblante-rostro”:

*“espejos: que irradian su propia belleza
y la recogen de nuevo en su propio semblante”³¹¹*

³⁰⁸ Purgatorio, XXVII, 94-108.

³⁰⁹ Paraíso, XV, 61-64.

³¹⁰ Paraíso, XXVI, 103-108.

La belleza como reflejo de la Verdad cual imagen completa respondía a la herencia adoptada por Rilke de la mística occidental. Pero pronto ésta presentará sus limitaciones para dar respuesta al por qué de “*wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz*” (recoger de nuevo su semblante), abriendo paso así a explicación de la figura del *Spiegel* (espejo) desde la corriente teosófica a la que rindió lectura Rilke en sus primeros años de poeta.

Como hemos visto, la tradición de la mística occidental encuentra en las figuras de Moisés, Jesucristo, san Pablo y Dante los personajes que mejor ejemplifican el anhelo de reflejo de una “verdad”. Mientras, en las ya estudiadas *Geschichten vom lieben Gott* (Historias del buen Dios), del año 1899, aparece un relato que puede darnos algunas pistas sobre las desviaciones alquímicas que la obra del poeta fue experimentando hacia el final de la gestación de las dos primeras *Elegías*. “*El cuento sobre las manos de Dios*” se trata del primer relato en el que el poeta intenta explicar, en un tono cargado de inocencia, la difícil y alegórica narración de la creación del mundo por parte de Dios. Rilke explica como, en los primeros días:

*“Dios empezó su trabajo, como es sabido, creando la tierra y separándola del agua, y ordenó que se hiciera la luz. Después creó las cosas con una rapidez asombrosa. Me refiero a las cosas realmente grandes como las rocas, las montañas, un árbol...”*³¹²

En el orden de creación del dios rilkeano, primero aparece la tierra. Luego la luz. Sin embargo, a ese dios, no le es asignado el poder de verlo todo:

*“No sé a qué complicada parte del cuerpo humano se estaba dedicando, cuando escuchó un batir de alas a su alrededor. ‘Tú, que todo lo ves...’ El buen Dios se turbó. Había hecho caer al ángel en pecado, ya que éste acababa de cantar un mentira”*³¹³.

Dios no es quien “*todo lo ve...*”. Es así como el ángel enuncia su primera mentira. Y cae en pecado, del mismo modo que Adán y Eva, arrojados del Paraíso. Y el relato de Rilke prosigue con la figura angelica, que se atreve a retar al mismo Dios, frente a frente.

*“Tenía los ojos del ángel justo enfrente a Él, a modo de espejo. [...] Alzó la vista. El mismo ángel le rodeó; esta vez no se escuchó ningún himno, ya que el muchacho por su mentira, había perdido la voz. Pero Dios, aún así, leyó en sus labios la misma canción: ‘Tú, que todo lo ves...’”*³¹⁴.

La mentira del muchacho en boca del ángel provoca mudez. Renuncia al lenguaje. Que no al gesto y la acción. Y es así como Rilke realiza una de las primeras inversiones capitales de su producción: traslada el mítico relato del pecado original del Jardín del Paraíso al coro de las alturas celestiales, un desplazamiento intencionado, que condena al empíreo a una nueva caída. Pues es tras los pasos de una

³¹¹ RILKE, R.M. GW III, 177: “*Spiegel: die die entströmte eigene Schönheit / wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (67-68).

³¹² RILKE, R. M. *Op. Cit.* Barcelona, 2007: (11).

³¹³ *Ibidem*: (12).

³¹⁴ *Ibidem*: (13).

nueva resignificación del centro rilkeano que intentamos reconstruir otro origen, en el que la figura *Spiegel* (espejo) supondría otro inicio gracias a la influencia que la obra teosófica de Alexander von Bernus o Fabre d'Olivet ofrece en las tempranas lecturas del poeta.

Es el alquimista quien contempla siempre la realidad interior de la Naturaleza, ese *Weltinnenraum* (espacio interior del mundo). Una contemplación interior que bien podría compararse a los trances de la meditación³¹⁵, o esa comunión mística que siempre buscó Rilke en su primera etapa productiva. Un proceso alquímico que vuelve a compararse con un espejo que primero es oscuro³¹⁶ y que gracias a unas sucesivas purificaciones llega a convertirse en un espejo translúcido en el que el adepto se reconoce en su realidad divina, en su *eigene Antlitz* (propio semblante / propio rostro). Un semblante en el que la presencia de la figura angélica vuelve a ser interrogada, esta vez desde la famosa carta a Hulewicz del 13 de noviembre de 1925, ya concluido el ciclo elegíaco y cerca de la muerte.

*“El ángel de las Elegías no tiene nada que ver con el ángel del cielo cristiano, más bien con ciertas figuras de ángeles del Islam”*³¹⁷

Ha sido Henry Corbin, a través de sus estudios de los textos islámicos, quien mejor y más nítidamente ha arrojado luz sobre nuestras investigaciones. En su obra *Cuerpo Espiritual y Tierra Celeste* aparece un capítulo trascendental para nuestra tesis: “La Tierra es un Ángel”, tomando como raíz de nuestras investigaciones la juxtaposición Tierra-Ángel, y su irremediable caída desde el empíreo rilkeano hacia una nueva epifanía de la mirada en la Tierra. La substancia primera que los alquimistas dicen que es un cuerpo-espíritu correspondería perfectamente a la premisa de Corbin. En relación a ésta, nuestro autor añade: “La percepción del Ángel de la Tierra se efectuará en un universo intermedio que no es ni el de las esencias de las que se ocupa la filosofía ni el de los datos sensibles con los que trabaja la ciencia positiva, sino un universo de Formas Imaginables, el mundus imaginalis, percibido como otras presencias personales”³¹⁸.

Ese mundus imaginalis intermedio³¹⁹. En el esplendor de esta tierra, que es un ángel, los poetas contemplaron cómo los metales vulgares se convertían en brillantes dioses olímpicos, y nunca mejor dicho, pues Olimpo significa en griego “todo luminoso”, “todo brillante”. Según la interpretación alquímica, los vástagos de la Tierra y el Cielo serían la luz surgiendo de la oscuridad y manifestándose, puesto que, propiamente, se convirtieron en dioses sólo cuando Zeus, sus hermanos y sus hijos, se instalaron en el Olimpo.

³¹⁵ “Yo diría que mi fascinación por Extremo Oriente se remonta a toda mi juventud. Cuando tenías unos trece años cogí un Buda que Rilke le había regalado a mi madre y no quise devolvérselo, con la intención de copiarlo”. BALTHUS. *Memorias*. Barcelona, 2007: (69).

³¹⁶ Tal y como ha apuntado Raimon Arola, en su ensayo *Alquimia y religión. Los símbolos herméticos del siglo XVII*, en la imagen del espejo que se aclara se reconocen las enseñanzas de San Pablo. “Ahora vemos por un espejo y obscuramente, pero entonces veremos cara a cara. En el presente conozco sólo parcialmente, pero entonces conoceré como soy conocido”. I COR 3, 18. Y también, “Por tanto, todos nosotros, mirando a cara descubierta como en un espejo la gloria del Señor, somos transformados de gloria en gloria en la misma imagen, como por el Espíritu del Señor”. II COR 3,18.

³¹⁷ PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (411).

³¹⁸ CORBIN, H. *Cuerpo Espiritual y Tierra celeste*. Madrid, 1996: (38).

³¹⁹ “El mundus imaginalis de Henry Corbin no parece pues un lugar olvidado por la arreligiosidad del siglo XX, sino todo lo contrario: es la meta que los artistas logran alcanzar gracias a una depurada ascesis, que aunue no estuviera regulada por la prácticas comunitarias de una colectividad como, por ejemplo, la monástica, sí fue intensamente practicada”. En: CIRLOT, V. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid, 2010: (80-81).

Algunos autores³²⁰ han insistido, a través de obras como *Spiel der Göttheit, Göttlicher Spiegel, Spiegel des Geistes*, en la correspondencia entre la Divinidad y del Espíritu donde la presencia del Todopoderoso puede ser percibida, como en una “palabra oscura”. Stephan Michelspacher, un personaje enigmático y estrechamente relacionado con el movimiento rosacruz del que Rilke tenía noticias a través de los escritos de su fundador Fabre d’Olivet, confeccionó un opúsculo muy significativo y lo publicó en 1616 bajo el título de *Cabala, Spiegel der Kunst und Natur, in Alchymia*.

En él se propone “*explicar toda la verdad con claridad, en pocas palabras, sacada a la luz mediante unas figuras adjuntas*”, a las que denomina espejos. Michelspacher considera “espejos” a las imágenes y en la corta introducción escribe: “*Me he propuesto exponer a mis semejantes con las figuras o imágenes, como por medio de un espejo, esta purísima luz, y comunicarla, por la cábala y el arte de la alquimia, a todos los amantes de la naturaleza y el arte, y a quienes son experimentados en los trabajos espagíricos. Con ellas, espero, tendrán ante los ojos un conocimiento perfecto del espejo, a fin de que, gracias a este conocimiento, recojan libremente y según su voluntad frutos y provechos, en primer lugar, los que contribuyen a la vida y a la salud del cuerpo humano, y seguidamente para obtener un sustento temporal, tanto para el cuerpo como para el alma, como conviene a una vida cristiana, para que sea muy fecunda con vista a la vida eterna*”³²¹.

La imagen que adjuntamos a continuación [fig. XXI], aunque parezca una alegoría más próxima al paganismo que al cristianismo, contiene la multiplicación, que se representa mediante la fuente de la vida eterna relacionada con el agua y la sangre que brotan del costado de Jesucristo. En este espejo, afirma Michelspacher “*veo perfectamente a Dios y todas las cosas*”, presagiando quizás el futuro paganismo panteísta ejercido por Rilke siglos después en sus *Geschichten vom lieben Gott* (Historias del buen Dios) de 1899.

El proceso que conduce a la creación de unos objetos vivos, que simbolizarían a los dioses o el hipotético primer centro al que remite el empíreo rilkeano, reproduce las metamorfosis de la Gran Obra alquímica, pues, como escribió Michael Maier, lo que se crea “*son dioses químicos, no celestes, sino subterráneos y nacidos por el arte*”³²². Como se ha dicho, el primer dios que aparece en la Teogonía es el Caos, que significa “*apertura*”, “*abismo*”, “*espacio inmenso y tenebroso que existía antes del origen de las cosas*” y también “*masa confusa de los elementos esparcidos en el espacio*”. Alusiones al origen, a un vertiginoso centro que constantemente se encuentran en la obra de Rilke, como primera acepción del espacio de lo “abierto”³²³, tal y como lo recuerda un viejo Balthus a propósito de Rilke en sus *Memorias*. Pero desde que, en la época helenística, se dieron a conocer al mismo tiempo la *Teogonía* de Hesíodo y el *Génesis* bíblico o *Sepher*, ambos textos se han venido

³²⁰ BROCKES, H. B. *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physikalisch-und Moralischen Gedichten*. 1739: (120-132-255).

³²¹ MICHELSPACHER, S. *Cabala, Spiegel der Kunst und Natur, in Alchymia*. Augsburgo, 1616. Su reproducción facsímil se encuentra en AROLA, R. (ed.) *Images Cabalistiques et Alchimiques*. Beya, 2003: (145).

³²² MAIER, M. *La fuga de Atalanta: alquimia y emblemática*. Traducción directa del latín de Pilar Pedraza; edición S. Sebastián López. Madrid, Ediciones Tuero, 1989.

³²³ “*Por eso envidio la regularidad serena de la vida monástica, una vida regulada de donde puedes sacar, como agua viva, la profunda música del silencio. A menudo he pensado que mi juventud, nutrida con el humo del destierro, no solo debido a los avatares de la historia, sino también a la separación de mis padres, indujo la elección de mis lugares, abiertos, como decía Rilke, a ‘lo Abierto’*”. En: BALTHUS. *Memorias*. Barcelona, 2007: (134). Otro recuerdo del pintor en referencia al espacio de lo “abierto” se encuentra en: “*Pero mis muchachas delante de las ventanas, mis frutos en los alféizares de las ventanas, las montañas que acompañan el paisaje, suscitan lo ilimitado del mundo, lo Abierto de Rilke, lo Abierto al universo. Un gran taller que el pintor tiene ante sí y cuyo origen, cuyo centro debe encontrar. Mis paisajes salidos directamente del hueco de las ventanas invaden el cuadro para hacerlo llegar al ‘sí mismo’, a lo muy lejano, a lo muy profundo. He intentado siempre pintar ese regreso oscuro y misterioso de las cosas a su centro, a su vertiginoso centro*”. BALTHUS, *Op. Cit.* 2007: (217).

relacionando, porque los dos explican el principio de una creación y también porque, según la leyenda, tanto Moisés como Hesíodo aprendieron la Gran Obra o el Gran Arte de los alquimistas egipcios, algo defendido intensamente por la obra de Fabre d'Olivet.

Según los alquimistas el abismo, o caos, es el origen del barro vivificante, su tierra filosófica, que a la vez era su nodriza, esposa y madre. Un barro que se encuentra en la Tierra. D'Hooghvorst escribió sobre esta materia relacionándola explícitamente con el hombre: “[Se llama *adamah*] la tierra de la cual el hombre [*adam*] ha sido hecho; es para él como su madre y su nodriza, y está ligada a él por un lazo de simpatía natural; él se instruye con su contacto, ella es para él como un espejo en el que él se contempla”³²⁴. Por este motivo, de entre todos los inmortales posteriores al Caos, la Tierra adquiere un relieve especial, pues es el origen de todo lo creado, incluyendo los más importantes linajes divinos.

La etimología nos conduce al sentido hermético de los dioses creados en el proceso de la Gran Obra. D'Hooghvorst escribió lo siguiente sobre el Olimpo: “En el Olimpo se enciende naturaleza con espíritu y con sentido, dulce lámpara del Sabio y demonio de los hendidos”³²⁵. Los dioses se “encienden” en el Olimpo, pues el hombre los vislumbra y los conoce sólo cuando el espejo alquímico brilla con nitidez. Con la misma nitidez con la que brilla en las dos primeras *Elegías* de Duino, bajo sus:

“articulaciones de la luz, [...],
espejos: que irradian su propia belleza
y la recogen de nuevo en su propio semblante”³²⁶

Y es entonces cuando el Ángel contempla su existencia real, su *eigene Antlitz* (propio semblante / propio rostro), y deja de ser una mera abstracción de la inteligencia como visión interior para transformarse en el lenguaje del tiempo como devenir. Y la consagración de la Gran Obra de los alquimistas supondría para un poeta como Rilke la búsqueda del origen del lenguaje. Ese centro que tras su caída del Olimpo, hay que seguir en la tierra, en ese “cielo terrestre” que hemos ido desgranando a través del significado del ángel como figura del Islam. Una tierra a la que Rilke hizo descender su ángel, como ya hemos indicado, en la ciudad de Toledo. Era el 1 de noviembre de 1912. Y su desenlace, inevitable.

3.5 FUENTE

Es la fuente el final del empíreo rilkeano de la VII Elegía. No hay duda de que su sentido como centro se refuerza y ratifica cuando, en el interior de una disposición arquitectónica, como un claustro, un jardín o un patio, la fuente ocupa su lugar central. Otro centro para el Paraíso Terrenal, que igual que el *Spiegel* (espejo) conducirá al espectador hacia los efectos de una caída. Así descubrió Rilke la figura de la *Fontäne* (fuente) entre las páginas de sus *Das Florenzer Tagebuch* (Diario florentino) de 1898, en el patio del Palazzo del Podesta, donde:

³²⁴ D'HOOGHVORST, E. *Op. Cit.* 2000: (318).

³²⁵ *Ibidem*: (347).

³²⁶ RILKE, R.M. GW III, 177: “*Gelenke des Lichtes, [...] Spiegel: die die entströmte eigene Schönheit / wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (67-68).

*“en el patio enlosado de mármol e invadido por el musgo, el luminoso día circunda con un trazo agudo la sombra color de la muralla y esa línea sólo se halla quebrada cen el centro por el brocal del pozo, que dibuja sobre algunos peldaños, como un pequeño altar familiar, el corazón de la casa”*³²⁷

Más tarde, en la primera parte de los *Neue Gedichte* (Nuevos poemas), escritos entre 1903 y 1907, rescatamos los versos que llevan por título *Römischen Brunnen* (fuente romana). En Roma, el poeta se instala los primeros días de septiembre de 1903 en el número 5 de la Via del Campidoglio, y más tarde en la Vila Strohl-Fern. Su estancia se prolongará hasta el mes de junio del siguiente año. Pero los meses en Roma no son felices, y fruto de esta insatisfacción hacia la ciudad nacerán los futuros *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Los apuntes de Malte Laurids Brigge), a raíz de los cuales Rilke inventará un personaje sombrío que tiene su misma edad –veintiocho años-, sus mismas angustias, pero que es danés y rememora episodios de nobles antepasados que discurren en gélidos castillos envueltos en brumas. A pesar de esta apatía general que invade su estado de ánimo, en una de sus visitas a Villa Borghese, la fuente que ocupa el jardín del conjunto, motiva las siguientes palabras:

*“Dos pilones, el uno sobre el otro,
desde un cerco de antiguo mármol se alzan,
y el agua que está arriba, baja, queda,
al agua que la espera con silencio”*³²⁸

Si recabamos en la imagen de la fuente, su construcción arquitectónica insiste en la ocupación por parte de un elemento vertical, los dos pilones, del centro de una estructura circular, el antiguo mármol de la fuente. Un nuevo centro del que fluye y emana el agua como el elemento que escenifica, tanto en su ascenso como descenso, el movimiento cíclico al que han sido sometidas las estructuras arquitectónicas de las dos primeras *Elegías*. Y es su caída la que arroja al poeta a la nueva significación de la Tierra. Algo de este mundo que recuerde la existencia de otro superior, o en nuestro caso, uno interior. Y en esta representación, el agua no sólo actúa a través de una caída, sino que también su superficie es interpretada como “el último espejo”:

*“sólo a veces en sueños, gota a gota,
fluir por los adornos de los musgos
hasta el último espejo, que en silencio
hace sonreír su pila con el tránsito”*³²⁹

Un último espejo, o lo que en nuestras investigaciones concluye como el último escenario elegíaco hasta 1912. La fuente se erige así como el lugar de un tránsito, un lugar de paso, un umbral que acoge en su seno la caída que a lo largo de todo el primer capítulo de la tesis hemos ido apuntando.

Pero no sólo debemos concederle esta acepción. Ha sido Carl Jung quien ha estudiado el simbolismo de la fuente con gran atención y se inclina por asimilarla a una imagen del alma como origen de la vida interior y de la energía espiritual. La relaciona también con un tema constante en la

³²⁷ RILKE, R.M. *Diario Florentino*. Prólogo y versión de Marcelo Masola. Editorial y Librería Goncourt. Buenos Aires, 1973: (23).

³²⁸ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (242).

³²⁹ *Ibidem*.

obra de Rilke, el “país de la infancia”³³⁰, en el que se reciben los preceptos del inconsciente y señala que la necesidad de la fuente surge principalmente cuando la vida está inhibida y agostada.

Para Rilke, que acostumbraba a afirmar que la vida sólo era “infancia y futuro”, convocar la imagen de la fuente representa enfrentarse con sus más oscuros fantasmas, los de su niñez, que precisamente por aquellos días empieza a dar forma a los ya mencionados *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Los apuntes de Malte Laurids Brigge). Particularmente es justo este simbolismo cuando se trata de la fuente centrada en un jardín, cuyo recinto simbolizaría el *Selbst* o individualidad. Recuerda, como ejemplos, la “fuente de la juventud” del *Códice de Sphaera* de Florencia, y el *Jardín de las Delicias*, pintado por el Bosco. A su vez, Jung indica que, en *Ars Symbolica*, de Boschi (1702), la fuente en el jardín cercado significa constancia en la adversidad y también que ese recinto puede considerarse como un *temenos* o lugar sagrado. Un nuevo *temenos* para el *Árbol de la Vida* del Paraíso³³¹ en el que la fuente y el árbol comparten semejanzas a tener en cuenta de entre los versos iniciales de la VI Elegía:

“Al igual que el caño de la fuente, tu curvado ramaje
empuja
hacia abajo la savia y hacia arriba”³³²

Hacia arriba: impulso celestial. Pero no sólo la fuente de Vila Borghese le causó una honda impresión en sus convulsos tiempos de malestar y crisis en Roma, sino que hay otras. Nanny Wunderly-Volkart, a la que Rilke había conocido en Zúrich en otoño de 1919, encontró para el poeta una mansión ideal: el castillo Berg en Irchel³³³. La soledad en Berg durante medio año entre finales de 1920 e inicios de 1921 dio su fruto. Borradores, fragmentos y el largo poema *Lass dir, daß Kindheit war...* (No dudes que tu infancia...), que el poeta pensó probablemente en integrar en el ciclo de las *Elegías*, pero que finalmente se concluyó como poema autónomo.

El tema de la infancia ocupaba su tiempo. Desde su habitación, Rilke veía y escuchaba con atención una fuente del jardín del castillo, mencionada a lo largo de su correspondencia de aquella época. En particular, una carta con fecha de 25 de noviembre de 1920 dirigida a la condesa Marie Mirbach-Geldern:

³³⁰ JUNG, C.G. *Psicología e Alchimia*. Roma, 1950.

³³¹ “Después de que Adán y Eva tomaran el fruto del árbol prohibido, el *Árbol de la Sabiduría, del Bien y del Mal, Dios los expulsó del Paraíso para que no comieran también del Árbol de la Vida y se hicieran inmortales. Aunque existe la tradición de que Enoc consiguió penetrar de nuevo en el Edén y ver el Árbol de la Vida –un árbol de belleza dorada y carmesí cuya copa cubre todo el Paraíso y de cuyas raíces brotan ríos de leche, miel, vino y aceite–, nadie sabe en realidad qué clase de árbol era. Por eso ha sido representado muy pocas veces. Debió ser, en todo caso, un típico árbol de la Edad de Oro, uno de esos árboles antediluviano, rebosantes de frutos y belleza. Klimt lo ha pintado así. La desconcertante aparición de un ave negra sobre una de sus ramas nos recuerda la presencia de la muerte, o sea, el pecado, por cuya causa fue trastocada la esencia originaria de todas las cosas. Más fantástica es la representación del Bosco, que lo sitúa en el centro del Paraíso, con sus cuatro fuentes, aunque con la copa cerrada. Que el *Árbol de la Vida* tenga forma de surtidor tal vez escandalice a la botánica, pero no, desde luego, a la iconografía ni a la poesía”. En: “El *Árbol de la Vida*”. HERRERA, J. M. *El Libro del Génesis. Textos y pintura*. Málaga, 2007: (80-81).*

³³² RILKE, R.M. GW III, 193: “*Wie der Fontäne Rohr treibt dein gebognes Gezweig / abwärts den Saft und hinan*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (93).

³³³ “*Me alojo en una antiquísima casa de piedra, sin más compañía que una ama de llaves que me atiende con el mismo silencio con que yo me dejo atender. Un parque solitario que está abierto a la quietud del paisaje, y sin estación de ferrocarril en la proximidad, actualmente más ruidoso de costumbre por el cierre de las calles debido a la epidemia de ganado*”. Carta a Marie von Thurn und Taxis, con fecha de 19 de noviembre de 1920.

“[...] y en centro del estanque, día y noche, como un árbol juguetero (un arbre de luxe), la figura de la fuente preside airosa el lugar”³³⁴.

De nuevo la analogía árbol-fuente siguiendo los pasos del *Árbol de la Vida* del Paraíso aparece presente [fig. XXII]. Una analogía repetida en varias ocasiones por parte de la mística del Medievo, tal y como las palabras de Santa Teresa de Jesús en su capítulo II de la *Moradas. Castillo interior* acreditan: “Es de considerar aquí la fuente y aquel sol resplandeciente que está en el centro del alma no pierde su resplandor y su hermosura, que siempre está dentro de ella. [...] ¡Cuáles quedan los pobres aposentos del castillo! ¡Qué turbados andan los sentidos! [...] En fin, como adonde está plantado el árbol que es el demonio, ¿qué fruto puede dar?”³³⁵.

Pero la fuente y el agua llevan consigo el movimiento, tras el ascenso celestial, de la caída terrena, movimiento por el que Rilke estuvo tan fascinado, y del que no debemos ignorar su evocación simbólica. De su último ciclo de poemas en francés titulado *Vergers* (De vergeles), escritos entre 1924 y 1925, el poeta reclama,

“Ya no quiero más que una lección; es la tuya,
fuente, que vuelves a caer en tí misma,
la de las aguas arriscadas a las que incumbe
este retorno celeste hacia la vida terrena”³³⁶

Un retorno celeste hacia la vida terrena. O una caída desde el eterno empíreo aéreo al nuevo centro del tiempo como devenir en la tierra. Una caída, la que contempla la unión del Cielo y la Tierra bajo la presencia del movimiento de ascenso y descenso del agua³³⁷. Cuando se evoca la noción de caída, generalmente se piensa en la caída adánica, consecuencia directa del pecado original, o en la caída de Lucifer (*lucis fero*, el portador de la Luz), consecuencia de su rebelión contra Dios, quien arrastró, con él, a los ángeles rebeldes.

Es por ellos que la figura de la fuente rilkeana recurre a la imagen de la destrucción de la columna efímera, de agua, que pronto encontraría sus ecos en la figura de Cristo como columna eterna que modula el espacio de la *Flagelación* de Piero della Francesca.

“Tanto como tu múltiple murmullo
nada me podía servir de ejemplo;
tú, oh columna ligera del templo
que se destruye por su propia naturaleza”³³⁸.

³³⁴ RILKE, R.M. *Letters of Rainer Maria Rilke. Volume Two, 1910-1926*. Traducido por Jane Bannard Greene and M. D. Herter Norton. Nueva York, 1947: (230-231). Las cartas escritas desde el castillo Berg en Irchel se extienden desde el 19 de noviembre de 1920 hasta el 1 de mayo de 1921.

³³⁵ TERESA DE JESÚS. *Moradas, Castillo interior*. Salamanca, 2005: (31).

³³⁶ RILKE, R. M. “De las Poesías en Francés, Vergers 1924-1925”. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (483).

³³⁷ Es en la Interpretación Literal del Génesis de San Agustín, donde el éste señala las relaciones existentes entre el Árbol de la Vida del Edén, los ríos del Paraíso que construyen los cuatro ríos de la Tierra, y fuente como elemento en el que la vida subterránea de éstos se eleva hacia el Cielo para volver a caer a la Tierra. En: SAN AGUSTÍN DE HIPONA. *Interpretación Literal del Génesis*. Colección de Pensamiento Medieval y Renacentista, Eunsa. Navarra, 2006: (206-207).

³³⁸ RILKE, R. M. “De las Poesías en Francés, Vergers 1924-1925”. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (483).

Era la columna la estructura arquitectónica que servía de centro y que como templo se revela como intersección de la realidad terrenal y espiritual del hombre. Y de nuevo, la misión rilkeana de integración de los dos mundos también se vería alcanzada a través del simbolismo gnóstico de la caída. Una caída que parece buscar en la Tierra el significado sagrado de una existencia condenada al exilio del Paraíso.

“Estaba yo en el maravilloso puente de Toledo; al caer una estrella, trazando un arco lento y tenso en el espacio, cayó también -¿cómo podría decirlo?- en el espacio interior: había desaparecido el contorno delimitador del cuerpo”.

Y en los últimos versos de un poema sorprendente, escrito años más tarde en Munich en 1915, donde *“la muerte es un pozo azulado en una taza sin soporte”*, aparece después de una línea de trazos, el recuerdo del puente y la estrella, que resultaría tan inexplicable como el resto del poema, de no conocerse el episodio de Toledo:

*“Oh estrella precipitada en el abismo,
que una vez vi desde un puente:
no he de olvidarte nunca. ¡Siempre en pie!”*

Como fulgor en la oscuridad, la estrella es símbolo del espíritu. Sin embargo, señala Bayley, la estrella tiene muy pocas veces sentido singular y aparece casi siempre bajo el aspecto de multiplicidad. Simbolizaría entonces el ejército espiritual luchando contra las tinieblas. Con este sentido ha pasado a la emblemática universal³³⁹, integrando parte de los pasajes del Apocalipsis³⁴⁰, y recordándonos con su caída, el inicio del fin, o cómo bien interpretara Rilke, el origen de otro nombrar. Por esta causa, la identificación con la estrella representa una posibilidad sólo reservada al elegido. Recuerda Jung que, en los ritos de Mitra, se dice: *“soy una estrella que camina con vosotros y brilla desde lo hondo”*³⁴¹.

Ahora bien, en el simbolismo gráfico, surgen con frecuencia estrellas individuales. Su sentido depende con frecuencia de su forma, número de puntas, disposición y color, si lo hay. La *“estrella llameante”* de Rilke es símbolo del centro, de la fuerza del universo, así como una materialización de la fuerza espiritual celeste. Y que, en palabras de Benjamin, corresponde con una concepción del tiempo consumado: *“El tiempo contenido en el instante en que la luz de la estrella destella para un hombre viene a ser del mismo material que lo perfilado por Joubert: ‘El tiempo también se halla, ya de antemano, en la eternidad; mas no es el tiempo terrenal, mundano. Porque ese otro tiempo no destruye, tan sólo consume’”*³⁴². Es tras la percepción de un instante eterno que el hombre comprende y trasciende la realidad. Una vocación que la primera etapa de gestación de la *Elegías* constantemente ansía.

³³⁹ BAYLEY, H. *The Lost Language of Symbolism*. Londres, 1957.

³⁴⁰ Ha sido Victoria Cirlot quien nos cuenta de ello En: CIRLOT, V. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Barcelona, 2011: (72). *“La caída de las estrellas es un tema apocalíptico (Ap 6,13; Ap 8, 10-12; Ap 9,1; Ap 12, 1-4). Como ha estudiado Friedrich Ohly, los cuerpos celestes sirvieron en la Edad Media como metáforas para aludir al cambio de edades y de tiempos, desde el paso del día a la noche hasta el paso del principio al fin de los tiempos. La caída de las estrellas constituyó asimismo una clara proyección en lo cósmico de la perturbación de las relaciones entre los hombres y Dios”.*

³⁴¹ JUNG, C.G. *Op. Cit.* Buenos Aires, 1952.

³⁴² BENJAMIN, Walter. *Sobre algunos motivos en Baudelaire*. En: Joseph Joubert, *Pensées*, París, 1883, p. 162. Citado en *Obras I, 2*, 2010: (240).

Sin embargo, el emblema de la fuente y la estrella se unen en la representación del decimoséptimo arcano del Tarot [**fig. XXIII**], cuya imagen alegórica muestra una doncella desnuda, arrodillada junto a un estanque, que vierte en el mismo el contenido de una jarra de oro, de la que sale un líquido vivificador del agua estancada. En la mano izquierda tiene otra vasija de plata, con la que vierte agua fresca sobre la tierra árida, haciendo que crezca la vegetación, que se representa especialmente por medio de una rama de acacia y una rosa abierta, emblema rilkeano de la inmortalidad y el amor. Sobre esta figura hay una gran estrella junto a ocho más.

El último sentido simbólico de esta imagen parece expresar la comunión entre los mundos, la vivificación por la luminaria celeste de los líquidos contenidos en los recipientes y la transmisión de estas cualidades a la tierra y el agua puramente materiales. Por eso dice Oswald Wirth que este arcano representa el alma ligando el espíritu a la materia. Del mismo modo que en la carta de Rilke, la caída de la estrella sobre el agua del puente de Toledo, bien podría representar esa primera voluntad de conciliación de lo material y terrenal junto a lo espiritual y celestial. Intentar conciliar el nombrar de lo alto junto a su realidad material. La nueva epifanía de la mirada exterior quedaba a sólo un paso.

II

HACIA 1914, DE PINTURA.

EL TRÁNSITO



Figura Nº 2.

JANO BIFRONTE, deidad del umbral.

Reproducido en:

GRIMAL, P. *Diccionario de mitología romana*.

Barcelona, 1984.

*Darí­a siempre preferencia al espí­ritu de la pintura,
porque es el arte de la representaci3n visual absoluta,
porque se aplica a cualquier cosa y la convierte en singular*

Leonardo Da Vinci, *Paragone*

*La tierra es un á­ngel
¡tan suntuosamente real,
tan parecido a una flor!*

Gustav Theodor Fechner, *Zend Avesta*

4. RILKE FRENTE A LA PINTURA. LA EPIFANÍA DE LA MIRADA EN LA TIERRA

Los límites del lenguaje como visi3n interior ya han sido enunciados. Pues la primera acepci3n del tiempo que acogían las estructuras arquitect3nicas de un centro, y que operaba en la mística de la revelaci3n *Sub Specie Aeternitatis* concediendo a la imagen un carácter impercedero, da paso a la concepci3n del tiempo como devenir. Y las imágenes, ya no más estructuras axiales, se transforman en el tránsito que opera entre la realidad exterior del mundo, precedera, y la construcci3n de su esencia, cual inmortal y eterna Idea.

“*Las Elegías son la obra del corazón, la torre interior que había comenzado a edificar en Duino, pero que en 1914 aún no había pasado de los cimientos*”³⁴³. Ferreiro Alemparte intuye la figura arquitect3nica de la torre como la imagen simb3lica que mejor representa la construcci3n de la *Elegías*, una construcci3n vertical e interior que intenta unir cielo y tierra, y que en 1914 tras la caída del á­ngel, aún se encuentra en sus cimientos. Pues es la caída el origen de la nueva epifanía de la mirada al mundo con el que se abrirán paso los argumentos de ese segundo capítulo de la tesis.

Rilke se encaminará hacia la búsqueda de la superaci3n de las oposiciones vida y muerte y su realidad dual mediante una identificaci3n mística, para de esta manera poder “*alcanzar el otro lado de la naturaleza*”, “*a la otra cara no iluminada por nosotros*”, un anhelo que en primera instancia se resuelve a través de la construcci3n de un primer *axis-mundi*, una torre interior que ilumina también el imaginario simb3lico y fundacional de su particular Sinaí: Toledo.

Una búsqueda que ya formuló Gustav Theodor Fechner³⁴⁴, físico, matemático, psic3logo y músico, que en 1851 publicó *Zend Avesta: o sobre las cosas del cielo y de la tierra*. Fechner, fundador de la psicología experimental, creía que toda materia estaba dotada de espí­ritu y, basándose en las sensaciones y los estí­mulos, halló la fórmula que permitía poner en relaci3n el mundo interior del

³⁴³ FERREIRO ALEMPARTE, J. *Rilke y San Agustín*. Madrid, 1966: (44).

³⁴⁴ Ha sido una reciente monografía de D. McCort la que ha puesto en evidencia la influencia de la obra de Gustav Theodor Fechner en la construcci3n del *coincidentia oppositorum* que encontramos en la obra tardía de Rainer Maria Rilke. En: McCORT, D. *Going beyond the pairs: the coincidence of opposites in German Romanticism, Zen and Deconstruction*. State University of New York, Albany, 2001: (75, 216). La producci3n de Rilke ha sido enfrentada a las ideas de Fechner en: FICK, M. “Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende”. *Studien zur deutschen Literatur*, n° 125, Tübingen, 1993.

espíritu con el exterior de la materia. Algo similar a lo que Rilke enunciaba con palabras en sus *Gedichte an die Nacht* (Poemas a la noche), cuyo inicio tuvo lugar ante la vivencia del poeta frente al toledano puente de San Martín:

*“Pienso desarrollar una ecuación pura
más allá de esas semejanzas
que por ser dobles nos separan”*³⁴⁵

Dos extremos, el del mundo material y el del mundo espiritual, parecen quedar reconciliados bajo la fórmula de una ecuación pura matemática, cuyas resonancias con el episodio rilkeano no deben dejarnos indiferentes. De este modo, y en un primer nivel de análisis crítico, el puente de San Martín bien podría encontrar su figura semejante en dicha fórmula.

Pero al margen de tales parangones, que transformarían las piedras de la estación arquitectónica en los miembros de una ecuación, la figura de Fechner, nos interesa por otras razones. Años antes, en 1825, publicaría bajo el pseudónimo de *Doktor Mises* el ensayo *Vergeichende Anatomie der Engel* (Anatomía comparada de los ángeles), donde les atribuía la forma geométrica más perfecta: la esfera. “Cuando comencé a estudiar la forma humana me encontré con un conjunto de superficies accidentadas, de agujeros y protuberancias; [...] una vez eliminada y pulida la última protuberancia que restaba coherencia a su forma, no quedaba más que una simple esfera”³⁴⁶. Una atribución que como vemos arranca de un proceso de vaciado y purificación de la figura humana, cuya imperfección inicial recupera en última instancia la imagen de una esfera perfecta. “¿Es que no es el ojo quién da al hombre su expresión espiritual?”³⁴⁷.

Es a través del poder de la mirada y la visión del hombre en la tierra que éste alcanza su trascendencia, aquélla que le iguala a la existencia angélica. “Como la tierra está situada en un nivel inferior, no dispone de bastante poder para hacer de la esfera un ser autónomo, para hacer del hombre en su totalidad, una esfera”³⁴⁸. Y a pesar de tal escisión, el hombre comparte la facultad que les iguala a los ángeles, la facultad de la visión, gracias a que “el hombre, pudo dar a su órgano más noble, el ojo, la forma esférica, que es el apogeo de toda forma”³⁴⁹. No es de extrañar que una de las muchas construcciones literarias de la ciudad de Toledo realizada por el poeta y arquitecto Luís Felipe Vivanco en 1953 sea *Los ojos de Toledo*³⁵⁰, en alusión directa a los dos arcos que construyen sendos puentes de la ciudad, y que gracias al reflejo especular en el agua, completan la significativa forma esférica que tanto apasionaba a Fechner referida al hombre. Ahora bien, dicha correspondencia entre realidad material y mundo espiritual ya sería enunciada un siglo antes por el teólogo y visionario sueco

³⁴⁵ Se trata del segundo poema, escrito durante su estancia en París, entre febrero y junio de 1913, tras su viaje a España, cuyo último episodio protagonizó la ciudad de Ronda.

³⁴⁶ FECHNER, G.T. *Anatomía comparada de los ángeles*. Ediciones del Lunar. Jaén, 2001. La edición original fue publicada en: FECHNER, G.T. *Vergeichende Anatomie der Engel*. Baumgartner. Leipzig, 1825. La obra de Fechner se encuentra ampliamente reseñada en: MARSHAL, G.J. *Angels. An Indexed and Partially Annotated Bibliography of Over 4300 Scholarly Books and Articles Since the 7th Century B.C.* McFarland & Company, Inc., Publishers. North Carolina, 1999: (128-129).

³⁴⁷ FECHNER, G.T. *Op. Cit.* 2001.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ VIVANCO, L.F. *Los ojos de Toledo*. Editorial Barna, Barcelona, 1953.

Emmanuel Swedenborg³⁵¹ quien, a pesar de los violentos enfrentamientos con Kant³⁵², defendió la correspondencia entre lo exterior y natural por un lado, y lo interior y espiritual por otro como una interacción entre la condición humana y la condición angélica, de cuya relación la “corporalidad” angélica guardaría apariencias reales, y de ahí la fortuna de los escritos de Fechner un siglo después, de cuyas enseñanzas tuvo noticia Rilke a través de la obra de su compañero Rudolf Kassner³⁵³.

Tres serán los acontecimientos pictóricos que marcaran la evolución de ese nuevo mirar del poeta hacia el mundo: la escuela del Quattrocento italiano, que descubrirá durante su estancia en Florencia entre abril y mayo de 1898; la obra de Paul Cézanne, con motivo de la celebración del primer aniversario de la muerte del pintor en el *Salon d'Automne* de París en octubre de 1907; y los cuadros de El Greco, ya parte del imaginario del poeta a edad temprana en París, pero sólo interpretados desde unas determinadas condiciones desde el viaje a tierras españolas entre los meses de noviembre de 1912 y febrero de 1913. Tres episodios que Rilke aprovechará para gestar tres de los momentos culminantes del ensayo pictórico en la obra del poeta. La confección de *Das Florenzer Tagebuch* (Diario florentino), *Briefe über Cézanne* (Cartas sobre Cézanne) y el conocido *Epistolario Español*, que recoge la experiencia de Rilke en Madrid, Toledo, Córdoba, Sevilla y finalmente, el lugar de la queja, Ronda. Documentos en los que el poeta renuncia al análisis de las formas, algo que podría haber ejecutado bajo la herencia de Heinrich Wölfflin, para encaminarse en una búsqueda interior que se verifica a través de la experiencia estética de la pintura. Hacia una nueva visión del mundo movida por el espíritu de Fechner, hacia una nueva ecuación exacta entre la visión interior y la contrucción del mundo exterior.

Es entre los versos finales de la II Elegía de 1912 donde una caída proseguía al descenso del agua, que se transforma en *Strom und Gestein* (Torrente y Pedregal)³⁵⁴ de la ciudad de Toledo. Un enclave en el que cielo y tierra coexisten en una nueva unidad. Como si de un nuevo Simaí se tratase, Toledo se posiciona como la ciudad en la que acontece otro tipo de revelación. Desde la caída de una estrella en el puente de San Martín de la ciudad castellana, el santo Cristóbal, el color azul de Cézanne o el concepto de *línea-luz* de Klee debían ser interpretados como nuevas figuras que enmarcan el umbral de toda creación pictórica, de toda representación. Tránsitos y espacios de intercambios donde opera la

³⁵¹ En español no existe aún una traducción completa de la obra de Swedenborg, de modo que para acceder al relato de sus visiones, así como a las claves hermenéuticas de las mismas, pueden consultarse las siguientes publicaciones:

- *Del Cielo y del Infierno*. Editorial Siruela. Madrid, 2002.
- *La nueva Jerusalén y su doctrina celestial*. Editorial Trotta. Madrid, 2004.
- *Habitante de dos mundos*. Antología de textos científicos, teológicos y visionarios de Swedenborg. Editorial Trotta. Madrid, 2000.
- *Arquitectura del cielo*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2004.

³⁵² En el año 1766, Immanuel Kant publicó *Sueños de un visionario, comentados por los sueños de la metafísica*, intentado refutar la validez de las visiones de éste: “*El reino de las sombras es el paraíso de los fantasiosos*”. En: KANT, I. *Op. Cit.* Leviatan, Lanzamiento, 2004.

³⁵³ Las lecturas de Rilke de la obra de Rudolf Kassner se sitúan cronológicamente paralelas a la confección del ciclo elegíaco. Tina Simon enumera el total de seis obras del autor que Rilke sitúa como sus lecturas de referencia: *Schriften* (02/1912), *Der Indische Gedanke, 1913. Hervorgegangen aus: Der Indische Idealismus, von 1903* (01/1913), *Die Chimäre. Der Aussätzige* (02/1914), *Ausfsätze* (05/1916), *Umriss einer universalen Physiognomik* (12/1918), *Zahl und Gesicht* (12/1919). Entre paréntesis se cita el mes y año de lectura. En: SIMON, T. *Op. Cit.* Frankfurt am Main, 2001: (367-394).

³⁵⁴ RILKE, R.M. GW III, 180.

anulación del antiguo *axis mundi*, y que inaugura una de las crisis más importantes del poeta: aquella que instaura el cielo junto al infierno en la misma tierra³⁵⁵.

El umbral que traspasa la poesía de Rilke no es otro que el de la *Tor* (puerta), figura que experimenta continuas acepciones entre 1912 y 1922, pero que en 1914 cierra el segundo ciclo de esta tesis gracias al acontecimiento de tres hechos capitales en la producción del poeta: la confección de los *Gedichte an die Nacht* (Poemas a la noche) el mes de abril de 1913 en París; la asistencia al *IV Congreso de Psicoanálisis*, en septiembre de 1913, donde una larga conversación con Sigmund Freud le llevará a considerar la Verdad como aquello que está sometido a la muerte y el cambio –junto a la adquisición de las obras de Henri Bergson *Matière et Mémoire* (1896) y *L'Évolution Créatrice* (1907)- y por último, la lectura constante de los ensayos de su maestro en Munich, Georg Simmel. Tres hechos que construyen el umbral de una nueva producción, aquella que se inaugura con el poema *Wendung* (cambio), dedicado a Lou-Andreas Salomé en 1914. Un nuevo espacio para la creación, que media cual tránsito entre la percepción sensible exterior y su *innere Äquivalenz* (equivalencia interior), expresión que aparece por primera vez remarcable en una carta de 1919, justo después de la contienda.

*“Me falta, ¿cómo decirlo?, la equivalencia, el paralelismo interior sensible, que haga de la impresión, vivencia”*³⁵⁶

³⁵⁵ Se trata de los años de guerra, en los que se refugiaría en Zúrich y se dedicaría a dictar un par de conferencias en el Círculo de Lectura Hottingen. Una de sus pocas creaciones de esta época reza “*Nada tenemos más lo que hay dentro*”. Ha sido Antonio Pau quien se ha dedicado recientemente a esta etapa de la vida del poeta. En: PAU, A. *Rilke, Apátrida*. Editorial Trotta. Madrid, 2011. Especialmente el capítulo dedicado a los poemas de Zúrich.

³⁵⁶ PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2011: (114).

4.1 LOS CUADERNOS FLORENTINOS

En septiembre de 1895, tras una estancia de seis años en las Academias Militares de Sankt Pölten y Mährisch-Weißkirchen y tres años de bachillerato autodidacta, ingresa en la Universidad de Praga, matriculándose en las asignaturas de Historia del Arte, Filosofía y Literatura. De los últimos días en su ciudad natal en agosto de 1896, rescatamos los siguientes versos:

“Si algún día, en las tierras de la vida,
entre el ruido de feria y de mercado,
olvido la palidez florecida de mi infancia
y olvido al primer ángel
-su bondad, sus ropajes y sus manos
en oración, su gesto que bendice-,
conservaré en mis sueños más secretos
siempre el modo de plegarse de sus alas,
que quedaban tras él
como un ciprés blanco...”³⁵⁷

En éste, la materia de la tierra se presenta como el escenario donde acontece la vida, el sentimiento y el sufrimiento de la misma. Y la figura del *primer ángel*, el *primer lenguaje*, como una pálida y tímida floración de la primavera. Un primer ángel, que encarna la construcción del lenguaje simbólico y romántico del poeta, y que supone el estilo y la forma de una infancia que se erige como un punto posible de arranque para su producción poética posterior. Y el poema se titula premonitoriamente *Advent* (adviento), como el tiempo litúrgico que precede la llegada del Mesías. Se trata de los últimos días en Praga antes de su primer viaje a Munich, cumpliendo con la tradición que seguían la mayoría de los escritores de lengua alemana de trasladarse a una capital alemana.

La estancia de Rilke en Munich fue breve, de poco más de un año: del septiembre de 1896 a octubre de 1897, año en el que conoce a la que sería su amiga, amante y compañera tantos años, Lou Andreas-Salomé³⁵⁸. Tranquilizó a sus padres diciendo que se trasladaba a la universidad múniquesa a acabar la carrera, pero ya había decidido que su labor en el mundo iba a ser la poética, completando su formación bajo las lecturas de Winckelman, Ruskin o Taine. La crónica de esos meses –los últimos de Praga y los primeros de Munich- se encuentra plasmada en el relato breve *Ewald Tragy*, que Rilke mantuvo inédito para no molestar a su familia. El traslado definitivo a la capital alemana llegaría con el establecimiento de su domicilio en la Blüthenstraße, 8. El ambiente que abandonó al dejar atrás su ciudad natal queda recogido pasajes del relato, tales como el de una reunión dominical entre los miembros de la familia Tragy, donde poeta se cercionaba de cómo “*todos esos objetos eran extraordinariamente resbaladizos, y las palabras se escurren entre ellos como sanguijuelas saciadas. El silencio se apodera del espacio*”³⁵⁹. Las palabras, herméticas, estancas y ávidas de sangre, ya no admiten en su interior ninguna acepción. Ante semejante situación, solo queda el silencio del adviento, el tiempo de la espera en lo invisible. Un tiempo que se caracteriza por el amor a la agotada e inútil palabra:

³⁵⁷ RILKE, R. M. “El adviento”. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (33).

³⁵⁸ Se conocen el 12 de mayo de 1897. En: “Cronologia della vita e delle opere”. RILKE, R.M. *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*. A cura di Elena Polledri. Bompiani, Il pensiero occidentale. Milán, 2008: (LXXI).

³⁵⁹ RILKE, R. M. *Ewald Tragy*. Breves recuentos, Navona. Barcelona, 2010: (32).

*“Cuánto quiero a las pobres palabras, que tan miserables
están en lo diario: a ellas, las invisibles
palabras. De mis fiestas les regalo colores:
sonríen, y se ponen alegres lentamente”³⁶⁰*

A finales de la primavera de 1897, Rilke y Lou salieron de Munich hacia un pueblo muy próximo: Wolfratshausen, junto a uno de los innumerables lagos del sur de la Baviera, el Starnberger See. “Nos convertimos en esposos aún antes de hacernos amigos”, recuerda la misma Lou. Se puede decir que todo lo que Rilke aprendió de ella lo adquirió en los dos meses de junio y julio que pasaron juntos en Wolfratshausen³⁶¹, episodio y escala previa del viaje que meses más tarde el poeta emprenderá en soledad hacia la ciudad de Florencia. Conforme a la amirable proposición de André Gide: “*la influencia no crea nada, ella despierta*”³⁶². Y parte de ese despertar del poeta se centra en la visión, en el intento de aprender a mirar el mundo de nuevo. De esa estancia conjunta, algunos de los versos del poeta confirman nuestras sospechas. El tiempo de la espera y el aprendizaje que caracteriza por el silencio y la tormenta que precede al nuevo *nombrar* del poeta las cosas del mundo:

*“Amamos el silencio y la tormenta,
que nos hacen y alzan a los dos:
a tí –a quien viste de seda el silencio,
a mí –a quien convierte en torre la tormenta”³⁶³*

El viaje a Florencia significó para Rilke su primera inmersión en el ámbito artístico del Renacimiento, para el que ya se había preparado en las Universidades de Praga, Munich y Berlín. A su vez que guiado por el amor que profesa hacia Lou, advierte la posibilidad de desplegar su creación bajo formas más modernas y maduras. Llegó a la ciudad italiana a mediados de abril de 1898, y encontró una habitación céntrica en Lungarno Serristori, no lejos del Ponte delle Grazie, “*y su techo plano me pertenece tanto en lo que cubre como en el espacio libre que lo domina. El dormitorio mismo no es, en verdad, más que un vestíbulo, siendo la verdadera habitación una amplia y alta terraza de piedra*”³⁶⁴. La habitación de Rilke quedaba limitada por dos únicos elementos: un techo común con el cielo y una terraza. La búsqueda de *lo abierto* quedaba fijada desde un emplazamiento en comunión cósmica con el exterior [fig. XXIV], concepto del que años más tarde el propio poeta intenta instruir a un jovencísimo Balthusz, como veremos pronto³⁶⁵.

En Florencia, Rilke tendrá dos encuentros decisivos en su viaje. El primero, en los jardines de Bóvoli, con Stefan George. Dieron un largo paseo –con las torres y las cúpulas renacentistas al fondo-

³⁶⁰ RILKE, R. M. “De las Poesías Juveniles, 1897-1898”. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (25).

³⁶¹ “Sin duda son los recuerdos íntimos de las deslumbrantes noches de Wolfratshausen los que me hicieron pronunciar, perdido como estaba en tu imagen, fervientes palabras sobre la naturaleza”. RILKE, R.M. *Diario Florentino*. Prólogo y versión de Marcelo Masola. Editorial y Librería Goncourt. Buenos Aires, 1973: (72).

³⁶² RILKE, R.M. *Diario Florentino*. Prólogo y versión de Marcelo Masola. Editorial y Librería Goncourt. Buenos Aires, 1973: (8).

³⁶³ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (44).

³⁶⁴ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Buenos Aires, 1973: (15).

³⁶⁵ BALTHUSZ. *Memorias*. Edición de Alain Vircondelet. Traducción de Juan Vivanco. De Bolsillo. Barcelona, 2007. Balthusz era un gran amante de las terrazas grandiosas y cubiertas de frescos de su castillo de Montecalvello, situado a unos cien kilómetros de Roma. Punto de encuentro del arte y la naturaleza eterna, domina apacibles el campo que las circunda.

y el poeta escuchó atentamente a aquel hombre enfático, que era ya un poeta famoso y gozaba de todo un grupo de seguidores. Lo que quedó más grabado en Rilke de aquella conversación fue la crítica que hizo George a la prisa de los poetas por publicar sus primeros libros. “*Hay que esperar con paciencia a la maduración propia, y abstraerse de la moda y los gustos del momento*”. Rilke se sentiría rápidamente aludido, y nunca olvidaría esa lección, hecho que se refleja en el largo y complejo período de gestación de las *Elegías de Duino* durante más de diez años de su vida. El segundo encuentro fue con Heinrich Vogeler, cuya pintura en aquella época era considerada como el correlato plástico de las primeras palabras de nuestro joven poeta, de un estilo modernista muy anclado aún en la estética fin de siglo. Vogeler le invitó a su *Barkenhaus* en Worpswede, iniciativa de la que arrancaría una etapa decisiva de la vida de Rilke. La amistad entre el poeta y el pintor fue, sin embargo, breve, porque el distanciamiento estético llevaría consigo el distanciamiento personal como ya hemos comprobado con anterioridad.

Sin embargo, para hacer frente al ambiente cultural de la época, el descubrimiento del Renacimiento italiano supuso a nuestro poeta lo que para Hölderlin la Grecia antigua: el perfecto lugar donde proyectar anhelos y deseos. Dos teóricos del arte habían contribuido decisivamente a configurar aquella imagen: Jacob Buckhart, con su *Die Kultur der Renaissance in Italien* (La cultura del Renacimiento en Italia) en 1860 y Walter Pater con su *Renaissance. Studies in Art and Poetry* (El Renacimiento. Estudios en arte y poesía) de 1873. El primero, próximo a las ideas del super hombre nitzscheano, destaca lo que de poderoso y enérgico posee el “*uomo universale*”³⁶⁶, mientras el segundo, más próximo a la estética de los prerrafaelitas ingleses, se muestra mucho más cercano a una concepción del arte decadentista. Rilke realizaría una sabia síntesis de ambas posturas, considerando el Renacimiento como el origen del individualismo moderno y su confianza en el sujeto libre. Una tesis que defendió años más tarde Romano Guardini en su ya estudiado *Das Ende der Neuzeit* (El fin de los tiempos modernos), al considerar el tránsito entre la Edad Media y el Renacimiento como el origen del impulso de conocer que dirige al hombre a la realidad de la tierra y sus cosas, cuestionando los límites y alcances de la doctrina bíblica y arrojando luz hacia el inicio de la representación de un proceso histórico. El modelo circular en el que se basaba la representación medieval de un orden - comienzo y fin, contorno y centro- es puesto en duda, y sólo desde la subjetividad del artista se enfrenta el hombre a la construcción de una nueva visión del mundo.

Eso es lo que apasionó a un joven Rilke. Descubrir y constatar en su iniciático viaje a Florencia, que sólo el hombre como proyección de su interioridad, puede ofrecer nuevos paradigmas de estudio para la historia. Sólo trazando ese puente invisible entre el *yo* y el *mundo*, al artista puede crear. Lejos de sí mismo, en soledad y lejos de Lou, alcanza a divisar un posible asilo acogedor en la construcción de su *Das Florenzer Tagebuch* (Diario Florentino) donde lúcidamente, renuncia al monólogo del *Yo* interior que lo aniquila, y acepta de forma fecunda el diálogo con lo *Otro*, iniciándose en la saludable catarsis, cuyo errátil itinerario los siguientes diez años le conducirá hacia la cima de su prosa con sus *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Los apuntes de Malte Laurids Brigge):

“*Mira, yo creí que me encaminaría hacia concepciones originales sobre Botticelli o Miguel Ángel y no vuelvo sino con un conocimiento, el de mí mismo. Pero ésta es la buena nueva*”³⁶⁷.

³⁶⁶ “*Sabed pues que el arte es un camino hacia la libertad. Todos nosotros hemos nacido aherrojados. Éste o aquél olvida sus cadenas haciéndolas platear o dorar. Pero nosotros queremos romperlas, no con fea o salvaje brutalidad, sino dejándolas mientras crecemos*”. Son las palabras de Rainer Maria Rilke que Marcelo Masola selecciona para el prólogo del *Diario Florentino*. Buenos Aires, 1973: (9).

³⁶⁷ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Buenos Aires, 1973: (33).

Y son los meses en los que también el poeta, bajo la influencia de Lou, decide renunciar al nombre de René, y adoptar el de Rainer, que le parece “*más bello, simple y alemán*”, cambio interior que coincide con otro de exterior y que se traduce en una nueva caligrafía, más cuidada y refinada como la de su compañera. Rilke empieza a conocerse a sí mismo, una de las tareas principales que años más tarde reclamaría como labor primordial en las investigaciones filosóficas Ludwig Wittgenstein. “*El trabajo filosófico –como en muchos aspectos sucede en la arquitectura- consiste, fundamentalmente, en trabajar sobre uno mismo. En la propia comprensión. En la manera de ver las cosas*”³⁶⁸.

Ya desde las páginas iniciales de su *Das Florenzer Tagebuch* (Diario florentino), escritas a partir del 15 de abril de 1898, asistimos a una particular mirada del poeta hacia la arquitectura de la ciudad que le acoge. La primera en aparecer en escena es la arquitectura monumental, que lejos de las categorías estilísticas que los críticos y teóricos de la época se profesaban, es observada desde sus posibles cualidades antropomórficas. De este modo, en el Palazzo Vecchio, “*sobre sus hombros almenados, la atalaya alarga su musculoso cuello en la noche que avanza. Es tan alta, que el vértigo me sobrecoge cuando alzo su mirada hacia la cabeza cubierta con un casco*”³⁶⁹; en la calle, “*el transeúnte más superficial se vuelve colmado, o más rico, al menos, por esa incomparable sonrisa dorada de sus pomposas fachadas*”³⁷⁰; y las cornisas de éstas aparecen, “*a menudo en forma de almena, como una falange de arqueros en acecho, encargados de defender desde lo alto la entrada de los edificios*”³⁷¹.

Y en esta celebración de la corporeidad de la arquitectura, la victoria al peso de la gravedad se festeja bajo la forma del ornamento, “*cuando tréboles y rosetones aparecen entre las cimbras de las arcadas o en muro interior de las bóvedas, entre las pilastras y las consolas que sorportan el techo en una rica e infatigable variación de motivos arquitectónicos*”³⁷². Todas ellas interpretaciones que se instauran en la tradición que intenta establecer los vínculos entre las formas de los objetos y la respuesta emotiva en el observador. Un nuevo paradigma en la interpretación de la arquitectura a finales del siglo XIX, y que enlaza con la producción teórica de algunos críticos alemanes como Robert Vischer, que en su escrito de 1873 *Sobre el sentido óptico de la forma: una contribución a la estética*, reclama: “*Aquí –en los escritos de Scherner- se muestra como el cuerpo, respondiendo en sueños a determinados estímulos, se objetiva en formas espaciales. Así, proyecta inconscientemente su propia forma corporal –y con ella, también el espíritu- en la forma del objeto. De aquí derivó la noción que denomino empatía [Einfühlung]*”³⁷³. Tan sólo unos años más tarde, Heinrich Wölfflin insistía en la construcción del carácter de un nuevo imaginario arquitectónico como proyección empática de la corporidad del observador en la obra: “*Las formas físicas poseen un carácter sólo porque nosotros poseemos un cuerpo*”³⁷⁴. De esta manera, Alemania retomaba un siglo después y bajo los renovados aires del nacionalismo las primeras incursiones de la arquitectura en el campo del

³⁶⁸ WITTGENSTEIN, L. *Aforismos. Cultura y valor*. Prólogo de Javier Sábada. Austral, Ciencias y Humanidades. Madrid, 2007: (55).

³⁶⁹ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Buenos Aires, 1973: (18).

³⁷⁰ *Ibidem*: (21).

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² *Ibidem*: (23).

³⁷³ VISCHER, R. “On the optical sense of form: a contribution to aesthetics”. En: AA.VV. *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*. Introducción y traducción de Francis Mallgrave y Eleftheiros Ikonomou. Getty Center for the History of Art and the Humanities. Santa Mónica, 1994: (92).

³⁷⁴ WÖLFFLIN, H. “Prologomena to a Psychology of Architecture (1886)”. En: AA.VV. *Op. Cit.* Santa Mónica, 1994: (151).

subjetivismo realizadas por Nicolàs Le Camus de Mézières, en su conocido ensayo *Le Génie de l'Architecture ou l'Analogie de cet Art avec nos Sensations* (1780).

Pero la mirada del poeta hacia la arquitectura toca a su fin cuando, a partir del 17 de mayo confiesa:

*“No podía soportar más esa perpetua visión. Después del arte, volví a la naturaleza”*³⁷⁵.

Ver el mundo exigía un aprendizaje, y el poeta lo reclamaba de modo exhortativo entre las páginas de su diario:

*“Una guía de Italia que tuviera por objeto enseñar el arte de gustar plenamente estas obras, no debiera contener más que una sola palabra y un solo consejo: ¡Mira!”*³⁷⁶.

Conocerse a sí mismo bajo la atenta mirada de la naturaleza. Y siempre volver a ella. Es así como el artista se inicia en la búsqueda de un nuevo Dios. Del mismo modo que los artistas del Quattrocento *“han imitado de los antiguos más bien su espíritu que su manera. He aquí la prueba: no es en los griegos donde hicieron descubrimientos, sino en ellos mismos”*³⁷⁷.

Pero todo conocimiento verdadero conllega soledad y sufrimiento. La soledad del retiro intelectual y el sufrimiento del mundo físico y las sensaciones de las que no nos podemos desprender. Algo similar a lo que le sucedió a nuestro poeta esos días en Florencia, encerrado *hacia lo abierto* en su terraza con vistas al Arno. Una enseñanza que nos quiso transmitir:

*“El camino que conduce al verdadero valor de toda obra pasa por la soledad. Encerrarse dos o tres días con un libro, un cuadro, una canción, aprender a conocer sus costumbres, buscar sus particularidades, ganar su confianza, merecer su fe y comulgar con él mediante un sufrimiento, un sueño, una nostalgia”*³⁷⁸.

Como si el camino hacia el arte verdadero no fuera más que una *meditación*³⁷⁹, como más adelante veremos con Paul Cézanne.

La naturaleza, una de las constantes del *Das Florenzer Tagebuch* (Diario florentino). Una naturaleza que encuentra en la tierra y en la mística su más elevado potencial de realización, ya que *“el misticismo ejerce su derecho sólo cuando no se le reconoce más poder que a las otras fuerzas de la naturaleza”*³⁸⁰. Retirado del mundo, en el mundo, como un monje en la soledad de su celda, el poeta experimenta *“como cae el velo de las cosas, y todo se vuelve confiado y desprovisto de hipocresías”*. Siente una verdadera revelación, durante un instante, en el que se atreve a afirmar:

³⁷⁵ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Buenos Aires, 1973: (25).

³⁷⁶ *Ibidem*: (27).

³⁷⁷ *Ibidem*: (35).

³⁷⁸ *Ibidem*: (48-49).

³⁷⁹ HORST, E. “The Pendulum of Poetry: Metaphor and Mediation in Rilke's *Duineser Elegien*”. *The German Quarterly*. 3, *Focus on Literature around 1900*, vol. 79, n° Summer, 2006: (308-328).

³⁸⁰ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Buenos Aires, 1973: (68).

“Veo mucho más allá de la Tierra. Veo cómo los hombres son troncos fuertes y solitarios que, semejantes a anchos puentes, unen las raíces a las flores y llevan la savia con calma y alegría hacia el sol”³⁸¹.

En su visión los hombres se transfiguran en troncos, columnas, *axis mundis* que realizan la conexión, necesaria en toda obra mística, entre el cielo y la tierra. Pero a su vez, el hombre no sólo deviene un eje vertical, sino que en él acontece el tránsito. El hombre puede ser semejante a un ancho puente, tal y como había dicho años antes Nietzsche. Ya que el ángel, al señalar con su presencia las palabras de la tierra, construye puentes entre la realidad visible de las cosas y su esencia invisible. De este modo, y según las palabras de Massimo Cacciari, “*el hombre puede transformar en invisible no de otro modo que diciendo. [...] Es la palabra la que transforma en invisible al internar en sí la cosa*”. De este modo, junto a la visión -ya antes señalada por Fechner como principal atributo humano- el hombre compartiría con el ángel el preciado don de la palabra.

Es en *Das Florenzer Tagebuch* (Diario florentino) donde confluyen multitud de temas persistentes en la labor poética de Rilke a lo largo de su vida. En primer lugar, el hecho de que todo origen, si se desea gestar un *nuevo Dios*³⁸² bajo la proclama nitzscheana del *super hombre*, debe fundarse en la naturaleza³⁸³. Una naturaleza a la que hay que aprender a mirar, sólo mirar. En segundo lugar, esta nueva epifanía de la mirada en la tierra se completa ante la meditación entorno a la obra de arte y la cosa, que se gira sonriente hacia el poeta³⁸⁴, dejando atrás toda máscara. Y por último, todo camino hacia la verdad en arte requiere el conocimiento y la renuncia a uno mismo.

Bajo este triple enunciado, el poeta vagamente se atreve a emitir importantes juicios sobre las obras que le acompañan en su viaje, motivado quizás por el resorte que le lleva a oponerse ferozmente a toda crítica artística. Toma como ejemplo, el caso de los prerrafaelitas ingleses, a los que califica de “*capricho simplemente*”³⁸⁵, que responde a una falsa educación artística, envenenada por las relaciones entre el público y el pintor. “*He aquí la lección última de la historia: enseñar que las masas nunca deciden*”³⁸⁶. Y tras la recreación de una posible escena un tanto cómica en la que Miguel Ángel mataba a martillazos a sus críticos contra el mármol de sus *Esclavos*, proclama: “*Murat, que era indiscutiblemente un héroe, respondió a su juez: “¿Quién quiere juzgarme? Como mariscal de Francia no puedo ser juzgado sino por mariscales y como rey por reyes*”³⁸⁷. Una extraordinaria proclamación de la autonomía del arte a inicios de un siglo en el que pronto éste se pondría en duda.

³⁸¹ *Ibidem*: (64).

³⁸² “*Dios es la más antigua obra de arte. Está muy mal conservada y muchas de sus partes han sido, en consecuencia, algo restauradas. Pero, naturalmente, forma parte de la civilización poder hablar de Él y haber visto lo que resta de Él*”. RILKE, R.M. *Op. Cit.* Buenos Aires, 1973: (42).

³⁸³ Algo que años más tarde volvería a reclamar Wittgenstein desde su máxima de 1941 [227]: “No te dejes llevar por el ejemplo de los otros, sino por la naturaleza”. En: WITTGENSTEIN, L. *Aforismos. Cultura y valor*. Prólogo de Javier Sábada. Austral, Ciencias y Humanidades. Madrid, 2007: (91).

³⁸⁴ “*¿Por qué os ocultáis? ¡No véis que es un amigo que se detiene entre vosotras, que no encuentra su tímida belleza mientras conservéis las máscaras de todos los días! Y entonces las cosas me miran sonriendo, como sonrien los hombres que se acuerdan de una alegre vida en común ocurrida en lejanos días*”. RILKE, R.M. *Op. Cit.* Buenos Aires, 1973: (41).

³⁸⁵ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Buenos Aires, 1973: (27).

³⁸⁶ *Ibidem*: (38).

³⁸⁷ *Ibidem*: (47).

Y gracias a la construcción en prosa de un discurso descriptivo más cercano a los límites subliminales de la poética que las críticas emisoras de cualquier juicio, Rilke pasea y reflexiona por la superficie de algunas de las pinturas del Quattrocento que mejor sintonizan con su mirada, hasta adentrarse en el seno de la esencia de la escuela neoplatónica, encabezada por las lecturas de Plotino a Marsilio Ficino. “Casi me he limitado a la lectura de los poemas de Lorenzo de Médicis. Visité la Villa Poggio in Caiano, donde se reunió a menudo la escuela platónica del Magnífico y a la que pertenecían Marsilio Ficino, Poliziano y Botticelli”³⁸⁸. Autores cuya propuesta de aproximación al mundo tuvo mucho que ver en la conformación teórica de los primeros años de nuestro poeta.

Plotino, en cuya doctrina se ha encontrado una clara filiación védica, afirmó que nunca el ojo hubiera logrado ver el sol si no fuera porque, en cierto modo, él mismo es un sol. Una identificación entre sujeto y objeto, una nueva *coincidentia oppositorum*, que verifica el puente invisible entre los órganos humanos y las fuerzas cósmicas del exterior. De esta manera, el neoplatonismo, como doctrina filosófica y religiosa, asimiló la vieja identificación entre la luz e la inteligencia y los ojos como la auténtica potestad espiritual. Potestad espiritual bajo la que se dan cita las obras de Botticelli –como el *Magnificat*³⁸⁹ y su conocido *Nacimiento de Venus*³⁹⁰–, Fra Bartolomeo, Benozzo Gozzoli, Bellini, Rafael y Miguel Ángel, aún cuando el lenguaje no se había relegado a un sistema arbitrario, ya que se encontraba depositado en el mundo y en su forma. Las cosas mismas ocultaban y manifestaban su enigma como lenguaje, un acertijo que hay que descifrar³⁹¹. Y entre todas las obras enumeradas, es el *Concerto* de Giorgione en la Galería Pitti [fig. XXV] el que acapara la máxima intensidad del discurso entre las páginas en su diario, pues “mis impresiones más fuertes y fecundas provienen de él”³⁹².

Se trata, en palabras de Rilke, de la exaltación de un callado coloquio entre tres hombres, un estado, una acción animada. “Y como en un crepúsculo común la unidad y la vinculación espiritual entre esos seres se hallan muy delicadamente indicadas en el hecho de que los tres producen un solo y mismo sonido, tal como tres solitarios de diferente madurez que van por senderos distintos”³⁹³. O como si las tres edades del hombre se conjugasen bajo el reino de la tal anhelada y siempre recobrada infancia rilkeana. La música, o mejor dicho, la larga vibración de la última nota producida por uno de ellos, les constela en una nueva realidad³⁹⁴. La del silencio que precede a toda palabra musical. Se trata de una espera. Y en ella habitan, ya que los tres “se encuentran en la salvación de una suprema felicidad”³⁹⁵.

Que un cuadro del hermetismo del *Concerto* promueva semejantes interpretaciones en la mirada del poeta no debe pasar inadvertido. De hecho, la pintura de Giorgione no hace más que suspender una acción artística, la del acto musical, presentándola como *ad eternitatis* como un silencio,

³⁸⁸ Ibidem: (37).

³⁸⁹ Ibidem: (33).

³⁹⁰ “Tal es la inquietud de la Venus de Botticelli, el temor de su primavera, el dulce cansancio de sus madonas”. En: RILKE, R.M. *Op. Cit.* Buenos Aires, 1973: (79).

³⁹¹ FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las Ciencias Humanas. Siglo Veintiuno editores.* Argentina, 2010: (52).

³⁹² RILKE, R.M. *Op. Cit.* Buenos Aires, 1973: (77).

³⁹³ Ibidem.

³⁹⁴ Sobre la correspondencias entre el sonido y su interpretación como *coincidentia oppositorum*, véase el capítulo “Verso la vibrazione-suono” de la tesis doctoral de Daniela Liguori, *L’influenza del pensiero Orientale in Rainer Maria Rilke*, Università degli Studi di Palermo, 2010.

³⁹⁵ Ibidem.

en el que las tres miradas de los protagonistas se entrecruzan en un juego de reciprocidades similar al ruedo en espiral de las tres Gracias de la *Primavera* de Botticelli. Con una substancial diferencia. En el cuadro de Botticelli la última dirige la mirada al mensajero de los dioses, Hermes, mientras en el caso de Giorgione la mirada del último de los músicos está inevitablemente dirigida hacia el espectador. Hacia nosotros. Los nuevos mensajeros de esta epifanía de la mirada en la tierra a través de la palabra. Sin ir más lejos, es el poeta quien reclama que el hombre se transforme en “*hombres de la primavera, para encontrar nuestro camino en este verano cuya magnificencia debemos proclamar*”³⁹⁶. Un verano que, a finales del siglo XIX, está aún por llegar, y del que sólo Miguel Ángel sobrepasó a menudo sus días. Así concluía su diario días más tarde desde Zoppot, el 6 de julio de 1898, con la que podemos considerar máxima del espíritu de espera del poeta durante estos años:

*“Siento pues, que somos los antecesores de un Dios y que, con nuestras más profundas soledades, nos proyectamos a través de los milenios, hasta su comienzo. Esto es lo que siento”*³⁹⁷.

4.2 UNA EXPOSICIÓN DE PAUL CÉZANNE

Fue gracias a la visita a la exposición conmemorativa del primer aniversario de la muerte de Paul Cézanne, en el *Salon d'Automne* de 1907 en París, donde la mirada de Rilke hacia el mundo exterior encontró el estímulo y referencia necesaria de su obra. Sin embargo, fue la estancia en Worpswede - entre el 27 de agosto y el 5 de octubre de 1900- lo que llevaría al poeta a valorar la novedad del arte de Cézanne antes que muchos de sus contemporáneos, ya que por primera vez Rilke, en aquella población, se enfrentaba a la presencia descarnada del paisaje, bajo una primera renuncia clara a la figura, el mito y la historia. Se enfrentaba al objeto, lejos de la lírica subjetiva que había guiado su primera mirada al mundo y al arte en Florencia. Una lucha, del hombre y las cosas, que concluiría con la publicación de su *Das Buch der Bilder* (Libro de las imágenes) en 1902³⁹⁸.

Este largo proceso de des-subjetivación que sufrirá el poeta se centra, tanto en el encuentro de Rilke con los inmensos y sublimes paisajes de llanura y el gran río Volga en Rusia, como también con los infinitos brezales y marismas de Worpswede, un pueblecito de la Baja Sajonia –cerca de Bremen- al que viaja siguiendo la invitación de su amigo y pintor recién conocido en Florencia, Heinrich Vogeler.

En él se encontraba una pequeña comunidad de artistas, que concentrados en el ritmo del trabajo creador, habían dejado atrás la vida de las nuevas metrópolis. Desde su formación en Düsseldorf o en Munich se habían agrupado allí, empezando por Fritz Mackensen en 1884, artistas como Hans am Ende, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Heinrich Vogeler o el dúo femenino que más

³⁹⁶ *Ibidem*: (57).

³⁹⁷ *Ibidem*: (110).

³⁹⁸ Se publicó en dos partes. Una primera edición por Axel Juncker, el año 1902 en Berlín, con 45 poemas escritos entre el 29 de septiembre de 1898 y el 7 de noviembre de 1901. La experiencia de Florencia y el próximo nacimiento de su hija Ruth marcan biográficamente el punto de arranque y final de la producción del poeta en ese tiempo. La segunda edición, ampliada, aparecería también en la editorial Axel Juncker, el año 1906, pero sin los dibujos de Vogeler ni la rebuscada tipografía de la primera. A partir de la quinta edición en 1913, se publicaría (definitivamente, y hasta la terminación de los derechos de autor en 1996) en la editorial Insel de Leipzig, alcanzando ya en 1920 los 15.000 ejemplares. Se encuentran traducidos al español en Hiperión por Jesús Munárriz, Madrid, 2001.

le trajo de cabeza, la rubia pintora Paula Becker y morena escultora Clara Westhoff, su futura esposa. Del ensayo sobre el pueblo y su comunidad de artistas, insite en la idea de paisaje como “*lo otro*”, algo extraño e indiferente al ser humano. Y deja ver tres aspectos de la profunda transformación de su mirada hacia el exterior. En primer lugar, entre las páginas dedicadas a la figura de Heinrich Vogeler, se procede al reconocimiento de que lo bello no se limita a un “*jardín interior*”, imagen del primer capítulo de la tesis, sino que el artista debe abrirse al mundo, a lo inmenso e inabarcable del paisaje y de la vida si opta en verdad a una afirmación de la existencia. El segundo aspecto, es la peculiar atención que dedicará en adelante a las “*cosas*”, los objetos individualizados, en apariencia inertes pero repletos de sugerencias para el poeta. Y en tercer y último lugar, se inicia en la búsqueda de un nuevo modo de percepción. No “*reconocer*” lo mirado, desde premisas subjetivas e intelectuales previas, sino un “*puro ver*”, humilde y desapasionado, del mundo exterior tal como es. Una nueva visión que camina hacia la renuncia³⁹⁹, en palabras de Paul Cézanne, como una meditación.

“*La historia de la pintura del paisaje aún no ha sido escrita y, sin embargo, es uno de los libros que uno espera desde hace años*”⁴⁰⁰. Con esta declaración Rilke abre el prólogo dedicado a la monografía sobre la colonia de artistas de la Baja Sajonia. Aún no ha sido escrita la historia del paisaje, pues hasta sus días el análisis de la pintura había sido enfocado desde preceptos como el autor, su escuela, los mitos y la historia que les rodean. Nunca la crítica se había centrado en el objeto, ya que como indica Rilke “*quien tuviera que escribir la historia del paisaje se hallaría por de pronto abandonado a la merced de lo extraño, lo distinto, lo inconcebible*”⁴⁰¹. Estamos acostumbrados a contar con figuras y personajes, pero el paisaje no tiene figura. Estamos acostumbrados a deducir actos de voluntad en los gestos y en los movimientos de sus protagonistas, pero el paisaje no expresa ninguna voluntad cuando se mueve. Deducimos de las personas mucho en sus manos y en su rostro, pero el paisaje carece de ellas y no tiene rostro. O como el poeta indica, “*es todo rostro y resulta terrible y opresivo para los seres humanos por la grandeza y la inmensidad de sus rasgos, como por ejemplo esa ‘aparición espectral’ en la famosa lámina del pintor japonés Hokusai*”⁴⁰². El paisaje, a raíz de su carácter sublime, deviene un espectáculo terrible. De esta manera, los primeros versos con los que el poeta de Praga inicia su I Elegía, donde declara “*Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang*”⁴⁰³ (lo bello como el inicio de lo terrible), encuentran otro posible origen desde la experiencia de la grandeza de la naturaleza entre las láminas de los pintores japoneses, quienes años atrás, sí se habían enfrentado al paisaje cara a cara.

Y es de nuevo en la contemplación de la naturaleza donde nace otra nueva primavera del arte en la tierra:

³⁹⁹ La expresión “pintar la renuncia” se debe al título de la Asignatura de Libre Elección sobre el pintor Paul Cézanne que el Catedrático de Historia del Arte y la Arquitectura Josep M. Rovira impartió en la ETSAB, entre el 9.II.2010 y el 24.V.2010, y al que agradezco la posibilidad de asistir a las dieciséis sesiones que formaban el curso. Algunas de las reflexiones aquí apuntadas provienen de la crítica y el debate suscitados en ellas.

⁴⁰⁰ RILKE, R. M. *Worpswede*. Traducción de Ibon Zubiaur. Ediciones Trea. Gijón, 2010: (15).

⁴⁰¹ RILKE, R. M. *Op. Cit.* Gijón, 2010: (15-16).

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ RILKE, R.M. GW III, 173.

*“Aumentamos en algunas partes su fertilidad y ahogamos en otros lugares, con el pavimento de nuestras ciudades, admirables primaveras que estaban dispuestas a elevarse de la tierra”*⁴⁰⁴,

para negar rápidamente toda relación productiva mecánica con la que el hombre se ha enfrentado a ésta en los últimos tiempos, y dar paso finalmente a la única postura que el hombre puede acoger en su seno, la contemplativa.

*“Ve la superficie de las cosas que él y sus semejantes han producido desde hace siglos y cree de buena gana que la tierra entera participa de él porque se puede cultivar un campo, aclarar un bosque o hacer navegable un río. Su ojo, enfocado casi únicamente a los seres humanos, ve además de la naturaleza algo existente y dado por supuesto, que ha de ser explotado todo lo posible”*⁴⁰⁵.

Y frente a la escisión planteada por los tiempos modernos, la única salida que el poeta plantea es el retorno a la infancia, el territorio de todo arte.

*“Se entiende que estos últimos son los artistas: poetas o pintores, arquitectos o compositores, solitarios en el fondo, que, al volverse a la naturaleza, prefieren lo eterno a lo pasajero, lo profundamente regular a lo efímeramente fundado”*⁴⁰⁶.

Lo eterno frente a lo efímero. La imagen clásica del artista que persigue la inmortalidad en sus obras atañe tanto a poetas como a arquitectos. Y las palabras que, hasta 1912 generaban como estructuras un espacio a interpretar desde un tiempo eterno, son ahora vistas como un tránsito. Ya que ambos polos - lo eterno interior y lo efímero exterior- coexisten en la naturaleza.

Pero a fecha de 1900, el poeta prefiere reconocerse en los valores inmutables que de la naturaleza se desprenden, para iniciar así el camino hacia la belleza, la que reconoce en el hombre el auténtico puente de esos valores frente al mundo. El hombre y la naturaleza, *“en realidad viven al lado, sin saber apenas el uno del otro, y en el cuadro, en el edificio, en la sinfonía, en una palabra: en el arte, parecen remitir el uno al otro, como un una verdad profética más alta”*⁴⁰⁷.

Frente a la escisión en el arte que durante siglos ha distinguido jerárquicamente entre la posición primigenia de la figura frente al fondo o paisaje, Rilke enumera toda una serie de pintores que, al margen de esta ruptura, fueron capaces de ver a los seres humanos del mismo modo que a la naturaleza. El primero fue Rembrandt, donde en sus grabados bíblicos *“sorprende hasta qué punto renuncia a los árboles para utilizar a los seres humanos como árboles y arbustos”*⁴⁰⁸. Y es por ello que quizás sus autoretratos se convierten en espejos de su alma, o incluso en *“reflejo de la tierra de amplio horizonte y cielo alto, nublado, agitado”*⁴⁰⁹. Cielo y tierra, nuevamente.

⁴⁰⁴ RILKE, R. M. *Op. Cit.* Gijón, 2010: (17).

⁴⁰⁵ *Ibidem*: (18).

⁴⁰⁶ *Ibidem*: (19).

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

⁴⁰⁸ *Ibidem*: (21).

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

Y tras Rembrandt, Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Puvis de Chavannes o Théodore Rousseau, por citar algunos de sus contemporáneos simbolistas. Y frente a los nuevos hombres de ciudad, el campesino encarna la figura que por excelencia representa la sólida unión espiritual y productiva entre el hombre y la tierra.

*“Este trabajo por el que reciben su alimento los liga, como una sólida raíz, a ese suelo al que pertenecen como plantas resistentes que le arrancan a una tierra pedregosa su precaria existencia”*⁴¹⁰.

El gesto del campesino es sólido, el del hombre de la metrópolis insustancial, y es éste último quien sufre los síntomas del agotamiento del lenguaje, un lenguaje cuyos límites serán cuestionados y puestos en crisis a raíz de la nueva experiencia estética de la convulsa modernidad urbana. Rilke también lo vivió y lo sintió como una crisis personal, a la que se vió arrojado con motivo de su llegada a París, en agosto del año 1902. Una crisis cuya salida no verá la luz hasta la definitiva publicación de sus *Die Aufzeichnungen des Malte Laurid Brigge* (Los apuntes de Malte Laurid Brigge) en 1910, dos años antes del inicio de las *Elegías*.

*“Así como el lenguaje ya no tiene nada que ver con las cosas que designa, los gestos de la mayoría de las personas que viven en las ciudades han perdido su relación con la tierra, están, por así decir, suspendidos en el aire, oscilan de un lado a otro y no encuentran lugar donde posarse”*⁴¹¹.

El lenguaje pronto nada tendrá que ver con las cosas que designa, y se encontrará suspendido en el aire, como presagio del desenlace del tercer capítulo de esta tesis. Pues el tiempo del devenir irrumpe con fuerza, inaugurando una crisis en la que la figura del ángel es convocada desde el largo recorrido del ciclo elegíaco. Sin embargo, en el prólogo de la monografía dedicada a *Worpswede*, los campesinos de Millet bajo el rezo del *Angelus* parecen ser los encargados de restituir al lenguaje la auténtica asignación de las cosas. Sus gestos y movimientos son silenciosos y sencillos, y se dirigen siempre a la tierra por el camino más corto. Millet, en palabras de Rilke, “odiaba París”. Y parece que sólo desde el gesto y el movimiento de estos campesinos en trance es posible restituir la pintura a su eterna dignidad. ¿Cómo? Desde el perfil, como los pintores japoneses. “Se trata aquí de la llanura y del cielo. Millet introdujo ambos en la pintura”⁴¹².

Porque pintar el límite entre el cielo y la tierra sólo es posible desde la representación de la línea. Esta era la tarea de los simbolistas románticos avalada desde las palabras de Rilke. “Su perfil era grande, seguro, monumental, es lo eterno en su obra”⁴¹³. Su perfil coloca en el mismo lugar al hombre y la naturaleza, del mismo modo que las investigaciones analógicas de John Ruskin entre arquitectura y naturaleza parecen buscar una posible correspondencia formal [fig. XXVI]. Así, el arquitecto iguala el mundo natural y el artificial, a través de las simuosas líneas que recorren tanto las vetas alpinas sobre Chamonix como una antigua muralla Turríta, o el viejo perfil sobre una casa de la campaña francesa junto a su lejano reflejo en los montes. Pero no son Ruskin y Millet los únicos. Le acompaña

⁴¹⁰ *Ibidem*: (23). Es bajo la mirada del campesino que la metrópolis de París y sus pasajes serán redescubiertos bajo el paradigma del surrealismo por el escritor Louis Aragon, en su novela *Le Paysan de Paris* (1923).

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² *Ibidem*: (24).

⁴¹³ *Ibidem*.

“la vaca mugiente de Segantini en el famoso cuadro que se encuentra en la Nationalgalerie de Berlín. La línea con la que se dibuja contra el cielo el lomo del animal, esa línea inolvidable, tiene fuerza y claridad milletianas, pero es inmóvil, tiembla y vibra como una cuerda sonante, tocada por la luz pura de ese alto y solitario mundo alpino”⁴¹⁴. El perfil del animal [fig. XXVII] se transforma en una cuerda sonante en vibración, tres años después de que Walter Crane publicara *Line & Form* y estableciera similares correspondencias entre el dibujo de una línea y las representaciones de sus fuerzas invisibles de un cuerpo en movimiento. Del mismo modo que la existencia del hombre en la tierra sólo alcanzaría su misión al transformarse éste, entre las páginas de su *Das Buch der Bilder* (Libro de las imágenes) en 1902, en una cuerda tensa o puente que transmite las resonancias invisibles del mundo.

“Mi cuarto y esas lejanías,
velando sobre tierras que anohecen,
son una sólo cosa.
Soy una cuerda tensa
sobre anchas resonancias rumorosas”⁴¹⁵

Fueron los románticos alemanes quienes instauraron ese profundo amor hacia la naturaleza y sus posibles resonancias internas. Pero Rilke les recrimina “amarla de una manera similar a como el héroe de un relato de Turguéniev amaba a esa muchacha de la que dice ‘Sofía me gustaba sobretudo cuando yo estaba sentado y le daba la espalda, es decir, cuando pensaba en ella, cuando la veía en espíritu ante mí, sobretudo por la tarde, en la terraza...’”⁴¹⁶. Se habían acercado a la naturaleza desde el concepto, la idea. Quizás solo uno de ellos la miró a la cara, Philipp Otto Runge, quien en sus escritos póstumos publicados en 1842 declaraba: “Todo se agolpa hacia el paisaje. [...] Debemos volvernos niños, si queremos lograr lo mejor”⁴¹⁷. Un paisaje que acoge en su seno las características y las limitaciones propias de la renuncia a la figura, el mito y la historia, y son entre sus pinturas las dedicadas a *La Mañana* las que mejor sintonizan con el mensaje rilkeano que reclama una nueva mirada al mundo desde la infancia de la tierra. Desde Florencia, el poeta da un paso hacia adelante, dejando tras de sí el intento de reconocerse en los objetos y las obras de arte que le rodean.

“A la gente joven no le gusta cerrar los ojos, sobre todo si son pintores: se dirigen a la naturaleza y, al buscarla, se buscan a sí mismos”⁴¹⁸.

Sólo aprende a mirar el mundo quien, con ojos cerrados como los campesinos del *Ángelus* de Millet, tras renunciar a la visión exterior, los abre de nuevo para ser capaz de vivir bajo el signo de la comunión de la tierra y el cielo. Devenir en la tierra otra clase de místico. O como diría Rilke, cielo y tierra “son las únicas palabras que abarcan una única vivencia: la llanura”. Una llanura que en nuestro caso no es otra que Worpswede.

⁴¹⁴ Ibidem.

⁴¹⁵ RILKE, R. M. *Op. Cit.* Castellón, 1997: (178).

⁴¹⁶ RILKE, R. M. *Op. Cit.* Gijón, 2010: (24-25).

⁴¹⁷ Ibidem: (31).

⁴¹⁸ Ibidem: (27).

Y es de esta manera que la geografía del enclave donde se situaba nuestra colonia de artistas proviene a los ojos de Rilke de esta sabia unión.

*“El mar que ya no es, que una vez, hace milenios, subió hasta aquí y cayó, y cuya duna era el montículo de arena sobre el que queda Worpswede. [...] El mar es la historia de esta tierra. Apenas tiene otro pasado”*⁴¹⁹.

La tierra húmeda del pantanal proviene de una caída. La turba de Worpswede encuentra también en la poética de Rilke otro origen místico, el de la caída del agua y la lenta erosión de la misma. Una epifanía de la que el pintor Heinrich Vogeler, figura abordada por el poeta entre las páginas finales de la monografía, *“halló el suelo de su realidad”*⁴²⁰, desde un suelo en el que edificó más de una primavera, como su carpeta de dibujos con el mismo nombre recuerda. Era un ojo que no sólo veía, sino que también sabía y construía como se transformaba la realidad, siempre bajo el atento lenguaje de esa línea⁴²¹ que ya Rilke recalca entre las páginas de su prólogo.

*“Pintar cuadros con ese nuevo saber y mirar una gozosa impaciencia”*⁴²².

Impaciencia que caracteriza el tiempo de espera de una nueva primavera del arte, y de la que quizás más cerca estuvo el poeta gracias a la aguda descripción de uno de los últimos cuadros de Vogeler, *Cuento de Melusina* (1901) y la *Anunciación* (1901).

*“Y esa muchacha, que es Melusina cuando perturba su soledad un hombre en armas, es la madonna cuando llega el ángel con la Anunciación. El ángel que trae la noticia no la asusta. Es el visitante que esperaba, y ella es a sus palabras una puerta de dos hojas abiertas y una hermosa recepción. Y el ángel está inclinado sobre ella y canta tan cerca que ella no puede perderse una sola de sus palabras, y en los pliegos de su rica vestimenta está aún el movimiento con el que descendió hasta ella. Ahora su cielo está lejos y solo está la tierra”*⁴²³.

El cielo queda lejos. Y solo está la tierra. Una tierra que aprender a renombrar.

*“Su cuadro de la Anunciación está más cerca de la anunciaciones de los maestros antiguos que los cuadros de la Virgen de Rosetti o de Uhde. [...] No lo ha pintado de rodillas; pues al hacerlo no ha pensado en el cielo sino en su jardín, que es cielo y la tierra y tierra y cielo”*⁴²⁴.

Con la redacción de *Worpswede* quedaba formulada la primera experiencia que iba a conformar la mirada con la que se enfrentaría a la obra de Cézanne en el *Salon d'Automne* de 1907: el arte debía

⁴¹⁹ Ibidem: (28).

⁴²⁰ RILKE, R. M. *Op. Cit.* Gijón, 2010: (116).

⁴²¹ *“Algunas portadas en Insel, la ilustración de un pequeño volumen de versos de Bierbaum y el maravilloso ornamento con el que rodeó el drama de Hugo von Hofmannsthal El emperador y la bruja confirman su arte con la línea, en apariencia cerrado y tranquilo y sin embargo íntimamente rico, es adecuado como ningún otro para acompañar como un canto el ritmo de los caracteres nobles”*. En: Ibidem: (124).

⁴²² Ibidem: (132).

⁴²³ Ibidem: (132-135).

⁴²⁴ Ibidem: (135).

enfrentarse al motivo, al paisaje, lejos de la historia y el mito. La segunda llegaría de la mano del “shock” de la experiencia de lo efímero, el que le impone el nuevo ritmo de vida de una metrópolis como París, a la que llega en agosto de 1902 para instalarse en el número 11 de la *rue Toullier*. Toda obra de arte surge de una profunda oposición y crítica a su condición presente. Y el presente de Rilke era París. Cuando, año y medio más tarde, el 8 de febrero de 1904, escriba las primeras palabras de *Die Aufzeichnungen des Malte Laurid Brigge* (Los apuntes de Malte Laurid Brigge), su llegada y desánimo constituirán el punto de arranque de la novela:

*“París, 11 de setiembre, rue Toullier. ¿De modo que aquí vienen las gentes para seguir viviendo? Más bien hubiera pensado que aquí se muere”*⁴²⁵.

Y la tercera y última enseñanza de su largo camino hacia Cézanne llegaría de la mano de Rodin: la nueva cosificación del poema por parte de la sacra presencia de la cosa, hacia el ya enunciado con anterioridad *Ding-Gedicht* (poema-cosa), cuya primera expresión al mundo es alcanzada gracias a la publicación de *Das Buch der Bilder* (Libro de las imágenes) entre 1902 y 1906, en cuyas páginas debemos recabar.

En 1907, el mismo año de la exposición de Paul Cézanne, Rilke dedicaba uno de sus Réquiems a su recién desaparecida compañera de Worpswede Paula Becker -que serían publicados un año más tarde y dedicados a Wolf, Conde de Kalkreuth- que arrancarían con los elocuentes versos:

*“Y al fin también te viste como fruta,
te mondaste de tus vestidos, puesta
ante el espejo en que te hundías hasta
la mirada, dejada enfrente, enorme,
y sin decir ‘soy yo’, sino ‘esto es’”*⁴²⁶

Frente a la figura del espejo, cuyas resonancias místicas han sido abandonadas, el sujeto ya no proyecta su interioridad en la imagen reflejada, sino que la observa como un objeto, una cosa. El hombre abandona su condición de sujeto para transformarse en objeto, en un nuevo juego de reciprocidades que construye una nueva posición del objeto en el mundo y del hombre frente a él. Otro nuevo tránsito, esta ya no vertical, entre cielo y tierra, sino horizontal, como devenir. Esencia y reflejo. *Das Buch der Bilder* (Libro de las imágenes), propone una nueva manera de mirar el mundo, más cercana a la ideas defendidas por Cézanne. Ya es desde su primer poema, *Entrada*, que sitúa la imagen de los ojos y el poder de esta nueva mirada, en lo que conocemos como un umbral, un espacio de tránsito:

“Como tus ojos que apenas, fatigados,

⁴²⁵ RILKE, R. M. *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Alianza Editorial. Madrid, 1988: (7). En una carta dirigida a su esposa Clara Westhoff, el poeta denuncia: “Esta ciudad es muy grande y está al borde de la tristeza absoluta” Y a Heinrich Vogeler le escribe seis días después: “¿París? París es difícil. Una galera. Yo no puedo expresar lo antipático que a mí me resulta todo aquí, ni describir la instintiva repulsa con que voy de un lado a otro”. Pero pronto en una carta a Arthur Holitscher, dice: “Yo quiero quedarme por ahora en París, precisamente porque es difícil”.

⁴²⁶ RILKE, R. M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (307).

*del consumido umbral pueden librarse,
levantas muy despacio un árbol negro
poniéndolo ante el cielo esbelto, solo*⁴²⁷

Y es desde ese nuevo umbral, ya enunciado en *Worpswede*, que la posible síntesis entre cielo y tierra debe ser enunciada. El árbol, imagen de ese *axis mundi*, se recorta contra el cielo como una línea vertical. Entre la materia y el aire, la línea representa un límite. Sin ir más lejos, la palabra cielo es citada en el poemario más de siete veces en diferentes construcciones⁴²⁸. Un cielo que se encuentra en la tierra, en sus imágenes, en los límites de éstas con el mundo.

*“Se me vuelven las cosas más fraternas,
más contempladas todas la imágenes”*⁴²⁹

Es gracias a la contemplación de la imagen que la percepción del mundo se cosifica. En palabras de Hofmannsthal, *“lo profundo en la superficie”*⁴³⁰. Una imagen no es más que ello, la realidad visible de las cosas, que en el estudio de su superficie debe llevarnos hacia la esencia y el alma profunda de la misma. *“El mundo florece y madura en cosas”*⁴³¹. Es el tiempo de la primavera. Pero no siempre fue así. En su poema *Kindheit* (infancia), Rilke convoca la primera edad de las cosas, que reposaban sumidas en un largo sueño, sordas, lejos del espacio de la resonancia del mundo exterior.

*“Va el largo tiempo y miedo de la escuela
allá, en vela, con sólo sordas cosas.
[...]
Oh pena sin sentido, oh sueño, espanto,
profundidad sin fondo”*⁴³²

Un sueño en el que la mirada también se encontraba sumergida. Ni los rezos de los santos son capaces de convocar la llegada del ángel. Una horfandad que resigue las palabras del poema *Der Ölbaum-Garten* (El huerto de los olivos):

*“¿Por qué un ángel? Ay, lo que vino es la noche.
[...] Pues no vienen los ángeles a tales rezadores,
y entorno a ello no se hacen grandes las noches”*⁴³³

⁴²⁷ *Ibidem*: (159).

⁴²⁸ *“Querría / desde mi corazón salir / hacia el gran cielo”* (175); *“Y desde el cielo cae a la ciudad”* (175); *“Casi hasta el mar remoto / puedo ver el pesado cielo / serio y esquivo”* (177); *“Caen las hojas, caen desde lejos / como muriendo en parques de los cielos”* (177); *“tenderá hacia la luz / que de mi son danzante / en torno al cual ondula el cielo”* (178); *“con mis sentidos voy, como los pájaros / desde la encina hasta el ventoso viento”* (179); *“Parece que la abraza el cielo entero: / el lucero es, allá, la última casa”* (201). *Ibidem*.

⁴²⁹ *Ibidem*: (179).

⁴³⁰ HOFMANNSTHAL, H. *Andreas*. Ellago Ediciones. Castellón, 2005.

⁴³¹ *Ibidem*: (207).

⁴³² *Ibidem*: (167).

⁴³³ PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (124-125).

Una noche en la que la mirada también se encontraba sumergida. Los versos iniciales de *Lamento* así lo atestiguan, bajo la fructífera cuádruple relación de *convenientia*, *aemulatio*, *analogía* y *sympathia*, que en palabras de Michel Foucault, nos dice como ha de replegarse el mundo sobre sí mismo⁴³⁴, duplicarse o reflejarse, para que las cosas, en este caso las estrellas o la nueva mirada del hombre, ambos reflejos de una luz primordial, puedan asimilarse entre sí.

La estrella como don de la visión consumada. Unos versos que enuncian por primera vez en la obra poética de Rilke la figura *Klage* (Queja) que sería reemprendida durante la construcción de la X Elegía tal y como atestiguamos en el capítulo anterior. Recordemos que las Lamentaciones son seres que ya han atravesado el límite de la muerte, seres que, como los ángeles, ya han consumado el tránsito de lo visible a lo invisible, y transitan por las regiones del eterno fluir. Su función, que nos recuerda a la de Virgilio en la *Divina Comedia*, es la de acompañar a los muertos en su viaje en el más allá. Así pues, compartirían junto a la figura del ángel, la propiedad enunciativa de la palabra, la propiedad enunciativa de una nueva mirada al mundo en la Tierra.

“¿Qué lejano está todo
y pasado hace tanto!
Yo creo que la estrella
cuyo fulgor recibo
ha muerto hace milenios”⁴³⁵

Una estrella cuyo reflejo corresponde a una muerte acontecida hace años. Esa luz que busca Rilke ya no se encuentra en el Cielo, sino en la Tierra. Y prosigue,

“¿En qué casa? Querría
desde mi corazón salir
hacia el gran cielo.
Querría rezar. Y una
de todas las estrellas
debiera aun ser de veras”⁴³⁶.

Encontrar, desde el camino que nace en el corazón, una estrella que fuera real, cuya luz no hubiera muerto hacía milenios, una imagen que acogiera en su seno el poder del lenguaje. Si el arte se había caracterizado por esa búsqueda de la verdad, ya sea a partir del neoplatonismo de la Escuela de Florencia en el cuatrocientos, o bien a través de la atenta observación descarnada hacia la naturaleza de Worpswede, la verdad del siglo XX sería protagonizada por aquél a quien el propio Rilke denominaría “*anciano homérico*” Paul Cézanne, cuyas advertencias ante al decrepitud de la tierra provienen de los labios de un profeta. “*Pues como un profeta se le evoca*”, escribiría Rilke en 1916, “*pero ya todos se fueron, los ancianos que habrían tenido la fuerza de llorar hoy ante los pueblos*”⁴³⁷.

⁴³⁴ FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las Ciencias Humanas. Siglo Veintiuno editores*. Argentina, 2010: (44).

⁴³⁵ RILKE, R. M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (175).

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ RILKE, R.M. *Cartas sobre Cézanne*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 2009: (42).

Quince días estuvo abierta la exposición y quince son las cartas que Rilke le escribe a su mujer Clara Westhoff, entre el 6 y el 22 de octubre de 1907. Cada día visitaba durante horas el *Salon d'Automne*, al que llega a considerar su segunda casa. Pero no era la pintura lo que estudiaba el poeta, sino que “*lo que reconozco es la evolución que refleja esta obra, pues a lo mismo había llegado yo con mi obra, o al menos me habría aproximado a esta meta*”⁴³⁸. Un camino marcado, una evolución, en cuyo trayecto la obra del pintor “*me ha atravesado, como una flecha... como una flecha ardiente*”, tal y como recuerda el poeta en una carta dirigida a Baladine Klossowska ya en el año 1921, otro de los pilares femeninos de la producción poética de Rilke, y con los que mantuvo un intenso intercambio no sólo epistolar, sino también de objetos. Lo recuerda Balthusz en sus memorias: “*Yo diría que mi fascinación por Extremo Oriente se remonta a toda mi juventud. Cuando tenías unos trece años cogí un Budha que Rilke le había regalado a mi madre y no quise devolvérselo, con la intención de copiarlo*”⁴³⁹.

Esa mujer era Baladine, más conocida por el poeta como *Merline*, cuyo nombre original responde a Elisabeth Dorothee Klossowska, judía, silena y pintora, quien poco después de separarse de su marido, el historiador del arte Erich Kossowski, encontraría en Rilke una dolorosa compañía que nace en Ginebra, en otoño de 1919, y que se prolongaría hasta los últimos días del poeta en 1926. Así pues, bajo el influjo de la presencia de Oriente tanto en la pareja, como en los hijos de ésta, Pierre y Balthusz ¿cómo debieran ser interpretadas las palabras con las que Rilke describe el encuentro con la obra de Cézanne a Baladine?

Si recurrimos a la simbología oriental –de la que Rilke era buen conocedor⁴⁴⁰– de la figura del arco y las flechas, vemos como el arco representa tanto en el mundo budista como hindú la fuerza de voluntad; la mente es el arco que envía las flechas de los cinco sentidos. Pero es quizás desde las enseñanzas taoístas donde el arco y la flecha alcanzan máximas resonancias rilkeanas⁴⁴¹. Éstos simbolizan el Tao que hace descender lo alto y elevar lo bajo, del mismo modo que en la obra poética de Rilke la caída de la estrella –descender de lo alto– frente a la elevación del agua –elevar lo bajo o subterráneo– constituyen un equilibrio mágico de elementos, que sólo encuentran en la Tierra el lugar de esta comunión. Y al igual que el círculo, el arco geométrico simboliza la vida dinámica y en movimiento, así como el crecimiento.

Una vida bajo los mismos preceptos con los que la entendió Paul Cézanne, sin un posible divorcio entre creación o crecimiento espiritual junto al devenir. La consecuencia de una escisión entre ambos, entre vida y obra, sólo conllevaría residir en la periferia del arte, en palabras de Rilke⁴⁴², contra esa flecha ardiente portadora de luz, porque “*tan asentados estamos en la base de toda transformación, nosotros, los más mudadizos, los que nos movemos con el ansia de comprenderlo todo, los que (siempre que no lo entendemos) hacemos de los inmensos la tarea de nuestro corazón, para que no nos destruya*”⁴⁴³.

Es desde el simbolismo de la interdependencia del mundo celeste o espiritual y el mundo terrestre o corporal que Rilke se acercó a la obra de Cézanne. Ya que entre la cosa y el objeto, es decir,

⁴³⁸ PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (176).

⁴³⁹ BALTHUSZ. *Memorias*. Edición de Alain Vircondelet. Traducción de Juan Vivanco. De Bolsillo. Barcelona, 2007: (69).

⁴⁴⁰ HORST, E. *Op. Cit.* 2006: (308-328).

⁴⁴¹ JESI, F. *Esoterismo e Linguaggio Mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*. Firenze, 1976.

⁴⁴² RILKE, R.M. *Op. Cit.* Barcelona, 2009: (70).

⁴⁴³ Carta a Clara Westhoff, 13 de octubre de 1907, Rue Cassette 29 – París VI. En: RILKE, R.M. *Op. Cit.* Barcelona, 2009: (42).

entre el interior y el exterior, sólo actúa la sensación, aquello que perseguía representar Cézanne a través de la pintura. Porque en el fondo *“nosotros solo tenemos que existir, pero con toda simplicidad, con insistencia, como existe la tierra, dócil a las estaciones, clara, oscura, toda en el espacio, no pidiendo reposar sino en la red de fuerzas y de influencias donde las estrellas se sienten seguras”*⁴⁴⁴.

Habitar la tierra que reposa en el espacio de las estrellas, en el espacio de unas nuevas fuerzas que antes invisibles, pasaban desapercibidas. Un nuevo equilibrio, entre la cosa y el color, aquél desde el que se formula la discusión sobre el pintor en sus cartas, justo el día después de su inauguración:

*“Toda la realidad está allí en su parte: en ese azul denso, enguatado, que le es propio, en su rojo, en su verde sin sombra, y en el negro rojizo de sus botellas de vino. Qué pobreza tienen en él también todas las cosas: sus manzanas son siempre manzanas para hacer compota, y sus botellas de vino son para llevar en viejos bolsillos de chaqueta, ya deformados”*⁴⁴⁵.

De la descripción, correspondiente a alguna de las muchas naturalezas muertas expuestas en el Salon, destaca ese “verde sin sombra”, plano, simplemente color. La realidad reside en los objetos en su parte, como cosa y color, en un equilibrio que ya enunciaba su compañera de visita al *Salon d’Automne*, Mathilde Vollmoeller.

*“Está como en una balanza: aquí la cosa, ahí el color; ni más ni menos que lo que el equilibrio pide. Puede ser o poco o mucho: según cómo, pero siempre es exactamente lo que el objeto pide”*⁴⁴⁶.

Una primera obra del corazón.

*“Se pintaba: ‘amo esta cosa’, en lugar de decir: ‘hela aquí’. [...] Y sin dejar ni rastro, el amor se consume en el acto de pintar”*⁴⁴⁷.

Casi intuyendo el agotamiento de los sistemas de representación figurativos de la pintura a finales del siglo XIX, Cézanne renuncia a la forma que desaparece en el acto de pintar. Porque sólo desde el amor brota la sensación, aquello que media entre el mundo interior y el mundo exterior del poeta, *“como si cada punto supiera de los otros. [...] En este vaivén de mil influencias recíprocas, el interior del cuadro vibra, se eleva, cae sobre sí mismo y en ningún punto está quieto”*⁴⁴⁸.

La batalla de Cézanne contra la figuración, el mito y la historia, encontraba su escenario en el trabajo, algo que Rilke también deseó para sí mismo en aquella etapa de su vida.

“Estar por el trabajo no es sólo educación y disciplina; [...] es un puro goce; es el natural bienestar en ese estado único que está por encima de toda otra cosa. Tal vez haya que

⁴⁴⁴ Ibidem: (52).

⁴⁴⁵ Ibidem: (30).

⁴⁴⁶ Ibidem: (41).

⁴⁴⁷ Ibidem: (43).

⁴⁴⁸ Ibidem: (59).

considerar aún más claramente la 'tarea', verla con mayor concreción, distinguir centenares de detalles”⁴⁴⁹.

Una batalla, contra el objeto, a la que el pintor se entregó tras conocer a Pissaro y trasladarse de París a Pontoise, con la misión de superar el impresionismo, que bajo los designios de las palabras de Cézanne, pronto sería relegado a arte académico de museo.

“Le llamaba a esto la 'réalisation', y lo encontró en los pintores venecianos que había visto antes en el Louvre. [...] Tal vez asistió al entierro del padre; y también quería a su madre, pero no estuvo presente cuando la sepultaron. Se encontraba 'sur le motif', como lo llamaba”⁴⁵⁰.

Y del mismo modo que Cézanne avanzaba con su pintura “sur le motif”, Rilke verificaba el mismo camino a través de la palabra. Todo se agolpaba hacia la cosa, llevando hacia el extremo la objetividad del *Ding-Gedicht* (poema-cosa). Como frente al paisaje de Worpswede, ahora el poeta se enfrentaba al objeto, como ya lo habían hecho los primeros pintores de naturalezas muertas, como el maestro Chardin.

“En esto hace Chardin de mediador; sus frutas ya no piensan en banquetes, están esparcidas sobre mesas de cocina y no presumen de ser comidas con elegancia”⁴⁵¹.

Tema que retoma Cézanne en el tratamiento de sus naturalezas muertas, donde los objetos pierden su valor de uso para transformarse bajo la mirada de Rilke, en auténticos santos.

“Las constriñe a ser bellas, a significar el mundo entero, toda la felicidad, todo el esplendor, y no se sabe si ha logrado que lo hagan por él”⁴⁵².

Las cosas, desprendidas finalmente de todo atributo, se transforman en lenguaje. Palabra verdadera. Como sucede en *La Cocina de los Ángeles* de Bartolomé Murillo (1646), pintura admirada por Cézanne en sus constantes visitas al Louvre relatadas por Joachim Gasquet⁴⁵³. En el cuadro, como en Worpswede, el cielo de los ángeles de Murillo⁴⁵⁴ está lejos, y sólo hay tierra. Sus manos en su gesto vivifican cada uno de los objetos que se encuentran en el interior de la cocina [fig. XXVIII]. Los ángeles y los objetos cotidianos coexisten en un mismo plano. La única presencia cuyos pies no tocan el suelo es la del santo, rodeado por una aureola de luz que le circunda en el rezo. Murillo comparte

⁴⁴⁹ Ibidem: (26). “*Voy por el camino de convertirme en un obrero; un largo camino sin duda, y no estoy sino en el primer trecho*” En: Ibidem: (43); “*Delante de sus lienzos, pienso una vez más en qué medida toda consagración debe hacerle desconfiar a uno de su propio trabajo. En última instancia, si es bueno, no puede verse consagrado: de lo contrario sólo es la mitad de bueno y no todo lo independiente y desconsiderado que debiera*”, En: Ibidem: (47); “*En cambio, logra escribir con una gran claridad: 'Creo que lo mejor es el trabajo'. O bien, 'Todos los días hago progresos, aunque lentamente', [...] y el deseo se cumplió literalmente: 'Je me suis juré de mourir en piegnant'*”, en Ibidem: (57).

⁴⁵⁰ Ibidem: (33-34).

⁴⁵¹ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Barcelona, 2009: (32).

⁴⁵² Ibidem: (36).

⁴⁵³ GASQUET, J. *Cézanne, lo que vi y lo que me dijo.* Madrid, 2005.

⁴⁵⁴ Cuya figura ya fuera abordada por Rilke a través de una obra de teatro de sus primeros años. La acción se desarrolla en el momento en el que el pintor, estando de viaje, entra en una casa, se identifica y muere, pero antes de morir pinta con un trozo de tiza una cabeza de Cristo, escenificación una tensión similar a la de los Evangelios y el gesto de los discípulos de Emaús.

con Chardin esa nueva sacralidad del objeto, sólo que el segundo oculta el gesto angélico que las eleva a santos. Una santidad que Rilke reconoce en Cézanne gracias a la presencia del poema la *Charogne* de Baudelaire, “*poesía que el pintor sabía de memoria y recitaba sin olvidar una palabra. [...] A partir de esta entrega comienza, por lo pequeño primero, la santidad*”⁴⁵⁵. Una santidad reclamada desde los primeros versos de la I Elegía:

“*Voces, voces. Escucha, corazón mío, como antaño
sólo
escuchaban los santos: que la enorme llamada
los levanta del suelo; ellos, no obstante, seguían,
imposibles, de rodillas y no se daban cuenta:
Así estaban escuchando*”⁴⁵⁶

El corazón del santo de *Las Elegías* escucha nuevas voces, del mismo modo que el santo de Murillo, aún de rodillas, contempla una nueva existencia de las cosas en el mundo, tras el gesto angélico del Lenguaje que las enuncia nuevamente en la Tierra.

Pero en la batalla que libra Cézanne, junto a la cosa le acompaña el color, en su justo equilibrio. En sus *Das Florenzer Tagebuch* (Diarios florentinos) encuentra la materia que mejor acoge el color, la Tierra, ya que “*la materia que verdaderamente exige el color es la arcilla*”⁴⁵⁷. Un color que encontraba en los maestros del Louvre una primera tradición, “*¡cómo si esos maestros del Louvre no hubieran sabido ya que el color es lo que hace la pintura!*”⁴⁵⁸. Los maestros no son otros que Tintoretto, Tiziano, Guardi, Tiepola, Rosalba Carriera, hasta la figura de Manet y su uso del color negro. Pero si uno de ellos destaca sobre el resto es el color azul, tanto en sus constantes referencias y alusiones poéticas, como en el intento de confeccionar una monografía sobre él mismo, proyecto nunca realizado sobre el que más adelante habrá que insistir. De este modo, el azul existe “*a través de sus aves marinas en un océano de frío azul incipiente, de una felicidad demasiado remota*”⁴⁵⁹, porque “*inicia una existencia nueva, desprovista de recuerdos*”⁴⁶⁰, o porque simplemente “*la pintura acontece en el color*”⁴⁶¹. La presencia más notable del mismo llegaría de la mano del retrato de Madame Cézanne sobre un sillón rojo, en el año 1877, en el que el pintor repite “*con medida un motivo azul cobalto con una cruz con el centro vacío*”⁴⁶². No se trataría más que de la descripción de

⁴⁵⁵ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Barcelona, 2009: (52). “*Seguramente te acuerdas [...] del pasaje de los Apuntes de Malte, donde se trata de Baudelaire y de su poema ‘Una carroña’. He llegado a pensar que, sin este poema, la evolución hacia el lenguaje objetivo que creemos reconocer ahora en Cézanne nunca hubiera podido empezar; era necesario que antes existiera así, despiadado*”. En: *Teoría poética de Rilke*. Edición de F. Bermúdez Cañete. Editorial Júcar, Colección Serie Mayor. Madrid, 1987: (91).

⁴⁵⁶ RILKE, R.M. GW III, 175: “*Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur / Heilige hörten, daß sie der riesige Ruf aufhob vom Boden; sie aber knieten, / Unmögliche, weiter und achtetens nicht: / So waren sie hörend*”. Traducción al castellano tomada de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (64).

⁴⁵⁷ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Buenos Aires, 1973: (98).

⁴⁵⁸ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Barcelona, 2009: (31).

⁴⁵⁹ *Ibidem*: (48).

⁴⁶⁰ *Ibidem*: (51).

⁴⁶¹ *Ibidem*: (56).

⁴⁶² *Ibidem*: (58). Véase también, BRIDGE, H. “*Rilke and the Modern Portrait*”, *Modern Language Review*, 99, 2004: (681-695).

un motivo floral en un simple papel provenzal interpretado por Cézanne sino fuera por los comentarios del poeta que preceden a la descripción del color azul [fig. XXIX]. “*Aunque tantas veces me haya parado delante con inflexible atención, el gran complejo de colores de La mujer en el sillón rojo me cuesta memorizarlo, tanto como un número de muchas cifras*”⁴⁶³. La carta tiene fecha de 22 de octubre de 1907, día de la clausura de la exposición de Cézanne en el *Salon d’Automne*. Sus palabras bien podrían ser consideradas como una interpretación final. Los colores de Cézanne resultan difíciles de memorizar, como un número de muchas cifras, analogía a la que también recurrirá en la construcción de la V Elegía dedicada a Hertha Köning, y escrita en el trance final que nos ocupará en Muzot el 14 de febrero de 1922.

“*Y, de repente, en este fatigoso En Ningún Sitio, de
repente
el lugar inefable donde el puro Demasiado Poco
incomprensiblemente se transforma, da un salto y
pasa
a aquel vacío Demasiado.
Donde la cuenta de muchas cifras
se resuelve sin números*”⁴⁶⁴

El complejo de colores que en 1907 se transforma en un número de muchas cifras, en 1922 se resuelve en cero, bajo las “*oscilantes balanzas del equilibrio*”⁴⁶⁵. Ya no se trata de un equilibrio entre la cosa y el color, como Rilke enunciara en 1907, porque que el final del recorrido poético de las *Elegías* se resuelve en un equilibrio que tiende a cero. A la reducción a la nada. Hacia el vacío. Todo ello gracias a un lugar que “*llevo en el corazón*”⁴⁶⁶. Un corazón desde el que se aprende a mirar, ocupar el espacio entre pensamiento y pensamiento, que siempre tiende a cero, a la vacuidad⁴⁶⁷.

Una de las últimas batallas que libró Cézanne en su vida no fue otro que enfrentarse desde la pintura a la montaña de Sainte Victoire, donde ya no existe interpretación, juicio, o sentido de superioridad, sino equilibrio entre cosa y color que evocará irremediamente al cero de su pintura, el blanco, ese espacio en reserva que expulsa todo color y que siempre se encuentra presente en sus óleos en menor o mayor medida. Pero en la serie dedicada a la montaña que pintará durante más de veinte años, los últimos cuadros producidos a partir de 1895 son en los que Cézanne se enfrenta a ella lejos de cualquier construcción paisajística, como mero objeto. Rilke lo evoca ante esa la montaña, en la que “*se ha quedado sentado ahí delante igual que un perro, mirando sólo, sin nervios, sin segundas intenciones*”⁴⁶⁸. Una alusión, la de la figura del perro y su mirada, que sería retomada más tarde como

⁴⁶³ Ibidem.

⁴⁶⁴ RILKE, R.M. GW III, 191: “*Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich / die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig / unbegreiflich verwandelt -, umspringt / in jenes leere Zuviel. / Wo die vielstellige Rechnung / zahlenlos aufgeht*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (91).

⁴⁶⁵ Ibidem.

⁴⁶⁶ Ibidem.

⁴⁶⁷ No hay que olvidar que fue Malevich quien en 1915 ya enunció la exposición futurista de Petrogrado como 0.10. y en la que el pintor exhibía su *Cuadrado Negro sobre fondo Blanco* en una esquina de la sala, cual icono ruso.

⁴⁶⁸ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Barcelona, 2009: (40).

motivo de inspiración entre los versos segunda parte de los *Neue Gedichte* (Nuevos poemas) dedicada a Rodin en 1908:

*“Arriba, siempre, la imagen del mundo
renovándose en la mirada, vale.
Una cosa, tal vez, viene a ponerse
a su lado cuando él cruza esa imagen*

*empujando; allá abajo, tan distinto,
no expulsado y tampoco incorporado
-y como en duda de su realidad
dando paso a esa imagen que ya olvida-*

*para otra vez su rostro, sin embargo,
adelantar casi con una súplica,
cerca ya de entender, compenetrándose
pero en renuncia: pues ya no sería”⁴⁶⁹*

La mirada del animal, sin consciencia, es aquella que practica el olvido y la renuncia. Arriba, la imagen del mundo. Abajo, la súplica. Una nueva ascesis de la visión, similar a la que ya enunciaba Hofmannsthal a partir de 1907 en su novela inacabada *Andreas*, y cuyo periodo de gestación paralelo al de las *Elegías* guarda importantes similitudes. En ésta su protagonista, el aristócrata vienés Andrés Ferschengelder, se embarca en un viaje iniciático a la ciudad de Venecia, donde “*ya no se sentía impedido a entrar en el animal, tan sólo sentía que el supremo poder y don del animal inundaban su alma*”⁴⁷⁰. El don del animal inunda su alma, aquella superficie exterior donde reside lo profundo. “*Y cuando habla de objetos místicos está abierto, abierto a la unión, es puramente humano, espontáneamente participativo, accesible a través del entusiasmo*”⁴⁷¹.

Entusiasmo que embarga por completo el espíritu del animal, y que se erige como tema principal de la VIII Elegía, dedicada a su amigo orientalista Rudolf Kassner, y escrita en el torreón de Muzot entre el 7 y 8 de febrero de 1922:

*“Con todos los ojos ve la criatura
lo Abierto. Sólo nuestros ojos están
como vueltos al revés y puestos del todo en torno a
ella,
cual trampas en torno a su libre salida”⁴⁷²*

⁴⁶⁹ RILKE, R. M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (299).

⁴⁷⁰ HOFMANNSTHAL, H. *Op. Cit.* Castellón, 2005: (10-11).

⁴⁷¹ *Ibidem.*

⁴⁷² RILKE, R.M. GW III, 199: “*Mit allen Augen sieht die Kreatur / das Offene. Nur unsre Augen sind / wie umgekehrt und ganz um sie gestellt / als Fallen, rings um ihren freien Ausgang*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (105). El tiempo en que más largamente convivieron Rilke y Kassner fue el que ambos pasaron en Duino en diciembre de 1911. El relato que hace la princesa Maria de los paseos que daban juntos, con los detalles de la actitud de uno y otro, es extraordinariamente revelador de la relación que existía entre ellos: “*A Rilke le hacía especialmente feliz la presencia de Kassner. Daban grandes paseos a primera hora de la mañana, sobretudo por el jardín zoológico, que le encantaba al poeta. Y muchas veces, desde la terraza del castillo, yo los veía regresar enfrascados en la conversación. Kassner, con los ojos*

Es el animal -entre los versos de las *Elegías* designado como *Kreatur* (criatura)- quien dirige el poder de todos sus ojos hacia lo abierto, cual presencia del gigante Argos Panoptes en el mundo⁴⁷³. El concepto *Das Offene* (lo abierto)⁴⁷⁴, que había encontrado su primera acepción en esta tesis como *Caos*, el primer dios que aparece en la Teogonía, y que significa “*abertura*”, “*abismo*”, “*espacio inmenso y tenebroso que existía antes del origen de las cosas*”, vuelve a ser convocado por Rilke desde la terraza de su habitación en Lungarno Serristori en Florencia. Y es en esta segunda acepción que las correspondencias entre uno de los pilares centrales de la metafísica rilkeana entra en resonancia con su equivalente simétrico como espacio pictórico. Es desde una “*aperta finestra*” albertiana hacia la ciudad que vio nacer la perspectiva, donde la mirada interior del poeta encuentra su metáfora simétrica. Un nuevo equilibrio que media entre la interioridad de las visiones atemporales y la exterioridad del mundo en su materia.

Y contra unos “ojos vueltos del revés”, el concepto *Das Offene* (lo abierto) convoca, en primer lugar, a la totalidad de los entes, a todo lo existente, incluyendo la realidad invisible de las cosas y su temporalidad como muerte⁴⁷⁵. En segundo lugar, lo abierto es aquello que no encierra ni limita, sino que recibe y permite⁴⁷⁶. El mismo poeta explica este concepto en una carta a un joven ruso que le pregunta sobre el sentido de la VIII Elegía:

*“Usted debe entender el concepto de abierto que he propuesto en esta Elegía, de la siguiente manera: el grado de conciencia del animal lo inserta en el mundo de tal manera que él no tiene (como nosotros) que enfrentarse a él a cada momento. El animal está en el mundo; nosotros, en cambio, estamos ante él a través de este vuelco peculiar y esta elevación experimentados por nuestra conciencia”*⁴⁷⁷.

El hombre, a través de su conciencia, se encuentra inmerso en la realidad que le circunda, en contraposición a la existencia del animal libre que,

*“tiene siempre su ocaso detrás de sí
y ante sí tiene a Dios, y cuando anda, anda*

brillantes y dominadores, haciendo gestos enérgicos y hablando en vo alta; a su lado, el delicado Seráfico, algo encorvado, con los ojos puestos en Kassner, escuchándole con gesto serio, a veces sonriendo, otras con horror en la mirada, cuando Kassner, en sus diatribas contra el mundo entero, no dejaba títere con cabeza. La mayoría de las veces, Rilke acudía después a mí y, sin aliento, me contaba, a medias risueño y a medias asustado, pero siempre con enorme admiración y comprensión, lo que Kassner le había dicho, aunque no compartiera sus puntos de vista”. En: PAU, A. Op. Cit. Madrid, 2007: (183).

⁴⁷³ Es el gigante el fruto de las relaciones carnales entre los ángeles caídos y las mujeres de la tierra. Así lo relata el *Libro de Enoc* en su capítulo dedicado a la *Caída de los Ángeles*. En: MARTÍNEZ, E. “Fragmento Arameos de Henoc”. *Apócrifos del Antiguo Testamento IV*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1984: (295-325).

⁴⁷⁴ Ha sido Victoria CirLOT quien recientemente nos ha recordado la importancia del concepto *Das Offene* en la obra del poeta. CIRLOT, V. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid, 2010: (106). También, VEGA, Amador. “Experiencia mística y experiencia estética en la modernidad”. *Experiencia mística. Estudio interdisciplinario*. Madrid, 2004: (247-264); DIDI-HUBERMAN, G. *L’image ouverte. Motifs de l’incarnation dans les arts visuels*. París, 2007.

⁴⁷⁵ “*Le cose contengono le morte. Noi conteniamo le morte. Dire la morte dentro la vita è dire il loro segreto a loro indicibile*”. En: RILKE, R.M. *Verso l’estremo. Lettere su Cézanne e sull’arte come destino*. Introducción “Il mondo come destino” y edición de Franco Rella. Edizioni Pendragon. Bologna, 1999: (20).

⁴⁷⁶ Heidegger lo definiría más tarde como “*la gran totalidad de aquello que no tiene límite*”. HEIDEGGER, M. *Holzwege*. Klostermann. Frankfurt, 1980: (280).

⁴⁷⁷ RILKE, R.M. “Carta a un lector ruso”, a fecha de 25 de febrero de 1926. Citada en la nota 26 por HEIDEGGER, M. *Op. Cit.* Frankfurt, 1980: (281)

*en la eternidad, como andan los surtidores*⁴⁷⁸

La figura *Brunnen* (surtidor) remite en el imaginario poético rilkeano –tal y como discernimos en páginas anteriores- al principio emanador de la vida y la eternidad. Un *axis mundi* que incluye en su estructura el constante ascenso y descenso del agua en su fluir. Pero es entre los versos que construye en 1922 donde la fuerte acepción arquitectónica anterior de *Fontäne* (fuente) se ve substituida por *Brunnen* (surtidor), donde el verdadero protagonista es el agua en su devenir. Una caída que también caracteriza la esencia mortal del hombre en la tierra. Y sin embargo es el animal quien, mudo, mejor representa la restitución del lenguaje a un posible centro que se encuentre en la tierra. En él, al que sólo le basta la onomatopeya y el sonido para comunicarse, el lenguaje y la cosa se dan de nuevo la mano, gracias al sagrado círculo de su existencia terrenal como lenguaje de las cosas mudas de Lord Chandos.

*“O que un animal,
un animal mudo, levanta la vista, tranquilo, atravesándonos.
A esto se llama destino: estar en frente
y nada más que esto y siempre en frente”*⁴⁷⁹

El animal y el hombre completan el destino, estar frente a frente, nada más. Pero al hombre le acontece el abrirse hacia el mundo, una operación similar a la que Balthusz recoge en sus memorias como enseñanzas del maestro, en las que “*lo abierto a Rilke suscita lo ilimitado del mundo*”⁴⁸⁰. Una mirada ‘hacia lo abierto’ del mundo, desde un origen, desde un nuevo centro espiritual que emana de la vida tanto del santo como del monje o el héroe, y que se encuentra en la tierra, en la superficie de las cosas⁴⁸¹.

Es por ello que cuando Cézanne se enfrenta a la representación de la montaña de Sainte Victoire en su búsqueda incesante de un centro, aquel que defina *la auténtica verdad en la pintura*⁴⁸², sólo encuentra color. Pintar el límite entre el cielo y la tierra como representación de la línea. Esta era la tarea de los simbolistas románticos avalada desde las palabras de Rilke en Worpswede. Pero pintar la interdependencia de ambas realidades, la del cielo y la tierra, la espiritual y la corporal, la de la búsqueda de un centro que sólo conduce hacia la superficie, sólo se puede hacer desde las manchas de color de Cézanne, tal y como rezará Rilke. Y el color es uno. Azul, en

*“colores derramados, que subieron
a la calma de la única tiniebla”*⁴⁸³

⁴⁷⁸ RILKE, R.M. GW III, 199: “*das freie Tier / hat seinen Untergang stets hinter sich / und vor sich Gott, und wenn es geht, so gehts / in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (105-106).

⁴⁷⁹ RILKE, R.M. GW III, 200: “*Oder daß ein Tier, / ein stummes, aufschaut, ruhig durch uns durch. / Dieses heißt Schicksal: gegenüber sein / und nichts als das und immer gegenüber*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (107).

⁴⁸⁰ BALTHUSZ. *Memorias*. Barcelona, 2007: (217).

⁴⁸¹ “*Por eso envidio la regularidad serena de la vida monástica, una vida regulada de donde puedes sacar, como agua viva, la profunda música del silencio. A menudo he pensado que mi juventud, nutrida con el humo del destierro, no solo debido a los avatares de la historia, sino también a la separación de mis padres, indujo la elección de mis lugares, abiertos, como decía Rilke, a ‘lo Abierto’*”. En: BALTHUSZ. *Memorias*. Barcelona, 2007: (134).

⁴⁸² GASQUET, J. *Cézanne. Lo que vi y lo me dijo*. Traducción de Carlos Manzano. Gadir editorial, Madrid, 2005: (184).

⁴⁸³ RILKE, R. M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (179).

Colores derramados. Azules del cielo de la Provenza presentes en la colina de la montaña, y verdes de la montaña presentes en el azul del cielo de Provenza. Una interacción que transforma el mundo en vibración, en movimientos invisibles de la materia. Si recordamos las palabras de Rilke a Witold Hulewicz en la conocida carta con la que abríamos la tesis:

“No hay ni un acá ni un allá, sino la gran unidad, en la que habitan esos seres que nos sobrepasan: los Ángeles”⁴⁸⁴.

Una gran unidad, la del cielo y la tierra, en la que habitan también la pareja de ángeles que presiden una de las primeras vistas de la montaña de Sainte Victoire en el siglo XV⁴⁸⁵, y cuyo gesto con sus manos no debe pasar por alto. Se trata del *Rétable des Pérussis*, con fecha de 1480 y atribuido a la Escuela de Nicolas Froment, cuyas pinturas decoran las paredes interiores de la tan frecuentada por Cézanne catedral de Aix-en-Provence durante los últimos años de su vida [fig. XXX].

La pareja de ángeles ocupa la posición central del retablo, cada uno a ambos lados de los brazos de una desnuda cruz de la pasión, y con sus manos reproducen una doble figura triangular: una con su vértice y mirada hacia el cielo, la otra con su vértice y mirada hacia la tierra. Una doble figura de la que resulta esa gran unidad rilkeana, de cuya tarea se desprenden los últimos lienzos que el pintor de la Provenza dedicó a su montaña sagrada, y entre los cuales encontramos sólo uno en el que el pintor representara la montaña Sainte Victoire como la intersección de esa doble figura gestual. Pero la interpretación del *Rétable des Pérussis* se detendría aquí si no fuera por la presencia de la figura de un puente como escenografía del paisaje de la Provenza, en segundo plano, y que coincide con un doble punto de simetría. Una simetría de la que se deduce la unión especular de los dos extremos de la mirada celestial y terrenal de los ángeles, junto a aquella que media como línea horizontal que separa el mundo donde habita el ángel y aquél en el que habita el santo.

Recordemos que todo puente, en alusión directa a los arcos que construyen esta figura arquitectónica, puede completar la significativa forma esférica el ojo humano, que tanto apasionaba a Fechner, gracias al reflejo especular en el agua de los arcos que la integran. Un ojo cuya presencia en las alas de la pareja de los ángeles aviva toda sospecha. Sus plumas son verdes, y la presencia del color azul bajo la forma esférica recuerda demasiado al ropaje de los pavos reales, cuyo poder omnivisual fue convocado por la figura del ángel del *Rétable des Pérussis*, que invita a la síntesis de la unidad rilkeana. Una mirada al mundo donde éste resucite en el hombre invisiblemente, como un nuevo lenguaje. Es Paul Gauguin quien como contemporáneo más se acercó a la verdad que Cézanne buscaba. Una carta de éste del 14 de enero de 1885 así da cuentas. “Mira a Paul Cézanne, el incomprendido, y mira la mística y esencial naturaleza de la Provenza. Dispone de su tiempo en las montañas, leyendo a Virgilio y mirando al cielo... Como Virgilio, cuyos escritos están abiertos a distintas interpretaciones, el lado literario de sus cuadros es como una parábola. Si ves un cuadro suyo dices: extraño. Mística escrita a mano con letras destacadas”.

Esta fue la lucha de Cézanne, y como los ojos de Rilke supieron interpretarla. Porque en la batalla que libra el poeta, ya no sólo le acompañan las cosas y los colores del pintor, sino también el ángel, contra el que en más de una ocasión -haciendo uso de la representación de la lucha de Jacob contra el Ángel [Génesis 32: 23-30]- se enfrentó. Wittgenstein nos lo recordaría años más tarde:

⁴⁸⁴ Se trata de la extensa carta que Rainer Maria Rilke dirige a Witold Hulewicz, el traductor de la obra del poeta a polaco, y en la que Rilke resume de forma extraordinaria el verdadero sentido de la presencia del Ángel entre los versos de las *Elegías* de Duino. La carta integra se encuentra transcrita al castellano en PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (409-412).

⁴⁸⁵ PRIGENT, C. *Art et Société en France au XVIe siècle*. Maisonneuve & Larose, 1999: (337).

*“Luchamos con el Lenguaje.
Estamos en lucha con el Lenguaje”⁴⁸⁶*

Y en esta lucha, la alusión al pasaje bíblico aparece por primera vez entre los versos de *Das Buch der Bilder* (Libro de las imágenes), como la imagen de un ángel en lucha en el Antiguo Testamento. Sólo que el adversario de esa lucha ya no es sólo Jacob, sino la entera humanidad [fig. XXXI].

*“Lo que vencemos, es lo chico,
y aún el éxito nos empequeñece.
Lo eterno y no común
no quiere ser doblado por nosotros.
Es el ángel que apareció luchando
en el Antiguo Testamento:
cuando a sus adversarios les resuenan
en la lucha los tendones, metálicos,
bajo sus dedos los percibe
como cuerdas en una melodía.*

*Quien a tal Ángel ha vencido,
que tantas veces a luchar renuncia,
ese sale derecho y bien erguido”⁴⁸⁷*

Sólo quien vence la auténtica batalla del hombre contra el lenguaje “*sale derecho y bien erguido*”. Lenguaje que no se ofrece con asiduidad a la lucha, y de la que pocos salen victoriosos. Cuando el poeta describe el sonido que producen los tendones en el enfrentamiento, se refiere a la única herida que, según el relato bíblico, el Ángel pudo causarle a Jacob, la rotura de su tendón, que se percibe como el sonido de la cuerda de una melodía. O el lenguaje de las cosas mudas, aquél frente al que Hofmannsthal se ofrecía a rendir cuentas al final de sus días. Y no sería hasta el final de sus días que Rilke volvería a dedicarle a la figura de Jacob otro nuevo poema.

*“Como Jacob con el Ángel luchó,
con el gigante sol lucha la viña;
con el gran día de verano, y éste
de otoño, hasta el ocaso”⁴⁸⁸*

En esa primavera del arte que tanto gustaba citar al poeta, Cézanne opera en el límite de la representación del mundo como lenguaje, desde cuyo umbral se intuye esta nueva reciprocidad entre forma y vacuidad que ya los maestros orientales enunciaron entre los rezos del Sutra del Corazón.

⁴⁸⁶ WITTGENSTEIN, L. *Aforismos. Cultura y valor*. Prólogo de Javier Sábada. Austral, Ciencias y Humanidades. Madrid, 2007: (48). Aforismo 57 – año 1931.

⁴⁸⁷ RILKE, R. M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (202).

⁴⁸⁸ RILKE, R. M. *Op. Cit.* “Como Jacob...” Castellón, 2007: (464).

*“La forma es vacío y el vacío es forma, no existe otra forma que la vacuidad ni otra vacuidad que la forma. Del mismo modo, las sensaciones, las conceptualizaciones, las formaciones mentales y las consciencias se hallan vacías”*⁴⁸⁹.

Las sensaciones de Cézanne, aquellas que mediaban entre la realidad exterior u objeto y su realidad interior o cosa, también eran inconsistentes. La sensación constituye la realidad última burda, samsárica, inicio del camino de esta nueva forma de mirar el mundo, en la que ya no encontramos el consuelo de la mística occidental. Al hombre sólo le queda transitar por el camino de la lucha contra el lenguaje, contra el devenir y el tiempo como muerte, al que sólo se le supera desde la nueva estética de la inversión clásica que operará a partir de 1914. Esa será la gran enseñanza que se desprenderá de la aproximación del poeta a sus fuentes pictóricas. La línea como límite y el color como interdependencia. En ambos operaba la lógica del tránsito, siempre bajo la constante presencia de la figura del ángel.

4.3 EL GRECO DE TOLETUM

Era el japonés Ito Takatatsu, quien sostenía como posible origen de los ángeles de las *Elegías* la pintura de El Greco y el paisaje español, un imaginario ya presente en el poeta desde muy pronta edad⁴⁹⁰. ¿Por qué sino, convertir la ciudad de *Toletum* como el lugar de la unión -ya no literal como en Worpswede sino espiritual como en los cuadros de Cézanne- del cielo y la tierra bajo la presencia de los ángeles?

Es en los cuadros de El Greco donde *“los cielos aparecen nada más que como una exageración de lo terrenal, se mueven en la región de las nubes”*⁴⁹¹. En palabras del poeta, *“en la medida en que las cosas allí tienen la intensidad de una aparición que comúnmente no se hace visible a diario, no hay nada como Toledo [...] que pueda dar una representación de lo suprasensible en grado más alto”*⁴⁹². Es en Toledo donde la mirada al mundo cobra una realidad lejos de la sensación, uno de los últimos peldaños del conocimiento al que el poeta debe acceder.

*“Y posiblemente es éste el próximo peldaño que yo he de aprender: la realidad de los ángeles a continuación de la realidad del fantasma”*⁴⁹³.

Pero, ¿qué pretende expresar Rilke a través de la conjunción de *“la realidad del fantasma”*? Recordemos que la voz fantasma proviene del verbo griego que tiene originariamente el significado de

⁴⁸⁹ *Sutra del Corazón*. Texto tibetano y traducción. Comentario de Khenchen Sherab Rinpoche. Traducido del tibetano por Khempo Tsewang Dongyal Rinpoche. Traducción, notas y glosario de Ferran Mestaza i García. Editorial Kairós. Barcelona, 2003: (9-10).

⁴⁹⁰ ALMENDRAL OPPERMAN, A.S. *Rilke en Madrid*. Instituto de Estudios Madrileños. Colección Europeos en Madrid. Madrid, 1992: (33).

⁴⁹¹ RILKE, R.M. *Epistolario Español*. Selecciones Austral, Espasa Calpe S.A. Madrid, 1976: (270). *“Nota. Este interesante fragmento sobre la representación de los ángeles de El Greco está tomado del Diario Español, todavía inédito en el archivo del poeta. Fue recogido por Friedrich W. Wodtke en su disertación doctoral Rilke y Klopstock, págs. 96-97. Según este autor, fue escrito en Ronda, en enero de 1913, ‘después del poema Asunción a María’, tal vez coincidiendo con el nacimiento del poema Al Ángel, fechado en Ronda en la tarde del 14 de enero de 1913”*.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ *Ibidem*.

“aparecer” o “mostrarse”, de cuya derivación también proviene la palabra “fenómeno”⁴⁹⁴. Pues bien, la realidad angelical se manifiesta tras la realidad del *Phänomen*, siendo el fantasma el producto final de toda fantasía o capacidad de reproducir por medio de imágenes las cosas lejanas o pasadas, de representar los ideales de forma sensible⁴⁹⁵. Pero ahora ya no se trata de estudiar las imágenes que la mente proyecta como “aparición” o “revelación” simbólica de un interior -facultad que ya había sido analizada entre las estaciones arquitectónicas del primer capítulo- sino el comprender la interdependencia que estas imágenes guardan con la realidad exterior del mundo.

Es por ello que Rilke queda fascinado por los ángeles de El Greco, porque es en ellos donde observa el reflejo de la tierra, como si el nuevo emperio se tratase, no como centro inaccesible sino como nueva superficie de agua, sobre la cual, la caída de la estrella cobrará un nuevo significado.

*“El Greco, impulsado por las condiciones de Toledo, comenzó a introducir un interior de cielo y, a la vez, a descubrir arriba celestes imágenes espejadas de este mundo, [...] tan proporcionadas y regulares como las figuras de los objetos reflejadas en el agua”*⁴⁹⁶.

La imagen del ángel se asemeja a la de un reflejo en agua. Y es el reflejo el que completaba también los arcos de los puentes toledanos, como esas esferas similares al ojo humano. Es el puente, alegoría de la mirada del hombre, aquél que salva los márgenes de un río que arrastra consigo el fluir eterno del tiempo como devenir.

*“En sus cuadros, el ángel ya no es antropomorfo como el animal en la fábula, ni tampoco el secreto signo ornamental del Estado teocrático bizantino. Su esencia es fluyente, como el río que recorre a través de los dos reinos”*⁴⁹⁷.

Y será el lenguaje quien, a través de la figura arquitectónica del puente salvará ambos reinos, el de lo visible y el de lo invisible, “el ángel se alarga como algo sensible en lo suprasensible”⁴⁹⁸, las dos orillas de nuestro devenir. Otra clase de *opus angelicum*, el que permite al hombre medirse con el mundo, y en el que el agua, elemento con el que cerrábamos el primer capítulo, ocupará un papel primordial.

*“Lo que el agua es sobre la tierra y en la atmósfera eso es el ángel en el círculo más ancho del espíritu, arroyo, rocío abrevadero, surtidor o fuente de la anímica existencia”*⁴⁹⁹.

Y en todas estas figuras, el agua como principio de la vida espiritual y la transmisión de estas cualidades a la tierra en su caída.

⁴⁹⁴ Del griego φαίνωμενον: *fenómeno*, comparte la misma raíz que *fantasma*, φάντασμα. Que desprende luz o brillo desde la oscuridad. En: CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Klincksieck, París, 1999: (1170-1172).

⁴⁹⁵ SAALMANN, D. “R. M. Rilkes ‘Erlebnis’ als symbolistisches Phänomen”. *Orbis Litterarum*, v.29, n° 2, June 1974: (93–106).

⁴⁹⁶ Ibidem.

⁴⁹⁷ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 1976: (270-271).

⁴⁹⁸ Ibidem: (271).

⁴⁹⁹ Ibidem.

Con un grito lleno de asombro, casi infantil -“*¡es Toledo!, ¡es Toledo!*”⁵⁰⁰-, Rilke le anuncia a su amigo Kippenberg la llegada a la ciudad castellana. Tanta espera, tanta visión alucinada, se hacían por fin realidad en una mañana de invierno. Rilke había llegado a Madrid en la madrugada del 2 de noviembre de 1912 -día de los Fieles Difuntos, como recordará en el encabezamiento de una carta enviada ese mismo día-, y cruzó la ciudad desde la Estación del Norte a la del Mediodía, sin detenerse. Desde hacía tiempo -quizá meses- Rilke apenas se detenía. “*Princesa, sabe usted que yo tengo un solo anhelo: viajar a Toledo*”, le había escrito a Marie Von Thurn und Taxis unos meses atrás.

El viaje se había iniciado realmente en Venecia, porque sus estancias posteriores –Duino, Grado, Verona, Trieste, Duino, Munich y Bayona- fueron breves e inquietas vísperas de la meta definitiva. Desde Venecia dice Rilke que quiere ser toledano, en una carta a Sidie Nádherny el 5 de septiembre de 1912. Y sobre la ciudad y sus arquitecturas, comenta:

“¿Cómo podría describirlo? He acumulado espera sobre espera, exigencia sobre exigencia... pero aquí todo se eleva más y más, sin aspirar a colmar nada, como si nosotros no estuviéramos ya aquí”.

Y desde Venecia planeó el viaje: “*Iré a Berlín para estar allí unos días (hacia mitad de septiembre), de allí un tren hacia Madrid, unos tres días para ver el Prado, y de ahí hacia Toledo, para vivir en ella...*” La impaciencia hizo imposibles la mayoría de las escalas.

Incluso meses antes de partir, todavía en Duino y con las dos primeras *Elegías* ya acabadas, tal y como recuerda la princesa mecenas Marie Von Thurn und Taxis, una sesión de espiritismo anticipa el anhelo de visitar Toledo, “[...] *otro espíritu pareció desplazar al Hohenstaufen y mantenerse en primer plano. Se trataba de una criatura que se llamaba a sí misma ‘la desconocida’ y exigía hablar con el poeta [...]. Lo cierto es que aquellas frases –a veces informes y sin ilación- parecían referirse casi siempre a Toledo, lo cual, con el tiempo, fue quedando cada vez más claro. Durante la siguiente sesión leímos: ‘Tierra Roja. Brasa. Acero. Cadenas. Iglesias. Cadenas sangrientas’. Luego: ‘Adelántate... Yo te seguiré. El puente, el puente con torres al principio y al final’. Y más tarde, ‘¿Sientes los ángeles? Los tiempos susurran como los bosques’*”⁵⁰¹. La princesa Von Thurn und Taxis, que recogió este diálogo, anotó también las reacciones de Rilke: “*estaba visiblemente tenso y excitado*”, “*estaba muy afectado*”, “*le ardían las preguntas en los labios*”. Y es ésta quien resume así el diálogo con la Desconocida: “*Toledo le llama*”.

Que Rilke creyó en la realidad de este diálogo lo prueba el hecho de que en su escaso equipaje llevado a Toledo hubiera dos obras del esotérico francés Fabre d’Olivet. Fabre, que como ya estudiamos en el capítulo anterior, creyó revelar el verdadero sentido del Génesis, substituyendo los nombres propios por fuerzas de la naturaleza, aunque, como buen ocultista, no quiso desvelar algunos pasajes. Rilke lee “*La Lengua hebrea restituida*”, de Fabre d’Olivet, de manera atenta y detenida, como le dice a la princesa en una carta enviada desde Toledo, en la que añade:

“Por primera vez tengo la impresión de que ha existido alguien que tiene una idea clara de los antiguos misterios, de la esencia de sus revelaciones y de sus arcanos”.

⁵⁰⁰ Creemos conveniente señalar la existencia del ensayo de Jesús Cobo en el que se incluyen extensas y numerosísimas citas de la presencia de la ciudad castellana en el imaginario poético español de todos los tiempos. En: “Toledo como tema poético”. *Archivo Secreto*, nº 3. Toledo, 2006: (294-319).

⁵⁰¹ VON THURN TAXIS, M. *Op. Cit.* 2004: (85-86).

Un mes más tarde, y en una carta escrita a Lou Andreas-Salomé, recuerda esas lecturas toledanas, pero ya pone en duda las doctrinas del extraño d'Olivet.

“¿Sabes tú si los libros de Moisés son, en su texto originario, algo completamente distinto de lo que contienen sus traducciones griegas y latinas?”.

Pero hay que evitar cualquier interpretación reduccionista de esta actitud de poeta frente a lo esotérico. Rilke está en búsqueda permanente de la cara oculta del mundo, de la dimensión ignota de la naturaleza. En la carta antes citada Witold Hulewicz, con fecha de 13 de noviembre de 1925, el poeta explica el sentido de las *Elegías*:

“Nosotros somos las abejas de lo invisible. Libamos desesperadamente de la miel de lo invisible para acumularla en la gran colmena de oro de lo visible”⁵⁰².

Y estos ángeles, con largas y precisas alas de pájaro, los encuentra el poeta en los cuadros de El Greco. Cumplidos once días de la estancia del poeta en la ciudad, la mayoría de los cuadros del autor ya serán vistos, *“algunos con admiración incondicional”*. Los ángeles-pájaro que ascienden en escorzo, uniendo las escenas terrestres y celestes, que toman impulso en los perfiles de Toledo y elevan los brazos hasta alcanzar las reuniones de ángeles y santos, y es este tránsito natural de lo sensible a lo suprasensible que realizan según el poeta los ángeles de El Greco, lo que asombra a Rilke, porque lo que él se afana en realizar con esfuerzo, esos ángeles lo hacen con la más visible facilidad. El ángel de las *Elegías*, escribirá Rilke en el año anterior a su muerte, *“es la criatura en la que esa transformación de lo visible en invisible, que nosotros tratamos de realizar, resulta ya plenamente consumada. El ángel de las Elegías es un ser que garantiza que en lo invisible puede reconocerse el más alto grado de realidad”⁵⁰³.*

Con estos antecedentes, Toledo constituye para Rilke una teofanía. El poeta es en todo momento un visionario. Llega a Toledo absorto en un mundo alquímico, de visiones bíblicas y de leyenda dorada. E ignorará todo aquello que no armonice con su estado interior y con sus experiencias previas. Pero la llegada de la figura de El Greco a la intelectualidad alemana se había realizado años antes, y es en su influjo donde debemos situar las ansias poéticas de Rilke en la ciudad castellana.

4.3.1. La recepción de la obra de El Greco en Alemania

Ni los intentos por parte de la Galería Española del Louvre en 1838, ni las adquisiciones de artistas y literatos franceses de algunas de sus obras, como Delacroix, Zacharie Astruc, Millet, Degas, Gautier o Huysmans, habían conseguido despertar el interés por la obra de El Greco hasta finales del siglo XIX⁵⁰⁴. En el caso de la historiografía alemana, la mención más antigua es la del grabador y erudito Johann Dominicus Fiorillo, si bien lo incluía como a Ribera, entre los pintores italianos, y lo valoraba como pintor extravagante. Ya en pleno siglo XIX, el pintor Johann David Passavant se refería a él

⁵⁰² PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (409-412).

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ MEIER-GRAEFE, J. “Das Barock Grecos”. En: *Kunst und Künstler*, 78-96.

como un pintor dotado y original pero excéntrico y sin ninguna repercusión en los pintores españoles contemporáneos que, decía, habían sabido guardarse de la perniciosa influencia manierista.

En Alemania, el definitivo interés por El Greco no se produjo hasta finales del siglo XIX, en el contexto de la llamada *Streit um die Moderne* (Disputa en torno a la modernidad) y que, indirectamente, incidió en la recepción crítica de la pintura española a lo largo de las décadas finales del siglo XIX y primeras del siglo XX. Aquella disputa no representaba más que el espíritu y el sentimiento antifrancés generalizado por el agravamiento -a consecuencia de la *Westpolitik*- del conflicto latente entre Francia y Alemania desde el final de la guerra franco-prusiana de 1871 y la consiguiente proclamación del II Reich.

Y en el plano artístico, el rechazo político a lo francés tuvo como efecto que los historiadores del arte y los críticos alemanes se unieran frente al enemigo común: la pintura moderna francesa. Hasta el punto de que Francia fue excluida de la Exposición Internacional de Berlín de 1896. Así pues, en última instancia, la “disputa entorno a la modernidad” supuso la traslación al mundo del arte de las categorías de nacionalismo o internacionalismo del discurso político hegemónico, que en 1911, desembocaría en la llamada “II Crisis de Marruecos”, cuando el Kaiser quiso hacer valer sus derechos sobre aquel país, frente a Francia. Y como no podía ser menos, ese enfrentamiento repercutiría en la recepción crítica de la pintura española en Alemania: los representantes de la facción liberal se interesaron exclusivamente por Goya y Velázquez primero, y por El Greco después, que a la zaga de los críticos franceses eran presentados como paradigmas de la modernidad, entre los que destaca la labor de Ignacio de Zuloaga -futuro compañero de Rilke en la estancia de éste en París-, que ya había promovido la inclusión de obras de El Greco en la Secesión vienesa de 1903. Por otro lado, los historiadores no liberales rechazaban las tesis de los primeros, y prefirieron dirigir su atención a Murillo o Ribera, maestros no reclamados por la modernidad, tachando la operación de la obra de El Greco de simple maniobra económica de los galeristas franceses. Y bajo este panorama, no es de extrañar que la recepción de la obra del cretense en Alemania, se debatiera en una triple encrucijada: la del rechazo, la de la aceptación, y por último la de la crítica.

Carl Justi (1832-1911) lideraría la primera postura, la del rechazo, apoyada por el Kaiser. En agosto de 1874 adquirió en la Galería Manfrin de Venecia una tablita, *El Expolio*, siguiendo las pistas del pintor tras el viaje del historiador a Toledo entre 1872-73. Sin embargo, Velázquez se interpondría en el camino. Con todo, su monumental biografía del maestro sevillano, *Velázquez und sein Jahrhundert* (1888), introdujo un capítulo sobre El Greco con innovadoras observaciones sobre su pintura como, por ejemplo, la constatación de la influencia de Tiziano, la de Miguel Ángel en los desnudos, o la pervivencia de lo bizantino en el modo de agrupar las figuras. Diez años después, volvió sobre el pintor en un importante y extenso artículo⁵⁰⁵, en el que desarrollaba lo esbozado en la monografía de Velázquez. Sin embargo, en el plano artístico el juicio de Justi era negativo, pues valoraba a El Greco como un pintor veneciano, y que en su aislamiento de Toledo se había desvinculado del naturalismo para caer en la más absoluta degeneración, donde el pintor daba salida a creaciones amorfas resultado de una enfermedad mental o un defecto visual del mismo.

⁵⁰⁵ JUSTI, C. “Domenico Theotocopouli von Kreta”. *Zeitschrift für Bildene Kunst*. NF, vol.VIII: (177-184), (257-262). NF, vol.IX: (213-218). Edición española en: JUSTI, C. “Los comienzos de El Greco”. *Estudios de arte español*, vol.II: (235-254); JUSTI, C. “El Greco en Toledo”. *Estudios de arte español*, vol.II: (255-279). En lo biográfico divulgaba documentos publicado a lo largo de los años sesenta y setenta del siglo XIX, pero que habían permanecido ignorados por los estudiosos. En relación con el estudio a la obra establecía en la producción italiana la distinción entre la época veneciana y la romana. Los estudios de Justi contribuyeron de forma decisiva al despertar el interés sobre el pintor, ya que la biografía sobre Velázquez fue traducida al inglés, y ello supuso la difusión internacional de la obra del cretense.

Julius Meier-Graefe (1867-1935) llevaría a cabo la segunda postura frente a la obra del cretense, la de la aceptación incondicional. Meier-Graefe, ingeniero de formación, había llegado al arte a través de su amistad con Emil Nolde y Edvard Munch, a los que conoció en una tertulia que frecuentaba en París entorno al Expresionismo Alemán. Su objetivo fue desvelar las leyes ahistóricas que regían la evolución de la obra artística, y que, en su opinión, operaban al margen de épocas y nacionalidades. En consecuencia, basaba su estudio y valoración de las obras de los diferentes pintores, en lo que él llamaba *Ewig Malerisches* (eterno pictórico), con el que pretendía significar no un concepto estético -lo pintoresco del siglo XVIII- ni una categoría formal -lo “pictórico” en Wölfflin-, sino una esencia misma de la pintura, es decir, aquello que, a su juicio, hace que un cuadro no sea un arte decorativo sino Pintura, y que, transmitido a lo largo de las épocas a través de la obra de los grandes pintores, renueva y revitaliza la forma artística.

Una búsqueda similar a la que Rilke había iniciado con su *Das Florenzer Tagebuch* (Diario florentino). De ahí que para Meier-Graefe no hubiera diferencia entre la pintura antigua y la moderna, sino que la pintura era atemporal. Y es desde este formalismo estético, que le permitía enfrentarse a una primera ordenación del arte moderno –y que a los ojos de los historiadores se sustraía de cualquier ordenación- que abordaría la recuperación de El Greco, gracias a la publicación de su famoso libro *Spanische Reise* (1910)⁵⁰⁶.

En éste, el objetivo del autor era desentronizar a Velázquez y desmitificar a Goya, para elevar a El Greco al puesto de único adelantado de la pintura moderna, a través de alusiones directas a Justi⁵⁰⁷ y observaciones y juicios de valor que intentan desvirtuar la posición de rechazo al cretense que Justi había alimentado años atrás. Y es así como Meier-Graefe, tras una visita al Museo del Prado exclama “*que España no posea un arte importante es casi un consuelo. Velázquez es medio portugués, Greco griego y los cuadros de Goya huelen a distancia a tripas de caballos*”⁵⁰⁸. O ante los cuadros de Velázquez concluía, “*por lo demás, un académico como tantos naturalistas... No, él no es un antepasado de nuestro arte, sólo una rama lateral degenerada. El antepasado es Greco*”⁵⁰⁹. El antepasado era El Greco, y “*este nombre resplandeció y alumbró el mundo intelectual. Los más jóvenes entre nosotros no pueden hacerse una idea de cómo entonces El Greco era el centro de las conversaciones más dispares y como se acechaba con avidez todo aquello que de alguna manera se refiriera a él*”.

Pero la presencia de El Greco en Alemania no alcanzaría su momento estelar hasta la exposición de la colección del comerciante húngaro Marzell von Nemes (1866-1930), celebrada en

⁵⁰⁶ El libro, en ciertos pasajes, parece transmitir una sensación de vivencia onírica, a la que respondería el título del libro, para el que el autor no emplea el sustantivo *Spanien*, sino el adjetivo *Spanisch*, adjetivo que en alemán es sinónimo de raro, extraño. Por tanto, el título, cuya traducción correcta es *Viaje Español*, y no *Viaje a España*, sería un juego lingüístico adecuado para la puesta en escena de su autor.

⁵⁰⁷ Justi murió en 1911, es decir, el año siguiente de la publicación del libro de Meier-Graefe. Pero la disputa suscitada entorno a la defensa de El Greco y esa desvalorización implícita de su propia labor sobre el pintor, debió afectar al anciano profesor más de lo que cabría suponer, hasta el punto de hacerle volver a El Greco al final de su vida. En efecto, tal y como recuerda Teresa Posada Kubissa en su artículo “El redescubrimiento de El Greco en Alemania”, una serie de anotaciones conservadas demuestran que dos meses antes de morir, Justi trabajaba en El Greco como pintor de retratos. Por lo demás, cabe señalar que Justi mantuvo hasta el final colgado en su dormitorio la tablilla de *El Expolio* que había adquirido en Venecia, a pesar de que mientras tanto se sabía que no era un estudio para el cuadro, sino una réplica tardía. En: AA.VV. *El Greco. Toledo 1900*. Caja Castilla la Mancha, Obra Social. Madrid, 2008: (161).

⁵⁰⁸ MEIER-GRAEFE, J. *Spanische Reise*. Berlín, 1910. Reeditado en la misma ciudad el año 1923: (42).

⁵⁰⁹ MEIER-GRAEFE, J. *Op. Cit.* Berlín, 1923: (143).

1911 en la Pinacoteca de Munich y promovida por Hugo von Tschudi⁵¹⁰. Al año siguiente, El Greco fue el único de los maestros antiguos en formar parte en la *Sonderbundaustellung* de Colonia, el gran foro del expresionismo alemán, donde un *San Juan Bautista* del cretense -adquirido tras las instancias de August Macke- se expuso junto a una obra de Van Gogh [fig. XXXII]. Asimismo, no faltaron representantes de la pintura moderna, como Oskar Kokoschka, o incluso Paul Klee⁵¹¹, como veremos más adelante, que no dudaron en confrontarse con su espíritu.

Así, el propio Franz Marc, en un artículo titulado “Bienes espirituales”, publicada en el *Almanach Der Blaue Reiter* un año más tarde relata: “A Meier-Graefe se le ocurrió regalarle a sus compatriotas el maravilloso mundo imaginario de un gran maestro, aquí se trata de El Greco”⁵¹². Es así como la labor emprendida por el incondicional historiador del arte se ve respaldada por el grupo expresionista de Munich, que no tarda en afirmar que “Cézanne y El Greco son espíritus afines por encima de los siglos que los separan”⁵¹³. Una coexistencia, también entre las páginas de crítica de su Almanach, atribuida inicialmente a la exposición de la colección Nemes liderada por Tschudi en la Pinacoteca de Munich: “Meier-Graefer y Tschudi pusieron al lado del ‘padre Cézanne’ al viejo místico El Greco. [...] Ambos sintieron, en la concepción del mundo, la construcción místico-interna que es el gran problema de la actual generación”⁵¹⁴. Una construcción a la que la obra del poeta de Praga también se unirá.

Sin embargo, la euforia desatada por Meier-Graefer duró poco, como demuestra el hecho de que la Pinacoteca de Munich no pudiera conseguir fondos para adquirir el *Laocoonte*, depositado desde hacia tres años, o que Alfred Lichtwark, director de la Kunsthalle de Hamburgo y final depositario de la obra, decidiera instalarla en la última sala de los italianos, junto a Tintoretto, “con el que se lleva mejor que con los españoles. Aquí no resulta ni mucho menos tan extraño como en la primera instalación de Tschudi, entre dos Murillos”⁵¹⁵. Muy posiblemente la colección había sido reinstalada por August L. Mayer, joven historiador del arte, que poco antes había iniciado su carrera profesional en la Pinacoteca como encargado de la pintura española, italiana y holandesa. Así pues, cabe pensar que también fuera él el responsable del traslado de El Greco a la sala italiana, ya que por entonces Mayer compartía con Justi la interpretación del pintor como epígono de los venecianos.

Y es así como August L. Mayer (1885-1944), practicando la vía intermedia entre la aceptación y el rechazo, es decir, la crítica, llegaría a convertirse en uno de los más reconocidos especialistas del pintor, dentro y fuera de Alemania, ya que sus publicaciones, libros y artículos sobre la obra de éste se extenderían a lo largo de veinte años, entre 1910 y 1939, entre las que destacan *Domenico Theotocopuli El Greco. Kritisches und illustriertes Verzeichnis des Gesamswerkes* (1926) y su extensa monografía *El Greco* (1931). En sus tesis, ni el pintor visionario degenerado de Justi, ni el pintor

⁵¹⁰ En el prólogo para el catálogo de la exposición, Tschudi propagó un nuevo tipo de director de museo. Para más información: *Gesammelte Schriften zur neueren Kunst von Hugo von Tschudi (Recopilación de escritos acerca del arte más reciente de Hugo von Tschudi)*. Publicado por Ernst Schwedeler-Meyer. Munich, 1912; MARTIN, K. *Die Tschudi-Spende. Hugo von Tschudi Gedächtnis*. Munich, 1962.

⁵¹¹ FRANCISCONO, M. “Klee’s relationship to Kandinsky and Marc”. En: *Paul Klee, His Work and Thought*. University of Chicago Press. Chicago, 1991: (165-175).

⁵¹² MARC, F. “Bienes espirituales”. *Almanach Der Blaue Reiter*. En: KANDINSKY, W. MARC, F. *El jinete azul*. Paidós Estética. Barcelona, 2002: (33).

⁵¹³ KANDINSKY, W. MARC, F. *Op. Cit.* Barcelona, 2002: (34).

⁵¹⁴ *Ibidem*.

⁵¹⁵ LICHTWARK, A. *Lichtwark, Reisebriefe*. Gustav Pauli editor. Hamburgo, 1924: (394).

moderno de Meier-Graefe se daban la mano. Mayer consideró a El Greco como un último representante de la cultura bizantina, y como tal, un pintor de fuerte tradición oriental, pero de formación y práctica manierista, cuya aceptación por parte de los españoles -una cuestión que ni Justi ni Meier-Graefe habían planteado- habría sido debida a que sus composiciones ofrecían una vía media entre el sensualismo europeo y el irrealismo oriental, algo que, decía Mayer, conformaba la esencia de ese *Spanische Reise* de años atrás.

4.3.2. Los cuadros de El Greco que vio Rilke

El interés de Rilke por España se remonta ya a sus primeros años de estudiante en Praga. El 18 de mayo de 1895, dos meses antes de acabar el bachillerato, cuando Rilke no contaba con más de veinte años, compone un soneto dedicado a Velázquez. Es un intento de principiante en el que se traducen sus lecturas recientes de historia del arte. Durante la desolación de la Guerra de Treinta Años, España es el único país que sabe mantener aún enhiesta la hegemonía del arte. Y de allí surgieron el “bufón de Lepanto” y la “Madonna” rodeada de las legiones angélicas:

*“Entonces justamente surgió el bufón de Lepanto
en manto de guerra –una mofa para los bárbaros-
y la Virgen rodeada de coros angélicos”*

Rilke se inició en el conocimiento de la literatura española a través de las obras del alemán Adolf Friedrich von Schack. Sin duda había leído ya por esta época obras de Schack dedicadas a España: *Geschichte der Dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* (1845); *Spanisches Theater* (1845); *Romanzero der Spanier und Portugiesen* (1860) y *Poesie und Kunst der Araber Spanien und Sizilien* (1865). Rilke sintió en estos primeros años de su juventud una gran afición por los pintores españoles. Su pasión por Velázquez se iguala a la que sentía por Rembrandt. Dos años después del *Soneto a Velázquez*, en una carta a Lou Andreas-Salomé (5-IX-1897), le dice que se ocupa de estos dos pintores. Diecisiete años más tarde, cuando Rilke visita el Museo del Prado, el entusiasmo por Velázquez habrá decaído considerablemente. Durante su estancia en España, tema a tratar más adelante, los autores que le apasionan son El Greco y Goya.

En 1900, en una carta a Oto Modersohn del 19 de noviembre, el poeta nos informa de un texto que había leído con gran atención y que ya había recomendado a su amigo Vogeler. Es un diario de recuerdos, editado en forma de libro, del pintor holandés Josef Israëls, *Spanien. Eine Reiseerzählung mit Handzeichnungen* (1899). Rilke se complace en recomendar la lectura de este libro a sus amigos. Más allá de las fuentes literarias, el encuentro del poeta con el pintor Ignacio Zuloaga⁵¹⁶ constituyó un episodio más de la vida de Rilke. Antes de conocer personalmente al pintor, el poeta ya conocía su obra. El primer encuentro con la obra de Zuloaga tuvo lugar en Berlín en 1900, en la casa Schulte, donde vio *La enana*. Un año más tarde, en mayo de 1901, Rilke contempla en Dresde “*varias obras*

⁵¹⁶ Contamos con el testimonio de Jean Gebser, amigo de Lorca y de Cernuda en los años de la República, y autor del libro *Rilke und Spanien*, redactado en 1936 y publicado en Zúrich en 1940, donde aporta los textos de las nueve cartas de Rilke a Zuloaga (en francés), escritas entre finales de 1902 y el 9 de abril de 1906. La huella más visible del trato con el pintor se puede observar en dos poemas de tema español. El primero, *Spanische Tänzerin* (Bailarina Española), fue escrito a los dos meses del bautizo de Zuloaga, Antonio, el 25 de abril de 1906. El segundo, *Corrida*, escrito el 3 de agosto de 1907, está dedicado a Francisco Montes, Paquiro, muerto en 1851, a quien José María de Cossío le atribuye, en su enciclopedia *Los Toros*, el arte del “galleo”, iniciado por Pere-Hillo y perfeccionado por él en 1830 con grandes éxitos. En: RILKE, R.M. *Cartas a Rodin*. Editorial Síntesis. Madrid, 2004: (28-29).

maestras” de nuestro pintor, y lo que más le llama la atención es el cuadro de la actriz Consuelo, el cual vuelve a ver en febrero en 1902 en Bremen.

Es así como Rilke sintió vivos deseos de conocer personalmente al pintor cuando casualmente oyó en una reunión que Zuloaga se encontraba en París. Cuando, en la primavera de 1903⁵¹⁷, el poeta entra por primera vez en el estudio, en la 54 Rue Coulaincourt, ve con gran asombro tres Grecos de su posesión: *La Estigmación de San Francisco de Asís*, un *San Antonio* y una *Anunciación* [fig. XXXIII]. Se trata del primer contacto de Rilke y El Greco, sobre el que más tarde habrá que insistir. En una carta del 12 de mayo de 1904, dirigida a Lou Andreas-Salomé, prosigue:

“Los trabajos que me propongo a realizar y que me habrán de ocupar alternativamente son: uno sobre el poeta Peter Jacobsen, y el otro sobre el pintor Ignacio Zuloaga. [...] Zuloaga fue, junto con Rodin, el único hombre que me ha impresionado profundamente y largamente durante mi estancia en París, y cuyo valor y significación siento, y puedo hablar. O podré hablar [...]”

Pero a partir de 1906, el nombre de Zuloaga queda sepultado en un olvido absoluto. En esta época estaba Rilke en su fase pléutica de entusiasmo vital, de su culto a Rodin, de su afirmación panteísta de la naturaleza y del hombre. Un olvido nada merecido, ya que el propio pintor, en una conversación con Gebser, recabó para sí el mérito de haber puesto a Rilke en contacto con la obra de El Greco.

La admiración por Zuloaga aparece ahora suplantada por el entusiasmo hacia El Greco. Pero como ya queda indicado, Rilke, entre otros, debe a Zuloaga este primer acercamiento a los cuadros del pintor de Creta. Rilke pudo haber visto también el cuadro conocido con el título *Visión Apocalíptica* (Museo Zuloaga en Zumaya) [fig. XXXIV], un cuadro que descubrió Maurice Barrés en Eibar. Según Camón Aznar, su presentación en París, “*con una fiesta en el estudio de don Ignacio Zuloaga, determinó la sorpresa inaudita de los críticos y la afición por la pintura del cretense*”⁵¹⁸. Rilke se suma a esta ola general de entusiasmo por la obra del pintor. Con el tiempo, El Greco le va a ayudar a descubrir y profundizar los estratos más ocultos de su alma.

El primer documento en el que queda plasmado el impresionante entusiasmo por el pintor es una carta dirigida a Rodin del 16 de octubre de 1908. El poeta acaba de regresar a su casa después de haber pasado una hora en el *Salon de Luxembourg* delante de *Toledo*, de El Greco [fig. XXXV]. El paisaje que envuelve a Toledo en este cuadro le parece cada vez más grandioso, y siente la necesidad de describírselo a Rodin tal como lo ha visto:

*“Mi querido Rodin,
Estoy de vuelta del Salón donde me he pasado una hora ante Toledo de El Greco. Ese paisaje me parece cada vez más sorprendente. Tengo que describírtelo tal y como lo he visto. A saber: La tormenta ha roto y cae bruscamente tras una ciudad que sube deprisa por la pendiente de una colina hacia su catedral, y más arriba, hacia su alcázar, cuadrado y macizo. Jirones de luz aran la tierra, la remueven, la rasgan y hacen parecer aquí y allá los prados, de pálido verde, detrás de árboles como insomnes. Un estrecho río sale sin movimiento de entre el amasijo de colinas y amenaza terriblemente con su azul negro y nocturno las llamaradas*

⁵¹⁷ PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (244).

⁵¹⁸ CAMÓN AZNAR, J. *El Greco*. vol. 1: (949).

verdes de los matorrales. La ciudad, espantada y sobresaltada se yergue en un último esfuerzo como para taladrar la angustia de la atmósfera.

Habría que tener sueños así.

Quizá me equivoque al adherirme con cierta vehemencia a esta pintura; ya me dirá usted cuando la vea.

Enteramente suyo, querido y gran amigo, su Rilke”⁵¹⁹.

El tono vehemente y ampuloso de la carta es muy típico del Rilke temprano. Pero es casi simbólico que este arrebatado de entusiasmo aparezca ya en íntima conexión con Toledo. La dualidad Greco-Toledo va a ser desde este momento una constante en el poeta, una meta común de su anhelo hasta la llegada a España.

En 1911, el poeta pasa una corta temporada en Munich, desde el 13 hasta el 25 de septiembre, y lo más importante para él son los cuadros de El Greco expuestos en la Pinacoteca. Al día siguiente de su llegada le expresa a su amigo y editor Anton Kippenberg el propósito de "*pasar todas las horas libres y tranquilas*" de su estancia en la ciudad ante los cuadros de El Greco, en actitud de discípulo. En términos semejantes escribe a la princesa Marie Von Thurn und Taxis el 17 del mismo mes: "*Pero Grecos, Grecos hay aquí, toda una pared con sus cuadros más extraños e impresionantes. Esto me sostiene día tras día*". Pero la declaración más contundente de lo que el pintor significaba para Rilke la encontramos en una carta desde París del 27 de septiembre de este año, es decir, dos días después de haber salido de Munich, dirigida también a la princesa Marie. En esta carta le expresa su única nostalgia: "*Marchar a Toledo*". Después de explicarle los supuestos de un sueño que había tenido, añade lo que le venía persiguiendo por aquellos días:

"[...] ya le he hablado de ello, pero no he llegado a contarle lo que es este extraño: Imagínese usted un cuadro lleno de espacio. En primer plano, sobre una tierra calcinada y pedregosa oscurecida trágicamente por el paso raudo de las nubes, Laocoonte, derribado por una serpiente que le acomete por la espalda y de la que intenta desasirse; uno de sus hijos, ya muerto; otro, a la izquierda, en pie, doblado hacia atrás y de nuevo en tensión por el poderoso anillo de la segunda serpiente, la cual le alcanza ya el pecho; a la derecha, dos hijos, que no comprenden apenas lo que sucede (tal era la rapidez y la furia con que los envolvía el destino). Y a través de toda esta escena, a través de este levantarse y abatirse y hacer resistencia; a través de la tensión que penetra todos los intersticios de esta desesperación se divisa Toledo como testigo de este espectáculo, encaramándose sobre sus agitadas colinas, pálido por el resplandor de un cielo que se precipita a sus espaldas. Un cuadro único, inolvidable...; debe ser magnífico ver esta ciudad, y al Greco en relación con ella"⁵²⁰.

Y termina con estas palabras: "*Pero naturalmente yo sueño, esto sería algo más que un rodeo; sólo Dios sabe lo que esto significaría*". Rilke no puede medir la trascendencia que podría tener para él futuro viaje a Toledo del que nos ocuparemos. El interés por el destino del *Laocoonte* es muy natural en nuestro autor, que, como otros muchos, tenía tras sí toda la tradición alemana desde Lessing. La tesis misma de Lessing acerca de las fronteras de la pintura y la poesía hubiera podido ser también un

⁵¹⁹ Carta del 16-X-1908, dirigida a Rodin. En: RILKE, Rainer Maria. *Cartas a Rodin*. Editorial Síntesis. Madrid, 2004: (136-137).

⁵²⁰ PAU, A. "De El Greco a Toledo". *Rilke en Toledo*. Editorial Trotta. Madrid, 1997: (20).

símbolo muy significativo para caracterizar la situación personal de Rilke, el cual, por estos momentos, se debatía aún entre las artes plásticas y la expresión poética. Rilke no estaba todavía seguro de poder alcanzar con sólo el poder de la palabra lo que los pintores o escultores habían alcanzado con la materia a su disposición. Pero lo decisivo aquí para nosotros es señalar cómo el paisaje de Toledo vuelve a aparecer. Rilke necesitaba esa tensión que tan sólo era posible experimentar ante la visión de Toledo. Un año más tarde arrastrará esta experiencia al borde casi del aniquilamiento. En la prueba se va a decidir en gran parte su destino personal y su destino como poeta. Están a punto de irrumpir las *Elegías*, pero el camino del alumbramiento será largo, vacilante y penoso.

El 18 de septiembre de 1912, cuando Rilke estaba haciendo los preparativos para su viaje a España, aún cuando no estaba seguro todavía de poder realizarlo, tiene buen cuidado de preguntar a Leo Von König por la obra de M. B. Cossío sobre el Greco: "*Desde hace meses y meses estoy esperando la obra sobre el Greco anunciada por Cassirer (Cossío-Meyer-Graefe). ¿Tiene usted noticias de cuándo aparecerá?*". Rilke hizo el viaje a España sin poder leer el libro de Cossío. Pero en Madrid, de regreso ya hacia París, compró un ejemplar del libro y lo leyó como pudo en el idioma original.

Y exactamente un mes antes de su llegada a Toledo, en carta a Anton Kippenberg desde Duino, le recuerda el motivo de dirigirse a Toledo con el propósito de asentarse y vivir allí:

"Usted sabe que el Greco es uno de los acontecimientos más grandes de mis últimos dos o tres años. La necesidad de entablar relación estrecha y concienzuda con él se me antoja casi una misión, un deber profundo e interiormente arraigado", aún cuando reconozca igualmente que *"el acicate de pasar una temporada en España se remonta a aquellos días de Roma en que, sin saberlo, comencé el Malte Laurids, y desde entonces, y por encima del curso de los años, mientras unas cosas se cumplían y otras no, este deseo ha permanecido siempre fresco y lozano, hasta el punto que ahora es casi el único al que me puedo confiar con entera seguridad"*.

Como veremos, durante la estancia de Rilke en España la pintura de El Greco seguirá conservando una gran significación para el poeta, si bien esta significación pasa a segundo término ante las impresiones del paisaje español. Después del viaje, el nombre del pintor enmudece, pero el recuerdo de España se conservará siempre vivo y operante durante toda la vida, sobretodo los meses de su estancia en París en 1913 coincidiendo con la redacción de los *Gedichte an die Nacht* (Poemas a la noche). Este comportamiento confirma nuestra tesis de que el testimonio de las artes figurativas no era para Rilke más que el elemento catalizador, el estímulo necesario para la plasmación poética. Una vez cumplida su misión, Rilke lo olvida o lo silencia.

Sorprendente resulta que después de la gestación de las dos primeras *Elegías*, el poeta sufra un arranque de impetuosidad y deseo de viajar a España. Una carta del 19 de diciembre de 1912 dirigida a Lou Andreas-Salomé confirma una vez más la necesidad que tenía Rilke de abandonar Duino, como la coronación de una vida apátrida, nómada y cosmopolita, síntesis que busca hacer coincidir el "*espacio interior del mundo*" con el espacio interior del hombre. Rilke tiene predilección por la palabra *wohnung* (morada) y *wohnen* (morar), etimológicamente relacionadas con *gewohnen* o *gewöhnen, sich gewöhnen* (acostumbrarse). La importancia de la costumbre en la obra de Rilke⁵²¹ aparece ya subrayada en la I *Elegía*:

⁵²¹ FERREIRO, J. "Rilke, poeta del cosmos y su relación vivencial con España". *Cuadernos Hispanoamericanos*. (218). Madrid.1968: (228). El autor hace hincapié en las reminiscencias agustinianas de estos versos.

“Nos queda el camino del ayer, y la demorada fidelidad a una costumbre, que nos gustó, se asentó en nosotros y no se fue”.

Tal y como ya había sentenciado Malte Laurids Brigge años atrás⁵²².

Muchos fueron los caminos de la tierra que Rilke siguió desolada y solitariamente en busca de su morada en el cosmos interior y exterior, a las patrias de adopción que quiso hacer suyas -Alemania, Rusia, Francia, Italia, España- a los paisajes y las cosas que quiso vivir e incorporar a su alma. A la construcción de un imaginario arquitectónico íntimo y personal que su epistolario ha aportado a la historia, hace posible reseguir a partir de sus notas biográficas y su extenso epistolario la visita del poeta a nuestro país, en las navidades de 1912. De estas fechas es el peregrinaje, en pleno proceso creativo de la *Elegías*, hacia España, visitando las ciudades de Madrid, Toledo, Granada, Sevilla y Ronda. España ya había llegado⁵²³.

La pintura de El Greco acompaña al poeta a lo largo de toda su vida, pero fueron sin duda los cuadros de España aquellos de los que su producción poética se encuentra más influenciada. Atrás quedaban las primeras aproximaciones en el estudio de Zuloaga en París la primavera de 1903. Así como la *Visión apocalíptica* que descubrió de la mano de Maurice Barrès en el museo de Zumaya; o la *Visión de Toledo* del Salon du Luxembourg que relató a Rodin en 1908.

Una vez en Madrid, el 2 de noviembre de 1912, visita en el Museo del Prado la colección de cuadros de El Greco que allí se encuentra expuesta⁵²⁴: *El Bautismo de Cristo* (1596-1600); *Vista y plano de Toledo* (1610-1614) sobre el que más adelante recabaremos; *San Sebastián* (1610-1614), junto a la representación arquitectónica en su fondo del puente de Alcántara y el Castillo de San Servando y *San Andrés y San Francisco* (1595), donde la crítica especializada ha intentado localizar el puente de Alcázar [fig.XXXVI]. Pero de entre todos ellos, fue sin duda el cuadro de la *Crucifixión* (1596-1600) el que más honda impresión causó al poeta [fig.XXXVII].

Un cuadro inquietante, cuya principal composición remite a la intersección de un doble triángulo invertido: el primero el formado por San Juan, la virgen María y María Magdalena, en la tierra; el segundo aquel que integran los tres ángeles que intentan contener la sangre que emana de Cristo, y de los cuales uno, el que se sitúa en el vértice inferior, encuentra sus alas literalmente en el

⁵²² RILKE, R. M. *Op. Cit.* Madrid, 1988: (16). “Y uno no tiene nada ni a nadie, y se viaja a través del mundo con su maleta y un cajón de libros, y en resumen, sin curiosidad. ¿Qué vida es ésta? Sin casa, sin objetos heredados, sin perros. ¡Si al menos hubiese recuerdos! Pero, ¿quién los tiene? Si la infancia estuviese aquí: pero está como enterrada. Quizá sea necesario ser viejo para conseguir todo. Pienso que debe ser bueno ser viejo”.

⁵²³ Biblioteca Nacional de Berna. Fondo R. M. Rilke. Transcripción del texto escrito en el reverso de las fotografías de las ciudades españolas. “Parte principal de la ciudad antigua, la catedral, mezquita en tiempo de los árabes, a la que los cristianos han añadido en el siglo xv la elevada ‘Capilla Mayor’. La gran obra de mampostería, a la izquierda, destinada a cierta fundación moderna bien intencionada, se eleva entre los restos del antiguo Alcázar”. Y prosigue en su viaje: “Descendiendo hacia los molinos del Guadalevín, entre las dos mitades de la ciudad de Ronda. Sobre la colina, al fondo, donde se ven los pinos, pequeña capilla, llamada ‘Nuestra Señora de la Cabeza’ (cabeza = tête), santuario de la Patrona de Ronda, en el que se venera una imagen muy antigua encontrada un día en una cueva. Igualmente muy olvidada por el pueblo. Toda la ladera alrededor cubierta por un hermoso bosque de encinas y olivos, propiedad del marqués de Salvatierra (mi paseo de casi todos los días)”.

⁵²⁴ Disponemos de la fotografía realizada por J. Lacoste entre 1911-1912 a las Salas del Museo del Prado en la que se puede observar con exactitud la ubicación de los cuadros de El Greco en la Galería Central del museo. Se trata de la fotografía documentada con el número de serie 4.6, donde se encuentran, por orden de aparición: 177. Francisco Zurbarán, *Lucha de Hércules con la hidra de Lerna* [1249]; 178. Jorge Manuel Theotocópuli, *El entierro del Señor Orgaz* (parte inferior) [830]; 179. El Greco, *El Bautismo de Cristo* [821]; 180. Anónimo español del siglo XVII, *Adoración eucarística de los marqueses de Poza* [1302]; 181. El Greco, *La Crucifixión* [823]; 182. El Greco, *San Antonio de Padua* [815]; 183. El Greco, *Cristo abrazado a la cruz* [822]. En: AA.VV. *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*. Museo Nacional del Prado. Madrid, 2004: (101, 187).

espacio del espectador, en la Tierra. Y en medio, presidiendo majestuosamente la escena, el cuerpo del salvador. Un cuadro sobre que el poeta volverá en más de una ocasión, y del que en una carta dirigida a Benvenuto el 13 de febrero de 1914 dirá:

“Hace unos días, al anochecer, abrí un volumen con reproducciones del Greco, y ante mí apareció la Crucifixión. Seguidamente intenté descifrar el catálogo del Museo del Prado lo que yo, más bien contemplando que escribiendo, había anotado en lápiz en presencia de este cuadro. Y puede leer la palabra ‘música’. [...] Mira: sobre el fondo de las rasgadas tinieblas de los cielos se destaca la cruz con la llama alargada y pálida de su cuerpo, y arriba, sobre ella, la minuciosa inscripción, más larga de lo que se suele ver, como si fuera el nombre interminable de sus penas. María y Juan, a la derecha e izquierda del cuadro, aparecen en pie con el rostro inclinado, como si quisieran repetir la dirección de su dolor, erguido allí para siempre e incapaz de soportar más. Tan sólo fluye sobre Magdalena el ardor de la Pasión, pues ve la sangre manando de los pies clavados uno sobre el otro. Magdalena cae de hinojos al pie de la Cruz, pretendiendo atajar la sangre que se derrama a lo largo del madero, con una mano fuertemente agarrada al tronco por debajo de los pies, con la otra, en la parte inferior cerca de la tierra: quiere ser la primera y la última en atajar esta sangre, pero no da abasto. Y sin saber qué hacer, levanta la mirada a través de las negras llamas del aire y ve saltar la sangre de la herida del costado y la que cae de los estigmas de las manos: no ve nada más que la sangre. Pero ya un ángel cerca de ella se arroja en chaflán y acude en su ayuda. Y dos ángeles como dos grandes mariposas pálidas, debajo de las goteantes manos, se forman arriba, en el espacio de la noche, y vuelan vacilantes al encuentro de la sangre como para abrazarla, extasiados en el mero ademán de las manos, y la captan como música”⁵²⁵.

Y una vez en Toledo, el poeta pudo visitar, entre otros muchos cuadros: *Vista y plano de Toledo* (Museo de El Greco – Toledo); *San Bernardino*; *La Asunción de la Virgen* (Iglesia de San Vicente – Toledo); *San José y el Niño* (Capilla de San José – Toledo). Rilke volverá una y otra vez a contemplar la *Asunción* del Museo de San Vicente [fig. XXXVIII], donde un ángel ingravido convierte en una misma y continua realidad el ramo de rosas que rozan sus pies y la túnica celeste de la Virgen que alcanzan sus manos⁵²⁶. Y la última tarde de su estancia en Toledo, irá apresuradamente a contemplar, él sabe que por última vez, esta *Asunción* de El Greco, y allí permanece, hasta que el ruido de llaves del celador le avisa que tiene que abandonar el pequeño museo. Tan intensa ha sido la contemplación, que puede describir el cuadro, varios días más tarde, lejos ya de Toledo, aunque en el lienzo Rilke solo ve ángeles, ángeles que ascienden, y todo lo demás ha desaparecido:

⁵²⁵ El ángel habita el espacio de la sinestesia, en una experiencia similar a la que años más tarde se viera sumido Dalí ante la visión a la que le induce Lorca frente a la Sagrada Familia: “Oigo un guirigay de gritos que cada vez se vuelven más estridentes hacia el cielo, hasta mezclarse con las trompetas de los ángeles en un clamor que sólo podría aguantar unos instantes”. THIEBAUT, P. *Gaudí. Bâtisseur, visionnaire*. Gallimard. París, 2006: (117).

⁵²⁶ El tema es interpretado aquí de forma mística. El cuadro parece envuelto en fuego. La luz celestial que envuelve a la Virgen se asemeja a una lluvia de llamas que inflama, con el Amor Divino, el alma de María, que, arrodillada, parece petrificada en el éxtasis. El arbusto de rosas ardiendo simboliza la unión del alma con el fuego Divino. Esta imagen puede compararse incluso con la famosa visión del ángel y la lanza de fuego de Santa Teresa. Para describir la unión del alma con Dios, los místicos españoles utilizaban con frecuencia la metáfora del “Fuego-Llama” y de la luz y colores de brillo deslumbrante. Santa Teresa, hablando del matrimonio espiritual comparaba el alma a la llama de una vela, que se unía con el resplandor divino como las llamas de dos velas que se reúnen en un mismo fuego, expresando de tal modo la unidad de su naturaleza. “La Llama” es también una de las metáforas más importantes de la poesía de San Juan de la Cruz, símbolo del Amor Divino.

“Un ángel enorme irrumpe oblicuamente en el cuadro, y otros dos ángeles tan solo se elevan. El resto de la escena no podía ser otra cosa que ascensión, subida, y nada más. Esto es física del cielo”.

Rilke quiso que esta escena del lienzo fuera su último recuerdo de la ciudad.

La tesis del japonés Ito Takatatsu ya ha sido expuesta. El ángel de Rilke encuentra un primer reflejo en las pinturas de El Greco. Pero existe todo un elenco de fuentes primarias que acompañaron al poeta en el descubrimiento del paisaje castellano que aún no han sido analizadas, y que nutrieron las últimas exhalaciones de una posible visión romántica y pintoresca del mundo. Por un lado las cuatro importantes guías de viaje que Rilke llevó junto a él: *Voyage en Espagne* (1862-1873) de Gustave Doré y el Baron Ch. Davillier; *La Guía del Vizconde Palazuelos* (1890) de Jerónimo López Ayala [fig.XXXIX]; *Spanje* (1900) de Jozef Israëls y el *Catálogo del Museo del Greco de Toledo* (1912). El mismo año del viaje a España, 1912, se publica el clásico del simbolista Maurice Barrès, *Le Gréco ou le secret de Tolède*⁵²⁷. Teniendo en cuenta las fechas del viaje a España del poeta, cabe la certeza de que el libro alimentó parte del misticismo del encuentro con las tierras del pintor griego. Y hasta aquí la labor de las fuentes primarias. A partir de ahora es nuestro camino emprender la búsqueda del Ángel que ya no sólo se encuentra entre los versos de las *Elegías*, sino entre las páginas de innumerables guías de viaje, monografías de la época, así como en el imaginario de una literatura que se alimenta de una Toledo extremadamente espiritual, acompañada muchas veces de representaciones cartográficas que la asimilan a una ciudad propia del reino de los cielos. Reseguir el camino del ángel. Sus arquitecturas. Y en esta línea, la pintura española de El Greco tiene mucho que decir.

⁵²⁷ Barrès atribuía a la obra de El Greco “*le mysticisme typiquement espagnol*”, considerando que sus cuadros completaban los tratados de Santa Teresa de Jesús y los poemas de San Juan de la Cruz. BARRES, M. *Le Gréco ou le secret de Tolède*. Paris, 1966: (108-111).

4.3.3 Las arquitecturas de El Greco

Las primeras palabras de Gregorio Marañón en el discurso pronunciado en el Congreso e Cooperación Intelectual⁵²⁸, en octubre de 1950 en la misma ciudad nos puede dar algunas pistas: “¿Qué es Toledo? Para el turista superficial es una serie de visiones pintorescas que, reunidas en tan gran número, es difícil volver a encontrar en parte alguna. Para el viajero romántico, Toledo es uno de los pocos escenarios del mundo en que se puede sin esfuerzo soñar. Para el arqueólogo y el sabio la ciudad es, como escribió Cossío, con palabras no superadas todavía, ‘el espectáculo de cien civilizaciones apiñadas, cuyos restos conviven, formando innumerables iglesias y conventos, viviendas góticas, mudéjares y platerescas, empinados y estrechos callejones moriscos, cuadro real casi vivo e intacto, en suma, de un pueblo donde cada piedra es una voz que habla al espíritu’”. Una visión pintoresca y romántica es la doble óptica bajo la cual se aproximó Rilke a esta ciudad, una interpretación de la misma alimentada por las literaturas de viaje de las que se sirvió el poeta⁵²⁹ y que bebían directamente del misticismo y orientalismo que El Greco supo imprimir en las arquitecturas que acompañan sus cuadros en la etapa de Toledo. Sin embargo, y contra el mito que intentó instaurar la historiografía local e internacional sobre el Toledo del siglo XVI, recientes estudios microhistóricos sobre el origen de las atmósferas que El Greco recrea en sus visiones de Toledo, intentan desmontar el entronamiento de esta primera interpretación. Porque, a decir verdad, la ciudad que recibe al cretense bajo el clima de la contrareforma en julio de 1577 ni era oriental, ni era mística, ni estaba en decadencia⁵³⁰.

La primera arquitectura de El Greco que reconstruye una posible tradición oriental para la ciudad castellana no es otra que el enigmático Monte Sinaí, incluido en el Tríptico de Módena, y que luego

⁵²⁸ MARAÑÓN, G. “Discurso de Toledo”. *Elogio y nostalgia de Toledo*. Espasa-Cape S.A., Madrid 1951: (11).

⁵²⁹ *Voyage en Espagne* (1862-1873) de Gustave Doré y el Baron Ch. Davillier; *La Guía del Vizconde Palazuelos* (1890) de Jerónimo López Ayala; *Spanje* (1900) de Jozef Israëls; *Catálogo del Museo del Greco de Toledo* (1912); *El Greco* (1908) de M. B. Cossío.

Y junto a la primera persona, la voz de los narradores que constituyen la gran alud de títulos que acompañan la ciudad esos años desde reseñas publicadas en el interior de nuestras fronteras. Estos serían algunos de los más señalados: *Toledo pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos* (1845) de José Amador de los Ríos; *Toledo en la mano* (1857) de S. Ramón Prado; *Historia de la Ciudad de Toledo* (1862) de A. Martín Gamero; *Tradiciones de Toledo* (1880) de Eugenio de Olavarría y Huarte; *Guía del viajero en Toledo: ilustrada con un plano de la población y varios grabados* (1885) de Emilio Valverde y Álvarez; *Monumentos Arquitectónicos de España: Toledo* (1905) de E. Martín y Gamoneda; *Guía ilustrada de Toledo* (1906).

De la misma manera, la ciudad fue fuente de estudio y motivo de inspiración a gran parte de intelectuales extranjeros a partir de mediados del siglo XIX, entre los cuales en presente estudio señalaremos: *The Picturesque antiquities of Spain: described in a series of letters, with illustrations, representing Moorish palaces, cathedrals, and other monuments of art: contained in the cities of Burgos, Valladolid, Toledo, and Seville* (1846) de Nathaniel A. Wells; *Tolède et les bords du Tage: nouvelles études sur l'Espagne* (1860) de Antoine de Latour; *Toledo and Madrid: their records and romances* (1903) de Leonard William; *Spanische Reisebilder* (1904) de Max von Boehn; *Propos d'Espagne: le paysage espagnol, ruines romaines, les maures et leurs monuments en Espagne, villes mortes, Tolède, Séville, dans les cathédrales et les églises, dans les bibliothèques, dans les théâtres, dans les rues, la peinture espagnole, la littérature du jour en Espagne, la psychologie du peuple espagnol* (1905) de Ernest Martinenche; *Toledo: an historical and descriptive account of the "city of generations"* (1907) de Albert F. Calver; *Toledo. Mit 118 Abbildungen* (1910) de August Liebmann Mayer; *The Heart of Spain: an artist's impressions of Toledo* (1907) de Stewart Dick.

⁵³⁰ MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. “El paisaje de Toledo en la pintura de El Greco. Fragmentos y enigmas”. En: AA.VV. *El Greco. Toledo 1900*. Caja Castilla la Mancha, Obra Social. Madrid, 2008: (39-57). La construcción del imaginario toledano desde la óptica del misticismo oriental y una anhelada espiritualidad fue la tarea que iniciaron los escritores españoles de la Generación del 98. Ello queda ampliamente relatado en: MARTÍNEZ GIL, F. “IV. Entre tradición y modernidad: mística y oriental”. *La invención de Toledo. Imágenes históricas de una identidad urbana*. Almad Ediciones. Ciudad Real, 2007: (209-218). También, SANTOS VAQUERO, A. *Historia, mitos y leyendas de Toledo. la fusión entre la historia y la leyenda*. Ediciones Covarrubias. Toledo, 2008.

vuelve a pintar, ya como pieza individual durante su estancia en el Palacio Farnesio por deseo expreso del bibliotecario Fulvio Orsini, quien gustaba de tener contactos con las corrientes espirituales sinaíticas. El Monte Sinaí era uno de los lugares sagrados con más resonancias simbólicas y religiosas, tanto para los cristianos como para los judíos. Estaba formado por tres colinas; la central conocida como monte Horeb es donde tiene lugar la entrega de las Tablas de la Ley a Moisés, sobre la que más tarde insistiremos. También es el enclave en el que se levanta el monasterio de Santa Catalina, centro de peregrinación y lugar sagrado por antonomasia en la tradición bizantina.

Es a partir de 1587 cuando podemos afirmar que el único paisaje que le interesa recrear en sus pinturas es el de Toledo. Y así es como el cretense evoca una ciudad desestructurada, representada a partir de la libre yuxtaposición de las arquitecturas simbólicas que mejor la evocan. Un Toledo cuyos hitos se desplazan libremente en el plano del lienzo, como en la *Inmaculada Concepción con San Juan Bautista* y en la *Inmaculada* de la Capilla Oballe⁵³¹, ambas en el museo de Santa Cruz, o en las numerosas versiones que hace del *Bautismo de Cristo*. En ellas, mediante un proceso de abstracción que le acerca a sus orígenes bizantinos, El Greco convierte los hitos urbanísticos en símbolos de la tradición mariana. Bajo el cielo nocturno, tan presente en el ciclo de poemas rilkeanos que sigue a la estancia en España, podemos identificar la “*porta coeli*” que sirve de frontispicio a la “*turris David*” concebida como un “*tholos*” clásico, a la derecha el cedro del Líbano, el ciprés de Hermón, la palmera de Engeadí (Ec, 24, 13-14) y la muralla que actúa como “*hortus conclusus*” tomado del *Cantar de los Cantares* (4:15). Todos ellos elementos que podemos contemplar en la composición de la *Inmaculada Concepción con San Juan Bautista* en la que, de forma magistral, el pintor une dos capítulos hasta ahora separados: la visión apocalíptica del triunfo sobre el pecado con el que se representaba a la Inmaculada Concepción, y la más tradicional en la iconología de occidente, la Asunción de María, fórmula que bien podría haber sido tomada prestada de los escritos del teólogo toledano Alonso de Villegas, autor de otros de los *Flos Sanctorum* más eruditos de la época⁵³².

La idea era la de reemplazar los elementos bíblicos por el paisaje natural, algo que aprovecha el potencial paisajístico de Toledo. Y al insertar los símbolos o jeroglíficos de la iconología mariana se adquiere una dimensión suprainreal muy cercana a los postulados defendidos por Pável Florenski años más tarde en su ensayo *La Perspectiva Invertida*⁵³³. A su vez, el puente de Alcántara, el castillo de San Servando o la torre de la catedral sirven de citas bíblicas con las que construir y articular el esqueleto del paisaje de la ciudad, y que de forma casi idéntica se reproducen en composiciones como la *Vista de Toledo*. Nadie antes había hecho algo similar en pintura, sin embargo es posible hallar un precedente literario para la fantasía de El Greco. La *Crónica* de San Ildefonso habla de la “*casa de Dios*” y de la “*puerta del cielo*” para referirse a su catedral y, en pleno Siglo de Oro, Lope de Vega incluye los mismos términos en *El capellán de la Virgen* que sin duda pudo conocer El Greco⁵³⁴.

⁵³¹ La figura de María es muy grande, muy alargada y encorvada en solemne espiral; es semejante al hacha ardiendo con el fuego azul rosado en el cielo nocturno de Toledo, los contornos de la cual pueden distinguirse muy lejos abajo. La Virgen es sostenida por un ángel de grandes alas de color azabache vestido con una túnica de color amarillo limón. La Madre de Dios se desliza suave y lentamente en el espacio claro dorado, rodeada de un coro de los ángeles e iluminada por la paloma del Espíritu Santo. Como en la visión de la Asunción de la Virgen de Santa Teresa: “*Es vuelo suave, es vuelo deleitoso, vuelo sin ruido*”. En: HATZFELD, H. *Op. Cit.* Madrid, 1976: (274).

⁵³² Publicada entre 1578 y 1589, supuso una de las apuestas historiográficas del momento en el que se recoge el espíritu de la Contrarreforma. En: BROWN, J. “La visión de San Juan de la Inmaculada Concepción de El Greco”. *La Inmaculada de El Greco*. Madrid, 1997.

⁵³³ FLORENSKI, P. *La perspectiva invertida*. Edición de Felipe Pereda. Traducción del ruso de Xenia Egórova. Ediciones Siruela. Madrid, 2005.

⁵³⁴ LOPE DE VEGA. “El capellán de la Virgen”. *Obras selectas, tomo III*. Ediciones Aguilar. Méjico, 1991: (183).

Pero no siempre el pintor fragmenta el paisaje de Toledo. Es más, en la mayoría de ocasiones lo toma de forma íntegra para enmarcar espacialmente sus composiciones. En este sentido, su mirada siempre tiene un enclave fijo que se sitúa en el camino de Madrid, y desde allí siluetea el perfil imaginario compuesto por la Catedral, el Alcázar, la vertiente de la muralla en su desnivel hacia el Alcázar y el puente de Alcántara al otro lado, todo ello en medio de una vegetación que recrea la exuberante huerta que cierra el Tajo, una visión muy similar a la que los viajeros románticos exhibían en sus guías, y de la que Rilke tuvo noticia como si una nueva Jerusalén Celestial se tratase. Esto son los componentes de la impresionante *Vista de Toledo*, en que se representa un paisaje bañado por una luz y tonalidad azul demasiado irreal, bajo los efectos relampagueantes en blanco y los toques acerados de azul destacando la roca y la remontada de la vertiente hacia el castillo de San Servando. La verosimilitud topográfica, sin embargo, está distorsionada en aras de una mayor expresividad, pues algunos de los hitos que marcan la línea del cielo de Toledo, como la torre de la Catedral, se han cambiado de lugar. Aparece a la izquierda, cuando en realidad está a la derecha, y lo mismo ocurre con otros elementos, que o ya no existen o son fruto de la invención del pintor. El resultado final la convierte en una las composiciones preferidas por los expresionistas del círculo de Munich, cuya roca y pedregal bajo los ojos de Rilke⁵³⁵ se convertía en la nueva montaña de la revelación de la modernidad.

No es sino hacia el final de su vida que El Greco vuelve a dar dos interpretaciones soberbias de la ciudad de Toledo como espacio sagrado por antonomasia. Una responde al género de la pintura mitológica, la otra a la religiosa. Ambas fueron ejecutadas en los mismos años, 1608-1614. La primera es una verdadera excepción en el catálogo del cretense. Se trata del *Laocoonte*⁵³⁶ [fig. XL], para cuya elaboración el pintor no siguió la fuente de Virgilio sino que demostró, una vez más, su bagaje cultural y acudió a textos menos conocidos como el de Actinos de Mileto⁵³⁷, con la que aporta una reflexión nueva y parcialmente desconocida del relato. Según este autor, junto al padre sólo muere uno de los hijos a manos de la serpiente que derriba al sacerdote mordidiéndole la cabeza, mientras el otro prosigue en su lucha. Y al fondo, la visión de la ciudad de Toledo, convertida en la Troya grequiana⁵³⁸, y bajo la atmósfera de un cielo lleno de presagios dramáticos que presencia el combate del sacerdote, a cuyo costado yace el hijo muerto, mientras advierte con pavor la serpiente a punto de morderle. En el extremo izquierdo, el otro vástago se debate entre la vida y la muerte, todavía de pie, describiendo una curvatura insólita muy similar a las caídas que ya por aquellos años Rilke había descrito en los protagonistas la *Puerta del Infierno* de Rodin, posturas que suponen la evolución de los primeros ensayos de las pinturas de *San Mauricio y la legión tebana* y los soldados que testifican la

⁵³⁵ Los cuadros de El Greco que el poeta pudo contemplar durante su estancia en Toledo y que poseen esta peculiar interpretación de la ciudad castellana son: *Visión de Toledo* (Metropolitan Museum of Art, Nueva York); *La Asunción de la Virgen* (Iglesia de San Vicente – Toledo); *San José y el Niño* (Capilla de San José – Toledo); *Cristo agonizante* (Colección Duque de Alba- Madrid); *Vista y plano de Toledo* (Museo de El Greco – Toledo).

⁵³⁶ GONZÁLEZ ZYMLA, H. “Iconografía del Laocoonte a través de sus fuentes literarias y poéticas”. *Anales de Historia del Arte*, nº 9. Universidad Complutense. Madrid, 1999: (9-26).

⁵³⁷ La biblioteca del pintor ha sido enumerada en el siguiente ensayo. MARIAS, F. BUSTAMANTE, A. “El Greco, lector y escritor”. *Las ideas artísticas de El Greco. Comentarios a un texto inédito*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1981: (43-55).

⁵³⁸ Bernardo de Piña ya asociaba la legendaria Troya con Toledo y lo hacía para avisar de males futuros que avanzaban imparables directos al corazón de la urbe. Hacia ella se dirige el caballo, enigmático y ajeno al drama del primer plano, y en ese caminar se ha querido ver un sinfín de significados. Desde la paulatina decadencia que se cierne en el horizonte, a la sinrazón dogmática de los nuevos tiempos ahogando las voces de hombres ilustres. En: MARTÍNEZ GIL, F. “De Civitas regia a Civitas Dei. El imaginario histórico de Toledo durante los siglos XVI y XVII”. *Los espacios sagrados en la ciudad de Toledo y su entorno*. Hace referencia a la nota 6 que se encuentra en: MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. “El paisaje de Toledo en la pintura de El Greco. Fragmentos y enigmas”. AA.VV. *El Greco. Toledo 1900*. Caja Castilla la Mancha, Obra Social. Madrid, 2008: (56).

Resurrección de Cristo. De hecho, a día de hoy aún no se ha dado con una única clave que interprete la presencia de los tres personajes que contemplan la escena, y que fueron descubiertos tras la limpieza de 1955. En torno a ellos se debate la duda y el interrogante mítico: ¿Adán y Eva, Epimeteo y Pandora, o bien Paris a las puertas de Troya? Fuera cual fuera la respuesta, todas corresponderían a una nueva versión cristianizada de la Antigüedad en tiempos de la Contrarreforma.

A diferencia de otros paisajes en los que el pintor hace gala de un extraordinario subjetivismo, en el *Vista y plano de Toledo* [fig. XLI] desarrolla su visión más objetiva, realizada por el propio plano de la ciudad que sostiene el joven de la izquierda, lo que no le impide introducir algunas licencias y caprichos. La dualidad de lenguajes permanente en El Greco, y especialmente al final de su vida, hace que para algunos esta sea una composición caracterizada por la “exactitud topográfica”, mientras que para otros no sea más que una “vista”, un paisaje imaginario, ideal y emblemático que se presenta como una copia muy similar a la representación que de la ciudad de Toledo realizan Georgius Braun y Franciscus Hogenbergius en su *Civitates Orbis Terrarum* (1588-1618)⁵³⁹. La clave está en una de las licencias que se concede: una figura revestida de oro y sosteniendo un cántaro y una cornucopia de la que fluyen todo tipo de alimentos.

No sólo se trata de una alusión culta al Tajo, siguiendo las pautas clásicas que ya había hecho de un anciano que trae la abundancia y la prosperidad a las tierras que baña la alegoría de un río. En esta ocasión, El Greco utiliza todo un repertorio de emblemas que los humanistas de la ciudad despliegan en las arquitecturas efímeras y entradas triunfales que tienen lugar en la ciudad de Toledo. Pero ésta sólo supondría un primer paso hacia su interpretación. Recordemos que la figura del portador del ánfora que derrama agua sobre la ciudad castellana también se trata de una de las representaciones de Acuario [fig. XLII], una de las 88 constelaciones más antigua reconocida por la astronomía moderna, descrita por Claudio Ptolomeo, y cuya cabeza se representa a través de un cuadrángulo de estrellas que contiene en su interior la forma de un ojo. Es el centro de Acuario una estrella, luz, como atributo de la visión. No se trata del único caso en Grecia -ya que el ojo de la Gorgona está representado por la famosa estrella variable eclipsante Algol- pero sí la que más nos interesa, pues en el cuadro *Vista y plano de Toledo* que Rilke pudo ver en el Museo de El Greco de Toledo, la presencia de la figura de Acuario sería la encargada de verificar una nueva dicotomía en el imaginario del poeta. Así, Toledo se transforma en la ciudad en la que la nueva visión del hombre en el mundo acontece como luz en forma de estrella, correspondencia que toma prestada de El Greco, atento lector *De Coelestia Hierarchia* de Pseudo Dionisio Areopagita⁵⁴⁰, así como de los diez diálogos de Francesco Patrizi, destacado representante de la filosofía neoplatónica del Cinquecento y otros. El elemento de mayor importancia del sistema neoplatónico es la luz⁵⁴¹, que adquiere un valor trascendente, metafísico. Sin embargo esa luz no permanecerá por mucho tiempo en el empíreo rilkeano. La caída de una estrella, que meses más tarde relatará Rilke desde un puente de Toledo, verifica la síntesis vertical entre cielo y tierra que tanto anhelaba. Una caída que tiene lugar de noche. Y una síntesis que,

⁵³⁹ BRAUN, Georg. *Civitates Orbis Terrarum*. Georgius Braun y Franciscus Hogenbergius; grabados de Joris Hoefnagel. Coloniae Agrippinae: Bocholtz, 1588-1618. En las introducciones aparecen también los nombres de Simon Novellanus i Abraham Hogenberg. Como editores e impresores figuran los nombres de P. Bocholtz, A. Hierat, A. Hogenberg. Portadas alegóricas calcográficas en todos los volúmenes.

⁵⁴⁰ MARIAS, F. BUSTAMANTE, A. *Op. Cit.* Madrid, 1981: (51-52).

⁵⁴¹ El Pseudo Dionisio consideraba a Dios fuente de la luz primordial. Esta luz está representada simbólicamente en la jerarquía de los ángeles celestiales, seres intermediarios entre el mundo espiritual y el corpóreo. Así, la luz es el principio fundamental de comunicación entre lo divino, los objetos incorpóreos y los materiales. La luz es además, según el Areopagita, un medio de representar lo irrepresentable. Algunos cuadros de El Greco tienen una estrecha relación pictórica con las ideas del Areopagita. *Ibidem*: (52).

como la estructura arquitectónica que lo acoge, pronto dará paso al espacio del umbral y el tiempo del devenir. Entre 1912 y 1914, el cielo agota sus trascendencias, y es el ángel quien acompaña al hombre en su nuevo designar.

*“Estamos quizá aquí para decir: casa,
puente, manantial, puerta, cántaro, árbol frutal, ventana,
a lo sumo: columna, torre,*

*pero para decir, compéndelo,
oh, para decir de una manera tal, como las cosas mismas
jamás pensaron ser en su intimidad”*

RMR. IX Elegía de Duino

5. EL PUENTE

Es René Guénon quien insiste en el origen sánscrito del término que designa la palabra puente, el vocablo *sētu*, derivado de la raíz *si*, “ligar”, y que significa propiamente “vínculo”. Y los dos mundos presentes en ambas orillas que hay que “vincular” son, en el sentido más general, el cielo y la tierra, que al comienzo estaban unidos y fueron separados por el hecho mismo de su manifestación, cuyo dominio íntegro se asimila entonces a un río o a un mar que se abre entre ellos⁵⁴². El mismo río del que el poeta da cuenta al transformar el elemento arquitectónico de la *Fontäne* (fuente) que aparece citado en el inicio de la VII Elegía de 1912, hacia el *Brunnen* (surtidor) de la VIII Elegía de 1922, pasando por el devenir de *Der Strom* (el torrente), ese cauce de agua en movimiento que se abre entre el reino del cielo y la tierra y que Rilke gestó en su estancia en Toledo. Un tránsito, que bajo las figuras de San Cristóbal, el puente de San Martín, el color azul o el motivo de la caída de una estrella, operan en el espacio de un nuevo umbral de las representación pictórica.

El puente equivale pues, en una primera instancia simbólica, a la anulación del antiguo *axis mundi* que separaba cielo y tierra, una unión de la que el ángel se erige como figura sintomática que la protagoniza⁵⁴³. En este primer sentido cósmico ya superado era el vertical, lo mismo que los demás símbolos del “eje del mundo”, por ejemplo del eje del “carro cósmico” cuando sus dos ruedas representan, del mismo modo, el cielo y la tierra. El paso del puente representaría, de nuevo, un tránsito, un medio de unión de diferentes estados. La orilla de partida es este mundo, el estado en que se encuentra actualmente el ser que debe recorrerlo; y la orilla de llegada, después de haber atravesado los demás estados de su manifestación, es el mundo principal. La primera es el reino de la muerte, donde todo está sometido al devenir, y la otra es el reino de la inmortalidad.

Los puentes de Rilke, en su significación simbólica de unión y salvación, van esencialmente desde el oriente eslavo al occidente románico. En realidad, los paisajes que más honda huella dejaron en él fueron los de Rusia y de España. El primero se forjó gracias a la lectura personal que ofrece en *Das Stundenbuch* (El libro de las horas), y el segundo, en las *Elegías* que nos ocupan. La síntesis de

⁵⁴² GUÉNON, R. “Simbolismo axial y simbolismo del tránsito. El simbolismo del puente”. *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*. Paidós. Barcelona, 2009: (283-285).

⁵⁴³ Existe un ensayo de Rudolf Wittkower en el que el lenguaje del gesto de los ángeles de El Greco son interpretados en el mismo nivel de significación. “*En el nuevo nivel, el doble gesto de intercesión y éxtasis del Ángel le convierten en el mediador entre la naturaleza divina de Cristo y la esfera terrenal*”. En: WITTKOWER, R. “El lenguaje de el gesto de El Greco”. En: *La alegoría y la migración de los símbolos*. Ediciones Siruela. Madrid, 2006: (225).

España y Rusia se la relatará más tarde a su amigo el escritor francés Edmond Jaloux en estos términos:

“Cuando yo llegué por primera vez a Ronda me quedé asombrado de haberla visto ya. ¿Pero dónde? ¿Cómo? De pronto me acordé de una tarde en Rusia, transcurrida en la gran sala de un palacio, hojeaba el diario de viaje de un joven hidalgo que había dado la vuelta a España en compañía de su preceptor. Allí había dibujada una ciudad, cuyo nombre no estaba escrito: era Ronda”.

Años antes, en 1907, Rilke ya imagina España como el país donde tiene lugar la “queja” que pronto brotará incontenible de su corazón. Poco después, cuando pise tierra española, Toledo será la “*ciudad de cielo y de la tierra... una ciudad que va a través de todo lo existente*”, donde podrían coincidir en una sola mirada “*las miradas de los muertos, de los vivos y de los ángeles*”. Toledo se erige como la ciudad de una nueva Unidad. Por ello escribe Rilke que es en Toledo donde puede aprender la realidad de los ángeles, “*porque no hay nada como Toledo, si uno se abandona a su influjo, que dé una imagen tan elevada de lo suprasensible; las cosas tienen allí una intensidad que no es común, y que no es visible a diario: la intensidad de una aparición*”⁵⁴⁴. Con el ángel de El Greco camino de la materia de la memoria, Rilke escribió dos poemas dedicados a él. En uno, muy inmediato a su contemplación de la ciudad castellana, dijo del ángel que es como un:

*“Fuerte, silencioso candelabro,
colocado al margen: arriba, la noche exacta.
Nosotros, junto a tu arranque,
en penumbra, temblando.*

*Lo nuestro es no saber la salida
de este ámbito interior equivocado,
pero tú surges sobre nuestros límites,
e irradias luz como una gran montaña”*

Un fuerte y silencioso candelabro, que irradia luz como una gran montaña. Una bella imagen poética que encuentra en el tímulo de la Catedral de Toledo el objeto o cosa cuya presencia sublimar [fig. XLIII]. El primero en describirlo es Sixto Ramón Parro, entre las páginas que dedica a la catedral en su *Toledo en la mano* (1857)⁵⁴⁵. La escultura, obra de Mariano Salvatierra en 1804⁵⁴⁶ -tal y como se extrae de su correspondencia-, es un mecanismo elevador del cirio pascual con forma cilíndrica, como si de una columna se tratase, y se encuentra rodeado y sostenido por dos ángeles de extraordinarias dimensiones, cuyos pies ensangrantados tocan el suelo del santo recinto. El primero, “*de tamaño*

⁵⁴⁴ PAU. A. “El Ángel”. En: *Rilke en Toledo*. Editorial Trotta. Madrid, 1997: (60).

⁵⁴⁵ RAMÓN PARRO, S. *Toledo en la mano. Descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*. Toledo, 1867. 8º, 2 vols. Historia y descripción de la ciudad, con una explicación de la misa mozárabe y de las principales ceremonias que se practican en la catedral. Se encuentra su edición en facsímil en RAMÓN PARRO, S. *Compendio de Toledo en la mano o descripción abreviada de la iglesia catedral y demás monumentos y cosas notables que son dignas de la atención de los curiosos en esta célebre ciudad*. Ed. Zocodover. Toledo 1980. Según Parro la pieza se encontraba antiguamente en el Claustro, en la Capilla de San Blas. Hoy sigue en el mismo sitio donde Rilke lo encontró durante sus meses de visita a la catedral de Toledo, en el interior de la nave principal, visible ostentadamente desde el banco que presidía el zócalo de la pintura mural de San Cristóbal.

⁵⁴⁶ NICOLAU CASTRO, J. “Mariano Salvatierra, escultor de la Catedral de Toledo”. *Revista Goya*, nº 204. Madrid, 1988: (337-342). El inventario que se ha consultado, y que ratifica la autoría del tímulo que vio Rainer Maria Rilke, se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Toledo. Protocolo 1129 de Patricio Ortiz Pareja, fol.224.

*natural o mayor, con su ropaje muy airoso y cabellos flotantes, coge con su mano izquierda el remate de un gran medallón que descansa también sobre el plano del plinto, y con la mano derecha está señalando, a la atención de los que miran, el asunto esculpido en dicho medallón*⁵⁴⁷. En éste se puede leer la inscripción:

DEDUXIT EOS IN NUBE DEI
ET TOTA NOCTE IN ILLUMINATIONE IGNIS
Salmo 77, 17.

que significa en castellano, “*Los condujo por medio de una nube de día, y por la noche los alumbró con el resplandor del fuego*”. Y por detrás del primer ángel y su inscripción en la base, un segundo emblema en relieve acompañado por su pareja, que sostiene en sus manos las cadenas ensangrentadas de la esclavitud en el pecado del pueblo de Israel antes de ser liberado:

DE TENEBRIS NOS VOCAVIT
IN ADMIRABILE LUMEN SUUM
Epístola de San Pedro, II – 9.

cuya traducción vuelve a insistir en el tema de la luz. “*Nos llamó de las tinieblas hacia su luz admirable*”. Y la pareja de ángeles son los portadores de esa luz en la tierra, en tiempos de Pascua. Otro ángel en la tierra. En este caso, portador de la luz que simboliza la esperanza ante la muerte y resurrección del Mesías.

Un túmulo que con total seguridad pudo contemplar Rilke. Todos los días de su estancia en la ciudad, el poeta visita la catedral. Recorre las naves en penumbra y con la ayuda de la guía del vizconde de Palazuelos, va desentrañando todas las inscripciones que cubren los sepulcros. Al visitar la sacristía siente un leve sobresalto, por reencontrar a un conocido antiguo, *El Expolio*, similar al que tantas veces había contemplado en la Pinacoteca de Munich. En algunos puntos de su recorrido diario de las naves, Rilke se detiene. No sólo la música solemne de los órganos, sino también su majestuosa arquitectura, le cautivan y le asombran: “*¿Se acuerda usted de los magníficos órganos que hay aquí en la catedral?*”, le pregunta a Von Thurn und Taxis, “*¿Cómo salen de ellos los tubos hacia fuera, como si fueran viejos arcabuces!*”. Pero su mayor admiración va hacia las rejas de la Capilla Mayor, la imponente obra de Villalpando: “*Las rejas, las rejas, si de no haber estado aquí, se pasaría uno la vida entera diciendo ‘rejas, rejas’ como una oveja, sin imaginarse con ello nada real. Pero ahora ya lo puede uno saber, de una vez para siempre, y lo ve, lo ve hasta en sueños*”. Pero donde Rilke hace parada larga en el interior de la catedral es en uno de los bancos del crucero, ante la figura de San Cristóbal [fig. XLIV], sobre la que más adelante recabaremos. Este santo gigante, según la tradición, pasaba a personas de un lado a otro del río. Se trata de otra clase de puente, pero ¿dónde encontraría él su particular San Cristóbal, ese ser sobrenatural que le hiciera pasar a la otra orilla del río que representa el eterno devenir del agua que circunda Toledo? Sin duda, los paisajes españoles ayudaron a colmar su anhelo.

“A veces, hacia el atardecer, cruzo al otro lado, y paso por las rocas y las colinas; frente a mí sólo existe entonces la profunda y estrecha hoz del río, y detrás, la ciudad iluminada como un resucitado –como el Lázaro que resucita en la lámina de Rembrandt”.

Y en el poema sobre la resurrección de Lázaro, escrito dos meses antes de contemplar Toledo, dirá que

⁵⁴⁷ RAMÓN PARRO, S. *Op. Cit.* Toledo, 1980: (694-695).

*“[...] se alzó vacilante hacia la luz del día,
y se vio como tuvo que conformarse de nuevo
con esta vida aproximada e imprecisa”.*

Al alejarse de la ciudad, Rilke ha visto como la luz la realza del entorno, como el cobrizo del atardecer o la luminosa penumbra de la noche la destacan y aíslan de cuanto la rodea. Como un terrible y sublime relicario. Y es Toledo, junto a este ángel-Lázaro, quienes despiertan el interés de Rilke por el paisaje. Porque Rilke era hasta entonces proclamado el poeta de las cosas, de cosas desgajadas de su entorno -pantera, gacela, pelota, rosa, reloj de sol-, y cuando aparecen en los versos algunas de las que llama grandes cosas reales -rocas, montañas, árboles- aparecen también separadas e individualizadas. Él mismo hizo un manifiesto de esa concreción lírica, cuando escribió en esa ciudad:

*“Estamos quizá aquí para decir: casa,
puente, cisterna, puerta, vaso, árbol frutal, ventana,
a lo sumo: columna, torre...”*

En Toledo la mirada del poeta se ensancha, y logra abarcar y entender el paisaje. ¡Qué lejana queda aquella insistencia suya sobre la extrañeza y la crueldad del paisaje, tan presente en escritos anteriores, a la vista de las cartas rebosantes de entusiasmo por el paisaje toledano! Y la impresión que el paisaje le produce se resume en una palabra: aparición. Esta aparición del paisaje tiene, en Rilke, los mismos rasgos de la aparición religiosa: grandiosidad sobrehumana en la escena, asombro y zozobra en la visión. “*Querido amigo* -le escribirá a Karl von der Heydt el 26 de diciembre de 1912, casi un mes después de salir de Toledo-, *no se puede hacer una idea de esta ciudad asombrosa; ni siquiera las representaciones que El Greco ha hecho de ella logran mostrar, a pesar de ser tan fantásticas, lo que es esta aparición salvaje e irresistible, una aparición orientada hacia el cielo, que surge en medio de las montañas más violentas, estranguladas por el nudo corredizo del Tajo*”. Y dos años más tarde, pero conservando intacta la emoción, escribirá a Magda von Hattingberg que “*igual que cualquier otra aparición que pueda tenerse sobrepasa la simple presencia del hombre, de igual manera esa ciudad sobrepasa la presencia del paisaje, tal y como nosotros lo conocemos*”. Pero lo más sorprendente es que esta impresión del paisaje de Toledo como aparición esté ya expresada en la segunda carta enviada a la princesa Von Thurn und Taxis: “*Esta ciudad incomparable se esfuerza por contener en sus muros el paisaje árido, integral, insumiso, la montaña, la montaña pura, la montaña de la aparición; la tierra surge, colosal, de ella, y se hace inmediatamente detrás de sus puertas, universo, creación, cordillera, abismo, Génesis*”.

También se produce, en esa vivencia rilkeana del paisaje como aparición, el mismo efecto de compenetración sin fisuras, de identificación plena, que relatan los místicos en las apariciones sobrenaturales que tratamos en el capítulo anterior. No hay un conocimiento intelectual, porque no hay tránsito del objeto al sujeto: hay una captación inmediata y total de la realidad que se aparece. La escena exterior queda grabada -incrustada, mejor, porque no es su impronta, sino ella misma- en el interior del que la contempla. Rilke habla de una *innere Äquivalenz* (equivalencia interior):

“En el paisaje español, en Toledo, las cosas externas -torre, montaña, puente- tienen, con una intensidad inaudita, insuperable, una equivalencia interior, tal como uno hubiera querido representárselas. Aparición y visión del objeto se producen a un tiempo, como si a cada objeto correspondiera un mundo interior, como si un ángel, que abarcara todo el espacio, se hubiera vuelto ciego y sólo pudiese mirar dentro de sí mismo”.

Y esta extraña coincidencia de aparición exterior y visión interior que el poeta percibe cuando contempla el paisaje toledano, le hace expresar con toda lucidez su propio destino poético, y, por eso mismo, vital:

“Contemplar este mundo, ya no desde el hombre, sino desde el ángel, es quizá mi auténtica tarea, o al menos la tarea en la que confluyen todos mis intentos anteriores”.

Hay un momento en que la intensidad con que Rilke vive el paisaje de la ciudad castellana se hace máxima. Una tarde, el poeta vuelve a la ciudad desde el Cerro de la Cabeza; ha contemplado, durante horas, cómo el sol y las nubes encendían y apagaban los promontorios de la ciudad: San Cristóbal, las Melojas, la Virgen de Gracia... A veces uno en luz y otro en sombra, o todos en sombra, y luego, de uno en uno, se iban iluminando. Pero ya se ha cerrado la noche, aunque no es tarde, y el frío ha invadido bruscamente el barranco del Tajo y las ásperas quebradas que se adentran en él. No hay ruido en la Venta del Alma ni en las casas dispersas de la Solanilla. Sus pasos resuenan al acercarse al Puente de San Martín. La torre exterior es uno de los recintos preferidos por el poeta, quizás porque supone el origen de ese ciclo que vió nacer meses antes en Duino bajo la estructura arquitectónica de una visión interior en forma de torre. Después de detenerse ante ella, ha empezado a avanzar por el puente. A los pocos pasos se detiene de nuevo. No hay una sola nube, y el firmamento se ha llenado de luces, como en una noche clara de verano. De pronto una gran estrella se eleva, asciende como un *Brunnen* (surtidor) de luz, y cae, y cae aún más, despacio, cada vez más grande y roja, surca majestuosamente el espacio infinito que se levanta entre las dos orillas, y se desploma en silencio detrás de la ciudad en penumbra.

Siete años más tarde, el poeta aún *re-siente* esta vivencia con la misma intensidad que aquella noche de noviembre:

“Estaba yo en el maravilloso puente de Toledo; al caer una estrella, trazando un arco lento y tenso en el espacio, cayó también -¿cómo podría decirlo?- en el espacio interior: había desaparecido el contorno delimitador del cuerpo”.

Y en los últimos versos de un poema sorprendente, escrito años más tarde en Munich en 1915, donde *“la muerte es un poso azulado en una taza sin soporte”*, aparece después de una línea de trazos, el recuerdo del puente y la estrella, que resultaría tan inexplicable como el resto del poema, de no conocerse el episodio de Toledo:

*“Oh estrella precipitada en el abismo,
que una vez vi desde un puente:
no he de olvidarte nunca. ¡Siempre en pie!”*

Un primer rastro de la estrella puede encontrarse en otros poemas de Rilke: es, probablemente, el mismo meteoro que surca la *Trilogía española*, la caída de estrellas de uno de los poemas de los años tardíos, y sin duda esos pájaros que taladran la intimidad en uno de los *Últimos poemas*:

“Los pájaros vuelan silenciosos a través de nosotros”.

Pero no es esta vivencia del puente toledano la primera en que Rilke siente desvanecerse el contorno de su propio cuerpo. Capri y Duino cierran esa tríada de ciudades de la revelación. Pero hay una

diferencia esencial entre los episodios de Duino y Capri y el episodio toledano del puente. Una diferencia que confirma cómo Toledo despertó en el poeta una nueva atención hacia el mundo exterior, a través de la mirada. Después de relatar a Adelheid von der Marwitz, en carta de 14 de enero de 1919, cómo en el puente había sentido caer la estrella en su espacio interior, añade:

“Esa unidad de exterior e interior que yo percibía a través de la vista, me había sido anunciada antes a través del oído”.

Capri y Duino, a través de la experiencia sensible del sonido, constituyen la vivencia preliminar del poeta hacia la comprensión de una nueva visión del mundo. El sonido precede a la mirada. Y paseando por el jardín del Castillo de Duino, ya se había apoyado en un arbusto situado frente al mar. Sintió entonces de inmediato una total compenetración con la naturaleza. Poco a poco la atención se fue despertando a una sensación que nunca había conocido: era como si desde el interior del árbol le llegaran vibraciones casi imperceptibles... Pensó que nunca se había sentido colmado por movimientos tan suaves. Su cuerpo fue tratado, en cierta manera, como un alma, y sometido a un grado de influencia que no habría podido sentir en los habituales estados del cuerpo. En el jardín de Capri sintió cómo el canto de un pájaro vibraba a la vez en el aire y en su interior.

“El canto no se quebraba en el límite del cuerpo, unificaba ambos mundos en un mismo espacio continuo... Entonces cerró los ojos, para que el contorno del cuerpo no le apartara de esa grandiosa experiencia; y lo infinito llegó a él por todas partes, y lo hizo de manera tan confidencial, que llegó a sentir el suave peso de las estrellas que, entre tanto, se habían asentado en su pecho”.

Ese huracán que le conmovió el espíritu en enero de 1922, y que le arrancó en veinte días los poemas finales de las *Elegías* y los cincuenta y cinco *Die Sonette an Orpheus* (Los sonetos a Orfeo), nada tiene que ver con las vivencias anteriores ni con la sensación de adentrarse, sin cuerpo, en la naturaleza. Y es posible que pensara en el grandioso episodio del Puente de San Martín, cuando Rilke mencionó los puentes, en la IX Elegía, al enumerar algunas de las cosas que debían cantar los poetas. Esta fue la enseñanza de España.

En abril de 1913, residiendo de nuevo en París tras su visita a España, Rilke escribe el poema *Sankt Christofferus* (San Cristóbal). La experiencia del mismo se remonta al descubrimiento de la pintural mural del santo en la Catedral de Toledo, tal y como la carta a la princesa Marie von Thurn und Taxis a fecha de 13 de noviembre de 1912 desde el Hotel Castilla da fe de ello:

“Y heme aquí todos los días en la catedral, sentado debajo de un gigantesco San Cristóbal que llega también realmente hasta el arranque de la bóveda”⁵⁴⁸.

Un gigante cananeo “*de doce codos de estatura*”⁵⁴⁹, cuya vida y significado -al margen de la resonancias angélicas que justifican su existencia entre las página del *Libro de Enoc*- se encuentra

⁵⁴⁸ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 1976: (151).

⁵⁴⁹ DE LA VORÁGINE, S. *La Leyenda Dorada, I.* Madrid, 1987: (405).

entre las páginas de la *Leyenda Aurea*, de Santiago de la Voragine, de la que Rilke tenía un buen conocimiento. Cristóbal significa “*portador de Cristo*” y, después de su conversión, llevó a Cristo de cuatro maneras: sobre su espalda, en cierta ocasión en la que caminó con él a cuestras -episodio que relata el mural de la catedral de Toledo-; en su cuerpo, por medio de la mortificación; en su alma, por la devoción; y en su boca, mediante la confesión y la predicación de su doctrina. Éste, movido por el resorte de servir al rey más poderoso de la tierra, topó en su camino con la figura de un ermitaño, quien le indicó el modo de servir a Cristo:

- “¿Has oído hablar –preguntóle el anacoreta- de un río muy peligroso en el que se ahogan muchos de los que intentan cruzarlo?
- Sí; he oído hablar de ese río –contestó Cristóbal.
- En ese caso –observó el ermitaño- creo que puedo indicarte un modo de servir a Cristo, el rey en cuyas filas deseas alistarte”⁵⁵⁰.

Aparece aquí la imagen del río como un cauce peligroso, en cuyo intento de construir una unión simbólica entre ambas orillas, muchos dejaron su vida. Se trata pues de una metáfora, que a los ojos de Rilke se nutre de la aparición del ángel de Toledo, “*esencia fluyente, como el río que recorre a través de los dos reinos*”⁵⁵¹. Entre el reino de lo visible, la realidad exterior, y el reino de lo invisible, el lenguaje. Una travesía que Santiago de la Voragine relata en el momento en el que el gigante transporta en sus hombros el cuerpo del Niño Cristo: “*De pronto el nivel del cauce comenzó a subir incesantemente y al mismo tiempo a aumentar el peso del niño cual si su cuerpo dejase de ser carne y se tornase de plomo*”⁵⁵². Y el peso del cuerpo, el peso de las palabras, se torna de plomo, como si “*llevara a mis espaldas el mundo entero*”⁵⁵³.

Pero es en el gigante Cristóbal donde obra la transformación y el milagro de convertir a su báculo en árbol verde, frondoso y lleno de vida.⁵⁵⁴ Una transformación presente incluso en el final de sus días, ya que cuando se encontraba bajo el suplicio de la tortura de su muerte como mártir, “*lo*

⁵⁵⁰ DE LA VORÁGINE, S. *Op. Cit.* Madrid, 1987: (406).

⁵⁵¹ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 1976: (270-271).

“*La verdad es que si la brecha material que une al Mediterráneo con el Atlántico y es, por lo tanto, como el símbolo de las dos manos que se estrechan, una, la de la mar mediterránea, llena de gracia femenina, y otra, la del mar de los atlantes, temeroso y viril, está allá abajo en el estrecho de Gibraltar, en cambio, la llave espiritual que enlaza con ataduras más profundas y complejas que las materiales a las dos civilizaciones, está en ambas ciudades insignes y representativas, en Toledo y Lisboa*”. En: “II. Meditación del Tajo. 1935”. MARAÑÓN, Gregorio. *Elogio y nostalgia de Toledo*. Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1951: (25).

“*Y hay uno, no desconocido, pero tampoco celebrado, que acaso los rebuscadores de las librerías de viejo hayan tenido alguna vez en la mano sin suscitar su interés. Se titula así: Memoria que tiene por objeto manifestar la posibilidad y facilidad de hacer navegable el río Tajo, desde Aranjuez al Atlántico. Su autor es el brigadier de Infantería don Francisco Javier de Cabanes. Está impreso en Madrid, a los comienzos del siglo XIX, y en la portada está pintado un vaporcillo de ruedas que el brigadier confió ver con sus ojos, transportando viajeros desde Toledo a Lisboa, desde el mar de la tierra castellana, inmóvil, al otro mar, azul, de perdurable inquietud*”. En: MARAÑÓN, Gregorio. *Op. Cit.* Madrid, 1951: (29-30).

⁵⁵² DE LA VORÁGINE, S. *Op. Cit.* Madrid, 1987: (407).

⁵⁵³ *Ibidem*.

⁵⁵⁴ “*En segundo caso, la travesía de una a otra ribera, es sin duda más frecuente y más conocido. El ‘paso del puente’ se encuentra en casi todas las tradiciones, en especial en ciertos rituales iniciáticos. La travesía puede hacerse en una balsa o en una barca, lo que corresponde entonces al simbolismo general de la navegación. El río que hay que cruzar es el ‘río de la muerte’. La orilla de partida es el mundo sujeto a cambio, es decir, al ámbito de la existencia manifestada, y la ‘otra orilla’ es el Nirvána, el estado de ser definitivamente liberado de la muerte*”. Para otras interpretaciones sobre el simbolismo del paso de las aguas, GUÉNON, R. “El paso de las aguas”. *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*. Paidós. Barcelona, 2009: (256-257).

amarraron a una columna; seguidamente, cuatrocientos soldados empezaron a disparar saetas contra el siervo de Dios, cuyo cuerpo quedó materialmente cubierto de ellas. Parecía que todas estuvieran clavadas en su carne; pero no era así; en realidad, los innumerables dardos disparados por los arqueros contra el santo llegaron junto a su piel y, sin penetrar en ella, quedaron milagrosamente suspendidos en el aire. [...] Una de aquellas flechas, en un rapidísimo movimiento se separó del cuerpo del mártir, dio un giro velocísimo, se enfiló hacia donde estaba el rey, se clavó entre sus dos ojos y lo dejó ciego”⁵⁵⁵. Enfrentarse a quien es portador de una Verdad, conlleva irremediabilmente la ceguera⁵⁵⁶. Una ceguera a la que se vio arrojado uno de los personajes que habitan en el ciclo *Das Buch der Bilder* (1902-1906) de Rilke, bajo el título *Pont du Carrousel*:

“Aquel ciego de pie siempre en el puente,
gris como el hito de un país sin nombre,
es la cosa quizá que, siempre idéntica,
centra el girar del tiempo de los astros;
el eje fiel de las constelaciones.
Pues todo en torno a él va, yerra, brilla.

*este ciego es la inmóvil derecha
adentrada en marañas de caminos:
la oscura puerta al mundo soterrano
entre una humanidad superficial”⁵⁵⁷*

La impotencia de la mirada del hombre frente al mundo se revela como una ceguera. O bien, es la ceguera aquélla que nos conduce hacia la verdadera mirada, y la estructura arquitectónica que acoge esta epifanía es de nuevo el puente.

Años más tarde, el rey que dio muerte a san Cristóbal recuperaría de la mano de Rilke la visión. El santo obra la transformación. Y tras ser decapitado, de la mezcla de la tierra y la sangre del mártir, el rey obtiene el unguento con el que recobrar la vista. Como de la sangre y de la tierra obra también, como hemos visto, el milagro de la alquimia a través de los versos de la III Elegía⁵⁵⁸, iniciada durante su estancia en Duino, pero finalizada a mediados de abril de 1913 en París, simultáneamente a la redacción del poema *Sankt Christofferus* (San Cristóbal). Sangre y tierra que, como fantasmas propios de una revelación, se aparecían como los espectros de la ciudad de Toledo en la ya relatada sesión de espiritismo que tuvo lugar en Duino:

“Lo cierto es que aquellas frases –a veces informes y sin ilación- parecían referirse casi siempre a Toledo, lo cual, con el tiempo, fue quedando cada vez más claro. Durante la siguiente sesión leímos: ‘Tierra Roja. Brasa. Acero. Cadenas. Iglesias. Cadenas sangrientas’.

⁵⁵⁵ DE LA VORÁGINE, S. *Op. Cit.* Madrid, 1987: (409).

⁵⁵⁶ Un abismo que Descartes formuló y rápidamente sepultó en su obra *Dióptrica*. “De las cosas a los ojos y de los ojos a la visión no pasa nada más que de las cosas a las manos del ciego y de sus manos al pensamiento”. En: MERLEAU-PONTY, M. *El ojo y el espíritu*. Paidós Studio. Barcelona, 1986: (32). Traducción de Jorge Romero Brest. Título original: *L’Oeil et l’esprit*. Éditions Gallimard. París, 1964.

⁵⁵⁷ RILKE, R. M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (172).

⁵⁵⁸ Recordemos las invocaciones de Rilke a *Fluss-Gott des Bluts* (Dios-Río de la Sangre).

Luego: *‘Adelántate... Yo te seguiré. El puente, el puente con torres al principio y al final’. Y más tarde, ‘¿Sientes los ángeles? Los tiempos susurran como los bosques’*⁵⁵⁹.

La portadora de esas palabras no era otra que “la desconocida”, personaje en la obra de Rilke desde muy temprana edad.

*“Ella es alguien ante el que uno debería inclinarse; una desconocida. Y a pesar de que permanece callado y observando, algo en él se inclina profundamente frente a la desconocida; tan profundamente exagerado que ella no puede por menos que sonreír. Es una sonrisa graciosa, de las que trazan barrocos arabescos alrededor de sus finos labios, sin llegar a alcanzar la tristeza de sus ensombrecidos ojos que siempre parecen haber estado llorando. [...] Siente como si tuviera que recordarle algo que hubiesen vivido juntos”*⁵⁶⁰.

Así, el episodio previo de “la desconocida” que ya enunciaba en su primer relato *Ewald Tragy*, no hace más que adelantar la visión que meses más tarde el poeta tendría de la ciudad de Toledo, y más tarde en Ronda, junto a sus famosos puentes. Es en otra carta dirigida a Rodin, con fecha de 31 de diciembre de 1913 desde Ronda, donde compara la existencia de la ciudad con la de un gigante.

*“España me da mucho. Ronda, donde estoy ahora, es un sitio incomparable, un gigante hecho de rocas que soporta sobre sus espaldas una pequeña ciudad, blanqueada y reblanqueada de cal, y que, con ella a cuestas, avanza un paso sobre la otra orilla de un delgado riachuelo, exactamente igual que San Cristóbal con el Niño Jesús”*⁵⁶¹.

El gigante ya no es de carne y hueso, como en el caso del santo, metáfora viva de la lucha contra el lenguaje, sino que es piedra y roca, y sus espaldas ya no carga con el Mesías, sino con la ciudad de Ronda. Las traslaciones son directas e intencionadas.

Pero retomemos la segunda carta que el poeta dirige a la princesa Marie von Thurn und Taxis desde el Hotel Castilla de Toledo, en la que define la ciudad castellana como una *“ciudad del cielo y de la tierra”*⁵⁶².

*“Hace poco intenté hacerle comprender a Pia algo semejante, al decirle que esta ciudad existía en igual medida para los ojos de los muertos, de los vivos y de los ángeles”*⁵⁶³.

Una ciudad cuya mirada reclama una nueva visión del mundo, donde la montaña, se transforma en el nuevo Sinaí del poeta. Un triángulo mágico en el que experimentar la síntesis final entre el reino

⁵⁵⁹ VON THURN TAXIS. 2004: (85-86).

⁵⁶⁰ RILKE, R. M. *Op. Cit.* Barcelona, 2010: (44-45).

⁵⁶¹ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 1976: (210).

⁵⁶² Anna Lucia Giavotto Künker, en su ensayo sobre las *Elegías* de Duino de Rainer Maria Rilke, tomará prestado como título la misma expresión del poeta de la carta del 13 de noviembre de 1913. GIAVOTTO, A.L. *Una città del cielo e della terra. Le elegie Duinesi di R.M. Rilke.* Casa Editrice Marietti. Génova, 1990.

⁵⁶³ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 1976: (150).

espiritual y realidad material, donde el componente místico se descubre en el hecho de que el suceso actúa como otra interpretación posible de tierra y cielo. Un *ieros gamos*, es decir, una comunión sagrada de lo alto y de lo bajo, que finalmente acaba descargando destellos y rayos azules⁵⁶⁴.

Azul. Un color que suple la función de otro tipo de puente, sobre el que en más de una ocasión reveló su fascinación, y que durante el mes de octubre de 1907, a raíz de la visita a la exposición dedicada a Paul Cézanne en el *Salon d'Automne* de París, estuvo tentado de escribir una monografía, que debía llevar el título de *Eine Monographie des Blaus*. Movido por el resorte de comparar los cuadros del maestro Cézanne con los de la Escuela de Venecia en el Louvre, el proyecto nunca vería la luz. Debía arrancar con las pinturas al pastel de Rosalba Carriera y el concreto azul del siglo XVIII, hasta acabar con el “*azul muy especial*” de Cézanne. A lo largo de la serie epistolar⁵⁶⁵ aporta toda una serie de variantes de azul, que exceden todas en cuanto a fuerza expresiva de lo que de tal color ha podido decirse nunca. Se ve ahí, una mañana de octubre parisiense, “*un azul que no reposa en nada*”; dos días después, el 19 de octubre, ante los cuadros de salón, se habla de la “*buen conciencia de este rojo, de este azul*”. En otra ocasión, cuando daba un paseo por la Plaza de la Concordia, divisa el poeta en el cielo otoñal, más allá de los Campos Elíseos, un “*océano de frío azul apenas naciente*”, en tanto sobresalen las casas sobre el fondo revestido de un “*azulado gris-paloma*”. Junto al “*temblor apenas rubio de un calor antiguo*” en torno al obelisco de granito se conserva, aún en la cavidad de sus jeroglíficos, un “*azul-sombra del antiguo Egipto*”. Y cada vez aumenta su entusiasmo, se exalta con la intensidad y la riqueza de matices que halla en las experiencias del azul: al “*azul cerrado*” en Van Gogh, se unen en los cuadros de Cézanne el “*azul que escucha*” y el “*azul tempestuoso*”, todo lo más junto donde el azul del aire y el azul del mar pueden confiarse a una nueva comunión de los sentidos. Hasta lo último, en dos cartas desde Praga, un “*burgués algodón azul*” y un “*leve azulado nebuloso*”, todas las tonalidades de un solo color puesta en el cuadro por el pintor de la Provenza y dicho por el poeta, conjurándola de nuevo ante los ojos en una lucha incansable contra el Lenguaje: empezando por el “*espeso azul algodonado*”, siguiendo con el “*azul cera*”, el “*húmedo azul oscuro*”, el “*azul jugoso*” y subiendo la pendiente final “*apoyándose en azul, azul, azul*”.

Un color no sólo protagonista de las cartas sobre Cézanne dirigidas a Clara Westhoff, sino también presente desde muy temprana edad en sus producciones. Así, en sus *Das Florenzer Tagebuch* (Diarios florentinos) de 1898, “*comienza la hora en que el aire se vuelve de un azul acerado y todos los objetos se afinan nítidamente*”⁵⁶⁶. El azul es el color del cielo, ese fondo en el que se proyecta las imágenes cuales perfiles recortados contra el vacío. Un cielo y un color que se revelan en unidad cósmica con el protagonista, ya que éste acaba penetrando en su interior:

*“Ahora quiero emplear los dos o tres días que pasaré soñando contigo, en respirar esta inmensidad azul”*⁵⁶⁷.

Una presencia cósmica cuyo sentido entre las páginas del poema *La Esposa* de su *Das Buch der Bilder* (1902-1906) acaba transformándose en sombra. Luz y sombra, una nueva dualidad con la que el azul se deberá enfrentar:

⁵⁶⁴ Para un ámbito más amplio de las “bodas sagradas” entre el cielo y la tierra, consultar: ZOLLA, E. *L'amante invisibile. L'erótica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica*. Venecia, 1986.

⁵⁶⁵ La totalidad de las citas referentes al uso del azul, tanto en la obra de Paul Cézanne como en la de algunos de sus contemporáneos, han sido extraídas de: RILKE, R.M. *Carta sobre Cézanne*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2009.

⁵⁶⁶ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Buenos Aires, 1973: (16).

⁵⁶⁷ *Ibidem*: (70).

“Y no llegas a la nocturna casa
 con tu voz a encerrarme;
 y tengo así que estar, desde mis manos
 a los jardines de azul de sombra,
 vertiéndome”⁵⁶⁸

Ha sido Alois M. Haas quien ha emprendido la labor de reconstruir una posible arqueología del color azul en occidente, cuyas resonancias en la obra de Rilke deben ser tenidas en cuenta.

Michel Pastoureau ha señalado que todavía hoy el color azul posee en occidente, en cuanto a disposición anímica y sentimental, un claro predominio sobre otros colores como, por ejemplo, el verde o el negro. La civilización occidental es para él “*une civilisation du bleu*”⁵⁶⁹, una civilización en la que –España sería una excepción– los colores cálidos no juegan ya ningún papel. También Kandinsky [fig. XLV] persiste en su ensayo *Über das Geistige in der Kunst* (De lo espiritual en el arte) en este simbolismo y tipología del azul, ya conocidos en la Edad Media, cuando sostiene: “*El don de la profundidad lo encontramos en el azul y en primer lugar y después una perspectiva teórica en sus movimientos físicos: 1) lejos del hombre; 2) con respecto a su propio centro. Y lo mismo cuando se deja actuar el azul en el ánimo (en cualquiera de las formas geométricas deseadas. La tendencia del azul a la profundidad es tan grande que justamente se hace más intenso en los tonos oscuros y actúa de un modo característico en la interioridad. Cuando más profundamente actúa el azul, tanto más llama al hombre el infinito, y despierta en él la ansiedad en la pureza y finalmente por lo suprasensible. Es el color del cielo, tal y como lo imaginamos al oír la palabra cielo. Azul es el color típicamente celeste*”. Y en una nota hace hincapié en los nimbos bizantinos de los seres que existen espiritualmente. Recordemos que sobre la pared de su escritorio en Munich colgaba la figura-ícono de un ángel que lo custodia en su trabajo. Pero prosigue, “*El azul desarrolla muy intensamente el elemento del reposo. Descendiendo hacia el negro, adopta el matiz de una tristeza inhumana. Llega a ser de una profundidad infinita en estados de seriedad, donde no hay ni puede haber fin. Pasando a la claridad, para lo cual el azul es menos adecuado, llega a tener un carácter indiferente y se sitúa lejos con respecto al hombre, como el alto cielo azul claro. Desde un punto de vista musical, el azul claro es parecido a una flauta, el oscuro al violonchelo, y cuanto más profundo se hace, semejante a los maravillosos sonidos de la viola; en su forma más profunda pero festiva, el sonido del azul es equiparable a la profundidad de un órgano*”. El color azul es para Kandinsky el verdadero canal sinestésico de la experiencia trascendente, donde la música, como ya hemos visto, guarda un papel primordial.

Deberíamos insistir en el hecho de que la primera obra teórica del siglo XX escrita por un artista, y que se reclama heredera de la tradición mística, es el ensayo de 1910 *Über das Geistige in der Kunst* (De lo espiritual en el arte), donde Kandinsky se declara en deuda con la obra del joven historiador del arte Wilhelm Worringer, quien en 1908 había redactado su tesis doctoral bajo el título *Abstraktion und Einfühlung* (Abstracción y empatía)⁵⁷⁰, indagando de una forma extraordinaria la tendencia a la abstracción derivada del temor a la naturaleza⁵⁷¹. La creación de modelos de

⁵⁶⁸ RILKE, R. M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (162).

⁵⁶⁹ PASTOUREAU, M. *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. París, 1986: (15).

⁵⁷⁰ SIMON, T. *Op. Cit.* Frankfurt am Main, 2001: (372).

⁵⁷¹ Amador Vega, en *Arte y santidad*, recoge cuatro de las lecciones impartidas durante el ciclo *Arte y cultura en las sociedades del siglo XXI*, que acogió el curso “la nada y el vacío en la mística alemana” en febrero de 2004, en la Cátedra Jorge Oteiza. En: VEGA, A. *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza.

representación formal geométricos, característica de los pueblos nórdicos, busca una separación natural, demasiados llenos de fuerzas y potencias divinas, dispuestas a adquirir condición antropomórfica, según una aproximación más confiada a la naturaleza propia de los pueblos meridionales. Ante la arbitrariedad del mundo orgánico, el reposo de la línea y el punto. Hay en estas ideas una voluntad por dotar a la expresión artística de un sentimiento religioso definido, ya que “*es obvio que las representaciones trascendentales en la esfera religiosa y el afán de la abstracción en la esfera del arte son manifestaciones de una misma actitud anímica frente al cosmos*”⁵⁷².

La abstracción es por lo tanto otro camino que resigue el rastro de la tradición espiritual mística, una tradición presente tanto en la literatura que leía como en la pintura que observaba Rilke. La abstracción supone una ruptura con el lenguaje anterior. El resultado de la lucha de Jacob contra el Ángel, que ya no sólo reside en el sonido musical de su malogrado tendón, sino en una revolución que las vanguardias intentaron exponer al mundo como una supuesta “tabula rasa”, pero en la que la figura de Rilke permite reseguir otro posible camino de la epifanía de la mirada en la tierra.

Dos son los instantes en la vida de Paul Klee en el que el pintor dedica su atención a la obra del poeta de Praga, al margen de su vecindad en el número 34 de Ainmillerstraße del barrio múnichés de Schwabing. El primero aparece relatado entre las páginas de sus *Tagebicher 1898-1918*, y en ellas reconoce haber leído “*parte del Libro de las imágenes y de los Cuadernos de Malte Laurids Brigge. Su sensibilidad me es muy afín, sólo que yo avanzo más hacia el centro, mientras que él se mueve más bien debajo de la piel. Todavía es impresionista, y en este campo yo ya nada más tengo recuerdos*”⁵⁷³. Paul Klee reconoce en Rilke una sensibilidad afín, aunque encaminada en direcciones opuestas, admiración que le llevaría incluso a construir una marioneta, *Gekrönter Dichter* (poeta coronado), dedicada a Rilke en 1919⁵⁷⁴. Klee aún cree poder conquistar un centro, tarea de la que el poeta en 1913 ya se ha desencantado, y acusa al poeta de impresionista, al moverse debajo de la piel. ¿No era Hofmannsthal quién aventuraba que lo profundo se debía rastrear en la superficie? ¿Qué malentendido parece escindir los caminos paralelos de la literatura y la pintura la primera década de nuestro siglo? En el segundo, el poeta sólo se valdrá de una breve mención acerca de su conocimiento de la ciudad de Túnez⁵⁷⁵.

Sin embargo, la escasa documentación que dedica Klee a Rilke, se encuentra contrastada por la presencia de dos cartas del poeta dedicadas a la figura del pintor, escritas ambas el mismo día, el 23 de febrero de 1921, desde el castillo de Berg am Irchel, donde el poeta residió desde el 12 de noviembre hasta el 10 de mayo del siguiente año, una de sus últimas estancias antes de instalarse en Muzot y concluir sus *Elegías*. En la primera carta, dirigida a Baladine Klossowska, el poeta define la revolución de las vanguardias como un corto-circuito, una “tabula rasa” con el arte anterior y con respecto a la naturaleza. La apreciación de Rilke no es más que otro error.

Navarra, 2005. Tal y como recuerda Amador Vega “*El subtítulo del libro “Ein Beitrag zur Stilpsychologie” pone de relieve la fuerte inclinación psicológica con la que se abría la época. En efecto, en 1901-1902 William James había dictado las Gifford Lectures en Edimburgo con el título: Las variedades de la experiencia religiosa, que durante un siglo han conservado el valor de los finos análisis del filósofo americano y han proporcionado un campo de investigación a la exploración de la experiencia de un contexto no dogmático*”. En VEGA, A. *Op. Cit.* Navarra, 2005: (62-63).

⁵⁷² WORRINGER, W. *Abstracción y naturaleza*. Fondo de Cultura Económica. México, 1953: (107).

⁵⁷³ KLEE, P. “Diario III”. *Diarios 1898-1918*. Alianza Editorial. Madrid, 1987: Cota 959, (244-245).

⁵⁷⁴ AA.VV. *Paul Klee. Hand Puppets*. Berna, 2006: (56-57, 117-118).

⁵⁷⁵ “*El delicado Rilke nos debe contar un poco acerca de Túnez*”. En: KLEE, P. *Op. Cit.* Madrid, 1987: cota 963 (248).

*“Ese corto-circuito de las artes a espaldas de la naturaleza, o incluso de la imaginación, es para mí el fenómeno más inquietante de nuestros días, un fenómeno liberador, sin embargo: porque más allá de eso en realidad ya no cabe llegar”*⁵⁷⁶.

Y sin embargo, Rilke verifica el límite y el poder de la abstracción, ese grado cero al que un número de muchas cifras acaba tendiendo en su V Elegía de 1922. Y prosigue el poeta.

*“Durante los años de la guerra, en 1915 Klee me trajo sesenta composiciones suyas en color y tuve la ocasión de tenerlas en casa durante meses: me atraían y ocupaban mi atención”*⁵⁷⁷.

Rilke se encuentra fascinado por la primera etapa del pintor, en la que Klee actuaba como un mediador entre las fuerzas invisibles de la naturaleza y su volátil apariencia sensible. El artista ha de actuar como un puente, pero no ha de quedarse aislado en la orilla de la abstracción, el mundo de lo invisible. Para ellos media la tarea del ángel. Es en la segunda carta del mismo día dedicada a Hausenstein donde Rilke reprocha ese estancamiento del arte:

*“Todos lo hemos visto venir, esta huida del acontecimiento que se desarrolla en lo invisible, ese renunciamiento, preparado simultáneamente y en todas partes de un mundo que se desdice del equivalente sensible”*⁵⁷⁸.

La abstracción de la que habla Klee nace de la espiritualidad, de la tremenda deriva subjetivista en la que las artes de la primera década del siglo XX se vieron arrojadas. El mismo giro hacia el interior que experimentó Rilke años antes cuando, ante la destrucción del sistema clásico del lenguaje, se arrojó hacia la lectura de las místicas occidental y oriental, de la mano de maestros contemporáneos como Karl du Prel o Alexander von Bernus. Sólo que ahora la destrucción ya no sólo se ha efectuado en el campo de las artes, como la literatura o la pintura, sino en el mundo exterior real. En la vida.

Así lo expone Klee en sus *Tagebucher* (Diarios): *“Cuanto más terrible es este mundo (como por ejemplo hoy), tanto más abstracto el arte, mientras que un mundo feliz produce un arte inmanente”*⁵⁷⁹. La carta tiene fecha de 1915, en plena I Guerra Mundial, aquella que Vallotton llamó la *“guerra de la invisibilidad”*, o en otros términos, la de la supresión del sujeto. A un mundo dividido, habitado por el conflicto, conducido por éste a la total fragmentación y al olvido y la superación de la unidad, que queda atrás y sepultada como un mito que no puede renacer, a un mundo así se le aparece como profundamente cuestionable el lenguaje que hasta el momento designaba la correspondencia entre las palabras y las cosas. Las formas de que el arte se sirve entran en una crisis que ofrece al artista la posibilidad de cuestionar los límites de sus propuestas, ya que como recuerda Klee, *“esta guerra la tenía yo desde hace mucho tiempo dentro de mí”*⁵⁸⁰. Se trata de una tensión del interior hacia el exterior para destruir lo que en apariencia es irrelevante.

Una guerra interior que finaliza con el extraordinario manifiesto espiritual de la obra del pintor, ante el horror y la barbarie de la Guerra en 1915: *“Creí morir, guerra y muerte. ¿Acaso puedo*

⁵⁷⁶ RILKE, R.M. *Cartas francesas a Merline*. Madrid, 1987: (72-74).

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

⁵⁷⁹ KLEE, P. *Op. Cit.* Madrid, 1987: cota 951 (242).

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

*morir, yo, el cristal? Yo, el cristal*⁵⁸¹ [fig. XLVI]. Cristal y luz. Mística expresionista que verifica los anhelos de trascendencia rilkeana enunciados desde un puente castellano.

Yo, el cristal. Categórica afirmación que arroja al artista hacia las propiedades de ese nuevo material que había revolucionado –junto al acero– los últimos decenios de la arquitectura: la transparencia. Un material reclamado desde los visionarios textos de la abadía de Saint Denis y reconvocados por Scheerbart⁵⁸², quien ya había ilustrado a los expresionistas alemanes del *Der Sturm* en una vía de la refundación de una nueva mística de la luz, la del color. Pero lejos de las consideraciones cromáticas en las que este material podía transformar la luz a través de su corporeidad, la propiedad que sugestionará la primera etapa de la producción de Klee será la de la transparencia. Una búsqueda iniciada por éste a través de la publicación en *Der Sturm* del dibujo de 1913 *Ein Engel überreich das Gewünschte* (El ángel ofrece aquello que se desea)⁵⁸³ [fig. XLVII], y que constituye el horizonte teórico de sus experimentaciones sobre la línea-luz, el mismo año en que publica la primera traducción al alemán del texto de Robert Delaunay *Sur la lumière*, un ensayo que convoca un nuevo poder de la mirada en la tierra: “*Nosotros vemos hasta las estrellas*” y “*Se debe querer ver*”⁵⁸⁴. En el dibujo de Klee aparecen dos figuras, unidas y separadas por una línea vertical, una fractura entre los dos mundo: a la izquierda, en el reino de lo visible, un autorretrato de Klee arrodillado, en actitud de súplica y rezo; y frente a él, a la derecha, en el reino de lo invisible, la figura de un ángel que desciende a la Tierra, y que porta en sus manos, como ofrenda al hombre, una estrella. Se trata de la primera representación de la figura del ángel en la obra de Klee⁵⁸⁵. El año es 1913, meses antes del viaje a Túnez junto a Louis Moillet y August Macke en diciembre. La misma época en la que Rilke, tras su estancia en España, se retira a París -entre finales de febrero y junio en la rue Campagne-Première, 17- para confeccionar los que más tarde serían conocidos como los *Gedichte an die Nacht* (Poemas a la noche), entre los cuales la figura de la caída de la estrella es una constante protagonista.

El tema de la caída se encuentra íntegramente consagrado en el poema “Otoño” del *Das Buch der Bilder* (1902-1906):

“*Caen las hojas, caen desde lejos,*

⁵⁸¹ *Ibidem*. En uno de los poemas escritos en 1915 que lleva como título *Traum* (Sueño) clama:

“*Mi alma, clara como el cristal,
siempre estuvo empañada acá y allá por el aliento,
a veces hubo nubes sobre mis torres*”.

En: KLEE, P. *Poemas*. Ediciones de la Rosa Cúbica. Barcelona, 1995: (68-69).

⁵⁸² SCHEERBART, P. *La Arquitectura de Cristal*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1998. Edición original: *Glasarchitektur*. Editorial Dornach, Berlín, 1914.

⁵⁸³ El dibujo sería publicado por primera vez en el año 1917 en la revista *Der Sturm* de la mano de Herwalth Walden. Un año más tarde, en 1918, aparece en el Almanach Anual de la Revista, en *Sturm-Bilder-Buch*.

⁵⁸⁴ Delaunay escribe “*Cherchons à voir*”, mientras Klee traduce “*Man muss sehen wollen*”. En: DELAUNAY, R. “*Sur la lumière*”. *Du cubisme à l’Art abstrait*. París, 1957: (156). La traducción de Paul Klee aparece en *Der Sturm*, 3, nº144/145, enero de 1913: (225). Klee se encuentra por primera vez con Delaunay en el año 1912 en París. Ya conocía la obra del francés de la galería *Tannhauser* en Mónaco en el año 1911, donde el pintor expuso *Saint Séverin* (1909) y *Tour Eiffel*. En: “Paul Klee und Robert Delaunay”. *Quadrum*, nº 3, 1957: (137-141). C. H. Whitney, eminente astrónomo del Harvard-Smithsonian Center for Astrophysics, ha demostrado científica e históricamente como realmente Van Gogh “*había visto hasta las estrellas*”, y había realizado en sus cielo estrellados un retrato exacto los cuadros astrales reales, distinguiendo entre los diferentes tipos de estrellas y constatando diferencias invisibles entre unas y otras. En: WHITNEY, C.H. “The skies of Vincent Van Gogh”. *Art History*, vol.IX, nº 3, septiembre de 1986: (351-362).

⁵⁸⁵ Ha sido Alessandro Fonti quien ha catalogado y numerado en un total de 58 los dibujos de Klee sobre ángeles. Estos se encuentran en: FONTI, A. *Paul Klee. Angeli, 1913-1940*. FrancoAngeli. Milán, 2005: (171-172).

*como muriendo en parques de los cielos,
caen con ademán de negación.*

*Y cae en las noches la pesada tierra
desde los astros a la soledad.*

*Todos caemos. Esa mano cae.
Y mira a los demás: igual en todos.*

*Pero hay Alguien que acoge esta caída
con suavidad inmensa entre sus manos*⁵⁸⁶.

Ese alguien que posiblemente acoge esta caída de los astros a la tierra entre sus manos no es otro que Dios, el Creador, la alegoría de la nueva existencia del artista en el mundo. Una mano abierta, receptiva, y que Rilke evocaba a partir de la escultura de Rodin *La main de Dieu* (1902)⁵⁸⁷, del mismo año en que el poeta finaliza la primera parte del ensayo dedicado al escultor que le arroja hacia la auténtica realidad del mundo: la realidad de las cosas. Cuando la mirada comprende la realidad de las cosas, el lenguaje se encuentra en su plena expresión. El cielo abraza a la tierra, y la estrella, el ojo, nuestra visión, se revela como la última morada del hombre en el mundo.

*“Si se amolda a las cosas mi mirada
y a la sencillez grave de las masas,
rebosa entonces sobre sí la tierra.
Parece que la abraza el cielo entero:
el lucero es, allá, la última casa*⁵⁸⁸

Una gravedad que ya había denunciado Fechner entre las páginas de su *Zend Avesta* (1851): “*Así pues, tenemos la ley de la gravedad con su fuerza como si un rey invisible del mundo, un gobernante de todos los cielos, para siempre, y el sol y la órbita de la tierra, cada mota de polvo su lugar en el sol o la tierra da instrucciones paso en los servicios todo tipo de formas y costumbres, era desde el principio y estará en Eternidad*”. Sin embargo, desde la simbólica rilkeana, sólo supera el peso de las cosas, su efecto de la caída y la gravedad, la vida.

*“La vida es más pesada
que el peso de todas las cosas*⁵⁸⁹.

Es en abril de 1913 ya en París cuando, tras la experiencia de Toledo, al poeta le es revelado una nueva epifanía simbólica en forma de palabras que se conjuran junto a imágenes. En los *Gedichte an die Nacht* (Poemas a la noche), la figura de un cielo que derrama profusión de estrellas se muestra

⁵⁸⁶ RILKE, R. M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (177).

⁵⁸⁷ EBNETER, C. “Catalogue des Oeuvres exposées”. *Rilke & Rodin. París, 1902-1913.* Fondation R.M. Rilke. Sierre, 1997: (171).

⁵⁸⁸ *Ibidem*: (201).

⁵⁸⁹ *Ibidem*: (171).

como el advenimiento de la nueva mirada del hombre, como lo hacía Klee en su pequeño dibujo de 1913 o Balthus desde la terraza de su castillo en Montecalvello.

*“El cielo se derrama en profusión de estrellas
que brillan con esplendor sobre la angustia.*

[...]

*Respira lo oscuro de la tierra,
y alza de nuevo tu mirada”⁵⁹⁰*

La VII Elegía, escrita entre el 7 y el 8 de febrero de 1922 en Muzot, y dedicada a Rudolf Kassner, volvía a insistir sobre el concepto de *Das Offene* (lo abierto), inaugurando la tercera acepción del concepto a lo largo de la tesis: un espacio que recibe la luz de la caída de una estrella. Se reclama así una mirada que participe del nuevo equilibrio del hombre en el mundo. Sobre éste nuevo hombre recae una nueva labor frente a la vida y frente al arte. De ello daba buena cuenta el intenso intercambio no sólo epistolar que el poeta había mantenido hasta la fecha con Kassner⁵⁹¹, sino también el “hurto” por parte de Rilke de conceptos pertenecientes a la tradición budista como “ignorancia”. Una mirada ignorante, como la de Rilke en estos fragmentos extraídos del ámbito de las *Elegías* y nunca publicados junto a ellas:

*“Ignorante delante del cielo de mi vida
admiro contemplando: ¡oh las grandes estrellas!
el ascenso, el descenso, ¡qué quietud!”⁵⁹²*

Una quietud que se transforma nuevamente en caída cuando entre el 11 y 12 de agosto de 1924, dos años después del final de la *Elegías*, el poeta escribe nuevamente otro poema titulado *Nachthimmel und Sternenfall* (cielo nocturno y caída de una estrella), en el que aparece por última vez la caída de la estrella que presenció en el puente de San Martín de Toledo.

Pero al margen de la coincidencia iconográfica en la figura de la estrella, la caída en manos del ángel y su entrega al hombre, existe otra prueba capaz de desarticular las críticas recíprocas que los artistas se dedicaron en este breve pero intenso periodo de sus vidas⁵⁹³.

Es Kandinsky quien entre las páginas de su *Über das Geistige in der Kunst* (De lo espiritual en el arte) afirma: “*La verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística*”⁵⁹⁴. Nace

⁵⁹⁰ PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (282-283).

⁵⁹¹ Ha sido Daniela Luguori quien a través de su tesis doctoral *L'influenza del pensiero orientale in Rainer Maria Rilke* (Palermo, 2010), ha ofrecido el más completo estado de la cuestión sobre la relación del poeta y Kassner. Véase la nota 7 de la citada tesis. En el año 1903, Kassner le entregaría a Rilke su ensayo sobre idealismo indio: KASSNER, R. *Der indische Idealismus*. Eine Studie, Munich, Bruckmann, 1903. Rilke citará este mismo libro en una carta a Lou Andreas Salomé del 7 de febrero de 1912, en la cual el poeta se refiere a la figura de Buddha: R. M. RILKE, R.M - ANDREAS SALOME, L. *Epistolario*, Milán, La Tartaruga Edizioni, 1992: (173-174).

⁵⁹² RILKE, R.M. “Ignorante delante del cielo de mi vida”. *Poemas a la noche, y otra poesía póstuma y dispersa*. Edición de Juan Andrés García Román. DVD Ediciones. Barcelona, 2008: (209).

⁵⁹³ Y que alcanzaría su cénit en el año 1918, en la ciudad de Munich, ya que ambos, poeta y pintor compartirían residencia en la Ainmillerstraße, 34, Rilke en el cuarto piso, Klee en la planta baja.

de una experiencia interior, que en términos rilkeanos se podría traducir como un proceso hacia el *Weltinnenraum* (espacio interior del mundo), reformulado a lo largo de esta tesis a través de la vida y lecturas de Rilke. Pues bien, la espiritualidad de Kandinsky, como también en este aspecto la de la mística, se nombra principalmente con respecto de un lenguaje geométrico, abstracto. Y es así como el ruso define que “*la vida espiritual, representada esquemáticamente, es un gran triángulo agudo dividido en secciones desiguales, la menor y más aguda dirigida hacia arriba. Cuanto más abajo, tanto más anchas, grandes, voluminosas y altas resultan las secciones del triángulo*”⁵⁹⁵.

Una geometría presente en las obras pictóricas objeto de la paciente e “ignorante” observación de Rilke, como la montaña de Sainte Victoire de Cézanne entre otras. Una forma a la que tampoco escapa Paul Klee, representando en el año 1913 la alegoría de *La impotencia humana* [fig. XLVIII]. Un triángulo en su base contiene la figura de un hombre y una mujer en la tierra. Un segundo y tercer triángulo, la figura de dos extraños seres que sobrevuelan por encima de sus cabezas. Y en el vértice superior, un cuarto y último triángulo invertido que contiene la primera estrella del sistema solar: el sol. El cuadro se muestra como una constelación, en el instante previo al que el ángel descienda a la tierra portando de nuevo una estrella. Así lo demuestra su cronología⁵⁹⁶. La impotencia del ser del hombre en la tierra se suple con la entrega de la estrella, luz nocturna, por parte del ángel.

Pero la red de correspondencias entre Klee y Rilke en 1913 encuentra la verificación de la presencia arquitectónica del puente ese mismo año. La caída de la estrella desde el puente de San Martín y que da forma al poema titulado *Nachthimmel und Sternenfall* (cielo nocturno y caída de una estrella) de 1924, presencia su homólogo pictórico en *Der Selbstmörder auf der Brücke* (El suicida en el puente) [fig. XLIX]. Un funambulista pende del fino hilo que separa los dos extremos de su travesía. Otro tipo de puente, la línea. Al fondo, una estrella. La muerte, quizás, el único camino para dar con ella. Rilke ya lo intuía meses antes en Munich:

“*Ahí tenemos la muerte: un azulón
destilado en una taza sin platillo.
Un lugar singular para una taza:
se apoya sobre el dorso de la mano.
Claramente se advierte todavía en la curva esmaltada el asa
rota,
cubierta por el polvo y por delante escrito:
'Espe-zanza' con letra ya ilegible.*

[...]

*Oh caída de estrellas
una vez vislumbrada desde un puente.
¡No olvidarte! ¡Quedar!*”⁵⁹⁷

⁵⁹⁴ KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*. Paidós. Barcelona, 1966: (101).

⁵⁹⁵ KANDINSKY, V. *Op. Cit.* Barcelona, 1966: (27).

⁵⁹⁶ El número del inventario del cuadro *Ein Engel überreich das Gewünschte* (El Ángel ofrece aquello que se desea) es el 1913.138, mientras *La impotencia humana* tiene el 1913.35. En: KLEE, P. *Catalogue Raisonné. Vol. II, 1913-1918*. Kunstmuseum Berna, 2004.

⁵⁹⁷ RILKE, R.M. “La muerte. Munich, 1915”. *Poemas a la noche, y otra poesía póstuma y dispersa*. Edición de Juan Andrés García Román. DVD Ediciones. Barcelona, 2008: (281).

Las orillas irreconciliables del hilo sobre el que pende el funambulista de Klee ya no son el mundo visible y su esencia invisible, sino las dos mitades que componen la palabra *Hoff-nung* (esperanza). Ésta descansa sobre el arco de un reloj que recuerda que el único templo posible será a partir de ahora el tiempo.

*“Umbral: ¿no es acaso fácil para dos amantes
desgastar un poco el propio umbral más viejo de la puerta,
también ellos, después de los muchos que vinieron
y antes de los que están por venir?”*

RMR. IX Elegía de Duino

6. LA PUERTA

La imagen de la puerta es una de las figuras rilkeanas cuyo significado se encuentra sometido a varias inflexiones a lo largo de su obra. Recordemos que es en el trancurso de la II Elegía, dónde aparece por primera vez la imagen de un ángel junto a la puerta de una casa. Un ángel disfrazado, ya en la tierra y lejos del empíreo que ocupaba en los días de Tobías, y que deja de ser terrible. Una primera acepción que indica la presencia del lenguaje, lejos de su morada en el origen.

*“Adónde han ido los días de Tobías,
cuando uno de los más resplandecientes
estaba junto a la sencilla puerta, ante la casa,
un poco disfrazado para el viaje y sin ser ya temible”⁵⁹⁸*

Es el mes de febrero de 1912, y el poeta enuncia un viaje para el que el ángel se “disfraza” y pierde la condición terrible que le caracterizaba tan sólo unos días antes, el 21 de enero, entre los versos que abren el ciclo que nos ocupa. Un descenso a la tierra, al espacio de tránsito que representa el umbral de una puerta, o incluso el de una ventana. Es desde ésta donde la espera acontece, una espera que conduce hacia la percepción de las estrellas, éstas en un cielo que aún no han abandonado en su caída hacia lo terrenal.

*“Sí, es verdad, las primaveras te necesitaban. Te pedían,
por encima de tus fuerzas,
algunas estrellas que las percibieras. Se levantaba
una ola y se acercaba, en el pasado, o
cuando pasabas junto a la ventana abierta
se entregaba un violín”⁵⁹⁹*

Sin embargo, Rilke formula por primera vez la figura *Fenster* (ventana) entre las páginas de *Das Florenzer Tagebuch* (Diario florentino). En ellas el poeta insiste en la espera del hombre bajo un

⁵⁹⁸ RILKE, R.M. GW III, 177: "*Wohin sind die Tage Tobiae, / da der Strahlendsten einer stand an der einfachen Haustür, / zur Reise ein wenig verkleidet und schon nicht mehr furchtbar:*". Traducción castellana de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (67).

⁵⁹⁹ RILKE, R.M. GW III, 174: "*Ja, die Frühlinge brauchten dich wohl. Es muteten manche / Sterne dir zu, daß du sie spürtest. Es hob / sich eine Woge heran im Vergangenen, oder / da du vorüberkamst am geöffneten Fenster, / gab eine Geige sich hin*". Traducción al castellano por Eustaquio Barjau. Madrid, 1987: (63).

umbral, aquél en el que sucede la nueva mirada estética del hombre en la tierra, como puente entre su realidad exterior efímera y su imperecedera vida interior. Iniciados que reposan en el fructífero reino de la infancia ante la llegada del Mesías:

“¡Oh, el conmovedor sufrimiento de los que llegaron demasiado temprano! Se parecen a niños que han entrado en el salón del árbol de Navidad antes de que las velas estén encendidas y los juguetes brillen. Quisieran apartarse de ese umbral y sin embargo permanecen de pie en esa desencantada oscuridad, hasta que sus pobres ojos ya se han acostumbrado”⁶⁰⁰.

Así, el umbral representa, en una segunda acepción poética de la obra de Rilke, un espacio de tránsito que indica el síntoma de una nueva mirada al mundo. Y ambas acepciones, como tránsito y espera, quedan reconciliadas. El escenario, España. Su síntesis, el *nombrar* las cosas. Y una vez allí, no sólo la figura arquetípica del puente en su nuevo designar, física o simbólicamente como imagen conciliadora de dos extremos, cobra protagonismo. Los puentes de la ciudad de Toledo eran la puerta a la misma y contenían sus torres. ¿Habita el ángel en las torres de los puentes?

El espacio interior del poeta se corresponde análogamente con las imágenes exteriores que su experiencia vital le proporciona. Las palabras *Turm* (torre), *Strom und Gestein* (torrente y pedregal) y *Brücke* (puente) convocan un imaginario existente en la ciudad de Toledo [fig. L], enclaves que permiten percibir la ciudad castellana como esa roca del Sinaí, una montaña santa a la que tantos poetas han convocado y donde el poder de Dios se revela a través del Verbo.

“En el paisaje español, en Toledo, las cosas externas -torre, montaña, puente- tienen, con una intensidad inaudita, insuperable, una equivalencia interior, tal como uno hubiera querido representárselas. Aparición y visión del objeto se producen a un tiempo, como si a cada objeto correspondiera un mundo interior, como si un ángel, que abarcara todo el espacio, se hubiera vuelto ciego y sólo pudiese mirar dentro de sí mismo”.

Aparición y visión se dan la mano. La experiencia mística de las visiones interiores ahora se verifica a través del escenario de Toledo. Y lenguaje e imagen volverán a darse la mano en ese nuevo nombrar las cosas, y entre ellas, la muralla de Toledo ocupará su lugar de protagonismo.

Pero pronto el límite del nuevo nombrar el mundo será reformulado. Tras la experiencia de Duino y Toledo, la obra del poeta será sometida a un nuevo punto de inflexión. Así lo revela Rilke en una decisiva carta a Lou Andreas-Salomé, con fecha de 20 de junio de 1914:

“Lou querida, he aquí un extraño poema escrito esta mañana, que te envío ahora mismo, y al que espontáneamente he titulado ‘Wendung’ (cambio) porque representa el viraje decisivo que se producirá probablemente con toda necesidad si tengo que vivir, y comprenderás en que sentido lo concebí”⁶⁰¹.

⁶⁰⁰ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Buenos Aires, 1973: (81).

⁶⁰¹ RILKE, R.M. ANDREAS-SALOMÉ, L. *Correspondencia*. Hesperus. Mallorca, 1989: (23).

¿A qué viraje decisivo se refiere el poeta? La respuesta la encontramos si analizamos con detenimiento los acontecimientos que preceden este escrito de junio 1914 desde su estancia en Toledo. Y son tres. En primer lugar –tal y como ya hemos visto- la confección de los *Gedichte an die Nacht* (Poemas a la noche) el mes de abril de 1913 en París, supone el punto y final de la experiencia mística y espiritual de Toledo, dando lugar a la imagen de la caída de la estrella desde un puente, transformación poética de una experiencia interior que contiene la muerte. Esta primera experiencia se encuentra también traducida entre los versos del poema *Wendung* (cambio), que supone una nueva inflexión en la carrera de Rilke:

“Lo consiguió mirando mucho rato.
Las estrellas caían de rodillas
bajo aquella mirada combativa”⁶⁰²

En segundo lugar, meses más tarde y ya en Munich, Rilke asiste al *IV Congreso de Psicoanálisis*, en septiembre de 1913, donde una larga conversación con Sigmund Freud daría lugar al conocido ensayo del vienés *Über Vergänglichkeit* (Sobre la transitoriedad), publicado finalmente en 1915. Freud empieza su análisis evocando un paseo en compañía de un poeta incapaz de disfrutar de la presencia de las cosas por el simple hecho de pensar en la inminencia de su desaparición e impermanencia. Un paseo que recuerda demasiado a las iniciales conversaciones junto a Rudolf Kassner en los jardines de Duino. Ese poeta, en ambos casos, es un melancólico Rilke, perturbado bajo la posibilidad de que la Belleza y la Verdad fueran también conceptos fugaces y perecederos. “Sabemos que esta preocupación por el carácter fugaz de lo bello y perfecto puede originar dos tendencias psíquicas distintas. Una conduce al amargado hastío del mundo que sentía el joven poeta; la otra, a la rebeldía contra esa pretendida fatalidad”⁶⁰³. Un amargado hastío frente al que debe sobreponerse, realizar un “viraje decisivo” siguiendo las indicaciones de su compañero de paseo, que niega “al poeta pesimista que el carácter transitorio de lo bello involucrase su desvaloración. Por el contrario, ¡es un incremento de su valor! La cualidad de lo fugaz comporta un valor de rareza del tiempo”⁶⁰⁴. Lo transitorio de la vida requiere un nuevo valor que incluya el devenir del tiempo, ese reloj sobre el que el equilibrista de Klee se debatía también en 1913.

Recordemos que es en el mes de junio de 1914, fecha de la producción del poema *Wendung* (cambio), cuando el poeta adquiere las publicaciones de Henri Bergson *Matière et Mémoire* (1896) y *L'Évolution Créatrice* (1907)⁶⁰⁵, en el que el supuesto concepto de Verdad como correspondencia entre interior y exterior es puesto en duda, casi del mismo modo en que el color blanco en reserva de los lienzos de Cézanne dejaba en suspenso a la pintura. Dice Bergson: “Tomemos el más permanente de los estados internos, la percepción visual de un objeto exterior inmóvil”⁶⁰⁶. Pensemos pues en Cézanne frente a la montaña de Sainte Victoire. “El objeto puede permanecer idéntico, y yo puedo mirarlo desde el mismo lado, bajo el mismo ángulo, con la misma luz: la visión que de él tengo no por ello difiere menos de la que acabo de tener, aunque no fuera más que porque la visión ha envejecido

⁶⁰² RILKE, R.M. “Cambio”. *Op. Cit.* Barcelona, 2008: (243).

⁶⁰³ FREUD, S. “Sobre la transitoriedad (1915)”. *Obras Completas, Tomo XIV*. Editorial Amorrortu. Madrid, 1978.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ SIMON, T. *Op. Cit.* Frankfurt am Main, 2001: (377).

⁶⁰⁶ BERGSON, H. *Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Alianza editorial. Madrid, 2004: (14).

*un instante*⁶⁰⁷. El viejo Cézanne, que desde el pueblo de Tholonet, únicamente mediaba con el color, el blanco. En palabras de Bergson, “*la verdad es aquello que cambia sin cesar, y el estado de ánimo mismo es ya cambio*”⁶⁰⁸. La Verdad en 1914 ya no es una revelación interior, sino cambio, fluir, devenir, y finalmente muerte.

Y en tercer y último lugar, tras la experiencia de los *Gedichte an die Nacht* (Poemas a la noche) en abril y las enseñanzas en septiembre de Freud y Bergson hacia la búsqueda de unos nuevos valores de lo transitorio⁶⁰⁹, llegaría la obra del filósofo y maestro Georg Simmel⁶¹⁰. En diciembre de 1913, Rilke adquiere y lee atentamente el ensayo *Goethe*⁶¹¹ de su maestro en Munich⁶¹². En palabras de Simmel, el ser de Goethe respondía “*las más de las veces a la mónada de Leibniz: espejo perfecto del mundo, pero que presenta sus imágenes como desarrollo de sus propias energías*”⁶¹³. En un mismo proceso de gestación similar, en palabras de Simmel, al de las obras de Goethe. “*Con perfecta claridad y naturalidad lo dice en una ocasión al comienzo del Viaje a Italia: ‘Muchas veces me da miedo que penetre en mí, por decirlo así tanto que no pueda resistirlo y, sin embargo, todo se desarrolla desde dentro*”⁶¹⁴. De ahí que Goethe llegara a manifestar a Eckermann: “*Siempre consideré sólo como*

⁶⁰⁷ Ibidem.

⁶⁰⁸ Ibidem.

⁶⁰⁹ “*¡Hasta qué punto están en migración todas las cosas! ¡Cómo se refugian en nosotros, cómo desean, todas, ser savadas de su vida exterior y revivir en ese más allá que encerramos en nosotros mismos, para hacerlas más profundas! Como en suaves conventos de cosas vividas, de cosas soñadas, de cosas imposibles, todo lo que teme al tiempo se refugia en nosotros, y realiza, de rodillas, su deber de eternidad. Somos pequeños cementerios, adornados por esas flores que nuestros gestos fútiles, que contienen una multitud de cuerpos difuntos que nos piden que demos testimonio de sus almas. Completamente cubiertos de cruces, llenos por entero de inscripciones, cavados y removidos por los innumerables entierros de lo que nos sucede, tenemos encomendada la tarea de la transmisión, de la resurrección, de la transfiguración de todas las cosas. Porque, ¿cómo salvar lo visible, si no es transformándolo en el lenguaje de la ausencia, de lo invisible? ¿Y cómo hablar de esas cosas que permanecen mudas, si no es convirtiéndolas en canto, apasionadamente, sin ninguna ilusión de hacerse comprender?*”. Se trata de una de las cartas más sugerentes que abre este “viraje decisivo” en la obra de Rilke. La carta, dirigida a la pintora suiza Sophie Giauque en 1925, un año antes de su muerte, se encuentra publicada en: PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (30-31).

⁶¹⁰ FAATH, U. “Rainer Maria Rilke und Georg Simmel: Wechselwirkungen zwischen Philosophie und Literatur”. *Blätter der Rilke-Gesellschaft. Band 23/2000. Berlin - Wien. Stationen der Moderne.* Verlag. Stuttgart, 2000: (53-64).

⁶¹¹ Recordemos que Simmel constituye una de los ejes centrales de la formación de la mirada de Rilke al mundo. En agosto de 1898, en compañía de Lou Andreas-Salomé, se instala en Berlín, en la Villa Waldfrieden en Hundekuhlestraße-11, asistiendo con asiduidad a las clases del profesor en la Universidad, años de profunda formación como ya hemos insistido en páginas anteriores. Pero no será hasta 1905 cuando Rilke, con motivo de su nuevo trabajo como secretario de Rodin, regrese puntualmente a Berlín a finales de abril para estudiar junto al filósofo tanto la estética de Rodin como la de Miguel Ángel.

“*Goethe se convierte en tipo del genio por el hecho de que en él, acaso más que en cualquier otro hombre, la vida subjetiva desemboque, con la misma naturalidad que en la producción de valor objetivo, en el arte, en el conocimiento, en la postura práctica*”. SIMMEL, G. *Goethe*. Prometeo libros. Buenos Aires, 2005: (20).

El hombre aparece pues transfigurado como el puente entre la realidad interior frente a la exterior. A la edad de 37 años Goethe habla todavía de consagrar su vida “al estudio de las cosas”, lo que califica al hombre cuya vida es un desarrollo a partir de un centro interior, determinada solamente por las fuerzas y necesidades de ella misma, y en quien la obra terminada es sólo producto resultante de sí mismo.

⁶¹² SIMON, T. *Op. Cit.* Frankfurt am Main, 2001: (374).

⁶¹³ SIMMEL, G. *Op. Cit.* Buenos Aires, 2005: (20).

⁶¹⁴ Ibidem: (26). La imagen del círculo aparece en más de una ocasión con motivo del primer capítulo de su ensayo titulado *Vida y Creación*: “[...] en 1870 escribía en su Diario: ‘Tengo que observar más de cerca el círculo de los días buenos y malos que gira a mi alrededor, las pasiones, los afectos, el impulso a hacer tal o cual cosa. La invención, la ejecución, la ordenación, todo cambia y guarda un círculo regular, la alegría, la turbación, la fuerza, la elasticidad, la debilidad, la serenidad, el deseo en los mismos términos’”. En: SIMMEL, G. *Op. Cit.* Buenos Aires, 2005: (31). Se trata, como puede

simbólico todo mi actuar, y crear en el fondo me resultó bastante indiferente que hiciera marmitas o fuentes". ¿Pero simbólico en qué sentido? ¿Qué es aquello que comparten tanto Goethe como Rilke? ¿Qué es lo que simbolizan con su crear y actuar? Sin la menor duda un sentido último, indecible, la verdad última de las cosas, junto a -y es ahí donde radica su genio- lo personal más íntimo, la pura dinámica de su vida.

Una vida en su devenir del tiempo que afecta a cada una de las etapas de la producción de su ciclo elegíaco. Un continuo histórico del que la vida del poeta se ve transformada.

“Uno de los tipos de mentalidades promedias vive sólo una vida subjetiva, el contenido de cualquier momento no es sino el puente entre el momento anterior y el siguiente del proceso de vida”⁶¹⁵.

O en el sentido más nietzscheano del término *Brücke* (puente), el destino del hombre es convertirse en un puente entre el pasado y el futuro. Como diría Heidegger años más tarde –profundamente influenciado por Rilke-, “*somos en el tiempo*”, un tiempo que regala al hombre en cada instante una nueva verdad cambiante. Tal y como recuerda Simmel, Goethe disfrutaba al proclamar que “*si conozco mi relación conmigo mismo y con el mundo exterior, la llamo verdad. Y así cada cual puede tener su verdad propia y, sin embargo, es simplemente la misma*”⁶¹⁶. A la correspondencia de interior con exterior, Goethe se asignaba el sustantivo de Verdad. Y el poeta adopta las enseñanzas que había recibido como dogma artístico de Simmel. Del mismo modo que la existencia del hombre en la tierra sólo alcanzaría su misión al transformarse éste, entre las páginas de su *Das Buch der Bilder* (Libro de las imágenes) en 1902, en una cuerda tensa o *Brücke* (puente) que transmite las resonancias invisibles del mundo.

*“Mi cuarto y esas lejanías,
velando sobre tierras que anohecen,
son una sólo cosa.
Soy una cuerda tensa
sobre anchas resonancias rumorosas”⁶¹⁷*

Y es bajo la triple existencia de los *Gedichte an die Nacht* (Poemas a la noche), Freud y Bergson junto Simmel que el poeta se ve capacitado de redactar la carta dirigida a Lou junto al poema *Wendung* (cambio), cuyos último versos inauguran la nueva tarea del corazón:

*“Realizaste el trabajo de mirar,
dedícate ahora a aquél del corazón
con aquellas imágenes
que capturaste en ti y que sometiste,
pero que no conoces”⁶¹⁸*

percibirse, de un nuevo centro, ya nunca más inmutable, sino caduco y efímero, pues su consistencia es la de residir en la tierra.

⁶¹⁵ *Ibidem*: (19).

⁶¹⁶ *Ibidem*: (48).

⁶¹⁷ RILKE, R. M. *Op. Cit.* Castellón, 1997: (178).

Hemos realizado el trabajo de mirar. Hemos señalado las figuras que constituyen su imaginario. Las hemos sometido a la crítica e incluso al devenir de su tiempo, en el que ellas mismas constituían una nueva simbología de su poética. Pero sin embargo, no las hemos conocido. ¿Qué pretende intuir Rilke con esa sentencia?

El trabajo del *Herz* (corazón) –herencia de la mística agustiniana– es el que conduce al conocimiento. Algo que ya había intuido ante los cuadros de Cézanne. En una carta a Clara Rilke, con fecha de domingo 13 de octubre de 1907, el poeta afirma:

*“Sí, tan asentados estamos en la base de toda transformación, nosotros, los más mudadizos, los que nos movemos con el ansia de comprenderlo todo, los que (siempre que no lo entendemos) hacemos de lo inmenso la tarea de nuestro corazón, para que no nos destruya”*⁶¹⁹.

Para proseguir, “*se pintaba: ‘amo a esta cosa’, en lugar de decir: ‘hela aquí’, [...] así, sin dejar resto, el amor se consume en el acto de pintar*”⁶²⁰. Pero, ¿qué papel alegórico y terrenal, tras su presencia simbólica como centro del primer capítulo de esta tesis, juega la figura del corazón?

Fue Mme. Th. Darel quien en 1926 insistió en la revista *Vers l’Unité* sobre el carácter central que adquiere la figura del corazón en la tradición, así como la idea de caída –tan presente en Rilke– que empuja al hombre lejos de su centro original, y le corta la comunicación directa con el “corazón del mundo”. Una caída que en el caso de nuestro poeta, arroja al lenguaje hacia su función designativa de la realidad, gracias a la indicación del doble movimiento centrípeto y centrífugo del corazón, comparable a las dos fases de la respiración.

Sístole y diástole. Del interior al exterior. Una dualidad de movimientos que se cifra en la dualidad Corazón/Cerebro⁶²¹, y que pronto se traduciría en las figuras complementarias del sol y la luna, pues son, en formulación bíblica “*los dos luceros mayores, el lucero grande para el dominio del día y el lucero pequeño para el dominio de la noche*” (Génesis I, 16); y en algunas lenguas extremo-orientales como el chino, los designan con términos que son simétricos, pues significan “ojo del día” y “ojo de la noche” respectivamente. De ahí que, al ser la luz el símbolo más recurrido para el conocimiento, la luz solar -del corazón- asigne el conocimiento directo, es decir, intuitivo y puro, mientras que la luz lunar -del cerebro-, el conocimiento reflejo, discursivo y de la razón. Esta percepción directa de la verdad, esta intuición intelectual y suprarracional, de la que los modernos parecen haber perdido hasta la simple noción, representaría el auténtico “*conocimiento del corazón*”⁶²², según la expresión más frecuente de las doctrinas orientales de la no dualidad a las que hemos visto Rilke tenía acceso a través de Kassner.

⁶¹⁸ RILKE, R.M. “Cambio”. *Op. Cit.* Barcelona, 2008: (245).

⁶¹⁹ RILKE, R.M. *Cartas sobre Cézanne*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 2009: (42).

⁶²⁰ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Barcelona, 2009: (43). Un amor que como ya hemos visto en el caso tanto del pintor como en el del poeta, conlleva la renuncia. “*A nadie ya le hubiera mostrado su amor, aunque tuviera que sentirlo; pero en esta disposición, desarrollada enteramente por su aislamiento y su rareza, se volvió hacia la naturaleza y supo reprimir su amor por cualquier manzana, depositándolo para siempre en la manzana pintada*”.

⁶²¹ GUÉNON, R. “Simbolismo del corazón. Corazón y cerebro”. *Op. Cit.* Barcelona, 2009: (310).

⁶²² “*El ‘conocimiento del corazón’ es la percepción directa de la luz inteligible, esa luz del Verbo de que habla San Juan al comienzo de su Evangelio, luz irradiante del ‘sol espiritual’ que es el verdadero corazón del mundo*”. *Ibidem*: (315).

Sin embargo, “el trabajo del corazón” al que se encomienda el poeta a partir de 1914 no encuentra su significado en la figura del sol, como “ojo del día” y portador del conocimiento intuitivo que ya experimentó tiempo atrás a través de las lecturas de mística que le acompañaron largos años, sino más bien en la figura de la luna, como “ojo de la noche” y portador del conocimiento reflejo y discursivo de la razón. Otra inversión fundacional.

Y desde el motivo rilkeano de la “noche estrellada”, la figura del corazón olvida su condición de centro original para devenir un umbral, una puerta, desde la cual el hombre intente sublimar otro tipo de realidad: la realidad como apariencia inconsistente. Como fenómeno transitorio y efímero, donde la sombra fugaz no deja de ser menos importante que el objeto aparentemente permanente del que proviene; y donde la tarea del poeta penderá de ese nuevo frágil y tenso hilo de Klee, que se debate entre los dos extremos de la palabra *Hoff-nung* (esperanza), una esperanza a la que Rilke arroja al hombre para poder contemplar la última morada que el poeta concede a la palabra en la tierra, en la montaña del corazón. Así se desprende del poema escrito tan sólo tres meses más tarde, en septiembre de 1914 ya instalado en Irschenhausen:

*“Arrojado a su suerte en las montañas
del corazón. Contempla qué pequeño,
mira, mira: el último poblado
de las palabras”*⁶²³

Arrojado a su suerte una vez iniciada la Primera Gran Guerra, al poeta le gusta escribir de noche. De nuevo, otra inversión. A la que le sigue la más fatal de todas, el incendio del Paraíso.

*“De noche quiero hablar con el ángel
[...]
Si de pronto pregunta: ¿contemplas el Edén?,
yo debería decir: el Edén arde”*⁶²⁴.

Un incendio que destruye ese cielo al que Rilke invocaba ante las visiones de Toledo y Ronda. Un cielo del que descendían los ángeles a la tierra, tras el intento de una comunión mística entre la realidad visible y su esencia invisible. Era 1913.

Tan sólo dos años más tarde, en plena contienda e instalado en Munich, el poeta reinterpreta la figura arquitectónica del puente desde su propia condición existencial. La muerte, recordemos, era para Rilke en 1915 una taza de poso azul con su asa rota⁶²⁵, una idea que se desprende directamente de la lectura del ensayo de Georg Simmel (El asa). Ésta, a los ojos del filósofo, se convierte en uno de los problemas estéticos más merecedores de reflexión, ya que se trata del elemento a través del cual un objeto alcanza su armonía, una figura en la que ambos mundos, el interior y el exterior, se dan la mano. “*El asa es el miembro con el que cogemos el vaso, lo alzamos, lo inclinamos; por medio del asa se proyecta aquél expresivamente en la realidad, es decir, a las relaciones con lo exterior, inexistentes para la obra de arte en tanto que tal*”⁶²⁶.

⁶²³ RILKE, R.M. “Arrojado a su suerte en las montañas”. *Op. Cit.* Barcelona, 2008: (261).

⁶²⁴ RILKE, R.M. “De noche quiero hablar con el Ángel”. *Op. Cit.* Barcelona, 2008: (259).

⁶²⁵ RILKE, R.M. “La muerte. Munich, 1915”. *Op. Cit.* Barcelona, 2008: (281).

⁶²⁶ SIMMEL, G. “El asa”. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos.* Ediciones Península. Barcelona, 1988: (110).

Un nuevo puente que acoge en su estructura la prolongación natural del cuerpo del hombre, “intuitiva continuidad del impulso anímico de éste, que con el retorno de esta fuerza, la reintegra en el ámbito vital de su interioridad”⁶²⁷. Una dinámica interior-exterior que queda interrumpida en Rilke a partir de 1914. Una crisis ya enunciada en el escrito de Simmel de 1903 *Die Grossstädte und das Geistesleben* (Las grandes urbes y la vida del espíritu)⁶²⁸, y más tarde confirmada entre las páginas de su conocido ensayo *Brücke und Tür* (Puente y puerta)⁶²⁹.

El puente se revela como el “asa” terrena que une los extremos donde se significa y sublima puntos antes separados, una proyección de la voluntad interior del hombre en el espacio. Y frente a la realidad física de esta figura –unir lo finito con lo finito- es cuando la realidad espiritual de la puerta como umbral cobra de nuevo protagonismo. El separar y unir, son las dos caras de un mismo acto, que en la imagen de esta arquitectura, gracias a la clara disposición diferenciada del dentro-fuera, indica una intención. Entre los posibles ejemplos que mejor identifiquen esta cualidad, Simmel describe las puertas de las catedrales, donde “el sentido de estas puertas se piensa obviamente como un conducir adentro, pero no como un conducir afuera. [...] Sólo aquella puerta da al adentro su sentido completamente unívoco, en contraposición con el afuera”⁶³⁰. Sobre el sentido, el uso y el agotamiento de la palabra “catedral” deberíamos ocuparnos en breve, sólo indicando, a modo de adelanto, que se trata de uno de las discusiones centrales del debate arquitectónico de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Alemania, y de la que el poeta no podrá escapar.

La puerta es para Simmel el indicador de la voluntad del hombre de escindir. Un nuevo umbral, como lo era el corazón para Rilke, que separa lo exterior de lo interior, lo público de lo privado, o bien lo material de lo espiritual. Una puerta que ya no señala, como en el caso de los cuadros de El Greco, el cielo de la tierra, sino el infierno de la misma. Es en un texto enviado a la revista *Jugend* –órgano de difusión de la Secesión de Munich- donde el filósofo nos ofrece nuevas pistas sobre el concepto de Infierno que recorre tanto su pensamiento de Simmel como el de Rilke. En el ensayo, titulado *El cielo y el Infierno*, uno de los representantes de un “partido escéptico” se exhibe como el portador de la idea necesaria y funcional de que cielo e infierno se encuentren separados el uno del otro a través de la mediación de la tierra. Frente a la postura utópica del primero, rápidamente otro componente del círculo literario increpa: “Conozco un medio mucho mejor. Cuando leo a Dante, no puedo evitar pensar cuán elásticos debieron ser los nervios de los hombres del siglo XIV: ¡los horrores del infierno se superponían unos a otros ininterrumpidamente, como los éxtasis del Paraíso! ¡Un poeta moderno, en cambio, hubiese hecho que se alternasen sombra y luz! Dado que sólo nos excitan los contrastes súbitos, deberíamos pender entre el Cielo y el Infierno, si queremos experimentar ambos; el Dante de hoy de algún modo los hubiera hecho entrelazarse para que uno se desprendiera bellamente del otro y nosotros no cayéramos en el tedio”⁶³¹. Ese Dante moderno no es otro personaje que Rilke, que transmutado en la futura figura de Orfeo, ya no necesitará descender al Hades en busca de Eurídice, sino que se enfrenta al infierno en la misma superficie de la tierra.

⁶²⁷ SIMMEL, G. “El asa”. *Op. Cit.* Barcelona, 1988: (111-112).

⁶²⁸ SIMMEL, G. “Las grandes urbes y la vida del espíritu” publicado en *Jarhbuch der Gehe-Stiftung*, nº 9, 1903: (185-206). Traducción castellana en: AA.VV. *El individuo y la libertad*. Editorial Península. Barcelona, 1986: (375-398).

⁶²⁹ SIMMEL, G. “Puente y puerta” publicado en *Der Tag*. Berlín, 15 de septiembre de 1909. Traducción castellana en: AA.VV. *Op. Cit.* Barcelona, 1986: (45-53).

⁶³⁰ SIMMEL, G. “Puente y puerta”. *Op. Cit.* Barcelona, 1986: (51-52).

⁶³¹ SIMMEL, G. *Imágenes momentáneas, Sub Specie Aeternitatis*. Gedisa Editorial. Barcelona, 2007: (42).

Orfeo que, en palabras posteriores de Maurice Blanchot⁶³², representa la figura emblemática de la aventura del arte moderno. Estamos aquí sólo para decir. No hay otra trascendencia que la del nombre con sentido. “*Mientras reflexionaba sobre esto, vino a mí una imagen de ambos más allá, que contemplé como una misma realidad; como si el Cielo y el Infierno ya no estuviesen separados, sino fusionados en cada punto de aquel espacio visionario*”⁶³³. Y cada uno de los puntos de ese espacio visionario no es más que la realidad exterior y la realidad interior de las cosas. Fuera, el Infierno, la llama que consume su existencia terrenal, efímera, fugaz, sombra. Dentro, el Cielo, la luz cegadora y primordial que transforma la esencia de la cosa en algo eterno, inmortal.

De hecho, la idea de la puerta como posible umbral que abre ante sí la presencia del Infierno ya fue un tema estudiado por Rilke, a raíz de las conferencias sobre Auguste Rodin que recibe como encargo entre 1902 y 1907 durante su estancia en París. En la primera, dedicada a Clara Westhoff, la *Puerta del Infierno* del escultor se vislumbra como el escenario de la caída [fig. LI].

“*Cuando en ellas hay un levantarse, entonces parece como si alzarán los cielos, y el punto de fuga de su caída arrastra las estrellas consigo*”⁶³⁴.

Sin embargo, el poeta se centrará pronto en el estudio de las posturas de los personajes que cubren ese tránsito hacia el más allá.

“*Quizás surgió en esa época la Danaide, postrada de rodillas y cayendo de frente sobre su cabello que fluye. [...] Y La Ilusión, hermana de Ícaro, esa deslumbrante transformación en cosa de una larga caída irremediable*”⁶³⁵.

Las Danaides, La Ilusión, Ícaro. Cuerpos inertes, que experimentan movimientos de ascenso y descenso similares al de la fuente con la que cerrábamos nuestro capítulo anterior.

“*La cabeza, reclinada, vivía en la cúspide de esta figura como esas bolas que bailan en los surtidores de las fuentes. Toda gravedad se había vuelto ligera, ascendía y caía*”⁶³⁶.

Como el agua, o las estrellas. Sólo que, en esa puerta ya no se representan semejantes figuras, sino el cuerpo humano que cae y muere en su temporalidad. El reloj de Klee que apremia a pasar factura.

Y esta es la puerta del corazón. La realidad exterior se presenta al yo como algo no sólo absolutamente extraño sino absolutamente amenazador. Un nuevo Infierno. Como una sombra. Como una apariencia. Así concluía la carta a Lou con la que iniciábamos nuestras pesquisas. “*Uno deja la pluma con ansias de revivir una vez más lo fantasmal, pero de manera ilimitada como nunca antes lo había hecho; hasta que, lleno a rebosar de estopa el cuerpo del títere en que uno mismo se ha convertido, se quede*

⁶³² BLANCHOT, M. “La mirada de Orfeo”. *El espacio literario*. Paidós Ibérica. Barcelona, 1992: (161-166).

⁶³³ *Ibidem*.

⁶³⁴ RILKE, R.M. *Auguste Rodin*. Nortésur. Barcelona, 2009: (43).

⁶³⁵ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Barcelona, 2009: (43-44).

⁶³⁶ *Ibidem*: (67).

*con la boca reseca*⁶³⁷. Es algo que no puede ser reconocido como “mundo” sino, primordialmente, como un “no-mundo” y un “no-yo”, *Ich bin nicht*⁶³⁸ que se esconde en el fondo de nuestras vidas, destruyéndolas, en palabras de Rilke, “*como si un día debiéramos padecer un asalto del infierno y encontrarnos espantosamente indefensos*”⁶³⁹. O bien, si preferimos seguir engañándonos como el interlocutor final del diálogo de Simmel, pensar que cielo y tierra pueden ser lo mismo. Creer que el infierno queda lejos, y no se encuentra en ella.

*“¿Usted quiere fundir el Cielo y el Infierno, porque las cosas comportan pena y bienaventuranza en misteriosa unidad y sólo el alma distingue cuál de esas energías reunidas cobra vida en ella? No, me parece que el Cielo y el Infierno sólo tienen sentido en una separación más nítida. ¿Pues cómo se diferenciarían, si no, de este lado?”*⁶⁴⁰

⁶³⁷ RILKE, R.M. ANDREAS-SALOMÉ, L. *Op. Cit.* Mallorca, 1989: (23).

⁶³⁸ De esa misma época es el poema de Rilke “Lulú”, escrito en Munich en 1914, en el que el poeta se define como “yo no soy”, y que dada su extraordinaria fuerza, aquí reproducimos íntegramente. En: RILKE, R.M. “Lulú”. *Poemas a la noche, y otra poesía póstuma y dispersa*. Edición de Juan Andrés García Román. DVD Ediciones. Barcelona, 2008: (269).

*“Mírame, yo no soy, pero si fuese,
sería el centro mismo del poema,
la exactitud aquella de la vida,
no sentida, imprecisa, contradice.*

*Mírame: yo no soy. Porque los otros son.
Mientras unos van ciegos al encuentro de otros,
insertos en el más olvidadizo de todos los deseos;
yo entro callado en el espacio perro, en el niño rollizo.*

*Si yo me transfiguro a fondo en ellos,
a su través se advierte su apariencia...
Más de repente ingresan en sí mismos de nuevo:
porque no soy. (Querida, si yo fuese...)”.*

⁶³⁹ RILKE, R.M. *Cartas francesas a Merline*. Madrid, 1987: (74).

⁶⁴⁰ SIMMEL, G. *Op. Cit.* Barcelona, 2007: (43).

III

HACIA 1922, DE ARQUITECTURA.

LA ELEVACIÓN



ACRÓBATA, símbolo de la inversión.

Reproducido en:

STAROBINSKI, J. *Retrato del artista como saltimbanqui*.

Madrid, 2007.

El placer del soñador reside por tanto en poner en término a la naturaleza en el marco e desvaídas imágenes. Conjurarla bajo una llamada nueva es el don del poeta

Walter Benjamin. *La lejanía y las imágenes*

La inmortalidad está solo en el morir, y el tiempo se alza al final de los tiempos

Walter Benjamin. *Metafísica de la juventud*

El simbolista habita en el reino de lo efímero, y es únicamente a través del juego de la negación que encuentra en las imágenes nuevas acepciones poéticas de la Palabra. Sin embargo, la necesidad de Rilke del nuevo nombrar los objetos de la tierra tiene otro origen: los límites de la tradición de la mística y sus visiones interiores. Tal y como nos ha legado Paul de Man, “*el poeta simbolista parte de la consciencia aguda de la separación esencial entre su propio ser de todo lo que no es él [...]. Vive en un mundo que ha sido escindido en el que su conciencia se enfrenta, en cierto modo, a su objeto, en un intento de atrapar algo que no logra alcanzar [...]. En términos de lenguaje poético implica que el poeta ya no se halla tan próximo a las cosas como para nombrarlas tal y como son, que la luz y la hierba y los cielos que aparecen en los poemas siguen siendo esencialmente distintos de la luz, la hierba o los cielos reales. La palabra ya no coincide con el universo, sino que se limita a extender su mano hacia él en un lenguaje que es incapaz de ser lo que nombra; un lenguaje que, en otras palabras, es meramente un símbolo*”⁶⁴¹.

Del símbolo al canto, Rilke, a través de la supuesta nueva unidad construida en los falsos equilibrios de la estética de la inversión, recupera la proximidad a los objetos que le fue negada durante casi ocho años, donde la experiencia traumática de la Gran Guerra le arrojó por completo al terreno de la improductividad⁶⁴². El tiempo que instauraba el final de la IV Elegía de Munich el 23 de noviembre de 1915 no era otro que el de la acción exterior y el devenir. Y la visión interior que acontecía como *Herz-Werk* (obra del corazón) de las dos primeras *Elegías*, en 1915 da paso al *Herzens Vorhang* (telón del corazón). La teatralización de la imagen no puede ser más contundente. Y a las esencias de las visiones interiores les siguen, tras el umbral de la creación exterior, la máscara de toda representación.

Una teatralización que no encuentra su significado en la figura del sol, como “ojo del día” y portador del conocimiento intuitivo que ya experimentó tiempo atrás a través de las lecturas de mística que le acompañaron largos años, sino más bien en la figura de la luna, como “ojo de la noche” y portador del conocimiento reflejo y discursivo de la razón. Otra inversión.

Así, la misión última de todo lenguaje de que significado y significante vayan de la mano, es puesta nuevamente en cuestión. Ello sucedió en la Chartres. Es el inicio de la desintegración de una Unidad, *Dom* (catedral), a través de palabras como *Pylone* (pórtico), *Statuen* (estatuas), *Turm* (torre), *Treppen* (escaleras). Palabras sometidas a la tensión de la nueva estética de la inversión. Una nueva

⁶⁴¹ Citado por Antoni Marí en su prólogo a la antología *Matemática tiniebla. Genealogía a la poesía moderna*. Barcelona, 2010: (16).

⁶⁴² Es de esta época, su producción excepcional recogida en: RILKE, R.M. *Fragments sur la guerre*. París, 1944.

forma de nombrar el mundo que queda constatada a través de tres experiencias de la vida del poeta hasta 1922: Chartres, Munich y Muzot.

Fue ante los muros de Chartres y de la mano de Auguste Rodin en 1906 que Rilke contempló el mundo con unos nuevos ojos. Allí donde había otro ángel, aparecía una figura camboyana, donde había quietud, movimiento. Del mismo modo que *l'Ange du Méridien* ofrecía al poeta la sombra como el fenómeno que medía el tiempo como devenir y muerte. Y su *Pylone* (pórtico) se rendía como un nuevo escenario para la representación del mundo.

Munich tampoco brindaría ningún consuelo al poeta. Las tradicionales representaciones del *Schattenspiele* (teatro de sombras) al que Rilke tan asiduamente asistía en sus frecuentes estancias en la ciudad, verificaban la primera intuición de Chartres: sombras que danzan. Gestos que revelan su condición efímera a través del movimiento. Y pronto las lecturas de Heinrich Von Kleist y los muñecos de Lotte Pritzel confirmarían sus temores: allí donde hay un títere, descubrir el infinito, en una muñeca, la imagen de la muerte.

Tan sólo quedaba que, en la primavera de 1921, Rilke confirmaba sus sospechas a través de dos obras de Valéry: *Le Cimetière Marin* (El cementerio marino) y *Eupalinos ou l'Architecte* (Eupalinos o el arquitecto). Lejos de lo preceptos simbolistas, el poeta verificaba que el mar no era otra cosa en un reducto de muerte, y la obra de todo arquitecto, como aquéllos que levantaron años atrás Chartres, el intento por contruir una línea de humo, movimiento y sombra. Las experiencias de Chartres años antes podían avanzar.

La consistencia que brindó la mística a las visiones del mundo, ahora se desvanece. La imagen es mentirosa, y de ella, la única verdad que el poeta recupera desde su canto elegíaco es la reconstrucción del mundo desde esa inversión. El camino que abre Chartres se verifica desde tres figuras arquitectónicas más: el Laberinto, la Torre y la Escalera, que ya no serán convocadas por el poeta cual imagen exterior, sino como interior, como estructura que favorece una nueva elevación, a través de la danza o el sueño, y de la que el canto final de Orfeo aún nos permite seguir mirando el cielo. Porque, tal y como aventuró años más tarde Octavio Paz, “*descubrir la imagen del mundo en lo que emerge como fragmento y dispersión, percibir en lo uno lo otro, será devolverle al lenguaje su virtud metafórica: darle presencia a los otros*”⁶⁴³.

⁶⁴³ PAZ, O. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura eco-nómica, México, 1972: (261).

7. CHARTRES, UNA EXCURSIÓN CON AUGUSTE RODIN

Febrero de 1922. Muzot. Chartres aparece como la primera arquitectura de las *Elegías* que es sometida al tiempo del devenir y la muerte⁶⁴⁴. Un tiempo que no permite interpretarla como Unidad de una visión interior, como *Tempel der Zukunft* (templo del futuro), algo que sucedía entre los versos de la II Elegía⁶⁴⁵ de 1912, sino como fragmento y ruina.

Pero hubo un tiempo en el que aún se creía en una comunicación vertical, entre Tierra y Cielo, y en esa época, la Catedral y su evolución tipológica, conducían a la arquitectura hacia la síntesis de ambos reinos. Hacia una Unidad. Como nuevo *axis mundi*, del mismo modo en que los cuadros de El Greco incorporaban la presencia del Ángel en la misma tierra. Toda arquitectura sagrada tiene como significado más general, la reconciliación entre la tierra y el cielo. Y es el arte gótico, y con él Chartres [fig. LII], el que representa la metamorfosis de la línea y el punto que se transforman en espacio sagrado, contenedor de la Luz Primordial, unidad espiritual donde la materia da paso al descenso del cielo en la tierra. El orden celestial es la medida de las cosas del mundo. Así lo expresa el abat Suger en su opúsculo sobre la construcción y la consagración de la nueva iglesia de Saint-Denis: “*El poder maravilloso de un solo principio superior concilia mediante una afinada reunión la oposición entre las cosas humanas y las cosas divinas, de modo que unas realidades aparentemente contradictorias, se encuentran ligadas por el acorde bienaventurado de una armonía que las supera*”⁶⁴⁶. Una síntesis que nunca vería, tras la escisión a través de la gran nave central, de la cabecera y el ábside de su iglesia.

Tras la pista de Helmut Naumann, quien defiende la tesis principal del posible origen en Chartres del Ángel de la Elegía⁶⁴⁷, seguimos los pasos que Rainer Maria Rilke y Auguste Rodin emprenderán el 25 de enero de 1906⁶⁴⁸. Dos trayectorias distintas que ofrecerán dos visiones e interpretaciones diferentes de la misma. Una obra que ya no volverá a ser contemplada desde la síntesis arquitectónica de sus partes como una Unidad. Chartres, lejos de representar a los artistas el lugar sacro que anula la caída que alejó al hombre de lo eterno, constata esa escisión. Una ruptura frente a la que ambos proponen su arte, danza o sombra, como única vía de representación.

⁶⁴⁴ RILKE, R.M. GW III, 198. La VII Elegía fue escrita entre el 7 y el 26 de febrero de 1922.

⁶⁴⁵ RILKE, R.M. GW III, 195: “*Dann die Stufen hinan, Ruf-Stufen hinan, zum geträumten / Tempel der Zukunft -; dann den Triller, Fontäne, / die zu dem drängenden Strahl schon das Fallen zuvornimmt / im versprechlichen Spiel.... Und vor sich, den Sommer*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (98-99).

⁶⁴⁶ *Abbot Suger, On the Abbey Church of Saint-Denis*. Edición y traducción de Erwin Panofsky. Princeton, 1946. Véase también, GALL, E. “Die gothische Baukunst”. *Frankreich und Deutschesland*, vol.I, Leipzig, 1925.

⁶⁴⁷ Son dignos de mención los trabajos del Dr. Helmut Naumann: “Rilke uns Toledo”, en la revista *Sociedad Rilke*, Gernsbach, 1992. Y el trabajo de Magda Kerényi: “Rilke en Ronda”, en *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Bern, (20-38). Además del conocido libro, ya un clásico, de Jean Gebser: *Rilke und Spanien*, Suhrkamp Verlag, Zürich, 1977. Así como la más reciente aportación de Helmut Naumann, *Rainer Maria Rilke und Worpswede*. Galerie Verlag. Fischerhude, 1990.

⁶⁴⁸ Véase la nota 31 de presente ensayo. Como bibliografía consultada en la elaboración del siguiente ensayo destacan los títulos: STRACHAN, G. *Chartres: sacred geometry, sacred space*. Editociones Floris, 2003; BOUGARD, J.-F. *Chartres, ou, Les cathédrales du nombre: [les secrets retrouvés des maîtres bâtisseurs]*. Editions Mosaïque, 2003; KURMANN-SCHWARZ, B. *Chartres: la cathédrale*. Editions Zodiaque, 2001; PRACHE, A. *Chartres: la cathédrale Notre-Dame*. Monum, 2000; FAVIER, J. *L'Univers de Chartres*. Editorialn Bordas, 1988; JAMES, J. *Chartres: the masons who built a legend*. Routledge & Kegan Paul, 1982; *Le Monde de Chartres*. Zodiaque, 1965; MONMARCHÉ, G. *Chartres*. Alpina, 1950.

7.1 RODIN Y LAS BAILARINAS DE CAMBOYA

En agosto de 1902, Rilke toma contacto por primera vez con la metrópolis de París. Se instala en el número 11 de la *rue* Toullier. El 1 de septiembre conoce a Rodin en su taller parisino de la *rue* de l'Université. Ambos planean la que sería la primera monografía de Rilke sobre el escultor, encargo directo del profesor Richard Muther de la Universidad de Breslau. Va todos los días, de diez de la mañana a cinco de la tarde, a la Biblioteca Nacional, y en las últimas horas se encierra en el taller parisino de Rodin a mirar, aprender a mirar. A mediados de mes llegaría la primera visita a la casa y el taller que Rodin tiene en Meudon. La casa es modesta, de ladrillo rojo, pero junto a ella hay una gran nave de piedra, y el poeta se queda perplejo, en el umbral, al ver lo que hay en el interior: gigantescas estatuas de yeso y bronce que inspirarán más de un motivo de la primera parte de los *Neue Gedichte* (Nuevos poemas), como *Apolo arcaico*, del que el poeta destaca “no hay sombra aún en su mirar”⁶⁴⁹. En el jardín, que hay entre la casa y el taller, asoman cuerpos que gesticulan, brazos que se alzan, miradas, rostros apenas esbozados. Y entre ellos, coronando una suave colina, la enorme figura de un Buda en majestad, al que, como veremos, Rilke dedicaría más de una mirada intencionada⁶⁵⁰.

El encuentro se producía⁶⁵¹ cuando Auguste Rodin estaba en el momento de mayor plenitud de su vida. La fortaleza y sabiduría que muestra ante Rilke en los primeros años despierta en éste una admiración rayana en lo idolátrico, expresada con enorme frecuencia en sus cartas y en la monografía y la conferencia dedicadas a su obra. Además, durante los cuatro primeros años, el dibujante inspirado y el coleccionista de antigüedades es también un apasionado de la palabra, que disfruta compartiendo con el joven escritor sus propuestas teóricas sobre muchos temas: arte, música, poesía, naturaleza, amistad... Como señaló Ernst Zinn -el primer gran editor y especialista en Rilke- en su conferencia de apertura de una exposición sobre Rilke y Rodin en Munich y Bremen, el 24 de julio de 1955, el escultor añoraba, al final de su vida, la expresión literaria, y recogía esta frase: “Yo hubiera querido escribir: estoy seguro de que hubiera penetrado el secreto de los caracteres, pero... ¡era escultor!”⁶⁵². De hecho, la última gran obra de Rodin fue un libro, *Las catedrales de Francia* (1912), publicados tres años antes de su muerte, y de vital importancia para nuestra tesis⁶⁵³. Toda su vida había armonizado la plástica con lecturas selectas, empezando por Dante y Baudelaire, cuyos grandes poemarios ilustró, y siguiendo por Victor Hugo y Balzac, que inmortalizaría en algunos de sus monumentos más importantes, apoyado en la relectura de Platón y otros clásicos. Así que el poeta de Praga acudió a su encuentro en un momento óptimo para enriquecerse con su magisterio y amistad a pesar de las difíciles relaciones entre ambos, que acabaron con la violenta expulsión de Rilke el 13 de mayo de 1906.

Pero la crónica del acercamiento a Rodin tiene antiguos precedentes, igual que en el caso del viaje de Rilke por España, anunciando y estimulando muchos años antes. Como muestra Rätus Luck

⁶⁴⁹ RILKE, R.M. *Poesía*. Ellago ediciones. Castellón, 2007 : (221).

⁶⁵⁰ JUDRIN, C. “Regards du poète sur le dessinateur et sur le collectionneur”. *Rilke & Rodin. París, 1902-1913*. Fondation R.M. Rilke. Sierre, 1997: (35).

⁶⁵¹ 1 de septiembre 1902-13 de mayo 1906.

⁶⁵² Véase el catálogo de la exposición de *Rilke & Rodin*, publicado por la Fundación Rilke, Sierre. Monographic Suiza, 1997: (16).

⁶⁵³ Ha sido Carl Burekhardt quien ha estudiado mejor la importancia de ese libro como punto final de su producción teórica. BURCKHARDT, C. *Rodin und das plastische Problem*. Basilea, 1921.

en su edición de la correspondencia entre ambos⁶⁵⁴, ya el 14 de noviembre de 1897 el poeta, acompañado por Lou Andreas-Salome, recibió de los artistas berlineses Sabine y Reinhold Lepsius la primera información sólida sobre Rodin⁶⁵⁵. Tres años después, el 21 de septiembre de 1900, semanas después de su llegada a la colonia de artistas de Worpswede, Rilke anotó su primera conversación con Clara Westhoff sobre la obra de Rodin. El 17 de noviembre precisó sus ideas, ya bastante maduras, sobre la obra del escultor: “*Su plástica está aislada como una fortaleza, protegida por sí misma...*”. Nueve días antes, en carta a Clara desde Schmargendorf, le relataba la exposición de una pieza del mismo; y el 18 de noviembre le proponía: “*Deberíamos escribir alguna vez un ensayo sobre Rodin*”. Y, ya casados, en mayo de 1901 Clara expone esculturas propias junto a las de Rodin (y a cuadros de Zuloaga) en la *Exposición Internacional de Arte* de Dresde.

Si como ya hemos visto, la consecuencia principal del encuentro entre Rilke y la obra del pintor Paul Cézanne fue la constatación de una cierta “sacralidad” en la mirada apasionada de las “cosas en el mundo”, de Rodin aprenderá que esa presencia puede traducirse al espacio en forma de esculturas. E incluso que él, a través de sus palabras, puede llegar a la gestación de lo que la crítica más tarde denominará *Ding-Gedicht* (poema-cosa), cuya primera expresión al mundo es alcanzada gracias a la publicación de *Das Buch der Bilder* (Libro de las imágenes) entre 1902 y 1906. Es en esta fase de la evolución del poeta cuando se produce el decisivo encuentro con quien llamará su “Maestro”. A lo largo del comentario de la correspondencia entre ambos se irá viendo en detalle la importancia de París, de las artes plásticas y de la cultura francesa para la maduración del “nuevo” estilo de su época de transición hacia las *Elegías*.

Su primera estancia arranca del saludo inicial, el 1 de septiembre de 1902⁶⁵⁶, y se extiende hasta el 1 de julio de 1903. Excepto breves viajes de descanso o familia, Rilke permanecería siempre en París. La urbe le ofrecía una incomparable riqueza cultural y la poderosa personalidad de Rodin; por otro lado, padeció en ella, con una extremada vulnerabilidad rayana en lo patológico, la experiencia de la soledad, la pobreza y de la cercanía de los hospitales y su impacto de dolor y de muerte. Aunque había terminado la monografía el 16 de diciembre de 1902⁶⁵⁷, la atracción de París ejercería su imán sobre él para el resto de su vida⁶⁵⁸, regresando en septiembre de 1905 como secretario del escultor en Meudon⁶⁵⁹.

⁶⁵⁴ RILKE, R.M. *Auguste Rodin. Der Briefwechsel und andere Dokumente*. Insel. Frankfurt & Leipzig, 2001: (23).

⁶⁵⁵ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Frankfurt & Leipzig, 2001: (24).

⁶⁵⁶ La primera carta de Rainer Maria Rilke a Auguste Rodin tiene fecha de 28 de junio de 1902, y se trata de la primera toma de contacto del poeta con el escultor para presentarle el proyecto que el profesor de la Universidad de Breslau, Richard Muther, para realizar una monografía dedicada a su figura. En: RILKE, R.M. *Cartas a Rodin*. Editorial Síntesis. Madrid, 2004: (8, 75-77).

⁶⁵⁷ Su publicación llegaría de la mano de la editorial Julius Bard en marzo de 1903.

⁶⁵⁸ Tras la publicación de la monografía, Clara Westhoff y Rilke permanecerán varios meses más en la capital francesa. El poeta, encerrado en su cuarto de escritor, estudia sistemáticamente el léxico de su propia lengua en el gigantesco *Diccionario de la Lengua Alemana* de los hermanos Grimm y sus continuadores. El estudio le llevará a emplear, por ejemplo, palabras en desuso como *Schnur* por “Nuera” en su *Das Stundenbuch* (El libro de las horas). En: RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 2004: (31).

⁶⁵⁹ El poeta volvió a instalarse en mayo de 1906 por su cuenta en París, hasta octubre de 1907. Permaneció de nuevo allí, desde mayo de 1908 a enero de 1910, luego entre mayo y noviembre de aquel año; en septiembre y octubre de 1911 y entre febrero y junio de 1913. Sin embargo, la primera Guerra Mundial le impediría regresar desde Alemania, perdiendo sus papeles y objetos personales. Transcurriría un año sin ninguna comunicación entre ellos. Los desequilibrios del Rodin anciano hicieron imposible la amistad con Rilke y su mujer, a pesar de la paciencia y cortesía de ambos. Se enterarían de la muerte del escultor por los periódicos, en 1917.

El retorno de Rilke a Meudon como secretario de Rodin marca una fecha importante y sitúa la obra de Rilke en el apogeo de los *Neue Gedichte* (Nuevos poemas). Memorable es la excursión que realizan juntos a Chartres, el 26 de junio de 1906, donde el poeta queda fascinado por la escultura de un ángel sosteniendo un reloj de sol, en la fachada sur de la catedral. De ahí saldrá *l'Ange du Méridien*, incluido más tarde en los *Neue Gedichte* (Nuevos poemas), como uno de los momentos de elaboración mitopoiética de la singular figura angélica [fig.LIII]. Momento que recupera en su VII *Elegía*, escrita el 7 de febrero de 1922 en Muzot. Y el imaginario que nos acompaña ya no es otro que aquél que se revela como antiguo portador de otro tipo de “sacralidad” en la efímera y convulsa ciudad.

“Pero una torre era grande, ¿verdad? Oh ángel, lo era,
¿grande incluso a tu lado? Chartres era grande, y la música
llegaba todavía más lejos y nos sobrepasaba. Pero incluso sólo
una amante, oh, sola junto a la nocturna ventana...
¿no te llegaba a las rodillas?”⁶⁶⁰.

La expresión *Nächtlichen Fenster* (ventana nocturna) o umbral que transcurre en la oscuridad, nos da cuenta del proceso de transformación de las ideas de Rilke a lo largo de los años, dejando atrás la luz inicial de las dos primeras *Elegías* de 1912. La estética de la inversión empieza a operar.

Chartres se describe como grande. En el pasado, ya que en el año 1922, la “cosa” ya no sólo se manifiesta a Rilke desde su sacralidad, sino también desde su naturaleza mortal y efímera. Más allá de la arquitectura como sombra, sólo nos queda el interior de la torre o el laberinto. Más allá del Ángel, la música. Cabe recordar que la estancia del poeta en Toledo la dedica, entre muchas otras cosas, a la lectura de Fabre d'Olivet, *La langue hébraïque restituée* y un año más tarde conoce a su querida *Benvenuta*. Aunque no tiene plena seguridad de que la cosmogonía del filólogo francés sea verdadera, le atrae especialmente su teoría de la música: el valor del silencio y las conexiones entre tonos y números. En un punto encuentra “algo que tiene afinidad con mi sentimiento respecto a la música”. Que existe un “reverso” de los sonidos, que está más allá de la apariencia, de la belleza o de la emoción que transmiten, una secreta escritura, una sombra.

Contra la interpretación directa e intuitiva de Rilke, Rodin pasa mucho tiempo tratando de comprender la gracia arcaica de *l'Ange du Méridien* en Chartres, haciendo dibujos. Contradictoriamente, ninguno de ellos se publica en la edición original de *Les Cathédrales de France*⁶⁶¹, donde únicamente dos escuetos esbozos sintetizan la mirada del artista hacia la que considera *Acrópolis de Francia*⁶⁶². Sin embargo, esta ausencia queda justificada por la extensión del escrito dedicado a la figura del ángel, cuya lectura se muestra en contraposición a la visión de la misma por parte de Rilke, tal y como veremos.

El escrito de Rodin dedicado a Chartres, tras el análisis de su arquitectura como símbolo perdido de la total integración de las artes, prosigue con una pregunta, seguida de una exclamación que irremediabilmente conduce a la duda.

⁶⁶⁰ RILKE, R.M. GW III, 198: “Aber ein **Turm** war groß, nicht wahr? O Engel, er war es, - / groß, auch noch neben dir? Chartres war groß -, und Musik / reichte noch weiter hinan und überstieg uns. Doch selbst nur / eine Liebende -, oh, allein am nächtlichen Fenster.... / reichte sie dir nicht ans Knie -?”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (103).

⁶⁶¹ RODIN, A. *Les Cathédrales de France*. Librairie Armand Colin. 103, Boulevard Saint Michel, Paris. 1914.

⁶⁶² RODIN, A. *Op. Cit.* 1914: (203).

“¿Qué es esta línea arcaica?
 ¡El Ángel! ¡El Ángel de Chartres!
 Camino alrededor de la figura. La estudio y examino, no por primera vez, como siempre, con
 insistencia.
 ¡Quiero comprender!”⁶⁶³

El escultor, tras un primer arrebato emocional frente al Ángel de Chartres, se dispone a comprender la imagen que reside ante él. Quiere, en el sentido rilkeano de la palabra, realizar la *Herz-Werk* (obra del corazón), aquella que le permite transformar la esencia física de aquella escultura en la de una realidad que habite en el *Weltinnenraum* (espacio interior del mundo). Rilke y Rodin comparten, en un primer momento, visiones del mundo similares, interpretaciones donde el tiempo aún opera *Sub Specie Aeternitatis*. Y prosigue el escultor: “A la tarde regreso. Lo admiro, y creo ser capaz de adivinar los motivos de mi admiración ahora que ya se ha ido el sol. Como un obrero, mi tarea es comprender, y dirijo todos mis esfuerzos hacia ese fin. Contemplo”⁶⁶⁴. Rodin admira el ángel cuando no produce sombra alguna. Es entonces cuando las líneas arcaicas de su figura se le aparecen como un pájaro, como una esfera alada, de vestimenta ágil. Su belleza es original, “como una estrella en el oscuro firmamento”. Como una estrella en la tierra cuyo brillo se proyecta contra la negra bóveda celeste. Sin embargo, el profundo significado de su gesto, al contrario que las futuras interpretaciones de Rilke sobre la figura, es benevolente. Pues el reloj de sol es percibido como la medida y el orden que proviene del sol y de Dios.

Otro tipo de comunión celeste a la que Rilke ya se había habituado. Como si un ángel de un cuadro de El Greco hubiera cobrado forma. “¿Es ese Ángel una esfinge? ¿Nos interroga sobre el sentido del tiempo? ¡No! Él protege la ciudad”⁶⁶⁵. El Ángel que no arroja sombra alguna y se revela como alegoría de un tiempo que no interroga nuestra condición mortal. Se trata de un ángel protector. Es así como la primera parte del escrito describe en todo momento la figura angelical como un fenómeno positivo. Se presenta como un vigila de la ciudad, mediador entre Dios y el Hombre, gracias a la medida solar de su reloj. Lejos de tradiciones, Rodin lo aleja de Oriente y la temerosa esfinge que nos interroga sobre el paso del tiempo.

Es en cambio en la segunda parte del escrito donde el imaginario y la interpretación del escultor dejan de ser simbólicos, en un sentido vertical de unión y protección del cielo sobre la tierra, para dar paso a una posible alegoría moderna sobre la danza.

“¿Qué espejismo aparece en mi mente?
 Retorno otra vez y elevo mis ojos: ¡el Ángel de Chartres es una figura camboyana!”⁶⁶⁶

Rodin justifica su visión interpretativa sobre los muchos modos de ver un objeto bello, “como nuevos perfiles que aparecen en movimiento, como cuando una obra de arte se transforma en nosotros con respecto al movimiento que provoca en nuestra mente”⁶⁶⁷. Una nueva analogía, donde la percepción exterior de un objeto se corresponde con la proyección interior del movimiento de nuestra mente.

⁶⁶³ Ibidem: (213).

⁶⁶⁴ Ibidem: (213-214).

⁶⁶⁵ Ibidem: (223).

⁶⁶⁶ Ibidem: (223-224).

⁶⁶⁷ Ibidem: (224).

Nuestros pensamientos. Que nunca están quietos y parecen danzar al unísono de las danzas orientales que Rodin convoca a su memoria. El escultor había descubierto por primera vez el arte de este nuevo tipo de movimiento en las bailarinas de Camboya ese mismo año -en verano 1906-, con motivo de la Exposición Colonial en Marsella, donde cuarenta bailarinas y doce músicos del *Cambodian Court Ballet* se convirtieron, a los ojos de los locales, en el auténtico espectáculo de la muestra. Cuando el rey Sisowath llegará a la ciudad de París a finales de junio, las bailarinas de la corte tomarían por primera vez el jardín del Palacio del Eliseo junto al presidente de la República, Armand Fallières, para más tarde, el 10 de julio, representar sus danzas en el *Pré Catalan* del *Bois de Boulogne* bajo la atenta mirada del escultor, que no se cansaba de dibujarlas sentado en el banco de la rue Malakoff. Incluso las seguiría hasta Marsella, a la *Villa des Glycines*, como recuerda él mismo⁶⁶⁸, que en palabras de M. George Bois, se encontraba “*tan febrilmente excitado que parecía treinta años más joven gracias a ese nuevo brote de entusiasmo*”⁶⁶⁹.

Su encuentro produjo más de doscientos dibujos, de los cuales, treinta y cinco se expondrían en la Galerie Bernheim, en octubre de 1907⁶⁷⁰, el mismo mes en el que Rilke, instalado en París, descubre intensamente, día tras día, la obra de Paul Cézanne en el *Salon d'Automne* de esa misma ciudad. Cézanne y Rodin se convertían así en los dos maestros de la nueva mirada del poeta al mundo. Y del mismo modo en el que Rilke descubre en los colores del pintor la búsqueda de una nueva lucha contra el ángel, una nueva interrogación frente al lenguaje pictórico, será en Rodin donde por primera vez la línea se erigirá como la portadora de ese nuevos valores refundacionales.

Rodin reconoce parte de la antigua belleza arcaica y autoritaria de las bailarinas camboyanas en la actitud del ángel de Chartres. Y desde esta autoridad, “*el anunciador emerge de la profundidad de los tiempos remotos para acudir a nuestro encuentro*”⁶⁷¹. Sin embargo, en el texto publicado en 1912, llama la atención una de la figuras que el escultor convoca en su análisis basado en la analogía. Se trata nuevamente de la figura de la estrella. “*Este Ángel, verdaderamente celestial, sostiene el reloj de sol como si fuera una estrella. Uno siente, contemplando esta figura, que el tiempo es el resultado de una procesión silenciosa de la estrella en el firmamento*”⁶⁷². La figura de la estrella, lejos del sentido de caída desde el puente de San Martín en Rilke o la entrega de ésta en manos del ángel del dibujo de Klee, ambos de 1913, no enuncia una escisión, ni una muerte. El ángel de Chartres es, a los ojos de Rodin, el portador de una estrella en la que el tiempo aún se mide como visión interior. Eterna. Y el cielo aún es aquello que nos protege. Y entonces, pese a las diferencias entre el escultor y el poeta, ¿dónde se encuentra el germen de modernidad en su interpretación del grupo escultórico de Chartres? En la danza, la línea y el movimiento.

⁶⁶⁸ Ibidem.

⁶⁶⁹ GRUNFELD, F.V. *Rodin: A Biography*. Henry Holt & Co. Nueva York, 1987: (518-520). En el artículo de fecha de 28 de Julio de 1906 de la revista *Illustration*, se encuentran las impresiones del escultor Auguste Rodin transcritas por M. Georges Bois, inspector de educación profesional en Indo-China, y delegado de Beaux Arts en la Exposición Colonial de Marsella, donde el artista sigue las danzas del ballet de King Sisowath.

⁶⁷⁰ La totalidad de los dibujos dedicados a las bailarinas de Camboya se encuentran en: AA.VV. *Rodin and the Cambodian Dancers: His final passion*. Editions du Musée Rodin. París, 2006.

⁶⁷¹ RODIN, A. *Op. Cit.* Londres, 1965: (225).

⁶⁷² Ibidem: (227).

Es Georg Simmel uno de los primeros pensadores de la obra de Rodin que recaba en estas constantes generadoras de su obra. En su ensayo de 1902, *Rodin Plastik un die Geistesrichtung der Gegenwart*⁶⁷³, se propuso encontrar la esencia de la nueva plástica en Rodin a través de una intencionada y sugerente comparación junto a la producción del escultor Meunier, gracias a que éste se revelaba como “*el primero en tratar los gestos del trabajo con idéntica consideración a cualquier otra actitud estética del cuerpo humano*”⁶⁷⁴. El escultor muestra que para alcanzar el supremo valor estético, el trabajador no necesita ser ni hacer otra cosa que aquello que hacen y son todos. Una revolución en los modos de vivir ha de producir necesariamente nuevas formas de expresión artística, aunque sólo sean como imitación de los acelerados y convulsos procesos a los que la vida humana en las metrópolis se encuentra sujeta.

Desmuestra así que el trabajador moderno puede ser visto artísticamente y estilizado “*igual que un adolescente griego o un senador veneciano*”⁶⁷⁵. Sin embargo, se lamenta Simmel, no ha encontrado ninguna forma nueva, ningún principio de estilo. “*Esto, en cambio, es lo que halló Rodin, que no dio a la escultura contenidos esencialmente nuevos, pero fue el primero en aportar a ésta un estilo que permite expresar la actitud del alma moderna frente a la vida*”⁶⁷⁶. Rodin, ante una aparente renuncia a la innovación en los temas, se muestra como el creador de un nuevo estilo, un nuevo lenguaje. Y tras el estudio de la componente del “movimiento” en el arte griego, románico y renacentista, insiste en que el primer artista que consigue traducir en sus obras la escisión neoplátonica en dos a la que el cuerpo se encuentra sometida, como materia y alma, es Miguel Ángel, a través de su conocido *contraposto*. Y es con la obra de Miguel Ángel con la que Simmel mide los nuevos esfuerzos de Rodin. “*Visto desde esta perspectiva, se comprueba que en Rodin el acento se ha desplazado decididamente a la movilidad del cuerpo: el equilibrio que consigue entre movilidad y sustancia corporal está medido en una balanza distinta, en el sentido de que acoge una medida mucho mayor de dinamismo*”.

Es el movimiento en un sentido radical aquello que ha de revolucionar, aún en 1902, las formas de expresión artísticas que están por llegar. La pintura, la escultura, la fotografía, e incluso la que se considera más estática de todas las artes, la arquitectura. Así alcanza Rodin a enumerar las leyes de un nuevo lenguaje, “*mediante una nueva flexibilidad de las articulaciones, una vibración nueva y una nueva vida de las superficies, a través de una manera sin precedentes de hacer sentir los puntos de contacto de dos cuerpos, o de un único cuerpo consigo mismo*”⁶⁷⁷. Las esculturas de Rodin, gracias a la técnica del molde y el vaciado, consiguen superficies que se encuentran en vibración. ¿No era esta la misma manera en la que Rilke observaba los cuadros de Cézanne, como superficies de color en vibración que revelan un nuevo equilibrio dentro del cuadro? Es el movimiento aquello que mejor trabaja en pro de la *expresión*, palabra que Simmel introduce por primera vez. El movimiento es la única condición de nuestro ser común al cuerpo y el alma, del mismo modo en que se puede comparar la movilidad de la figura plástica en relación con la figura inerte, igual que el factor musical de la lírica con respecto al contenido ideal de la poesía. Y es en la poesía de Stefan George donde Simmel

⁶⁷³ Publicado el 29 de septiembre de 1902 en el Berliner Tagblatt. Le seguirían dos ensayos más a lo largo de toda su vida: “Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik”. *Nord und Süd*, tomo 129, vol.33, 1909 II: (189-196); “Erinnerung an Rodin”. *Vossische Zeitung*, 27 de noviembre de 1917.

⁶⁷⁴ SIMMEL, G. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Ediciones Península. Barcelona, 1988: (156).

⁶⁷⁵ SIMMEL, G. *Op. Cit.* Barcelona, 1988: (157).

⁶⁷⁶ *Ibidem*.

⁶⁷⁷ *Ibidem*: (160).

encuentra el reflejo en el mundo de las palabras a su obra⁶⁷⁸. Así, Rodin transita el camino hacia una nueva monumentalidad, la del devenir, la del movimiento, pues antes de su obra la monumentalidad siempre estuvo vinculada al ser, como ideal clásico, pero nunca a su devenir.

Y es en este nuevo lenguaje donde el gesto cobrará un nuevo sentido. “*Sin lugar a dudas, en aquel gesto único, desplegándose en el inconsciente, se ha producido, por así decirlo, el cuerpo que le corresponde; el movimiento se ha construido su cuerpo, la vida su forma*”⁶⁷⁹. No puede existir un contraste más claro con respecto al hierático ángel de Chartres, y que sin embargo Rodin percibía desde la línea y el movimiento de las bailarinas orientales. “*Así como en Miguel Ángel la coincidencia de los dos modos como nos representamos corporalmente, como ser y como movimiento, apunta a la raíz última, al alma, al alma renacentista con su ideal de equilibrio armónico de todos los elementos del ser, el alma a partir de la que Rodin configura lo corporal sensible es el alma moderna, que es mucho más fluida y más cambiante en sus estados de ánimo y sus destinos*”⁶⁸⁰. Rodin da el paso decisivo más allá del clasicismo, hacia un nuevo concepto sutil de movilidad corporal que resuena en vibración con el cosmos, mucho más próximo al arte oriental que al occidental⁶⁸¹.

A ello apuntan la cantidad de bocetos incluidos en su carnet de viaje número cincuenta, intentando comprender a través del dibujo la realidad última de la presencia del ángel de Chartres⁶⁸² [fig. LIV]. La mirada del artista cambia y de ese modo su percepción de la misteriosa figura se asemeja al misticismo del gesto de la danza oriental. Gesto que, a través de la línea, se revela como “*lo único que configura los conjuntos escultóricos en Chartres*”⁶⁸³. Una línea que, en el paisaje pictórico de Rilke, se constituye como el equivalente del color en Cézanne, aquello que somete al cuerpo a un nuevo equilibrio dinámico, como en los cuadros y los grafismos japoneses sobre los que más tarde insistiremos. Así lo recuerda el poeta, en una carta a Clara Westhoff en la que le revela el entusiasmo que le suscita recibir del maestro Rodin un dibujo de una bailarina camboyana como regalo de Navidades de 1909⁶⁸⁴ [fig. LV]. En ésta, insiste en una de las máximas del anciano pintor japonés Hokusai: “*sólo a partir de los sesenta y tres años he llegado a comprender la forma y la naturaleza verdadera de los pájaros, los peces y las plantas*”⁶⁸⁵. Una forma y naturaleza verdaderas que quedaban contenidos en la vida interior de una línea.

No sería hasta octubre de 1907, un año después de la experiencia junto a Rodin y nuevamente instalado en la rue Cassette 29 de París, cuando Rilke se sienta nuevamente atraído por la peculiar

⁶⁷⁸ “*En la poesía de Stefan George, que denota el mismo desarrollo del espíritu moderno que en Rodin, el punto de partida que todo lo domina es la música del poema, no sólo la exterior y sensible sino también la interior*”. Ibidem: (162).

⁶⁷⁹ Ibidem.

⁶⁸⁰ Ibidem: (163-164).

⁶⁸¹ “*Como en las esculturas de Claude Rodin, los cuerpos emergen de los enlaces ficticios de diferentes tiempos*”. En: MERLEAU-PONTY, M. *El ojo y el espíritu*. Paidós Studio. Barcelona, 1986. Traducción de Jorge Romero Brest. Título original: *L’Oeil et l’esprit*. Éditions Gallimard. París, 1964.

⁶⁸² Imagen 15. Auguste Rodin. *L’Ange du cadran solaire de la cathédrale de Chartres*, mine de plomb, 12,3 x 8,6 cm. París, musée Rodin, D.7047, carbet 50, folio 17, vers 1906”. En: JUDRIN, C. “*Regards du poète sur le dessinateur et sur le collectionneur*”. *Rilke & Rodin. París, 1902-1913*. Fondation R.M. Rilke. Sierre, 1997: (40).

⁶⁸³ RODIN, A. *Op. Cit.* London, 1965: (205).

⁶⁸⁴ Imagen 26. *Danseuse cambodgienne*, ofrecida a Rilke por la Navidad de 1909, con la dedicatoria: ‘*à mon grand ami Maria Rilke. Aug. Rodin*’ A partir de 1913, il. n° 86, en R.M. Rilke sur Auguste Rodin. Colección particular. En: JUDRIN, C. *Op. Cit.* Fondation R.M. Rilke. Sierre, 1997: (53).

⁶⁸⁵ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 2004: (33).

mirada del escultor. Así lo hace saber, en una carta a fecha de 15 de octubre que vuelve a dirigir a Westhoff:

*“Observando a las danzarinas del rey Sisowath, los largos, delgados brazos, pasados a través de los hombros, a través del torso delgado y macizo, con esa delgadez plena de imágenes de Buda. [...] Y qué manos: manos de Buda, que saben dormir, que al final yacen planas, junto los dedos, para quedar por los siglos de los siglos junto al regazo, la palma vuelta al cielo, o se alzan, doblada la muñeca, reclamando silencio infinitamente”*⁶⁸⁶.

Manos de Buda que saben dormir y yacen planas vueltas hacia el cielo reclamando silencio infinito [fig. LVI]. El silencio que debe preceder la nueva enunciación de la palabra. Un gesto que coronaba la escultura de Buda sobre la pequeña colina del jardín de Meudon. Una escultura de grandes dimensiones que el poeta pudo contemplar cada día hasta su repentina expulsión del taller del escultor en la primavera de 1906 [fig. LVII]. A esta figura le dedicaría uno de los poemas del segundo ciclo de los *Neue Gedichte* (Nuevos poemas) de 1908, bajo el título *Buda in der Glorie* (Buda en majestad), en el que el poeta no sólo encuentra un nuevo motivo plástico de inspiración extraído desde los jardines de Meudon, sino también una nueva medida del mundo: aquella que comprende su peso relativo con respecto a la Verdad última que hizo despertar al Buda Gautama.

*“Centro de todos los centros, corazón de corazones,
almendra cerrada, que crece dulcemente,
todo este universo, hasta las estrellas más lejanas
todo más allá de ellas, es tu carne, tu fruto: a ti te saludo”*⁶⁸⁷

A él saluda, centro del centro que se encuentra en la tierra. No más en el cielo. Corazón de corazones. Morada del que nunca duerme. Una imagen a la que en 1908 Rilke aún se dirige como un posible centro en la tierra desde el que mediar. Un centro que tan sólo unos años más tarde, en 1914, a raíz de la experiencia del poema *Wendug* (cambio) se transformará en el umbral de la operación angélica, aquél que pretende rescatar a través del lenguaje la existencia efímera de las cosas. Una experiencia moderna en la que el centro, entendido en un sentido clásico como una posible mística del origen del lenguaje en el que la palabra designa al mundo, se ha perdido. Ese es el canto de las *Elegías*. Un canto en el que la figura del héroe retoma algunos de los ideales rilkeanos de su primera etapa. Es en el primer escrito de Rilke sobre Rodin donde se encuentra la primera dedicatoria de éste a la figura del héroe, a través de una conocida cita del poeta Emerson:

*“El héroe es aquel que está inmutablemente centrado”*⁶⁸⁸

A pesar de que el héroe no es el centro, aparece inmutablemente centrado. Sucedió el año 1902⁶⁸⁹. A él le dedicaría uno de los poemas del primer ciclo de los *Neue Gedichte* (Nuevos poemas) de 1903-

⁶⁸⁶ RILKE, R.M. *Cartas sobre Cézanne*. Paidós Estética. Barcelona, 2009: (44).

⁶⁸⁷ JUDRIN, C. *Op. Cit.* Fondation R.M. Rilke. Sierre, 1997: (35).

⁶⁸⁸ RILKE, R.M. *Auguste Rodin*. Nortésur. Barcelona, 2009: (9). Sobre la influencia de la obra de R.W. Emerson en Rilke, consultar: VOGLER, M. “Emerson’s Presence in Rilke’s Imaginary: Shadows on Early Influence”. *Monatshefte*, vol.85, n°2, verano de 1993: (153-169).

⁶⁸⁹ Se trata de la primera edición de la monografía sobre Auguste Rodin, cuya segunda edición es del año 1904. En 1907 aparecerá una tercera, con una conferencia de Rilke elaborada a partir de 1905 y pronunciada con éxito en varias ciudades

1907⁶⁹⁰, entre los cuales también se encuentra el conjunto de los seis poemas dedicados a la *Catedral* sobre el que más tarde insistiremos. Pero esa figura emblemática del héroe, cuyo eterno devenir transcurre siempre centrado en su destino, encontrará finalmente, en el personaje de Orfeo al redentor de la causa angélica. En palabras de Francisco Jarauta, “entre el viaje circular del Ulises de Joyce en el que el centro nunca más será Ítaca, y el Ulises de Homero, hay una tercera vía: el Orfeo de Rilke”⁶⁹¹. Un Orfeo en el que nuevamente la figura “simmeliana” del infierno en la tierra cobra protagonismo como la culminación poética que seguirá tras la finalización de las *Elegías* en febrero de 1922, en Muzot, en el interior de una torre. Un héroe cuyo destino es restar inmutablemente centrado. Así lo clama Rilke en el IX *Die Sonette an Orpheus*:

“Sólo el que cuando estaba entre las sombras
también alzó la lira
puede intuitivamente celebrar
la alabanza infinita.

Sólo el que adormidera de los muertos
con ellos ha comido,
ése no volverá a perder jamás
el más leve sonido.

Aunque se desvanezca en el estanque
a menudo el reflejo:
tú, conoce la imagen.

Sólo tras la llegada al reino doble
se volverán eternas
y apacibles las voces”⁶⁹²

Sólo Orfeo puede comprender el fondo de un reflejo, en su retorno al reino de los vivos desde el infierno. Conocer la esencia de la imagen. Porque él permanece en su nuevo devenir como centro de la Tierra, de la que solamente queda un reflejo, una sombra⁶⁹³, una apariencia. Así retomará su canto Rilke en la segunda parte del mismo ciclo.

como Dresde y Praga, los días 23 y 25 de octubre. La editorial Insel la adquirió en 1913, y desde entonces se produce así, junto a 96 ilustraciones del escultor. Rilke leyó a los autores preferidos de Rodin: Dante, Baudelaire, Hugo, Balzac... y estudió la historia de su escultura en Francia. En especial, en las obras de Léon Maillard, *Auguste Rodin. Statuaire* (1899); Judith Claudel, *Auguste Rodin pris sur la vie* (1903 y 1908) y Gustave Geffroy, *La vie artistique* (1889).

⁶⁹⁰ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (246-249).

⁶⁹¹ JARAUTA, F. “Rilke camino de Duino”. Transcripción personal del Curso Universitario 1911: *Disolución y metamorfosis. pasajes y figuras del inicio de siglo* de la Fundación Juan March, Madrid, 27 de febrero de 1996. Sobre la figura del ángel, el autor publicó un ensayo en el número 55-56 de la revista *Urogallo* dedicado de forma monográfica a la interpretación del ángel en la modernidad, que queda aquí recogido en: JARAUTA, F. “La mirada del ángel”. *Urogallo*, nº 55-56, Madrid, 1991: (38-39).

⁶⁹² RILKE, R.M. *Los Sonetos a Orfeo*. Ediciones Hiperión. Madrid, 2003: (26-27).

⁶⁹³ Es en el canto XVII a Orfeo donde Rilke recaba en la existencia efímera del hombre como espectro de sombra. *Ibidem*: (96-97).

“¿Alguna vez hemos logrado nosotros, sombras y espectros,
con nuestro obrar, madurado con prisa y pronto marchito,

*“Ah, de la tierra ¿Quién, quién conoce las pérdidas?
Sólo quién con acento, pese a todo, elogioso,
le cante al corazón, que en él todo nació”⁶⁹⁴*

Cantar al corazón, al umbral de la invisibilidad en la que opera la auténtica transformación. Es por ello que las manos de las bailarinas del rey Sisowath maravillan tanto al escultor como al poeta. Éste último insiste en la presencia enunciativa de las mismas en la ya mencionada carta a Westhoff.

“Estas manos en vela: imagínatelas. Esos dedos separados, abiertos, radiantes o curvado los unos hacia los otros como en una rosa de Jericó; esos dedos que se muestran embelesados y felices o atemorizados en el extremo de los largos brazos: éstos danzando. [...] De un modo casi refinado, una vez más ha sabido Rodin sacar el partido al azar: un delgado papel de calcar color marrón que, al tensarse, forma diversas arrugas que hacen pensar en caracteres persas”⁶⁹⁵.

El carácter en esta escritura oriental no es más que la máscara de un gesto corporal que acompaña a su realización. Como caracteres en danza, así se le revelan a Rilke las manos de las bailarinas camboyanas. Éstas, utilizan el gesto y el movimiento para transmitir historias del mismo modo que un mimo⁶⁹⁶. En su boca sólo se podía dibujar una sutil sonrisa, casi tan sutil como la que acompañaba el rostro del Ángel de Chartres y sobre la que Rilke insistirá. Una sonrisa malévola. Pues es él quien nos hace reconocer en la sombra y el gesto la única tarea en la que recabar en la modernidad. Fue Rodin también un visionario, cual el viejo Cézanne. Ambos operaron en el sutil umbral que separa la obra de arte de la antigua figuración y de la abstracción que aún está por llegar. Algo que el escultor ya intuyó frente a las bailarinas de 1906, y que Rilke recogió un año más tarde en su correspondencia. Quizás de haberse dedicado a la escritura, hubiera alcanzado la labor de Orfeo, penetrando más allá de las máscaras de las palabras, como grafía última contenida en un gesto. Recordemos el ruego de la labor poética de Rodin con el que nos adentrábamos en el posible significado de la figura del ángel de Chartres:

“Yo hubiera querido escribir: estoy seguro de que hubiera penetrado el secreto de los caracteres, pero... ¡era escultor!”⁶⁹⁷.

perturbar el sosiego de esos tranquilos veranos?”.

⁶⁹⁴ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 2003: (67).

⁶⁹⁵ RILKE, R.M. *Cartas sobre Cézanne*. Paidós Estética. Barcelona, 2009: (44).

⁶⁹⁶ Cada uno de los gestos con la mano en el ballet clásico de *Khmer* recibe el nombre de *Kbach* (Estilo), donde cada uno de ellos conforma las letras de un abecedario propio, representando varios objetos de la naturaleza, como los frutos, las flores o las hojas. Éstos eran usados en diferentes combinaciones, en algunos casos acompañados de los movimientos en los pies, de modo que facilitase la transmisión de diferentes pensamientos o conceptos. Un nuevo Lenguaje para las cosas mudas.

⁶⁹⁷ Véase el catálogo de la exposición de *Rilke y Rodin*, publicado por la Fundación Rilke, Sierre. Monographic Suiza, 1997: (16). En las manos de las bailarinas camboyanas, Rilke también ve caracteres orientales. RILKE, R.M. “The Dance Gesture in Essence”. GÜSE, E.G. *Auguste Rodin: Drawings and Watercolors*. Rizzoli. New York, 1984: (273)

7.2 RILKE Y « L'ANGE DU MÉRIDIDIEN »

L'ange du Méridien es el primero del grupo de seis poemas dedicados a Chartres en el primer volumen de sus *Neue Gedichte* (Nuevos poemas) entre 1903-1907. El poeta siempre fue rígidamente exigente en cuanto a las preferencias en las publicaciones de sus obras, y se encargó en especial de reservar a esta obra en primer puesto, por varias razones. Intentaba inferirle especial énfasis, reservándolo como si del preludio de una pieza musical se tratase, si atendemos al orden y la importancia de los temas que en este poema se exponen. Un análisis temático del ciclo “chartriano” nos mostrará los motivos por los que se le reserva un lugar de honor.

“*Chartres*

*En la tormenta, que se precipita en torno a la fuerte catedral,
como alguien que niega y piensa y piensa,
se siente uno de pronto más tiernamente
atraído a ti por tu sonrisa:*

*ángel sonriente, figura sensitiva,
con una boca hecha de cien bocas:
¿no percibes cómo nuestras horas
se te resbalan del cuadrante pleno,*

*en que la suma entera del día está a la vez,
igualmente real, en profundo equilibrio,
como si todas las horas fueran maduras y ricas?*

*¿Qué sabes tú, oh pétreo, de nuestro ser?
¿Y tiendes quizá con cara aún más feliz
el cuadrante hacia dentro de la noche?”*

Poseemos afortunadamente información muy precisa en cuanto a la génesis del poema. En primer lugar, el poeta se muestra especialmente interesado en revelar de antemano el lugar donde la acción de la obra se desarrolla: Chartres. Pero bajo esta etiqueta identificativa, Rilke levantó acta en su correspondencia sobre el momento en el que el encuentro con esta arquitectura tiene lugar. La visita a la catedral se produce el 25 de enero de 1906, junto a Rodin, en una de las excursiones que caracterizaban las actividades de ambos por aquellos años en los que el poeta era secretario del escultor. Se conservan dos cartas destinadas a la que era por entonces su mujer: Clara Westhoff. La primera de ellas lleva fecha del mismo día de la visita, “*Chartres, Donnerstag 1/21*”, escrita pocas horas después de la experiencia. La segunda fue escrita la mañana del día siguiente, “*Freitag Früh*”, desde Meudon-Val-Fleury, Villa des Brillants, residencia de Rodin a las afueras de París. La descripción de la visita que Rilke realiza en estas dos cartas es de vital importancia para la comprensión del poema. A continuación reproducimos parte de éstas⁶⁹⁸:

⁶⁹⁸ La correspondencia de Rilke ha sido indexada por Ferenc Szász, encontrándose publicada en internet. Realizamos una cita concreta de esta base de datos sobre las dos cartas que nos interesan a continuación y los volúmenes en los que han sido publicadas. Agradezco la ayuda del arquitecto Carles Serra Hartmann en la traducción de gran parte de ellas para la elaboración de este capítulo de la tesis.

“[...] Finalmente nuestro deseo se ha cumplido: estamos en Chartres, el Maestro, Madame Rodin y yo; hemos salido pronto, antes del alba, una mañana de invierno, sobre un cielo anacarado; llegamos a una pequeña y clara ciudad francesa, y por encima de todo un conglomerado de casas apiñadas vimos sobrealir una torre gótica. Recorrimos entonces las calles, perdiéndolo todo de vista, hasta llegar, de repente ante la inalcanzable sublimidad. Mucho, casi todo destrozado, sólo fragmentos aquí i allá, donde empezamos a ver, a soñar, a sonreír hacia el infinito. [...] Volvimos a casa cansados, el tiempo se había vuelto en nuestra contra. Y después del frío húmedo, la aspereza y la nieve, y aún el deshielo y el viento del este y la tierra helada; todo en un solo día, precisamente aquel día, el peor tiempo por el camino desde la estación. Llegamos cansados [...]. Sólo la primera impresión, ver como se eleva en un promontorio basto y tosco, y entonces, el primer detalle, un ángel esbelto y erosionado, que sostiene ante sí un reloj de sol, con todas las hora del día, y por encima suyo, infinitamente bello a pesar de su crimen, la sonrisa profunda de su rostro amable y servicial, como si el cielo le deslumbrara [...]. Y bien bello que era; llegamos a la catedral hacia las nueve y media; ya no hacia sol, sino un hielo gris, pero todo estaba aún silencioso. Pero, al acercarnos, se despertó de golpe un viento brutal, hacia la esquina del ángel. “Oh, dije, se acerca tormenta”. Y el Maestro dijo: “No sabíais que hay un viento permanente, un viento que es el autor de las grandes catedrales. Éstas están continuamente agitadas por un viento perverso, tormentoso en su grandeza. Es el aire el que gira los contrafuertes”. Más o menos así se expresó el Maestro, quizás más breve, menos elaborado y más gótico aún. Pero este fue, aproximadamente, el sentido de sus palabras. Y así nos quedamos allá, como condenados azotados por aquel viento errante, frente a aquel ángel bienaventurado, que sostenía su esfera a un sol que siempre vería”.

Estos pasajes contienen algunas claves muy valiosas para comprender nuestro poema. La conexión entre estas cartas y el número de temas tratados en la obra es muy próxima, incluso en algunos momentos se establecen correspondencias literales entre palabras y expresiones de la carta en el poema. Los dos versos que encabezan el soneto imploran:

*“En la tormenta, que se precipita en torno a la fuerte catedral,
como alguien que niega y piensa y piensa...”*

“Chronologische Konkordanz zu Rainer Maria Rilkes”. Gedruckter Korrespondenz. Zusammengestellt von Ferenc Szász (Budapest). Stand 26. Mai 2006.

Carta 1. [25.01.1906] Chartres - Clara Rilke – B1/2 (165)*, B2/2 (53)*, BA (41)*

Carta 2. [26.01.1906] Meudon-Val-Fleury - Clara Rilke – B1/2 (166)*, B2/2 (54)*, BA (42)*

Siendo las transcripciones de las abreviaturas las siguientes:

- B1/1. RILKE, Rainer Maria. *Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit. -Rilke und Carl Sieber.* - Leipzig: Insel 1931: (431).
- B1/2. RILKE, Rainer Maria. *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906.* Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. - Leipzig: Insel 1929: (332).
- B2/2. RILKE, Rainer Maria. (Gesammelte Briefe in sechs Bänden. Bd. 2.) *Briefe aus den Jahren 1904 bis 1907.* Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. – Leipzig: Insel 1939: (471).
- B/A. RILKE, Rainer Maria. *Briefe.* (Hrsg. vom Rilke - Archiv in Weimar. In Verbindung mit Ruth Sieber Rilke besorgt durch Karl Altheim. 2. Aufl.) - (Frankfurt am Main). Insel 1966: (1060).

Estas líneas reproducen algunas de las sentencias de la segunda carta en la que Rilke tan gráficamente describe Clara Westhoff los efectos de un viento helador de invierno que cala hasta los huesos, sobre los visitantes que arriman su mirada a una de las esquinas de la catedral, donde se sitúa el ángel que sostiene en sus brazos un reloj de sol. Tales correspondencias nos llevan a asumir que el poema, como las dos cartas, fue concebido bajo el impacto inmediato de la experiencia. No obstante, la conexión temporal entre la visita de Chartres y la creación del poema no parece ser tan próxima como parece. Zinn, en sus listas cronológicas cita “Mayo/Junio 1906” como la fecha aproximada de la creación del poema, lo que supone casi medio año entre la visita a la catedral y su reacción poética, tiempo suficiente como para tramar el mensaje de la figura angélica que el poeta construirá.

Los pasajes de la segunda carta nos permiten descifrar el título *Ange du Méridien* como una de las muchas presencias angélicas de las que nos estamos ocupando, pero una muy en concreto, transfigurada en forma de estatua. El poema está dedicado al ángel que sostiene un reloj de sol, una figura muy conocida por los visitantes de la catedral de Chartres. A su vez, se trata de otro de los objetos artísticos a los que Rilke dedica su obra en el volumen de los *Neue Gedichte* (Nuevos poemas), entre los que destacan edificios, pinturas y estatuas varias como modelos, en un esfuerzo consciente de “aprender a ver las cosas”. Los mentores de este arte fueron, como ya hemos ido desgranando, Cézanne y Rodin. Y es como “cosa”, objeto o modelo de inspiración para el poema, la figura de la estatua angélica merece especial atención en su análisis⁶⁹⁹. Su recurso es inusual y muy interesante en muchos aspectos. Entre las figuras representadas en las fachadas de Chartres, ocupa un lugar elevado y destacado del resto. No forma parte de los grupos escultóricos que aparecen en las tres fachadas principales de la catedral: el Portal Real en la fachada oeste, y las dos entradas situadas al norte y sur de la misma. Permanece aislada, en el ángulo suroeste de la torre sur, en un pedestal por encima del resto de la estatuaria. Pero no solo resulta especial su posición física en el conjunto arquitectónico. Iconográficamente, un ángel que sostiene un reloj de sol aparece como una extraña figura entre el imaginario medieval. Los ángeles de este período suelen sostener gran número de objetos diversos en sus manos, como trompetas, espadas o libros. Pero los relojes de sol no acostumbran a formar parte de sus atributos. De hecho, tal y como Ernest M. Wolf ha destacado en su ensayo “Rilke’s *Ange du Méridien*”⁷⁰⁰, hasta el momento solo se ha localizado un ángel sosteniendo tal objeto entre sus brazos, y este se encuentra en la Catedral de Génova, en una de las fachadas que datan de los siglos XII-XIII.

Rilke no fue el único en estar especialmente atraído por esta estatua. Como ya hemos visto, Rodin tuvo especial fijación en ella, representando la belleza de la misma en unos términos muy distintos a los que Rilke utilizará en su poema. El libro del escultor, *Les Cathédrales de France*, aparecerá en 1912, seis años después del poema de Rilke. Fue Rodin quien introdujo al poeta en la belleza del arte y la arquitectura medieval en Francia. Hemos visto como, durante la visita a Chartres, el escultor actúa como maestro y guía del poeta.

Una última peculiaridad de la estatua de nuestro ángel se encuentra en el título del poema de Rilke, *Ange du Méridien*. En primer lugar, emplear la lengua francesa para nombrar al ángel es algo

⁶⁹⁹ Cabe destacar que, en la redacción de la primera parte de la conferencia dedicada a Auguste Rodin, que dictaría los días 23 y 25 de octubre de 1905 en Dresde y Praga, el poeta se centra en la mística de la palabra “cosa”: “Al pronunciar esta palabra (¿la oyen?), nace un silencio; el silencio que hay entorno a las cosas. Todo movimiento se apacigua, se vuelve contorno, y el tiempo pasado y venidero se cierran en un único tiempo duradero: el espacio, la gran calma de las cosas que no tienen ningún apremio por nada. [...] ¿No fue una cosa con la que ustedes compartieron su pequeño corazón como un pedazo de pan que tenían que alcanzar para dos? [...] Ustedes apenas se acuerdan de esto, y raras veces son conscientes de que siguen necesitando cosas que, de manera similar a aquellas cosas de la infancia, está esperándoles a ustedes, a su amor, a su entrega. ¿Cómo es posible eso? ¿Cuál es su historia?”. En: RILKE, R.M. Rodin. Nortésur. Barcelona, 2009: (76-78).

⁷⁰⁰ WOLF, E.M. “Rilke’s *Ange du Méridien*: A Thematic Analysis”. En: *PMLA*, vol.8, nº1, marzo 1965: (9-18).

extraño que debemos tener en cuenta. Los dos volúmenes de los *Neue Gedichte* (Nuevos poemas) contienen un total de 178 poemas, de los cuales solo tres contienen un título en francés: *Morgue*, *Quai du Rosaire* y *Béguinage*. Pero *Ange du Méridien*, no es ni el nombre de un lugar ni un nombre propio. Habría resultado más fácil la traducción al alemán *Der Engel mit der Sonnenuhr*. Como hipótesis, quizás sintió el francés como más poético que el alemán, mucho más largo. Pero lo que hace aún más peculiar al título es el hecho que la expresión *Ange du Méridien* no es común en el francés actual. La expresión francesa correcta para reloj de sol es *cadran solaire*; la palabra *méridien* es una acepción arcaica del francés. Emile Mâle, en su monografía sobre la catedral de Chartres, usa la expresión *L'Ange au cadran solaire*. Rodin nunca llama a la estatua *L'Ange de Chartres* o simplemente *L'Ange*. Y en 1906, Rilke conocía suficiente francés como para nombrar al ángel en términos similares. Quizás prefirió la expresión antigua por su naturaleza arcaica, sintiendo probablemente que se trataba de una designación más apropiada al tratarse de una estatua gótica. Pero lejos de las peculiaridades semánticas y biográficas del poema, un análisis temático de su estructura nos llevará al estudio de los cuatro temas o motivos principales alrededor de los cuales gira y cristaliza el contenido de la obra: la tormenta, la sonrisa del ángel, el reloj de sol y la figura del ángel en sí misma. Cuatro temas presentados en el mismo orden en el que aparecen en el poema.

Hemos anotado la presencia del frío viento de invierno que tan íntimamente Rilke asocia a la visita de la Catedral de Chartres. Pero hasta el momento, tal observación ha sido tenida en cuenta únicamente como un hecho material. Falta comprender el significado que este viento infiere en el contenido poético de la obra. Rilke menciona sobre la tormenta alrededor de la catedral que es “*como alguien que niega y piensa y piensa...*”. La tormenta como experiencia negativa cristaliza en la forma de la tormenta-demonio que ataca la catedral y a su ángel. Conocemos ya algunas de las experiencias más profundas del poeta, conectadas con el viento y la tormenta. La concepción antropomórfica del viento constituye el primer paso hacia la transformación de ese “alguien” del poema. Pero en las cartas antes mencionadas, el viento adquiere un significado y calidad especial en boca de Rodin, al mencionar “*vent mauvais*” que siempre golpea la catedral, “*tourmenté de leur grandeur*”. Es el viento el autor de las grandes catedrales. Éstas están continuamente agitadas por un viento perverso, tormentoso en su grandeza. No se trata nada más que de una concepción medieval de las fuerzas demoniacas, de las fuerzas del mal luchando para destruir los trabajos de Dios y de todos los santos, para destruir la bondad, pureza e inocencia que en ellas se encuentra. Es esta una interpretación revelada por Rilke en la colección de poemas franceses denominada *Vergers*. Hay un poema muy corto, de tan solo unos versos, en el que se hace visible:

*“Combien le pape au fond de son faste,
sans être moins vénérable,
par la sainte loi du contraste,
doit attirer le diable,*

[...]

*Je me rappelle Rodin
qui me dit un jour d'un air mâle
(nous prenions, à Chartres, le train)
que, trop pure, la cathédrale*

*provoque un vent de déniant*⁷⁰¹.

El poema fue escrito en 1924. Dieciocho años después de la visita a Chartres, el poeta recuerda con la misma fuerza y espiritualidad la relación entre el viento y la catedral. Muestra lo profundamente que la visita afectó a Rilke y como las palabras de Rodin le impresionaron. Entre estos versos, el poeta llama “ese alguien” por su nombre real: él es el Demonio. Y siguiendo la ley de opuestos, la figura del Papa es sacralizada de la misma forma que el “*vent de dédain*” de Chartres y la pureza de su catedral. La analogía establecida entre el viento y el demonio es tan próxima que casi debiéramos substituir una palabra por otra. Resulta imposible en este contexto no citar a Mefistófeles en la primera parte del *Fausto* de Goethe: “*Yo soy el espíritu que niega*”. El adjetivo con el que Rodin define el viento de Chartres verifica nuestra interpretación. Él lo llama “*le vent mauvais*”. La traducción alemana sería “*der böse Wind*”, y “*der böse*” es en alemán una de las formas más frecuentes de llamar al Demonio, como “*The Evil One*” en inglés. El mismo Rilke, en uno de los últimos pasajes de su carta llama al viento “*vent errant*”. El adjetivo errante toma un significado especial en manos de Rodin, al nombrar el viento que azota las catedrales: “*C’est l’air [...] qui tombe de cette hauteur (et) erre autour de l’église*”.

Pero es en el segundo verso del poema donde el poeta califica a quien niega la catedral como “*ein Verneiner [...] der denkt und denkt*” (alguien que piensa y piensa). Tres versos más tarde, Rilke califica al Ángel como una figura sintiente, “*fühlende Figur*”. Y de nuevo aparecen el par de opuestos. El poeta contrasta “el viento pensante” con el “ángel sensible”. El viento y el ángel representan dos principios diferentes, dos modos opuestos de existencia: el pensar vs. el sentir; la cabeza vs. el corazón; lo frío vs. lo cálido. Mucho más tarde, en la IX *Elegía*, la capacidad emotiva y sintiente del ángel es convocada por Rilke:

*“Celebra para el ángel el mundo, no el inefable, ante él
no puedes presumir del esplendor de lo que has
sentido; en el Universo,
donde el más sensible, siente, eres tú el novicio”*⁷⁰²

Un ángel, el más sensible. Y es desde esta interpretación que tender un puente hacia la figura demoníaca de Fausto o el infierno de Dante parece coherente. La conexión entre lo racional y lo frío nos lleva de la mano hacia lo cálido y el sentimiento. El infierno dantesco era de frío hielo. Nada más cerca de la razón.

A través de los contrastes entre el pensar y el sentir, todavía no nos hemos enfrentado cara a cara con la figura del ángel. Y es quizás a través de su capacidad de amar, de sentir, que podemos desprender el segundo motivo importante del poema: *la sonrisa del ángel*. Esta sonrisa, la primera característica que atrae la mirada del observador, está relacionada con su capacidad de sentir:

*“se siente uno de pronto más tiernamente
atraído a tí por tu sonrisa:
ángel sonriente, figura sensitiva”*

⁷⁰¹ WOLF, E.M. *Op. Cit.* 1965: (12).

⁷⁰² RILKE, R.M. GW III, 204: “*Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, ihm / kannst du nicht großtun mit herrlich Erfühltem; im Weltall, / wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (113-114).

Como capacidad de sentir, la sonrisa es aludida dos veces en estos versos: como nombre y como adjetivo. Una repetición intencionada que transmite un fuerte énfasis. La carta de Rilke a Clara ya nos había alertado de esta cualidad angélica. Y es a través de la iconografía medieval que la figura del ángel sonriendo se nos hace familiar. El “ángel sonriente” de la catedral de Reims es especialmente famoso [fig. LVIII]. Pero el ángel no está solo. La aparición de sonrisas junto a lágrimas en los rostros de la estatuaria medieval es importante en las manifestaciones artísticas de la escultura occidental. Representa el inicio de una ruptura con la tradición bizantina que había dominado en Oriente. La expresión de las emociones había sido eliminada de las esculturas y pinturas bizantinas. Su rostro hierático congelaba cualquier expresión. Tanto las figuras sonrientes como las llorosas aparecen por primera vez en las representaciones del Juicio Final del interior de algunas iglesias románicas. Y otra figura es asociada particularmente a la sonrisa: se trata del ángel de la Anunciación, a quien se le asocia con semejante gesto ya de forma tradicional. Es esta la sonrisa, llena y desinhibida, del ángel de Reims. La sonrisa de la cara del ángel de Chartres es mucho más sutil. *Le sourire de Reims* representa la sonrisa más floreciente del gótico. La estatua del ángel sosteniendo el reloj de sol es anterior. De estilo más próximo al románico, no se muestra muy alejada de las restricciones bizantinas. Se trata de una tímida, enigmática sonrisa, muy cercana a las sonrisas hieráticas de una primera tradición escultórica griega. Y como ya hemos constatado, Rodin dedica dos capítulos de su libro *Les Cathédrales de France* a la sonrisa del Ángel de Chartres, describiéndola de un modo muy distinto a la intensidad con la que Rilke la interpreta. La sonrisa del ángel es tan expresiva como cientos de rostros sonrientes contenidos en ella.

Y es tras esta invocación donde encontramos el tercer motivo de inspiración de la obra: *el reloj de sol*. Ello nos introduce en uno de los temas centrales del universo poético de Rilke: el tiempo, y en última instancia, la muerte. Rilke caminaba bajo el hechizo de este objeto, nuevamente otra “cosa”, cuya significación con la existencia última del hombre era inseparable. Dos poemas de Rilke contienen la palabra “reloj” en sus títulos: *Dir alte Uhr* (El viejo reloj), en *Erste Gedichte* (Primeros poemas) y *Wenn die Uhren so nah* (Los relojes más cercanos), en *Die Frühen Gedichte* (Poemas juveniles). En íntima relación con los relojes, aparece la palabra “horas”, contenida en un total de nueve títulos de poemas. Tiempo como devenir. En la segunda parte de *Neue Gedichte* (Nuevos poemas), Rilke dedica exclusivamente un poema al reloj de sol, reproducido a continuación:

*“Alguna vez, desde la sombra, llega
un estremecimiento de húmeda podredumbre del jardín,
donde se oyen caer, la una a la otra, las gotas,
y se escucha a un ave migradora, hasta la columna,
que se levanta entre coriandro y mejorana,
señalando las horas del verano;*

*sólo cuando la dama (a la que sigue un criado),
con su clara pamela, se inclina por encima de su reborde,
se ensombrece y calla...*

*O cuando un veraniego chaparrón
se alza desde el ondeante movimiento
de frondas elevadas, se permite un descanso;
pues no sabe expresar el tiempo que, después,*

*en los trozos de frutas y de flores, de pronto,
arde en el blanco invernadero*⁷⁰³

Un jardín en sombra, donde el tiempo marca el transcurso de las estaciones, un motivo que nos recuerda el inicio del poema “Día de Otoño”, en el *Das Buch der Bilder* (El libro de las imágenes) de 1902-1906:

*“Señor, es tiempo. Enorme fue el verano.
Pon ya sobre el reloj de sol tu sombra
y deja suelto el viento en las llanuras*”⁷⁰⁴

Tanto el poema dedicado al reloj de sol como este breve pasaje nos empujan hacia las líneas finales de *L’Ange du Méridien*:

*“¿Y tiendes quizá con cara aún más feliz
el cuadrante hacia dentro de la noche?”*

Este fragmento junto al resto de los estudiados comparten una particularidad: la asociación que se establece entre el reloj de sol -en periodos de tiempo en los que el sol está ausente- con la sombra, la oscuridad, la noche. En el poema dedicado al reloj de sol, éste es el tema principal, poniendo en evidencia que las sombras del jardín no alcanzan usualmente al reloj, emplazado en un lugar abierto y soleado. Las sombras lo abrazan cuando el cielo lo permite, y en ese breve intervalo cae silente en el olvido. Ese instante cautiva al poeta. Y éste se imagina al ángel sonriente en la noche, cuando ofrece su reloj a la oscuridad. Su función se ve trastocada en su opuesto, que verifica de nuevo la tesis de la construcción de una estética de la inversión [fig. LIX]. Restamos frente al juego de las ausencias, las no presencias, uno de los pocos recursos del lenguaje que comparte con los simbolistas franceses de final de siglo. Y es así como los versos dedicados a la figura del reloj de sol introducen la primera disonancia en la percepción de la imagen del ángel. Hasta el momento había aparecido ante nosotros como un símbolo positivo, signo de calidez y bienvenida, en contraste con el frío invierno.

*“En la tormenta, que se precipita en torno a la fuerte catedral,
como alguien que niega y piensa y piensa,
se siente uno de pronto más tiernamente
atraído a ti por tu sonrisa:*

Y de pronto, los elementos negativos emergen. El humor cambia, precipitadamente.

*ángel sonriente, figura sensitiva,
con una boca hecha de cien bocas:
¿no percibes cómo nuestras horas
se te resbalan del cuadrante pleno?”*

⁷⁰³ RILKE, R.M. *Nuevos Poemas II*. Traducción, introducción y notas de Federico Bermúdez-Cañete. Edición bilingüe. Poesía Hiperión. Madrid, 1999: (206-207).

⁷⁰⁴ RILKE, R.M. *Poesía*. Castellón, 2007: (176).

Tras la imagen del ángel sonriente, irradiando calor y sentimiento, el poeta introduce uno de los temas centrales del ciclo de Chartres: la oposición entre las características humanas y las del ángel, entre el hombre y la divinidad, entre dios y el mundo. *Dios en la Edad Media* es el poema que cierra el ciclo, y el mejor ejemplo de esa dualidad:

*“Le habían ahorrado dentro de él,
y querían tenerle dirigiendo,
y por fin le colgaron como plomos
(para lastrar su vuelo hacia los cielos).*

*El peso y la medida de sus grandes
catedrales. Y él sólo debería,
en su esfera de cifras infinitas,
señalando girar, como un reloj,*

*dando regla a su hacer y su jornada.
Y de pronto se puso en marcha entero
y las gentes de aldeas aterradas*

*le dejaron, por miedo de su voz,
escapar, con el carillón a rastras;
volarse de la esfera de sus horas”⁷⁰⁵*

Así, entre el primer y el último poema se completa la significación del ciclo. De nuevo otro par de opuestos. El reloj de sol no mide sólo el tiempo humano. Es en otro de los poemas del ciclo, “El Portal. III”, donde aventuramos este final:

*“Están en equilibrio sobre los pedestales
en que todo ese mundo que ellos ni siquiera ven,*

*el mundo del enredo por donde no cruzaron,
figura y animal, igual que amenazándoles”*

Rilke opone el mundo de los ángeles, en equilibrio sobre su pedestal, al mundo caótico y de enredo del hombre. El ángel existe por encima del tiempo humano, vital, mortal. Vive en equilibrio, intocable por la vicisitudes existenciales del hombre. Habita en el umbral. Recuerda que el hombre sólo es sombra.

Rodin también sintió la necesidad de interpretar la presencia y el significado del reloj de sol. En primer lugar habla del ángel como una estrella en el firmamento de piedra de los muros de la catedral. El ángel sostiene en sus manos el reloj de sol como una estrella. El ángel mediador, sostiene la ley y medida divina en el hombre, a través de la santa luz. Aún su presencia, tal y como hemos visto en Rilke y Klee, no será revelada como una caída. Sin embargo, lejos de la figura de la estrella es donde Rodin lanza un importante interrogante. ¿Es el ángel una esfinge? ¿Nos pregunta quizás sobre el enigmático sentido del paso de las horas en nuestras vidas?

⁷⁰⁵ RILKE, R.M. 2007: (228). El ciclo lo componen los siguientes poemas: *Las Catedrales, El pórtico, El Rosetón, El Capitel, Dios en la Edad Media*: (225-229). El ciclo también ha sido tratado por los siguientes investigadores: ZIOLKOWSKI, T. “Rilke's "Portal" Sonnets”. En: *PMLA*, Vol. 74, No. 3, Jun., 1959: (298-305); BRADLEY, B. L. “The Internal Unity of Rilke's Cathedral Poems”. En: *The German Quarterly*, Vol. 41, No. 2, Mar., 1968: (207-221).

Frente a la negativa respuesta del escultor que interpreta al ángel como un puente o conexión vertical entre la tierra y el cielo, Rilke enuncia una escisión. Un abismo. Es el Ángel junto a su comprometida sonrisa el que arroja al hombre a su existencia solo terrenal. La sombra de su reloj de sol, lejos de ser interpretada como un mediador del poder de Dios, se revela al hombre como el objeto que escinde su devenir como sombra, tiempo que consume, máscara condenada a desaparecer. Es evidente que las interpretaciones de Rilke y Rodin se muestran diametralmente opuestas. En el caso de Rodin, el ángel se sirve como instrumento para transmitir las vibraciones celestiales del sol y otras estrellas, que guían y conducen al hombre en su día a día. Ese es su valor simbólico. Junto a éste, las danzas de Camboya introducen el interrogante del por qué del gesto del ángel. Un gesto, un movimiento, una danza que sólo encontrará en la sombra de su reloj de sol un opuesto complementario.

La síntesis hacia otro posible centro en la Tierra, lejos de los pasos de Orfeo, llegaría de la mano de las famosas y tradicionales representaciones del *Schattenspiele* Munich, al que Rilke tan asiduamente asistía en sus frecuentes estancias en la ciudad. Sombras que danzan. Gestos que revelan su condición efímera a través del movimiento. Así lo definiría Rilke entre las páginas de su monografía sobre Rodin: “*No se trata de ese movimiento que se oponía al sentido de la escultura (y esto quiere decir, sencillamente, a la esencia de la cosa), sino de ese movimiento que no acaba, que no es mantenido en equilibrio por otros, que apunta más allá de los límites de la cosa*”⁷⁰⁶. Y ese movimiento no era otro que la vida.

⁷⁰⁶ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Barcelona, 2009: (28).

8. MUNICH, *SCHATTENSPIELE*

En el año 1907, Rilke cuestiona la apariencia de la realidad a través de sus objetos entre las páginas de su ensayo sobre Rodin. El mismo año en que Hofmannsthal inicia su novela inacabada *Andreas*, en la que el viaje inicático del aristócrata vienés Andrés Ferschengelder a la ciudad de Venecia tiene como primer encuentro la extraña aparición de un hombre con una máscara. Ya lo aventuraba su propio autor, como ya he citado unas líneas más arriba. “*El siglo del que nos alejamos nos ha hecho los fenómenos demasiado fuertes para que podamos asumir esta tarea; ha marcado un ritmo excesivamente vivo al baile de disfraces de las apariciones mudas; se ha movido y entrado en nosotros con demasiada fuerza el misterio sin palabras de la naturaleza y de las tranquilas sombras del pasado*”⁷⁰⁷. Es Hofmannsthal quien convierte la forma ideal del *Theatrum Mundi* en su propia religión romano-calderoniana: tender hacia un espacio alegórico que eleve la confusión de la vida hasta el gran orden de las máscaras, que son cualquier cosa menos apariencias. Al contrario, “*sólo cuando nos percatamos de lo que nuestra existencia tiene de máscara alcanzamos su verdad y su sentido más hondos*”⁷⁰⁸.

En ese mismo año, 1907, el aristócrata y amigo personal de Rilke, Alexander von Bernus, funda su compañía de *Schattenspiele* (teatro de sombras) en el bohemio barrio muniqués de Schwabing, que permanecería en activo hasta 1912. Un año más tarde, adquiere y lee apasionadamente la obra del maestro alemán Heinrich von Kleist⁷⁰⁹, mientras el 15 de septiembre de 1913 asiste en Munich a la exposición de muñecas de la artista alemana Charlotte Pritzel, de la que recibirá el encargo de publicar el ensayo *Puppen* (muñecas) un año más tarde.

Munich, 1915, es el escenario en el que la sombra y el movimiento se dan la mano en la figura del títere, esa figura en la que el poeta siente la metamorfosis de su ser, tal y como le recordaba a su amada Lou en la carta que acompañaba al poema *Wendung* (cambio) un año antes:

“*Uno deja la pluma con ansias de revivir una vez más lo fantasmal, pero de manera ilimitada como nunca antes lo había hecho; hasta que, lleno a rebosar de estopa el cuerpo del títere en que uno mismo se ha convertido, se quede con la boca reseca*”⁷¹⁰.

Es por ello que el instante de gestación de las *Elegías* con la íntegra elaboración de la IV tenga lugar en en esa ciudad de la sombra y el disfraz -entre el 22 y el 23 de septiembre de 1915-, y donde Oriente está más presente que nunca. La IV Elegía, una de las que más dificultades de interpretación ha causado a lo largo de la historia a la crítica⁷¹¹, pues es aquella en la que el canto a la figura del ángel junto a la muñeca daría paso al espectáculo final de nuestro ciclo.

⁷⁰⁷ HOFMANNSTHAL, H. *Instantes griegos y otros sueños*. Cuatro Ediciones. Valladolid, 2001: (90-94).

⁷⁰⁸ CURTIUS, E.R. *Ensayos críticos sobre la literatura europea*. Editorial Seix-Barral. Barcelona, 1972: (153).

⁷⁰⁹ Son tres ejemplares. El primero en noviembre, *Sämtliche Werke und Briefe*; el segundo, con fecha ya de diciembre, *Werk (Das Käthchen von Heilbronn hervorhebend)*; y el tercero *Gesamtwerk*, todas las ediciones del mismo año. SIMON, T. *Op. Cit.* Frankfurt am Main, 2001: (374).

⁷¹⁰ RILKE, R.M. ANDREAS-SALOMÉ, L. *Op. Cit.* Mallorca, 1989: (23).

⁷¹¹ BERGEL, K. “Rilke’s Fourth Duino Elegy and Kleist’s Essay Über Das Marionettentheater”. *Modern Language Notes*. Vol.60, nº2, febrero de 1945: (73-78).

8.1 LA OBRA DE ALEXANDER VON BERNUS, 1907-1912

Podemos pensar que fue la experiencia de España la que enunciaba una primera caída, a la que más tarde se sumarían los *Gedichte an die Nacht* (Poemas a la noche) junto a su desencanto fruto del encuentro con Freud. Sea como fuere, el recuerdo que la princesa Marie von Thurn und Taxis guarda del poeta en el otoño de 1913 es de extremada agitación y desengaño. “*Cuando vi a Rilke en Berlín en el otoño de 1913, me produjo, sobretudo durante aquella última velada en mi casa, una impresión de angustioso temor; habló mucho, agitado y extremadamente nervioso. Me dijo que se había dado cuenta por fin de que había pasado la vida engañándose. [...] Siempre había creído que debía dar tanto como recibía, sólo para acabar descubriendo pronto que se había entregado a meras ilusiones que se deshacían en nada*”⁷¹². La no correspondencia del mundo al que se entrega genera en el poeta angustia vital. Todo aquello en lo que ha creído de forma activa como principio de su intercambio exterior se desvanece como ilusión y fantasía. La objetividad del *Ding-Gedicht* (poema-cosa) de su etapa anterior toca a su fin. Y es a partir de ese límite que el poeta se atreve a afirmar la inconsistencia de su mirada entre los versos de su IV Elegía, en la que ninguna cosa volverá a existir por ella misma.

“*Nada
es ello mismo. Oh horas de la infancia,
cuando detrás de las figuras había más que sólo
pasado y ante nosotros no estaba el futuro*”⁷¹³

Es en el tiempo de la infancia donde los objetos se transforman en un frágil punto de equilibrio entre su pasado como presencia y su posible futuro. Es el tiempo atmosférico, como duración bergsoniana, el que dota de consistencia a la *Ding* (cosa), a partir de los primeros ensayos fenomenológicos de principios del siglo XX desde los que comprender en las apariencias las posibles esencias de otra metafísica de la realidad. No siempre fue así. Hubo un tiempo en el que, arrojados al interior de la caverna de Platón, la realidad como sombra se presentaba ante los ojos del hombre como la escisión entre el conocimiento verdadero y el sensible. El paradigma llegaría incluso a las manos de Kant, que en el año 1766 afirmaba que “*el reino de las sombras es el paraíso de los fantasiosos*”⁷¹⁴. La sombra se alejaba así del poder de la razón. Este fue en parte el engaño de tantos años en occidente, un mundo dual, y del que oriente poco o nada participaría. El teatro de sombras que tanto fascinó a Munich los primeros años del siglo XX encuentra su origen lejos de esta Europa de la razón, y se sumerge en las raíces de la tradición de una cultura milenaria, tanto china como hindú⁷¹⁵. Sería Rilke, en contacto con

⁷¹² VON THURN UND TAXIS, M. *Recuerdos de Rainer Maria Rilke*. Paidós Ibérica. Barcelona, 2004: (99).

⁷¹³ RILKE, R.M. GW III, 187: “*Alles / ist nicht es selbst. O Stunden in der Kindheit, / da hinter den Figuren mehr als nur / Vergangnes war und vor uns nicht die Zukunft*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (83-84).

⁷¹⁴ KANT, E. *Sueños de un visionario, comentados por los sueños de la metafísica*. Leviatan, 2004.

⁷¹⁵ Es el libro de Adi Nat el que relata cómo el primer titerero nació de la boca de Brahma, El Creador, para llevar a cabo la escenificación de dos de los poemas épicos y religiosos más antiguos de la tradición hindú: el *Mahabharata* y el *Ramayana*, ambos fechados entre el 200 a.C y el 200 d.C. Ya desde un inicio, el arte del títere fue considerado como otra forma de trascendencia, complementaria a la religión, y en el que pronto los cuerpos animados de las marionetas darían paso a la escenificación de la alteridad a través de la sombra. Llegaban así las representaciones *Wayang* (Teatro de Sombras) a través de las figuras planas y articuladas que recibían el nombre de *Tholubomalatta*. Éstas, siguiendo las normas de una estricta escenografía que separaba a hombres de mujeres en la zona anterior o posterior de la pantalla de proyección.

el espíritu de las tradiciones orientales a través del proyecto intelectual del Munich fin de siglo, quien enunciaría como arranque de la IV Elegía:

“¿Quién no estuvo sentado con miedo ante el telón de su corazón?
Éste se levantó: la escena era despedida”⁷¹⁶

La visión interior que acontece como *Herz-Werk* (obra del corazón) de las dos primeras *Elegías*, en 1915 da paso al *Herzens Vorhang* (telón del corazón). La teatralización de la imagen no puede ser más contundente. Las esencias de las visiones interiores dan paso, tras el umbral de la creación exterior, a la máscara de la representación. Rilke, en apenas tres años, experimenta una evolución que le lleva a considerar todos los fundamentos la mística occidental como el prelude de una “representación”, aquélla que transforma la vida en teatro, y cuya trascendencia queda aniquilada por el somerterse al tiempo como devenir. Ello genera miedo. Y la *Szenerie* (escena) sólo puede ser el de una despedida. Negación. Sentarse ante el telón de su corazón, ese nuevo centro al que Rilke exigía realizar la obra de la comprensión de las imágenes exteriores. Para dotarlas de una nueva vida interior.

Una comprensión que se revela, como posible puente con la tradición, bajo la escenificación de las figuras de un teatro de sombras. La sombra como el negativo de *Ding* (cosa), como percepción efímera hecha imagen que juega con el movimiento. Es en la ciudad de Munich donde, a partir de 1858⁷¹⁷ con el *Marionetten-Theater* de Johann Leonard -conocido como el Papa Schmid-, se establece el inicio de un nuevo movimiento en las artes plásticas, cuyas resonancias en la obra de Rilke habrá que estudiar. Junto a la iniciativa de Leonard, pronto se uniría los esfuerzos de Paul Brann⁷¹⁸, que en el año 1910 inauguraría una nueva sede para su *Marionetten-Theater*, bajo las directrices del arquitecto neoclásico Paul Ludwig Troost, responsable también del diseño de la *Haus der Kunst*. Pero no sería hasta la llegada del famoso *Schattenspiele* (teatro de sombras) al barrio de la bohemia nocturna de *Schwabing* [fig. LX], cuando las manifestaciones del ocio y la diversión colectiva de la noche se conviertan en síntoma estético que indique una inflexión en el futuro de las artes. Atrás quedaba la principal forma de divertimento de las cortes europeas, que tras siglos de tradición en los avances de la óptica llevados a cabo por Leonardo da Vinci, Newton, Dürer, Fischner o Descartes⁷¹⁹,

El *Dalang* se encontraba acompañado del público masculino, que observaba los movimientos y la auténtica forma de los títeres bajo la luz artificial que proyectaba sus sombras contra la pantalla, al otro lado de la cual, el público femenino percibía ese sueño de la razón en el que sus mitos cobraban la forma de una sombra recortada.

Las sombras eran manipuladas por el que se consideraba un auténtico médium, el *Dalang*, cuyas manos sostenían las figuras según su virtud. Aquellas figuras que encarnaban los vicios de los espíritus negativos eran articuladas desde la mano izquierda, mientras que aquellos positivos eran puestos en escena desde los movimientos de la mano derecha. Una lucha antagónica donde las fuerzas invisibles del bien se enfrentaban a sus opuestos, en una batalla en la que ganaba el intento de escenificar aquello que difícilmente puede tener forma, siempre bajo la atenta presencia tanto de la figura de un árbol o un corazón que pautan rítmicamente el inicio de cada representación. En: BAIRD, B. “Eastern Heritage”. *The Art of Puppet*. Mondadori Editore. New York, 1965: (44-61).

⁷¹⁶ RILKE, R.M. GW III, 185: “*Wer saß nicht bang vor seines Herzens Vorhang? / Der schlug sich auf: die Szenerie war Abschied*”. Traducción al castellano en Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (81).

⁷¹⁷ Franz Count Poggi, director general de los teatros de Munich, fue el primero en escribir un libreto destinado a una representación de marionetas. Éste sería el principal instructor de Papa Schmid. Sobre la historia del *Marionetten-Theater* en Munich, consultar: LARIFARI, K. *Blumenstraße 29^a. Das Münchner Marionetten-Theater, 1858-1988*. Herausgegeben von Münchner Stadtmuseum und Stadtarchiv. Munich, 1988; KRAFFT, L. *München und das Puppenspiele. Kliene Liebe einer großen Stadt*. Beluascht und ausposaunt von Ludwig Krafft. Munich, 1961.

⁷¹⁸ Los esfuerzos del muniqués Paul Brann se suman a los de su compañero en material Richard Teschner, en Viena, quien en 1911 introducirá en la capital del imperio austrohúngaro la tradición de la representación de las figuras orientales *wayang*. En: BAIRD, B. “Modern Magic”. *The Art of Puppet*. Mondadori Editore. New York, 1965: (184).

⁷¹⁹ STOICHITA, V.I. *Breve Historia de la Sombra*. Ediciones Siruela. Madrid, 2006.

por fin veía como el espíritu ilustrado las arrojaba a la calle, para transformarse en la máscara catártica, que en forma de sombra, daba forma a los aspectos silenciados de las futuras metrópolis.

El teatro como espejo de lo silenciado u oculto, y al que el propio Wittgenstein años más tarde también reclamaría: “*Creo que hoy en día podría existir un teatro que se representara con máscaras. Las figuras serían tipos humanos estilizados. Esto puede verse claramente en las obras de Kraus. Sus piezas teatrales podrían, o deberían, ser presentadas con máscaras. Esto corresponde, naturalmente, a cierta abstracción de estas obras. Y el teatro de máscaras al que me refiero es, en general, la expresión de un carácter espiritual. Por ello, quizás, los únicos que se inclinen a este teatro sean los judíos*”⁷²⁰. Porque aquello silenciado u oculto en las incipientes metrópolis de inicios de siglo no era otra cosa que la vida del espíritu⁷²¹, que a través del uso de la máscara, bien pudiera recuperar una presencia relegada al olvido. Es en el *Almanach der Blaue Reiter*, donde una de las vanguardias munitenses se encargaba de reclamar ese necesario retorno hacia la vida interior del artista. Y entre sus páginas aparecían un total de ocho sombras chinescas y egipcias⁷²² [fig. LXI], como ejemplo sintomático de ese fragmento de la tradición oriental que hay que rescatar. De construir un origen otro para el arte se trataba. De este modo Rilke denuncia, entre las páginas *Die Aufzeichnungen des Malte Laurid Brigge* (Los apuntes de Malte Laurid Brigge), que la presencia y el gesto del hombre en el mundo no hace más que convertirse en la mágica alegoría del cuerpo del títere, tal y como ya recordamos antes:

“*Así como el lenguaje ya no tiene nada que ver con las cosas que designa, los gestos de la mayoría de las personas que viven en las ciudades han perdido su relación con la tierra, están, por así decir, suspendidos en el aire, oscilan de un lado a otro y no encuentran lugar donde posarse*”⁷²³.

El gesto del hombre, oscilante y suspendido en el aire, no encuentra lugar donde posarse, morada en la que reposar. Es así como el drama moderno del “*aoikos del pensamiento*”⁷²⁴ queda enunciado.

Es en el *Schattenspiele* (teatro de sombras) donde la máscara, la sombra y el títere se constelan en una nueva representación del mundo para la modernidad. Y entre 1907 y 1912 el alquimista Alexander von Bernus regentará la dirección de un pequeño Teatro de Sombras en el barrio de Schwabing⁷²⁵, compartiendo junto a personajes de la talla de Rilke, Kandinsky o Klee, en el número

⁷²⁰ “Aforismo [62] – 1931”. WITTGENSTEIN, L. *Aforismos. Cultura y valor*. Prólogo de Javier Sábada. Austral, Ciencias y Humanidades. Madrid, 2007: (49).

⁷²¹ Recordemos el ensayo de Georg Simmel. SIMMEL, G. “Las grandes urbes y la vida del espíritu” publicado en *Jarhbuch der Gehe-Stiftung*, nº 9, 1903: (185-206). Traducción castellana en: AA.VV. *El individuo y la libertad*. Editorial Península. Barcelona, 1986: (375-398).

⁷²² En el *Almanach der Blaue Reiter* se llegan a publicar un total de ocho sombras chinescas y egipcias -que aquí se reproducen- puestas a disposición de los artistas por el doctor Paul Kahle, Halle, de su colección privada. “*El doctor Kahle a coleccionado estas figuras en sus viajes por Egipto para un trabajo que se publicó en Islam*”. En: KANDINSKY, W. MARC, F. *El jinete azul*. Paidós Estética. Barcelona, 2002: (229). El total de las ocho sombras se encuentran en: (71, 156, 167, 181, 188, 202, 210, 213).

⁷²³ RILKE, R. M. *Op. Cit.* Gijón, 2010: (23).

⁷²⁴ “¿Cuál es la verdadera casa de esta época? El medio que permite avanzar, abrirse camino”. CACCIARI, M. “Habitar, pensar”. *DC, revista de crítica arquitectónica*, nº4, 1 semestre 2000: (10-15). Se trata de la reelaboración de la cuarta Conferencia en memoria de Manfredo Tafuri que Massimo Cacciari ha dictado en Venecia en el Departamento de Historia de la Arquitectura del IUAV, el 23 de febrero de 1998. Ha sido publicado en *Casabella*, nº662-663. Milán, diciembre de 1998-enero 1999: (2-7). Traducida al castellano por Marisa García Vergara y Paolo Susterisic.

⁷²⁵ La vida de la bohemia del barrio munitense de Schwabing ha quedado retratada en: METZGER, R. *Munich. Its Golden Age of Art and Culture, 1890-1920*. Thames&Hudson. Londres, 2009: (205-219).

34 de la Ainmillerstraße de Munich. En 1910 llegaría su primera publicación en la materia, *Sieben Schattenspiele*⁷²⁶ (Siete representaciones de teatro de sombras) [fig. LXII], un entretenimiento en siete actos donde catorce imágenes en sombra se erigen como un nuevo escenario para el corazón, que bajo las palabras de Goethe rescatadas por Bernus, está muerto.

“El mundo de los espíritus no está cerrado;
tu sentido está dormido, tu corazón está muerto”⁷²⁷

Percibir el mundo como una apariencia ha de ser la tarea del artista, para que ese “corazón muerto” pueda volver a la nueva vida que le tiene reservada la poesía de Rilke y su constante referencia a la figura del ángel. Es esta figura la encargada de iniciar un nuevo intercambio espiritual con el mundo, que, arrojado al lenguaje de la sombra y la abstracción, se eleva como el responsable de los movimientos que apuntan más allá de los límites de las cosas. Un movimiento que no es otro que el de la vida que recupera su mundo interior. Algo que von Bernus ya reclamaba entre las páginas de su conocido ensayo *Alchymie und Heilkunst* (Alquimia y medicina), en el que tras el “encuentro primordial de Goethe”, expone el obscurantismo moderno al que la vida del hombre se ha visto relegada. “Con el despertar de la facultad del juicio racional, la ruptura del intercambio espiritual viviente con el mundo suprasensible se manifestó por las primeras meditaciones especulativas sobre el yo y sobre el universo, bajo la forma de un razonamiento conceptual lógico”⁷²⁸.

Esa nueva sensibilidad espiritual es la que Victor I. Stoichita enuncia bajo una supuesta “inversión del platonismo”⁷²⁹, en una expresión del proyecto metafísico de Nietzsche, bajo la cual la sombra desempeña el papel de paradigma y la máscara el de objeto que pronto se transformará, bajo los ojos de Rilke, en *Ding* (cosa). Se pretende así comprender en las apariencias de estos desdoblamientos a través de su sombra, una posible esencia de otra metafísica de la realidad, gracias a la cual la dualidad racional del objeto-sombra puede alcanzar otro tipo de nupcia, el de un nuevo mundo espiritual inmerso en su realidad material. Y ello acontecía en Munich, en una ciudad en la que en apenas dos años, junto a la tradición del *Scattenspiele* y el *Marionetten-Theater* se unía el proyecto intelectual de varias cátedras por explicar la condición de la ciudad como puerta a la tradición de un oriente que recuperar.

Es así como Rilke, en sus idas y venidas constantes a la ciudad alemana, pudo contemplar la *Meister Muhammedanischer Kunst*⁷³⁰, en 1910, comisariada por los profesores Friedrich Sarre, Ernst Kühnel, Max von Berchem, F.R. Martin, y Ernst Dietz, junto a la exposición que ocupó el *Royal*

⁷²⁶ VON BERNUS, A. *Sieben Schattenspiele mit 14 schattenbildern*. Beigeorg Müller. Munich, 1910. El total de los siete títulos comprende las siguientes representaciones: *Vorgedicht*, *Estragon und Pimpernelle*, *Don Juan*, *St. Anton oder der Heiligenschein*, *Pan*, *Vormitternacht*, *Masken*, *Heiliges Spiel*.

⁷²⁷ VON BERNUS, A. *Alquimia y Medicina*. Colección Crisopeya. Madrid, 1981: (155).

⁷²⁸ “El mito cargado de alma y de espiritualidad cede paso a la Historia que cada siglo vuelve un poco más material, a la Historia oscurecida por las simpatías y las aversiones, zarandeada sin cesar entre las opiniones contrarias, sometida a mil azares, y devenida finalmente extraña de todo valor espiritual, incapaz incluso de captar las relaciones secretas que se ocultan tras los fenómenos sensibles”. VON BERNUS, A. *Op. Cit.* Madrid, 1981: (148).

⁷²⁹ STOICHITA, V.I. *Op. Cit.* Madrid, 2006: (202). Para la “inversión” como apariencia de los simulacros, véase: DELEUZE, G. *Logique du sens*. París, 1969: (292-307).

⁷³⁰ Existe el catalogo con la totalidad de las obras expuestas en: SARRE, F. MARTIN, F.R. *Die Ausstellung von Meister Muhammedanischer Kunst in München 1910*. Alexandra Press. London, 1935.

*Ethnographical Museum*⁷³¹ -en la actualidad el *Staatliches Museum für Völkerkunde*- durante los meses de mayo a junio de 1912, bajo el comisariado del profesor Lucien Scherman [fig. LXIII]. Ambos eventos reunían más de dos mil piezas procedentes tanto del Islam como del Sur de Asia, y se presentaban frente a los ojos de la intelectualidad alemana como un origen en el que el mundo celestial del espíritu y el terrenal del cuerpo no entendían de escisiones ni dualismos conceptuales. Del mismo modo que el dualismo ya no estaba presente en una de las esculturas orientales que Hermann Haller regalara al poeta durante su estancia en Zúrich en 1919⁷³². Sobre ésta, Rilke le dedicaría un poema revelador:

*“Esta mañana, cuando entré en mi cuarto,
había olvidado tu presencia:
máscara de mujer oriental
hecha por un gran escultor.
Espanto sagrado de encontrar allí
donde habría pensado que sólo había una imagen.
Y de sentir que la mía
al contemplarte,
rostro pleno,
no habría sabido igualarte”*⁷³³

Una máscara que acompañará al poeta en el interior del torreón de Muzor durante la finalización del ciclo que nos ocupa, y frente a la cual el poeta descubre, más allá de la falsedad o la apariencia de cualquier imagen, una verdad. Un rostro pleno, cuyo interior y exterior, en un nuevo equilibrio, constituyen el resultado de una nueva unidad.

Una unidad desde la que iniciar otro tipo de transformación, el de la unión de contrarios a través de la figura del andrógino o del *Geschlechtlos* (muñecos) de Rilke, o bien la que incluye el cálculo de un número de infinitas cifras que se resuelve en cero, tal y como los versos de la V *Elegía* enunciaban en Muzot.

*“Y, de repente, en este fatigoso En Ningún Sitio, de
repente
el lugar inefable donde el puro Demasiado Poco
incomprensiblemente se transforma, da un salto y
pasa
a aquel vacío Demasiado.
Donde la cuenta de muchas cifras
se resuelve sin números”*⁷³⁴

⁷³¹ Se encuentra ilustrada en el artículo publicado el 20 de junio de 1912 en el *Illustrierte Zeitung*, titulado “Prof. Schermanns Indische Ausstellung”.

⁷³² Haller, amigo de Paul Klee y admirador del poeta, sería uno de los primeros en recibir un ejemplar de las *Elegías* dedicado personalmente por Rilke en 1924.

⁷³³ PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2011: (49-50).

⁷³⁴ RILKE, R.M. GW III, 191: “Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich / die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig / unbegreiflich verwandelt -, umspringt / in jenes leere Zuviel. / Wo die vielstellige Rechnung / zahlenlos aufgeht”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (91).

Ese fatigoso estar en ninguna parte, ninguna morada que le sea definitiva, construye la esencia del espíritu moderno de las metrópolis. Un espíritu que descubre que cualquier cálculo de muchas cifras irremediabilmente se resuelve en cero. El infinito reducido a la nada. Hacia el vacío. Es el momento de volver a recordar los rezos del *Sutra del Corazón*:

*“La forma es vacío y el vacío es forma, no existe otra forma que la vacuidad ni otra vacuidad que la forma”*⁷³⁵

De nuevo otra *coincidentia oppositorum*, vacío como forma y forma como vacío, que sólo parece quedar resuelto gracias al espacio que inaugura el *Herz* (corazón), figura con la que Rilke concluye parte de los versos de la V *Elegía*. Un lugar que “llevo en el corazón”⁷³⁶. Un corazón desde el que se aprende a mirar, ocupar el espacio entre pensamiento y pensamiento, máxima de las enseñanzas budistas y que siempre tiende a cero, a la vacuidad. Todo ello en boca de Rilke ya en 1922, años después de que en la “Última exposición de cuadros futuristas” en 1915, Kazimir Malevich presentara al mundo su *Cuadrado Negro*, del que El Lissitzky muy pronto dijo: “Allí una fuerza se oponía a todo cuanto se había comprendido hasta entonces con los términos de ‘cuadrado’, ‘pintura’, ‘arte’. Su creador quería reducir todas la formas, toda la pintura, a cero”⁷³⁷.

Es el telón del corazón rilkeano el que se presenta como una gran sombra, *Schattenspiele* frente a la realidad que intentaba representar. Sinónimo de muerte.

*“A veces se alza el telón de la pupila,
sin ruido... entonces una imagen entra,
cruza los miembros, silenciosos, tensos,
y llega al corazón, donde allí muere”*⁷³⁸

Se trata del poema *Der Panther* (la pantera), publicado como primera parte del ciclo de los *Neue Gedichte* (Nuevos poemas) entre 1903-1907. El camino que sigue la imagen desde el ojo hasta el corazón es, por aquel entonces, el relato de una muerte. Sin embargo, años más tarde y coincidiendo con la redacción de la IV *Elegía* de Munich en 1915, el escenario acogerá una despedida. Entre diciembre de ese mismo año y junio de 1916, ante la llamada al frente en la Gran Guerra, el poeta se verá relegado a las tareas de *Kriegs-Archiv* de Viena, donde su incapacidad para la creación se verá acompañada de la vida intelectual vienesa. Así asiste a las lecturas de Karl Krauss, en los conciertos en la Konzerthaus y participa de las tertulias del Café Imperial, junto a Kokoschka y Klee. Sin embargo, el clima cultural vienés no alimentará su espíritu creativo, ya que desde el verano de 1916 y el final de la Guerra, Rilke solo escribirá un solo poema, un soneto sobre el mundo de la infancia, que parece no haber olvidado aún la experiencia de Munich. De entre sus versos, la figura del corazón y la estrella caída de España cobran protagonismo.

*“Hay lugares donde se cruzan el corazón y la estrella”*⁷³⁹

⁷³⁵ *Op. Cit.* Barcelona, 2003: (9-10).

⁷³⁶ RILKE, R.M. GW III, 191.

⁷³⁷ EL LISSITZKY. “New Russian Art: A Lecture”. *El Lissitzky*. Londres, 1969: (333).

⁷³⁸ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (123).

⁷³⁹ PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (335).

Una nueva dualidad, la del corazón y la estrella, que sería rescatada un año antes de su muerte entre los versos dedicados a Erika Mitterer en mayo de 1925 en Muzot. El primero de ellos, cuyo encabezado incluye ambas figuras -*Oh corazón, oh estrella*⁷⁴⁰- es una comparación de la relación amorosa con una partida de ajedrez, que se va desarrollando a lo largo de cuatro estrofas. Porque es la estrella quien porta la luz en el oscuro fundido a negro de la noche. Fue Novalis uno de los primeros en dedicarles sus versos en sus conocidos *Hymnem an die Nacht* (Himnos a la noche)⁷⁴¹, un prelude de esa oscuridad en la que se sumió el arte y la pintura, y de la que solo la arquitectura a través de un nuevo lenguaje de las cosas podría escapar. La encargada de rescatarla no sería otra que la poesía.

8.2 LECTURAS SOBRE KLEIST

A los veintitrés años, Rilke escribe un poema dedicado a la figura de Heinrich von Kleist, con título *An Heinrich von Kleist's wintereinsamen Waldgrab in Wansee*, sobre el que insistiría en una carta del 27 de diciembre de 1913:

*“Dios, sabía poco de él, y consideré su muerte algo excepcional, porque entonces sólo comprendía lo excepcional. Pero ahora me refiero a su vida”*⁷⁴².

Días antes⁷⁴³ se había puesto en contacto con su editor Anton Kippenberg para que éste le hiciera llegar la edición completa de los trabajos de Kleist, bajo la edición de Insel-Verlag, a lo que el 3 de enero de 1914 Rilke le escribe a éste:

“Me ha regalado toda una colección de familiares veladas, entrañables y grandiosas; ahora sí que conozco todos sus renglones”.

⁷⁴⁰ *Ibidem*: (431).

⁷⁴¹ El VI y último *Himno a la Noche* lleva como título *Sehnsucht nach dem Tode* (Anhelo de la muerte):

*[...] Alabada seas, Noche eterna.
Alabado seas, sueño eterno.
Nos abrasó el calor del día,
nos marchitó el largo dolor.
Lo extraño no nos ilusiona,
queremos ir al Padre, ir hacia casa”*.

En: PAU, A. *Novalis. La nostalgia de lo invisible*. Editorial Trotta. Madrid, 2010: (88). Cuando acabó de escribir los *Hymnem an die Nacht* (Himnos a la Noche), Novalis ya entraba en su último año de vida.

⁷⁴² Marie von Thurn und Taxis menciona la lectura de Kleist por parte del poeta en sus *Erinneerungen an Rainer Maria Rilke*. Munich, 1933: (74). Versión castellana en: VON THURN UND TAXIS, M. *Recuerdos de Rainer Maria Rilke*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 2004: (103): “*Entretanto, leía a Kleist, en gran parte por primera vez; no lo había ‘leído por adelantado’ a edad demasiado temprana, de modo que ahora ‘la magnificencia nunca vista’ se alzaba sobre su ‘ánimo maduro’*”. Ver también las cartas a fecha de 5 de noviembre de 1900 y del 30 de diciembre de 1913, junto a la referencia a la obra de Kleist en el ensayo de 1913 *Über den jungen Dichter* (Cartas a un joven poeta). Todas en: RILKE, R.M. *Ausgewählte Werke*. Leipzig, 1938 II: (285).

⁷⁴³ Se trata de una carta a fecha de 14 de noviembre de 1913.

Desde un inicio, Rilke se sintió atraído por el modo en que la subjetividad artística de Kleist trataba los extremos y complejos problemas psicológicos a los que se veía arrojada su sociedad. Uno de los temas principales que se presiente como síntoma entre las páginas de Kleist es el de la desconfianza radical frente al lenguaje, clima que heredaría Rilke desde sus muy tempranos años. En Kleist, la percepción de la discordancia entre el lenguaje y el ser es una constante. En una carta a su hermana Ulrike, éste escribe: “*Con gusto te comunicaría todo, si ello fuera posible. Pero no es posible, incluso si no existiese otro obstáculo que el de la carencia de un medio de comunicación. El único que poseemos, el lenguaje, es inservible, no logra pintar el alma, y lo que nos entrega son sólo fragmentos desgarrados*”⁷⁴⁴. Una fractura, entre la nueva concepción del ser y sus medios de expresión a través de las palabras, a la que años más tarde Wittgenstein propondría su personal punto y aparte a través del gesto y la acción. Sobre el primero ya asintió en 1931: “*Kleist escribió alguna vez que el poeta preferiría transmitir los pensamientos sin utilizar palabras*”⁷⁴⁵. Transmitir pensamientos sin utilizar palabras, o descubrir en este caso que nos ocupa, el nuevo lenguaje de la *cosa muda*⁷⁴⁶.

Pocos poetas han expresado con intensidad comparable la soledad del ser humano arrojado a un mundo opaco, confuso, impenetrable, escenario de invisibles batallas que se libran entre sí, destrozando a quien se pone en su camino, y donde lo esencial de la poética de este dramaturgo que amaba y necesitaba de las máscaras fue un enigma para sí mismo. Sintió el mundo como una “*fábrica precaria*”, en la que “*miseria y tribulación se hallan estrechamente entreveradas, y de las que el espíritu humano no puede librarse de ellas ni siquiera en el pensamiento*”⁷⁴⁷. Una fábrica de la que la presencia de la marioneta se reveló como la primera “*prótesis*” necesaria para el hombre que le permita sentir en sus manos el vértigo de un nuevo infinito en el mundo.

Hijo de una familia perteneciente a la nobleza prusiana, entre la que tradicionalmente el Estado reclutaba a sus militares y funcionarios, pronto encontraría en la figura de una hermana un tanto varonil, Ulrike, el primer destinatario a sus rezos en la tierra. Alistado al frente de la primera Guerra de Coalición de Austria y Prusia contra Francia, declararí­a irónicamente a su hermana en 1795: “*Ojalá el cielo nos de la paz, para que podamos redimir con hechos humanitarios el tiempo que aquí matamos inmoralmente*”. No es el hombre el que muere, sino el tiempo, y es el cielo el que ha de erigirse como portador de una necesaria redención por semejante sacrilegio. Tiempo que muere bajo la mentira de representar un papel ante la sociedad. Años más tarde, en 1801, el mundo ya aparece ante sus ojos como un inmenso escenario en el que acoger la farsa representación de la vida pública: “*La necesidad de representar un papel, y una íntima aversión a ello, me amargan todo trato social; solo puedo sentirme alegre en soledad, pues entonces me está permitida la sinceridad completa*”⁷⁴⁸. Un mundo que se transfigura como teatro, y en el que los paradigmas de progreso y fe en la ciencia instaurados por la Ilustración, pronto será sometidos también a crisis. En marzo de ese mismo año, tras

⁷⁴⁴ VON KLEIST. H. *Sobre el Teatro de Marionetas y otros ensayos de Arte y Filosofía*. Introducción a cargo de Jorge Riechmann. Ediciones Hiperión. Madrid, 2008: (13).

⁷⁴⁵ WITTGENSTEIN, L. “Aforismo [77], 1931”. *Aforismos. Cultura y valor*. Prólogo de Javier Sábada. Austral, Ciencias y Humanidades. Madrid, 2007: (54).

⁷⁴⁶ Ha sido Sigurd Burckhardt quien, a través de su ensayo *The Drama of Language: Essays on Goethe and Kleist*, ha denunciado los límites del lenguaje como una gran estructura de metáforas falsas y de la que los escritores se revelan como los únicos mentirosos de la palabra. Una denuncia para la que la imagen de la marioneta mejor representa ese espíritu de abstracción falso, previo al gesto de denuncia en Lord Chandos de Hofmannsthal. En: BURCKHARDT, S. “Heinrich von Kleist: The poet as Prussian”; “Kleist’s Hermannschlacht: The Lock and the Key”. *The Drama of Language: Essays on Goethe and Kleist*. The Johns Hopkins Press. Londres, 1970.

⁷⁴⁷ VON KLEIST. H. *Op. Cit.* Madrid, 2008: (15).

⁷⁴⁸ Carta de Heinrich von Kleist a su hermana Ulrike, a fecha de 5 de febrero de 1801. En: VON KLEIST. H. *Op. Cit.* Madrid, 2008: (22).

el estudio de los textos críticos de Kant, el conocimiento del mundo aparece por primera vez como una meta imposible para el hombre: “No podemos decidir si lo que llamamos verdad es la verdad auténtica o si solamente nos parece así. [...] Se ha derrumbado mi única y suprema aspiración y ya no tengo ninguna”⁷⁴⁹. Surge así el drama del mundo como apariencia. Tan sólo un año más tarde, 1802, y sumido en una profunda crisis de valores, iniciaría el proyecto de la obra *Anfitrión* y el *Cántaro roto*, confesando a su entonces prometida Wilhelmine su único deseo de morir: “Amada muchacha, no me escribas más. No tengo otro deseo que morir pronto”⁷⁵⁰. Y si en los años de juventud imploraba al cielo una necesaria paz para poder rendir cuentas con el tiempo, en 1803 es el infierno el que le ha arrojado hacia la conquista de la otra mitad de su talento. Un infierno que empieza a intuirse en la tierra. “El infierno me ha dado medio talento; el cielo hace a los hombres la merced de un talento entero o de ninguno”⁷⁵¹. Un infierno al que decidió poner fin el 20 de noviembre de 1811, a la edad de treinta y cuatro años, junto a su amiga Adolphine Henriette, enferma probablemente de un cáncer incurable. Sus últimas cartas no hacen más que constatar el dolor y el sufrimiento insoportable de una claridad y lucidez únicas. “Te juro que me es imposible seguir viviendo por más tiempo: mi alma está de tal modo en carne viva que casi diría que basta con asomarme a la ventana para que me haga daño la luz del día que sobre mí brilla”⁷⁵². La esencia interior necesita de la máscara, no como pantomima exterior, sino como el recuerdo original que refleje la trascendencia del hombre en la tierra. Así la luz ya no podría hacerle tanto daño. Una misma luz que años más tarde Rilke, bajo la atenta lectura de las obras del maestro, transforma en el canto de la IV *Elegía* de Munich.

Uno de los primeros críticos en señalar la “analogía” entre la imagen de la *Puppenbühne* (títere) y el ensayo de Heinrich von Kleist *Über das Marionettentheater* (Sobre el teatro de marionetas) fue H. Boris⁷⁵³ en el año 1929. Diez años más tarde llegaría la contribución de E. C. Mason⁷⁵⁴, que arrojaba luz sobre algunos aspectos del problema, sin llegar a resolverlo del todo, hasta que en 1945 K. Bergel⁷⁵⁵ asentara las posibles bases hacia una íntima comprensión de la IV *Elegía* escrita en Munich entre el 22 y el 23 de septiembre de 1915. En ésta, el bailarín, la muñeca, el títere y el ángel se erigen como los protagonistas de la representación de nuestras vidas ante el telón que oculta el escenario del corazón, y en la que la sombra del bailarín da paso a la muerte o la vida inerte del títere y la muñeca, que pronto bajo el gesto del ángel recobrará una nueva vida de esencias lejos de la ilusión. Pues es frente al mundo de las apariencias que sucede la verdadera transformación.

⁷⁴⁹ Carta de Heinrich von Kleist a su entonces prometida Wilhelmine, con fecha de 22 de marzo de 1801. *Ibidem*.

⁷⁵⁰ Carta del 10 de mayo de 1802. En: VON KLEIST. H. *Op. Cit.* Madrid, 2008: (23-24).

⁷⁵¹ Carta de Heinrich von Kleist a su hermana Ulrike, a fecha de 5 de octubre de 1802. En: VON KLEIST. H. *Op. Cit.* Madrid, 2008: (24).

⁷⁵² Última carta de Heinrich von Kleist a su prima Marie von Kleist, a fecha de 10 de noviembre de 1811. Las palabras dirigidas a su hermana Ulrike no fueron otras que éstas: “Tú has hecho por mí no ya todo lo que está en manos de una hermana sino de cualquier ser humano, para salvarme: la verdad es que nadie puede ayudarme ya en este mundo. Y ahora, adiós. Que el cielo te de una muerte que se asemeje, siquiera remotamente, a la mía, en lo que tiene de alacridad y serenidad inexpresable”. Tiene fecha del mismo día de su suicidio, 21 de noviembre de 1811. En: VON KLEIST. H. *Op. Cit.* Madrid, 2008: (30).

⁷⁵³ BORIS, H. “Tier, Mensch und Engel bei Rainer Maria Rilke”. *Die Schildgenossen*, julio-agosto 1929.

⁷⁵⁴ MASON, E.C. *Lebenshaltung und Symbolik bei Rainer Maria Rilke*. Weimar, 1939.

⁷⁵⁵ BERGEL, K. “Rilke’s Fourth Elegy and Kleist’s Essay Über Das Marionettentheater”. *Modern Language Notes*, vol. 60, nº2, febrero 1945: (73-78).

“No reconocemos el contorno
 del sentir: sólo lo que lo forma desde fuera.
 ¿Quién no estuvo sentado con miedo ante el telón de su corazón?
 Éste se levantó: la escena era despedida.
 Fácil de entender. El jardín conocido,
 y se balanceaba levemente: entonces vino, en primer lugar, el bailarín”⁷⁵⁶

Tänzer (bailarín). Figura robada de los motivos poéticos de Kleist, y quien mejor encarna y representa en la obra de Rilke cómo el hombre entra en fricción violenta con el mundo. También en *Über das Marionettentheater* (Sobre el teatro de marionetas)⁷⁵⁷, Kleist emprende el diálogo con un personaje llamado C., un bailarín de la ciudad M., y que presumiblemente bien podría ser el Mainz de inicios del siglo XIX, donde Kleist pasó el invierno de 1803-1804. Y es el bailarín, lleno de ocurrencia quien le afirma al escéptico Kleist “que las pantomimas de los muñecos le complacían sobremedera, y me dio a entender sin recovecos que un bailarín deseoso de mejorar su formación podría aprender mucho de ellos”⁷⁵⁸. Lo que a simple vista aparece como una ocurrencia de bailarín, pronto se revela como un síntoma, ya que los movimientos de los muñecos “habían parecido llenos de gracia”⁷⁵⁹. Es la marioneta la que posee la gracia, ya que lejos de los intentos del bailarín por superar su centro de gravedad, éstos no hacen más que confirmar una de las posteriores constantes poéticas rilkeanas, la esencia del hombre frente a la irremediable caída. Una caída que se muestra llena de gracia en la marioneta, pues cual “cabeza, reclinada, vivía en la cúspide de esta figura como esas bolas que bailan en los surtidores de las fuentes. Toda gravedad se había vuelto ligera, ascendía y caía”⁷⁶⁰.

Una gracia en primera instancia objetiva, que reside en la ley mecánica de la física y sus movimientos. “Cada movimiento, dijo, tenía su centro de gravedad; bastaba con gobernar éste, en el interior de la figura; los miembros, que no eran sino péndulos, por sí mismos seguían el movimiento de manera mecánica”⁷⁶¹. En una primera instancia, el manejo del títere se presenta como una operación de control de las leyes físicas de la gravedad sobre la masa inerte de su cuerpo. Intuir en su interior las resultantes invisibles de las fuerzas que actúan sobre él a través de la tensión del cable y hacerlas coincidir con el eje de su centro de gravedad. Hasta aquí, puro adiestramiento. “Añadió que el movimiento era muy sencillo; cada vez que el centro de gravedad se movía en línea recta, los miembros describían directamente curvas; y que a menudo todo el mecanismo, meneado de manera meramente casual, se ponía en movimiento rítmicamente, de manera semejante a la danza”⁷⁶². Una

⁷⁵⁶ RILKE, R.M. GW III, 185: “Wir kennen den Kontur / des Fühlens nicht: nur, was ihn formt von außen. / Wer saß nicht bang vor seines **Herzens Vorhang**? / Der schlug sich auf: die **Szenerie** war Abschied. / Leicht zu verstehen. Der bekannte Garten, / und schwankte leise: dann erst kam der **Tänzer**”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (81).

⁷⁵⁷ El ensayo sería publicado en el diario berlinés que Kleist editó de octubre de 1810 a marzo de 1811, *Berliner Abendblätter*, el 12 y 15 de diciembre de 1810.

⁷⁵⁸ VON KLEIST. H. *Op. Cit.* Madrid, 2008: (33).

⁷⁵⁹ Una gracia que en palabras de Romano Guardiani sólo podía transmitir el Ángel de la Divina Comedia de Dante. Es así como la definición de la palabra *Gnade* (Gracia) en el diccionario de los hermanos Grimm encuentra este registro en la obra del teólogo alemán. En: GUARDINI, R. *Der Engel in Dantes Göttlicher Komödie*. 1937: (118). Recordemos que el Ángel de la Divina Comedia, a través de las interpretaciones de Romano Guardiani, transitaba a medio camino entre el simbolismo y el lirismo de la obra, como portador de la Palabra, del Lenguaje de lo alto. Es así como busca en los tres aspectos interpretativos del Ángel en la tradición la acepción histórica y temporal de la obra, como el transmisor de las Sagradas Escrituras. Un Lenguaje Sagrado, al que le corresponde un nombrar lo alto.

⁷⁶⁰ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Barcelona, 2009: (67).

⁷⁶¹ VON KLEIST. H. *Op. Cit.* Madrid, 2008: (34).

⁷⁶² *Ibidem*: (34-35).

danza rítmica y mecánica, aparentemente sin ninguna complejidad, si no fuera por el hecho de que la línea que movía al títere recorriendo siempre su centro de gravedad no era otra que “*el recorrido del alma del bailarín*”⁷⁶³. Una sincronización que a Kleist, en un primer momento, le genera duda, y frente a la que el bailarín pone freno rápidamente. “*Sonrió y dijo atreverse a afirmar que, si un buen mecánico le construía una marioneta según sus requerimientos, le haría ejecutar una danza cuya excelencia ni él ni ninguno de los más consumados bailarines de la época serían capaces de igualar*”⁷⁶⁴. La visión con la que Kleist se acerca a la marioneta es de escepticismo. Ésta encarna, en primera instancia, la imagen perfecta que pone en relieve la artificialidad del lenguaje. La marioneta sería, y no representaría ningún problema admitirlo, una representación del doble del hombre que imita sus gestos y actitudes. Y cuando el lenguaje se transforma en una máscara que se conforma desde fuera, el drama queda enunciado. Olvida su condición inicial mítica y transformadora, para convertirse en una piel vacía de contenido, y que poco habla del espíritu. Una naturaleza que parece no compartir los mismos atributos que *die Puppe* (el muñeco), tal y como Rilke reclama entre los versos de IV *Elegía*.

*“No quiero esta máscara a medio llenar,
prefiero el muñeco. Él está lleno. Quiero
soportar el relleno y el hambre y su
rostro hecho de apariencias”*⁷⁶⁵

Masken (máscaras). Superficies que no revelan la profundidad del ser. Sólo a través de la excelencia del movimiento de la envoltura y su rostro de apariencias, el manipulador del títere podría acercarse a la perfección, pues aquello que distingue el gesto de la marioneta del ser humano no es otra cosa que la ausencia de afectación. “*¿Ventaja? En primer lugar una ventaja negativa, dilectísimo amigo, a saber que nunca mostraría afectación. Pues la afectación aparece, cuando el alma (vis motrix) se localiza en algún otro punto que el centro de gravedad del movimiento*”⁷⁶⁶.

En el títere, a diferencia que en el muñeco, el alma y el centro de gravedad coinciden en un mismo punto. Como en el caso de las bailarinas orientales con los que abrimos el tercer capítulo de esta tesis. Cuando las bailarinas camboyanas de Rodin y Rilke reproducen con sus manos las grafías de un posible alfabeto de símbolos e imágenes, su alma reposa en su centro de gravedad. Su cuerpo está quieto, y lejos de la afectación, los miembros se comportan cual péndulos muertos que reproducen un código previo. Sus rostros blancos no muestran ninguna sensación, y su cuerpo se transforma en el portador de una nueva gestualidad del movimiento, de las que sus manos se erigen como el nuevo centro o escenario de la transformación.

¿Es por ello que los gestos de las extremidades de las bailarinas de Camboya bien podrían ser comparados a los movimientos mecánicos de las marionetas de Kleist? El parangón resultaría excesivo, sino fuera porque sus extremidades, como las de los muñecos, tienen la ventaja de parecer ingrátidos. “*Los muñecos necesitan el suelo para rozarlo, [...] y para realzar el ímpetu de los*

⁷⁶³ Ibidem: (36).

⁷⁶⁴ Ibidem: (36-37).

⁷⁶⁵ RILKE, R.M. GW III, 185-186: “*Ich will nicht diese halbgefüllten Masken, / lieber die Puppe. Die ist voll. Ich will / den Balg aushalten und den Draht und ihr / Gesicht aus Aussehn*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (81).

⁷⁶⁶ VON KLEIST. H. *Op. Cit.* Madrid, 2008: (38).

*miembros por medio del obstáculo momentáneo; nosotros lo necesitamos para descansar sobre él*⁷⁶⁷. Los muñecos necesitan el suelo para rozarlo, del mismo modo que las manos y los pies de los bailarines orientales apenas necesitan descansar sobre él. Pero a pesar del ingenio de tal comparación, Kleist en su ensayo no se muestra del todo convencido. “*Díjale que, por mucho ingenio que gastase en la defensa de su paradoja, no iba de ninguna manera a convencerme de que un títere mecánico pudiese poseer más donaire que la estructura del cuerpo humano*”⁷⁶⁸. Para Kleist, el trabajo de expresión del títere no podría en ningún caso superar al del hombre, a lo que el bailarín contestó: “*Resulta prácticamente imposible ni siquiera igualar al títere en este aspecto. Sólo un dios podía, según él, competir con la materia en este terreno; y precisamente en este punto se engranaban los dos extremos del mundo anular*”⁷⁶⁹. Y es en este punto donde radica la clave de comprensión del ensayo de Kleist, en el engranaje de los dos extremos anulares. Otra nueva y conceptual unión entre el cielo y la tierra, que ya lejos de los ojos de la mística del Medievo, el espíritu del romanticismo alemán -contra el sueño de la razón ilustrada- intenta conciliar. Ver el cielo en la tierra, o el infinito en lo finito, si bien se desea. Conjugar los dos extremos del mundo anular.

Pero el hombre sigue en la tierra, donde “*tenemos que dar la vuelta al mundo para ver si por la parte de atrás, en algún lugar, ha vuelto a abrirse*”. Al hombre se le encomienda la tarea de rastrear en la tierra, entre las sombras⁷⁷⁰, la presencia de una grieta, a través de la cual, se intuya la nueva presencia del infinito en las cosas, ese Paraíso perdido y que también desea recuperar Kleist a través del propio lenguaje. Una grieta cuya existencia cuta existencia en la poética rilkeana sólo se intuiría a través del aprendizaje de la mirada del hombre hacia *Das Offen* (lo abierto), -una mirada que el niño y el animal ya poseen- y que se adquiere a fuerza de enfrentarse a la realidad e intentar sobrepasar sus límites⁷⁷¹.

Facilitarnos todas las herramientas necesarias para comprender la construcción de este límite es la tarea de la famosa y tan estudiada carta a Helewicz del 13 de noviembre de 1925, en la que Rilke aclara el concepto de la presencia del infinito en la tierra.

*“En las Elegías, la afirmación de la vida y la afirmación de la muerte se revelan como formando una sola. Admitir la una sin la otra es, y éste es un descubrimiento que celebramos aquí, una limitación que finalmente excluye todo el infinito. [...] No hay un más acá ni un más allá, sino la gran unidad”*⁷⁷².

⁷⁶⁷ *Ibidem*: (39).

⁷⁶⁸ *Ibidem*.

⁷⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁷⁰ Foucault publicaría el año 1970 el ya mencionado ensayo *Sept propos sur le septième* (Siete sentencias sobre el séptimo ángel). En el texto, prólogo de *La Grammaire logique / La Science de Dieu* de Jean-Pierre Brisset, Foucault sitúa a su autor “*en la familia de sombras que ha heredado lo que la lingüística, en su formación, dejaba en el olvido*”. Y en esta familia de sombras sitúa a Fabre d’Olivet quien, “*con una erudición hebraica cierta, había cargado sus especulaciones con toda una gravedad demostrativa*”. Y frente al rigor demostrativo de Antoine Fabre d’Olivet, Foucault defiende a Brisset y el delirio y la deconstrucción total en la que sumió los orígenes del Lenguaje. *Siete sentencias sobre el séptimo ángel* se editó en forma de libro tras la muerte de Foucault, en el año 1986, en la editorial Fata Morgana de Montpellier, pero había sido publicado como prólogo, años antes, a la edición de Jean-Pierre Brisset, *La Grammaire logique suivie de La Science de Dieu* (Claude Tchou éditeur. París, 1970).

⁷⁷¹ Esa nueva forma de mirar el mundo, Kleist la enuncia en su “*Carta de un joven poeta a un joven pintor*”, publicado el 6 de noviembre de 1810 en el *Berliner Abendblätter*, en el que el poeta invita al pintor a “*contemplar amorosa y fervorosamente el cuadro que nos conmueve*”. Mirar desde el telón del corazón hacia el escenario del mundo. En: VON KLEIST. H. *Op. Cit.* Madrid, 2008: (80).

⁷⁷² BLANCHOT, M. “*La obra y el espacio de la muerte. Rilke y la exigencia de la muerte*”. *El espacio literario*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 1992: (123).

Aquello que nos excluye de lo ilimitado es que somos cuerpos dotados de límites. Y sólo nuestra mirada recobra ese infinito perdido, a partir de la gran unidad entre cielo y tierra. El cielo, tras el infierno de las apariencias, se encuentra en los objetos que se transforman en “cosas” bajo la mirada de poeta.

La constante y obsesiva mirada hacia *Das Offen* (lo abierto), que Rilke en más de una ocasión a partir de 1912 se afaná en explicar:

*“Por abierto, no entendemos el cielo, el aire, el espacio, que para el observador son aún objetos y por lo tanto opacos. El animal, la flor, es todo esto sin darse cuenta, y de este modo tiene frente a sí, más allá de sí [...] su propia extensión, o aun en la efusión hacia un Dios”*⁷⁷³.

Novalis ya había expresado una aspiración semejante cuando decía: “*Soñamos viajar por el universo. ¿El universo no está entonces en nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. Hacia el interior conduce el camino misterioso. La eternidad está en nosotros con sus mundos, pasado y futuro*”⁷⁷⁴. O años antes cuando, a través de sus *Geistliche Lieder* (Cantos espirituales), proclamaba la existencia del Cielo en la Tierra, gracias a la vida interior del hombre⁷⁷⁵. Un camino que a fecha de 1913 encontraba su centro en *Herzens Vorhang* (telón del corazón), aquél que permite interiorizar las imágenes exteriores cual fantasmas que esconden el auténtico conocimiento al que aspira la obra del poeta. Así lo revelaba entre los versos de la IX *Elegía*:

*“Y estas cosas,
que confían en que podemos salvarlas, nosotros, los más perecederos,
nos confían algo que salva, a nosotros, los más perecederos.
Quieren que las transformemos del todo en el corazón invisible
¡en –oh, infinitamente- en nosotros! Da igual quién seamos al fin”*⁷⁷⁶

Unendlich - in uns (el infinito en nosotros). La eternidad está en nosotros.

Tal y como indicaría muchos años más tarde Maurice Blanchot a propósito del poeta, la muerte y el final de un cuerpo inerte sobre el suelo se presiente entre las páginas de Malte: “*Durante algún tiempo todavía, voy a poder escribir todo esto y testimoniar. Pero llegará el día en que mi mano me será distante, y cuando le ordene escribir trazará palabras que no habré consentido. Llegará el tiempo de la otra explicación, donde las palabras se desenlazarán, donde cada significado se diluirá como una nube y se abatirá como la lluvia. Pese a mi miedo, soy como alguien que se enfrenta a grandes cosas, y recuerdo que antes sentía resplandores similares cuando iba a escribir. Seré la impresión que va a metamorfosearse. ¡Haría falta tan poco, y yo podría, ah, comprender todo, acceder a todo! Un paso*

⁷⁷³ BLANCHOT, M. *Op. Cit.* Barcelona, 1992: (125).

⁷⁷⁴ *Ibidem*: (128).

⁷⁷⁵ “*El Cielo está en la Tierra con nosotros. [...] Por fin vimos abrirse el Cielo ante nosotros*”. En: PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2010: (133-134).

⁷⁷⁶ RILKE, R.M. GW III, 204: “*Und diese, von Hingang / lebenden Dinge verstehn, daß du sie rühmst; vergänglich, / traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu. / Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln / in - o unendlich - in uns! Wer wir am Ende auch seien*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (114).

*solamente, y mi profunda miseria sería felicidad. Pero no puedo dar este paso. Me he caído y no puedo levantarme porque estoy quebrado*⁷⁷⁷.

Quebrado, resta a la espera del ángel, para que alze nuevamente sus movimientos, intentando recuperar el centro de gravedad perdido de su figura. Que donde haya muerte haya vida, así reza entre los versos de la IV *Elegía* en Munich:

*“Cuando tengo ganas
de esperar ante la escena de muñecos, no,
de mirar de un modo tan plenario que para mi mirada
al fin se equilibre, tiene que entrar, como actor,
un ángel que tire hacia arriba los rellenos”*⁷⁷⁸

El lenguaje ha de ser quien tire hacia arriba de los rellenos. Un ángel que es *Spieler* (actor), y que a través de su presencia tras el *Herzens Vorhang* (telón del corazón), eleva el significado interior del muñeco, su esencia, su muerte. Para retornar la vida allí donde sólo hay el cuerpo inerte del títere. Para ello, en palabras de Kleist, la trayectoria que cruza el centro de gravedad de la figura inerte debe proyectarse como “*el recorrido del alma del bailarín*”. Un actor-bailarín que Rilke torna ángel y que juega a levantar del suelo los restos de madera sin vida. Y el alma del lenguaje se proyecta en el títere como Verbo⁷⁷⁹ hecho Acción en movimiento. Un golpe violento, que no es más que un gesto, al que se confía Rilke en 1914, para obrar de nuevo otro equilibrio. Otro *coincidentia oppositorum*.

Y Blanchot sigue ofreciéndonos pistas. “*¿Cómo soportar, cómo salvar lo visible, si no es construyendo el lenguaje de la ausencia en lo invisible?*”⁷⁸⁰. Una construcción que sólo tiene lugar en el poema, a través del lenguaje poético⁷⁸¹, el único capaz de “traducir las cosas” arrojándolas a nuestro interior, donde habitarán invisibles. “*Cada palabra poética es la palabra de un conjuro*”⁷⁸², decía Novalis. El poeta es el sacerdote de la palabra. Y su gramática no será otra que la del gesto que se mide con la muerte.

⁷⁷⁷ BLANCHOT, M. *Op. Cit.* Paidós Ibérica. Barcelona, 1992: (121-122).

⁷⁷⁸ RILKE, R.M. GW III, 186: “*Wenn mir zumut ist, / zu warten vor der Puppenbühne, nein, / so völlig hinzuschauen, daß, um mein Schauen / am Ende aufzuwiegen, dort als Spieler / ein Engel hinmuß, der die Bälge hochreißt*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (83).

⁷⁷⁹ Para alabar las poesías de Jacobsen, Rilke dice: “*No se sabe dónde termina la trama verbal y dónde comienza el espaciode la acción*”. En: BLANCHOT, M. *Op. Cit.*: (132).

⁷⁸⁰ *Ibidem*.

⁷⁸¹ BURCKHARDT, S. *Op. Cit.* The Johns Hopkins Press. Baltimore y Londres, 1970: (12).

⁷⁸² PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2010: (88).

8.3 UN ENSAYO SOBRE LOTTE PRITZEL

Charlotte Pritzel se encontró con Rainer Maria Rilke en el ya enunciado barrio múnichés del Schwabing, en el que las populares manifestaciones del *Schattenspiele* y el *Marionetten-Theater* contaban ya con una amplia aceptación. El 15 de septiembre de 1913, Rilke asiste por primera a la exposición de las muñecas de cera de Lotte Pritzel que tuvo lugar en Munich⁷⁸³ [fig. LXIV]. Meses más tarde, bajo el impacto en su retina de las imágenes a las que se enfrentó en dicha exposición, el poeta encargaba a su editor la adquisición de las obras completas de Heinrich von Kleist, que llegarían a las manos del poeta en París el mes de diciembre de 1913. El 1 de febrero de 1914, Rilke escribiría el ensayo en prosa *Puppen. Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel* (Muñecas. Sobre las muñecas de cera de Lotte Pritzel)⁷⁸⁴, bajo la influencia directa de la lectura de Kleist, para ser publicado por primera vez en el *Die Weißen Blätter*⁷⁸⁵ de Leipzig, en marzo de 1914⁷⁸⁶.

El ensayo de Rilke enuncia la condición de partida del análisis de la figura de la muñeca, en el que éstas ya se han visto apartadas de toda función. Una existencia autónoma, al margen de los usos y disfrutes infantiles, frente a la que el hombre debe medir la condición de su existencia.

*“Para hacerse una idea del ámbito en el que se da la existencia de estas muñecas, podría pensarse, viéndolas, que no hubiese niño alguno frente a su existir”*⁷⁸⁷.

La muñeca asume en su seno todas las irrealidades de su propia vida. “Arrojadas a un rincón, con las cosas afiladas y rotas, despreciadas, desdeñadas, acabadas, [...] llenas sobre todo el pensamiento rudimentario de la caída”⁷⁸⁸. La imagen de la muñeca a la que se enfrenta Rilke, ha superado su valor de uso, y es a partir de ese momento que el poeta enuncia su existencia como otra *caída*. Necesita un nuevo valor de cambio. Ya no es el niño sumido en el reino de la imaginación el que le ha de conceder una vida ilusoria, sino el adulto el que ha de entender frente a su presencia conceptos como el de la pérdida de la inocencia y el tiempo de la infancia. Es la muñeca la que arroja al adulto, durante el instante de un parpadeo, al abismo de la pérdida y la desilusión. Esa es su nueva función cuando deja de estar entre las manos del niño y se convierte en objeto de reflexión estética para el adulto.

La muñeca es, para Rilke, como las manzanas para Cézanne. Se trata de esas *Ding* (cosas) que se han visto arrojadas del fútil reino de la utilidad, para recobrar otro tipo de vida. El único síntoma de verdad o belleza al que el hombre moderno puede acceder. Una nueva santidad de los objetos,

⁷⁸³ Las muñecas de cera de Pritzel de estilo rococó fueron publicadas por primera vez en la revista *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. XXVII, octubre 1910 - marzo 1911.

⁷⁸⁴ Sobre las relaciones entre la obra del poeta y el ensayo *Puppen*, consultar: STEPHENS, A. “Rilke’s Essay *Puppen* and the Problem of the Divided Self”. *German Life & Letters*, nº22, 1969: (302-315); junto a STEINER, J. “Das Motiv der Puppe bei Rilke”. En: *Kleist Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretation*. Erich Schmidt Verlag. Berlín, 1967: (132-170). En ellas únicamente se muestran las exhaustivas correspondencias biográficas entre ambos.

⁷⁸⁵ RILKE, R.M. “Puppen”. *Die Weißen Blätter*, nº7, marzo de 1914, año I.

⁷⁸⁶ Esta primera edición pronto daría lugar a una segunda de lujo, en el año 1921, en el que el texto de Rilke se muestra acompañado de las imágenes de las muñecas de cera de Lotte Pritzel.

⁷⁸⁷ RILKE, R.M. “Muñecas. Sobre las muñecas de cera de Lotte Pritzel”. *Salina*, nº 13, 1999: (24). Se ha tomado como texto en castellano la única traducción de éste, de Daniel Mesa Gancedo. El texto utilizado proviene de *Kleine Schriften in Werk in drei Bände*, vol. III, Insel Verlag, 1966: (272-279).

⁷⁸⁸ RILKE, R.M. *Op. Cit.* 1999: (24).

inaugurada años antes entre los rezos de Novalis: “*Buscamos por todas partes lo absoluto, y encontramos siempre y sólo cosas*”⁷⁸⁹. Cosas sobre las que el cielo constelado derrama en la tierra infinitud de estrellas, que alumbran la nueva visión del hombre sobre el mundo.

“*El Cielo está en la Tierra con nosotros.
[...] Por fin vimos abrirse el Cielo ante nosotros*”⁷⁹⁰

Una abertura similar a la que experimenta quien, frente a la muñeca, se le revela la realidad como un infinito. Ese infinito que tanto en Kleist como en Rilke conciliaba vida y muerte en un único canto, y que el poeta convoca bajo la presencia de la energía vital o espíritu del hombre *Ka*.

“*Nutridas con alimentos falsos, como el ‘Ka’, embadurnándose, malcriadas con lo real, así descansan las muñecas*”⁷⁹¹.

El *Ka*, que en la tradición egipcia representa el doble de la persona en el más allá, se transforma bajo la figura de la muñeca en aquella imagen que traduce la existencia invisible del hombre en el infinito de la muerte⁷⁹². Sólo el sacerdote y los familiares podían acceder a la tumba del difunto para proporcionarle todo aquello que el hombre requería en su viaje celestial, del mismo modo que sólo el poeta puede proporcionar a la muñeca el *alimento* necesario para que su imagen de muerte se transforme en vida. Sacerdote y poeta, tras siglos de tradición, parece que reconcilian sus tareas. Algo que también Novalis, años antes, había aventurado. “*El poeta y el sacerdote eran, primitivamente, uno solo. Sólo en tiempos posteriores se han escindido. Sin embargo, el auténtico poeta es siempre un sacerdote, como el auténtico sacerdote ha sido siempre un poeta*”⁷⁹³. Y es Rilke, cual posiblemente último sacerdote de su contemporaneidad, el que proclama, tras la exhortación al ángel en la IV *Elegía*, el inicio del nuevo espectáculo de la vida.

“*Cuando tengo ganas
de esperar ante la escena de muñecos, no,
de mirar de un modo tan plenario que para mi mirada
al fin se equilibre, tiene que entrar, como actor,
un ángel que tire hacia arriba los rellenos.
Ángel y muñeco: entonces, al fin hay espectáculo*”⁷⁹⁴

⁷⁸⁹ PAU, A. *Novalis. La nostalgia de lo invisible*. Editorial Trotta. Madrid, 2010: (12).

⁷⁹⁰ *Ibidem*: (133-134).

⁷⁹¹ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Tarragona, 1999: (24). Ha sido tenida en cuenta la nota y el comentario aclarador que acompaña el texto en italiano y alemán de la edición de sus escritos completos sobre arte y literatura. En: “*Commento e note. Bambole. Sulle bambole di cera di Lotte Pritzel*”. RILKE, R.M. *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*. A cura di Elena Polledri. Bompiani, Il pensiero occidentale. Milán, 2008: (1233-1234).

⁷⁹² En la religión egipcio-faraónica, el *Ka* representaba realmente la fuerza vital que sustenta al ser humano. De ahí que su representación sea similar a la de unos brazos portando un peso. El doble, en el sentido al que se refiere Rilke, sería encarnado por la figura del *Ba*.

⁷⁹³ *Ibidem*.

⁷⁹⁴ RILKE, R.M. GW III, 186-187: “*wenn mir zumut ist, / zu warten vor der Puppenbühne, nein, / so völlig hinzuschauen, daß, um mein Schauen / am Ende aufzuwiegen: dort als Spieler / ein Engel hinmuß, der die Bälge hochreißt / Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (83).

Es el gesto del lenguaje del movimiento de su *Kernform* (forma nuclear), el que tira hacia arriba los cuerpos inertes de los títeres para dotarlos de una nueva vida artificial⁷⁹⁵. Y sin embargo, la única. Del mismo modo que, a través del lenguaje del gesto y del golpe, la muerte invisible se transforma en la huella visible que recuerda todo final de la vida.

*“Ángel y muñeca; entonces, por fin hay espectáculo”*⁷⁹⁶.

Un lenguaje que como veremos confiará en el gesto. Y en una muerte que se entregará a la implícita caducidad de las cosas. Pues es la vida de los objetos y su posterior abandono aquello en lo que insiste el poeta cuando vislumbra, entre las piezas de la Sala de la Armería del Museo del Prado⁷⁹⁷, no sólo las victorias o las derrotas, sino también las lágrimas de los hombres que hicieron uso de ellas. La vida de las cosas.

*“Tan sólo me gustaría convocar rápidamente a las más simples: un huso, una rueca, un telar casero, un pañuelo de novia, una taza, la cubierta y las páginas de una Biblia, por no hablar de la enorme voluntad de un martillo, de la abnegación de un violín, del bondadoso afán de unas gafas de concha”*⁷⁹⁸.

Una vida que, en el momento en el que rescatamos a la muñeca del olvido del tiempo, se torna terrible y siniestra⁷⁹⁹. Es entonces cuando *“desenmascarada, se nos aparecería como el horrible cuerpo extraño con el cual hemos derrochado nuestro calor más puro, como un cadáver de un ahogado con un maquillaje superficial que se dejó levantar”*⁸⁰⁰. Una analogía, la del cuerpo de la muñeca y el cadáver de un ahogado, que Rilke recupera del primer relato breve en el que se enfrentaba al imaginario de la infancia en sus años de juventud. Es en el relato *Frau Blaha's Magd* (La criada de la Señora Blaha) de 1899, donde Rilke da vida a la terrible Annuschka⁸⁰¹, una mujer que tras un viaje del campo a la ciudad para incompararse a las labores del servicio, decide comprar un catártico teatro de títeres en el que dar vida a un rey, un campesino, y una torre. De nuevo una arquitectura que se

⁷⁹⁵ Ya entre las páginas de su *Line & Form* de 1900, Walter Crane se iniciaba en la investigación de los conceptos de “fondo” y “figura” a través del objeto y su sombra en proyección como superficie negra. Entre las mismas páginas de su ensayo, la figura del ángel era estudiada a través de su movimiento, a través de los ropajes y las alas de éste. Un estudio que se centraba en cómo transformar en visible aquello que es invisible tanto en la arquitectura como en el ángel: el movimiento.

⁷⁹⁶ Ese fue uno de los títulos incluidos por la revista *DC. Revista de Crítica Arquitectónica* con motivo de la publicación de las actas del “I Congreso Internacional de Arquitectura de los Años 60”, celebrado en el Colegio de Arquitectos de Catalunya el mes de noviembre de 2002. Se trataba de una comunicación en la que se planteaban los límites de la arquitectura catalana de la posmodernidad bajo los dictados teóricos del maestro de Praga. En: GARCIA, C. “Ángel y muñeca; entonces, por fin hay espectáculo”. *DC. Revista de Crítica Arquitectónica*, nº8. Departamento de Composición Arquitectónica de Barcelona, noviembre de 2002: (140-149).

⁷⁹⁷ Se trata de la última visita que realiza Rilke al Museo del Prado, procedente de Ronda, el 24 de febrero de 1913, visita en la que el poeta también contempla bajo un auténtico arrebató místico, el cuadro de la *Crucifixión* de El Greco. En: RILKE, R.M. *Op. Cit.* Milán, 2008: (1234).

⁷⁹⁸ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Tarragona, 1999: (25).

⁷⁹⁹ “Si teniendo presente todo esto encontraríamos, en el mismo momento –sacándola de entre un montón de cosas que ansiaban ser tenidas en cuenta- una de nuestras muñecas, casi nos escandalizaría con su horrible y denso olvido”. En: RILKE, R.M. *Op. Cit.* Tarragona, 1999: (25).

⁸⁰⁰ *Ibidem*.

⁸⁰¹ “Annuschka sólo puede trascender los confines de su vida a través de un acto de violencia”. En: SIMMS, E.M. “Unccany Dolls: Images of Death in Rilke and Freud”. *New Literary History*, vol.27, nº4, otoño 1996: (663-677).

convoca como visión interior de los anhelos de trascendencia de Annuschka, y que cobra vida como *Spieler* (actor). Hasta aquí todo seguiría el transcurso previsible de cualquier acción narrativa, sino fuera por el hecho de que Annuschka da inesperadamente a luz un bebé que creía no gestar, lo ahoga con el lazo azul de su delantal, y lo incorpora a los muñecos y títeres de su particular escenificación. ¿Dónde se encuentran las equivalencias entre el cuerpo inerte de la muñeca y el cuerpo sin vida de un bebé? Para Rilke, en el espacio del poema, las correspondencias entre ambos son claras.

Ya entre los versos de un fragmento finalmente no incluido en el transcurso de las *Elegías*, Rilke volvería a enunciar las equivalencias latentes entre un cuerpo sin vida y la presencia de una muñeca.

*“Si aparece un cadáver en la habitación –
cúbrela,
que no se transforme en la terrible
muñeca de la casa de la infancia,
que no juegue con ella,
erguiéndola en su contra”*⁸⁰²

Es en ese fragmento nunca incluido en el ciclo donde el poeta inaugura uno de los futuros límites semánticos para la expresión *Das Unheimliche* (Lo siniestro), aquél en que la muerte iguala tanto la existencia del hombre como la del muñeco, cuyos papeles en cualquier momento pueden ser intercambiados. Y en el ensayo de 1919 de Sigmund Freud que llevará por título la misma expresión, *Das Unheimliche* (Lo Siniestro), se insistirá en ello. “E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la ‘duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado’, aduciendo con tal fin, la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas sabias y los autómatas”⁸⁰³. La aparición tanto del cadáver de las *Elegías* como el niño muerto del *Frau Blaha’s Magd* (La criada de la Señora Blaha) ha de ser tomada como una presencia siniestra, que se enuncia, según Freud por primera vez en la obra de E.T.A. Hoffmann a través de su muñeca Olimpia, protagonista del cuento *Der Sandmann* (El arenero) de sus *Nachtstücke* (Cuentos nocturnos)⁸⁰⁴.

Pero al margen de las equivalencias e intercambio de roles que el hombre frente al muñeco puede adquirir, uno de los conceptos que Freud toma prestado directamente del ensayo de Rilke de 1914 *Puppen* (Muñecas) es el de la posible tradición de las mismas en la figura del *Ka* egipcio. Lo que para Rilke supone la imagen que traduce la existencia invisible del hombre en el infinito de la muerte, para Freud encarna el espíritu del “doble”: “En la cultura de los viejos egipcios esa tendencia compele a los artistas a modelar la imagen del muerto con una sustancia duradera”⁸⁰⁵. Es así como el muñeco como doble se convierte en una especie de asegurador de la supervivencia del hombre. “El tema del ‘doble’ ha sido investigado minuciosamente, bajo este mismo título, en un trabajo de O. Rank. Este autor estudia las relaciones entre el ‘doble’ y la imagen en el espejo a la sombra, los genios tutelares, las doctrinas animistas y el temor ante la muerte. Pero también echa viva luz sobre la sorprendente

⁸⁰² RILKE, R.M. GW III, 461.

⁸⁰³ FREUD, S. “Das Unheimliche”. *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, n.5, 1919: (297–324). Traducción al castellano en: FREUD, S. “Lo siniestro (1919)”. *Obras Completas*. Editorial Amorrortu. Madrid, 1978.

⁸⁰⁴ Sobre el cuento de E.T.A. Hoffmann y su interpretación en manos de Freud, véase: TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Ariel. Barcelona, 2001: (40–42).

⁸⁰⁵ FREUD, S. *Op. Cit.* Madrid, 1978.

evolución de este tema. En efecto, el 'doble' fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, un 'enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte' (O. Rank), y probablemente haya sido el alma 'inmortal' el primer 'doble' de nuestro cuerpo⁸⁰⁶. Un primer doble que bien sea en forma de muñeco como en forma de sombra de ese *schattenspiele* en el que nos vemos sumidos, enuncia el final ineludible de toda existencia terrenal. Y el alma "inmortal" del hombre como primer "doble" de nuestro cuerpo nos arroja a dos de los últimos interrogantes planteados entre las páginas de *Puppen* (Muñecas). El primero, frente a la posible presencia del alma "inmortal" del hombre, Rilke se cuestiona el lugar de la existencia del alma de la muñeca:

"Pero tú, alma de muñeca... de ti nunca podía decirse a ciencia cierta dónde estabas en realidad"⁸⁰⁷.

El segundo y último interrogante con el que cerrará su ensayo, su condición como ser andrógino. Otro tipo de *Passage* hacia la muerte.

El interrogante que genera el emplazamiento y la existencia del alma de la muñeca no se encuentra, en cambio, presente en el caballito de madera. "¡Alma grande y valiente del caballito de madera! ¡Tú, balancín del corazón del niño, que agitas el aire del cuarto de los juegos! [...] ¡Alma orgullosa y auténtica, casi visible!"⁸⁰⁸. Es en el movimiento oscilante del corazón del niño donde el juguete encuentra su esencia. Como desplazamiento. Como movimiento. Tanto físico y real como interior y emocional. Es así como los tranvías, las pelotas y las fichas de dominó encuentran su razón de ser como imaginación y juego de la razón⁸⁰⁹.

Ese sueño de la razón que ya no produce monstruos, sino sombras. Sombras que complementan en una nueva síntesis unitaria la presencia de las *Ding* (cosas), en ese empeño en el que la obra de Rilke se sume a partir de 1913: transformar la realidad dual en una nueva visión inescindible del mundo. Es la vida de las cosas como movimiento aquéllo que las dota de alma. Sin embargo, tal asunción no sucede en la muñeca. En una de las primeras versiones de la *Pieza para muñecos del Doctor Fausto* publicada en 1840, Hans Wurst ya le explica a un desafiante Mefistófeles⁸¹⁰ que el diablo no conseguiría nada en realizar un pacto con él. Hans Wurst no le puede entregar el alma, sencillamente porque no tiene. En la versión de Stuttgart de unos cuantos años más tarde, el protagonista se muestra todavía más explícito, llegando a afirmar: "... Éste desea apostar por mi alma, ¡y yo estoy hecho de madera!"⁸¹¹. Una condición objetual sobre la que algunos de los personajes en la escena parecen reflexionar y que el ensayo de Rilke toma como herencia.

⁸⁰⁶ Ibidem.

⁸⁰⁷ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Tarragona, 1999: (26).

⁸⁰⁸ Ibidem.

⁸⁰⁹ "O tú alma convencida del tranvía, que llegabas casi a dominarnos, cuando creyendo tan sólo un poco en nuestra naturaleza vagón viajábamos por el cuarto. Vosotras, almas de todos los juegos y aventuras solitarias: alma ingenua y complaciente de la pelota, alma del olor de las fichas de dominó, inagotable alma del libro de estampas". En: RILKE, R.M. *Op. Cit.* Tarragona, 1999: (26).

⁸¹⁰ Aspecto negativo, infernal, de la función psíquica que se ha liberado de la totalidad hasta adquirir independencia y carácter propio. ELIADE, M. *Méphistophélès et l'Androgyne*. París, Gallimard, 1962.

⁸¹¹ KNOEDGEN, W. "Peça per a ninots del Doctor Faust". *El Teatre Impossible. Per a una fenomenologia del teatre de figures*. Instituto de Ediciones de la Diputación de Barcelona, 2003: (62-63). En la nota 27, el autor expone: "Esta pieza de

¿Dónde se encuentra el alma de la muñeca? ¿En la pátina del tiempo? ¿En el gesto? ¿En la sombra? ¿En el movimiento sin afectación que reclamaba Kleist en sus títeres? ¿O bien en el viaje que acompaña al infante muerto hacia la sepultura? Rilke parece apuntar hacia ésta última cuando afirma:

*“No puedo juzgar sobre lo que ocurre cuando una niña pequeña muere y no se separa de una de sus muñecas, [...] ni siquiera al final, de modo que la pobre cosa, bien seca y ajada por la mano febril, es arrastrada hacia lo serio y definitivo: ¿tal vez entonces se acumula en ella un poco de alma, por la curiosidad de ver un alma verdadera?”*⁸¹².

Sólo desde la muerte y el silencio.

*“Entonces ella callaba. No por orgullo. Callaba porque ese era su discurso constante”*⁸¹³.

Rilke vincula la presencia del *Puppenseele* (alma de la muñeca) a través de presencia del cuerpo sin vida del niño. O en palabras de Alexander von Bernus, donde lo simbólico se transmuta en la existencia de una *“historia capaz de abarcar a la vez la parte de delante de la escena y su plan de trasfondo, la historia y el mito revivido”*⁸¹⁴. Superar ese estado de dualidad constante en la cultura occidental era parte de la tarea emprendida por el poeta esos mismo años. Y la ciudad, Munich. Ese mismo escenario en el que el *Passage* (tránsito) se revelaba como la verdadera síntesis de los opuestos, y en la que la figura del andrógino encarnaba esa superación en el campo de los sexos. Una condición que sintomáticamente también comparten los muñecos de Rilke.

*“Carentes de sexo, exactamente igual que las muñecas infantiles, no encuentran decadencia en su decorosa voluptuosidad, donde nada fluye hacia dentro ni hacia fuera”*⁸¹⁵.

Son, en sí mismas, la impenetrable imagen de la muerte⁸¹⁶. Es por ello que Rilke se entrega a ella entre los versos de la IV *Elegía*, de la que al fin disponemos las suficientes herramientas como para romper su hermetismo.

*“No quiero esta máscara a medio llenar,
prefiero el muñeco. Él está lleno”*⁸¹⁷

muñecos se basa en una leyenda popular que recogió Johann Spies bajo el título ‘Historia von D. Johann Fauesten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler’ (Historia de Dr. Johan Faust, el más conocido creador de magia negra) en Frankfurt el año 1587. Después de la primera versión teatral de Christopher Marolwe (The Tragical History of D. Faustus, Londres, 1604), la obra se hizo muy popular i volvió a Alemania a través de una grupo de actores ambulantes y hasta el romanticismo tardío no se conoce otra pieza para muñecos”.

⁸¹² RILKE, R.M. *Op. Cit.* Tarragona, 1999: (27).

⁸¹³ *Ibidem*: (25).

⁸¹⁴ VON BERNUS, A. *Op. Cit.* Madrid, 1981: (150).

⁸¹⁵ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Tarragona, 1999: (27).

⁸¹⁶ *“Uno de los ejemplos más sobrecogedores de este personaje es la Lulu de Frank Wedekind, que aparece al principio de Erdgeist (1895) con un traje de Pierrot”.* En: STAROBINSKY, J. “Del andrógino a la mujer fatal”. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Abada editores. Madrid, 2007: (34-44).

⁸¹⁷ RILKE, R.M. GW III 185-186: *“Ich will nicht diese halbgefüllten Masken, / lieber die Puppe. Die ist voll”.* Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (81).

A partir de una posible oposición encarnada a través de conceptos duales tales como *Kunstform* (forma artística) y *Kernform* (forma nuclear) enunciados por C.G.W. Bötticher en 1852⁸¹⁸, la máscara se revelaría cual forma artística u ornamento exterior, frente a la esencialidad y verdad que habita en el seno de la muñeca, llena, forma estructural en sus apariencias. Una dicotomía que le llevó a gestar los versos finales de la dedicatoria que regaló al libro de invitados en el castillo de Muzot, en invierno de 1921:

*“Del huésped sea siempre la flor en esta casa,
que más tarde el Señor será, en su fruto, el hueso”*⁸¹⁹

Fruto y hueso. Exterior e interior. Imagen y esencia. Una forma estructural que pronto se transformaría entre los versos de la IV *Elegía* en olvido. Muerte.

*“Quiero sostener su envoltura y el alambre y su
rostro de apariencias. Aquí. Estoy delante”*

La muerte se revela a través de su envoltura, y su rostro de apariencias. Y el poeta recupera el destino del hombre que se enuncia entre los versos de la VIII *Elegía*⁸²⁰. “*Aquí. Estoy delante*”. Pues es la muerte la única que no se puede experimentar como sujeto, sino como presencia en los objetos que nos rodean.

*“Aunque se apaguen las luces, aunque me
digan: Nada más, aunque el escenario
llegue al vacío con la gris corriente de aire,
aunque de mis caballos antepasados ninguno
esté sentado conmigo, ninguna muje, ni siquiera
el muchacho del ojo pardo que bizquea:
Me quedo, sin embargo. Siempre hay algo que ver”*⁸²¹

Y es Munich también la ciudad que como *Teatro Mundi* cierra el telón de su propia escenificación. Las lámparas se apagan. Y frente al escenario, sólo el poeta. Que nace y emerge de ese nuevo

⁸¹⁸ Se trata del ensayo *Die Tektonik der hellenen* (La tectónica de los helenos), publicado entre 1844 y 1852. Para más información consultar: AA.VV. *In what style should we build? The german debate on architectural style*. Herry F. Malgrave ed. Introducción de Wolfgang Hermann. The Getty Center for the History of Art and Humanities. Santa Mónica, 1992.

⁸¹⁹ RILKE, R.M. “Tenemos una aparición”. *Poemas en prosa. Dedicatorias*. Ediciones Linteo. Ourense 2009: (265).

⁸²⁰ *“O que un animal,
un animal mudo, levanta la vista, tranquilo, atravesándonos.
A esto se llama destino: estar en frente
y nada más que esto y siempre en frente”*.

En: RILKE, R.M. GW III, 200: “*Oder daß ein Tier, / ein stummes, aufschaut, ruhig durch uns durch. / Dieses heißt Schicksal: gegenüber sein / und nichts als das und immer gegenüber*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (107).

⁸²¹ RILKE, R.M. GW III, 186: “*Wenn auch die Lampen ausgehn, wenn mir auch / gesagt wird: Nichts mehr -, wenn auch von der Bühne / das Leere herkommt mit dem grauen Luftzug, / wenn auch von meinen stillen Vorfahr keiner / mehr mit mir dasitzt, keine Frau, sogar / der Knabe nicht mehr mit dem braunen Schielaug: Ich bleibe dennoch. Es giebt immer Zuschau’n*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (81-82).

contemplar. El año, 1915. Contemplar como el ángel y el muñeco se dan la mano. Como el lenguaje acoge en su seno a la muerte. Es así como cierra también Rilke su ensayo *Puppen* (Muñecas).

“Durante demasiado tiempo, nadie ha tenido contacto contigo. Pero ahora el Ángel te agita una mano, inquieta y animosa a la vez. Mira, mira: ahora salen de ti aleteando todas las mariposillas quejumbrosas, indescritiblemente mortales, que en el mismo momento en el que se despiertan empiezan ya a despedirse de sí mismas”.

El muñeco, tras el gesto y el empuje del ángel, escupe mariposas. Nos regala muerte. Una alusión clásica a la iconografía de Psique, de cuya boca emerge una mariposa al exhalar su último suspiro. Esa misma muerte que ya el poeta presentía al partir de la que nunca fue su patria, Praga. En su temprano ciclo *Larenopfer* (Ofrenda a los Lares), la imagen de un ángel bajo el cuerpo de un niño, cuyas alas están rotas, nos revela la condena a una existencia terrenal. Ya no puede alzar el vuelo, como primeros héroes mutilados de Klee, y de su boca escapa la tan deseada muerte en forma de mariposa.

*“Aquel niño con las alas rotas
me daba lástima; pobre criatura...
Pero escapó de pronto de sus labios,
ligera, una pequeña mariposa”⁸²²*

⁸²² RILKE, R.M. *Ofrenda a los lares*. Poesía Hiperion. Madrid, 2010: (68-69).

9. PAUL VALÉRY, DOS TRADUCCIONES NECESARIAS

En la primavera del año 1921, Rilke conoció la obra de Paul Valéry⁸²³, una obra que construía el tercer y último alumbramiento hacia la estética de la inversión. Atrás quedaba Chartres y Munich.

*“Ha estado veinte años callado –le dice Rilke lleno de admiración a Gide- dedicado a las matemáticas, hasta que en 1915 empezaron a surgir sus poemas como recompensa a la larga espera de su vida. En su poema ‘Palme’ dice: Paciencia, Paciencia...”*⁸²⁴.

Y es así como, al castillo de Berg am Irchel -lugar en el que se encuentra gracias a Nanny Wunderly-Volkart, a la que Rilke había conocido tras la Guerra en Zurich en otoño de 1919⁸²⁵- le llega al poeta, con retraso, el número de junio de 1920 de la *Nouvelle Revue Française*, donde se publica *Le Cimetière Marin* (El cementerio marino) de Paul Valéry. Sentados en el jardín del castillo de Berg, su entonces compañera Baladine Klossowska y él lo leen y lo desgranán una y otra vez. Rilke se pone de inmediato a traducirlo, tarea que concluye sin apenas levantar la vista del papel⁸²⁶.

En una carta de 28 de abril de 1921, dirigida a André Gide, Rilke le comunica el entusiasmo descubierto de Valéry:

*“No sabría expresarle la profunda emoción que he sentido al leer L’Architecte y algunos otros escritos de Valéry. ¿Cómo es posible que no lo haya conocido en tantos años?”*⁸²⁷.

Sus dos obras esenciales, *L’Architecte* y el *Cimetière Marin* ya habían sido descubiertas. Y prosigue.

*“Se diría que este gran poeta hubiera suprimido todos los rasgos accesorios durante una parte de su vida, para no dar sino la esencia. Y resulta muy claro precisamente ahí donde la profundidad de los otros no se acaba descubriendo sino a costa de cierta oscuridad”*⁸²⁸.

Como si el camino de la renuncia le hubiera arrojado hacia la esencia oculta de la realidad, lejos de la luz, buscando esa verdad poética en la oscuridad y la sombra. Las experiencias de Chartres y Munich amparaban a Rilke.

⁸²³ LANG, R. “Valéry-Rilke Friendship Revisited”. *Books Abroad*, vol. 45, nº4, otoño 1971: (602-612).

⁸²⁴ RILKE, R.M. En PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (359).

⁸²⁵ “Me alojo en una antiquísima casa de piedra, sin más compañía que una ama de llaves que me atiende con el mismo silencio con que yo me dejo atender. Un parque solitario que está abierto a la quietud del paisaje, y sin estación de ferrocarril en la proximidad, actualmente más ruidoso de costumbre por el cierre de las calles debido a la epidemia de ganado”. Carta a Marie von Thurn und Taxis, con fecha de 19 de noviembre de 1920.

⁸²⁶ “La he hecho de prisa, y sintiendo la misma atracción feliz que siento cuando me hecho a tus brazos”. En: PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (359).

⁸²⁷ *Ibidem*.

⁸²⁸ PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (360).

La primera carta que Valéry dirige a Rilke es de diciembre de 1921. El poeta francés tiene que dar unas conferencias en Zúrich en el mes de enero, y se propone visitar a su colega alemán. “*Deseo verdaderamente que todo discurra entre nosotros como si nuestra comunicación fuera mucho mejor que lo posible. Es verdad que yo no sé hablar en su lengua, y eso me abruma; pero el conocimiento notable que usted tiene de la nuestra me hace esperar que usted la usará generosamente conmigo...*”. Si embargo, el encuentro entre ambos se retrasa. Un año más tarde, en noviembre de 1922, Valéry habla en Zúrich finalmente sobre “La crisis del espíritu”, pero Rilke no puede asistir, y le envía una cestita con manzanas de Muzot, cogidas por él mismo.

“He comido una -le escribe inmediatamente Valéry- esta mañana, muy temprano, mientras miraba los tejados y las columnas de humo de esta ciudad desconocida. ¿No es nuestro sino esto de estar despiertos antes que todos y comer una fruta enviada por la generosidad de un ser que no está lejos, y al que no hemos visto nunca?”⁸²⁹.

El primer encuentro no llegaría hasta abril de 1924. Larguísima, ininterrumpida conversación a lo largo de todo un domingo. Cuando se va de la torre de Muzot, Valéry escribe en el libro de invitados: “*Este día de soledad a dos, mi querido Rilke, será siempre precioso para mí. Se lo agradezco de todo corazón*”. Al margen, Rilke escribe dos días después: “*He plantado un joven sauce en el jardín: querría creciese en recuerdo de esta bella y memorable visita*”. Cuando, dos meses más tarde, Valéry le envía una carta de agradecimiento por su hospitalidad, le dirá: “*He guardado el recuerdo de su refugio, y me sirvo de él bajo esta fórmula lógica: el recuerdo de un refugio es un refugio*”.

El último encuentro tuvo lugar el 13 de septiembre de 1926, tres meses antes de la muerte de Rilke, en Anthy, a las orillas del lago Lemán. El escultor Henri Vallette estaba haciendo un busto de Valéry. Hay fotos de ese día, en el que Rilke a pesar de todo sonríe, con gesto aún juvenil. Y se repite la larga e ininterrumpida conversación, ahora bajo los grandes árboles de un parque, al borde del lago. A su despedida, las palabras del poeta francés no hacen más que constatar el abandono y la renuncia del mundo que significaba encerrarse en el torreón de Muzot. “*Allí quedaba Rilke, mal cobijado por entre los paredones de su torreón en Muzot: la torre mocha, desmantelada y fría, cedida a la penuria del poeta, que había refugiado en ella todo su pavoroso azoramiento de murciélagos entre tinieblas de abandono y soledad. Allí quedaba Rilke, solo completamente, en el hueco de un bosque, esperando el invierno sin los indispensables elementos para comer, beber, arder. [...] No comprendo cómo puede vivir en esas condiciones, ‘ce pauvre Rilke’, dijo Valéry*”⁸³⁰.

Las paredes de Muzot apenas podían dar cobijo al poeta. Sin embargo, habían visto nacer entre el 7 y 26 de febrero de 1922 el final del ciclo de las *Elegías*, con la redacción de la VII, VIII, y X, junto a la finalización de la IX y la V. No comprendían la resistencia del poeta. La torre ya no era una imagen exterior, sino una maravillosa alegoría de la visión interior del poeta, que lejos de cualquier imaginario místico, se revelaba como prisión del acto de la creación. Allí ya no había ninguna *torre*.

⁸²⁹ *Ibidem*.

⁸³⁰ Se trata de la transcripción de un fragmento de las memorias de Antonio Marichalar, que también estuvo en el encuentro entre Rilke y Valéry en Ginebra. En: PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (361).

9.1 « LE CIMETIÈRE MARIN »

Son las últimas palabras de Valéry sobre Rilke las que pueden darnos algunas pistas sobre las diferencias constables entre la obra de ambos poetas. “*No comprendo cómo puede vivir en esas condiciones, ce pauvre Rilke*”. Mientras que la poesía del francés evita que su rigor intelectual ahogue el lirismo de sus versos, apoyándose en la forma de la construcción de los mismos, como el ritmo, la rima y la estrofa, Rilke concede a las estructuras de sus versos el poder de la visión misma. El poeta de Praga transita, como ya hemos visto, de la inconsistencia e impermanencia del mundo visible al reino de la palabra invisible. Valéry permanece anclado en el primero, algo que separa a Rilke del simbolismo del francés. Donde Rilke ve el triunfo de la invisibilidad gracias a la tarea final del ángel, Valéry sólo observa penuria y decrepitud. Sin embargo, a pesar de sus divergencias, la obra del francés llegó a la vida de Rilke en un momento clave de su futura gestación poética.

Es en la misma carta dirigida a Gide del 28 de abril de 1921 donde Rilke comenta la traducción de esta obra.

“Hace unas semanas he traducido, con el mayor entusiasmo, esas otras ‘palabras verdaderamente marinas’, las estrofas del Cimetière Marin. Es, creo, una de mis mejores traducciones. La he hecho solamente para mí, para mi propio deleite, y en obsequio a una amiga a quien leí esta admirable poema poco después de haberlo descubierto”.

Su amiga no sería otra que Baladine Klossowska. Y el motivo por el que el poeta afirmaba con rotundidad que se trataba de una de sus mejores traducciones no era otro que por el alto y elevado grado de implicación con el que la realizó. En la versión definitiva en alemán hay poco de Valéry y mucho de Rilke. Gesto que proviene sin duda de la actitud que el poeta había emprendido con respecto a las traducciones.

“Sólo se puede traducir la prosa, y cuando es mala; pero ni siquiera la mala poesía puede traducirse, porque los poemas son cosas en que cada palabra, la determinación de cada palabra está fijada de una manera tan exacta y segura, que si no se acierta en ella, todo se desajusta y desatina”⁸³¹.

Es por ello que el nivel de compromiso durante la traducción de *Le Cimetière Marin* produjera más de un cambio en la interpretación de los rígidos y matemáticos versos de Valéry⁸³², del mismo modo en que muchos de los temas sugeridos por el francés serán reemprendidos más tarde como motivo de inspiración en la conclusión del ciclo de las *Elegías* en Muzot. Son varios los investigadores que sostienen la tesis de que la llegada de la obra del francés a manos de Rilke supuso el origen del renacimiento de su imaginario poético⁸³³, ya que no sólo Rilke se enfrentó a la obra de Valéry a través de la traducción del *Cimetière Marin*, y *L’Architecte* el año 1921. Por aquellas fechas ya contaba con

⁸³¹ PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (233-234).

⁸³² Judith Ryan ha dado fe de ello en el estudio comparativo entre *Le Cimetière Marin* y la producción de Rilke. Ello se encuentra recogido en: RYAN, J. “Creative Subjectivity in Rilke and Valéry”. *Comparative Literature*, vol. 25, n°1, invierno de 1973: (1-16). También en: BATTERBY, K.A.J. *Rilke and France: a Study in Poetic Development*. Oxford, 1966.

⁸³³ Para una cronología completa de las adquisiciones de Paul Valéry por parte de Rilke, así como las traducciones parciales de poemas individuales, consultar: WAIS, K. *Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen*. Tübingen, 1967: (15-28).

el volumen completo de *Charmes* (1922), así como un ejemplar de *L'Âme et la danse* y de *Narcisse*, a pesar de que la mayor tarea traductora se realizó ese mismo año con *El Cimetière Marin*.

Siguiendo las pistas de esta posible tesis, encontraríamos en la dedicatoria a la joven bailarina Wera Onckama Knoop en *Die Sonette an Orpheus* (Los sonetos a Orfeo), la danza como posible motivo de inspiración, tomado directamente de la obra de Valéry *L'âme et la danse*. Nuevamente, el movimiento como motivo de inspiración. Sin embargo, si bien no descartamos esta posible genealogía, es cierto que quien le introdujo en este imaginario fue el escultor Rodin, a raíz de su interpretación del ángel de Chartres como una bailarina camboyana en 1906. Ese mismo año, Rilke escribe el poema *Spanische Tänzerin* (Bailarina española), donde la figura de la bailarina se erige como la portadora de una llama que se consume en su gesto y su mirada.

*“Como en la mano, blanca, una cerilla,
antes de dar la llama, a todas partes
extiende lenguas bruscas; así empieza
en el corro cercano, clara, cálida y rápida,
a abrirse, convulsiva, en redondo su danza.*

Y de repente es llama, enteramente.

[...]

*Luego, como si el fuego se le volviera escaso,
lo reúne y lo arroja todo entero,
espléndida, con un gesto orgulloso,
y lo mira: rabioso yace en tierra,
y aún sigue llameando y no se entrega.
Pero triunfal, segura y con sonrisa
suave de saludo, alza la cara,
y lo apaga, pisándolo con pequeños pies firmes”⁸³⁴*

Una danza que en el mismo ciclo de los *Neue Gedichte* (Nuevos poemas), se transformará en la alegoría de la muerte, en busca de un espacio intermedio donde gesto y movimiento se constelan en un nuevo lenguaje. Como las manos pacientes de Buda que reposan en una nueva unidad. Un nuevo “centro” en la tierra, en el que permanece la figura del héroe. Es precisamente en la traducción de algunos de los poemas del ciclo *Charmes* entre 1923-1924, cuando el poeta de Praga introduce algunas interpretaciones personales que no hacen más que confirmar su imaginario poético. Por ejemplo, en el poema *Ode secrète*, el nombre de Hércules propuesto por Valéry es cambiado por la palabra *Held* (héroe), que encuentra finalmente su protagonismo entre los versos de la VI *Elegía*:

*“A pocos les sube tan fuerte el impulso de obrar
que ya se apresten y ardan cual brasa en la plenitud
del corazón,
cuando la seducción del florecer, cual aire en calma
de noche,
la juventud de la boca les toca, les toca los párpados:
a los héroes tal vez y a los destinados pronto a partir,*

⁸³⁴ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (243).

*a quienes la muerte jardinera tuerce de otro modo las venas”*⁸³⁵

Fue el mismo Rilke quien transmitió en una carta a Gertrud Onckama Knoop del 26 de noviembre de 1921 la existencia de una posible conexión entre la obra de Valéry y la suya⁸³⁶, y de la que el poeta pronto tomaría partido. Es así como, la imagen del *Tempel der Zukunft* (templo del futuro) de la VII Elegía⁸³⁷ encontraría su reflejo en la imagen poética de la IV estrofa del *Cimetière Marin*, bajo la exhortación del “*Temple du Temps*”:

“*Temple du Temps,*
qu’un seul soupir résume,
à ce point pur
je monte monte et m’accoutume
tout entouré
*de mon regard marin”*⁸³⁸

Era a partir del año 1915, tras la redacción del ensayo *Puppen* (Muñecas), cuando el poeta se arroja hacia el devenir del tiempo y la construcción de su templo. Un templo del que, lejos de su originaria unidad como visión interior en 1912, sólo se percibe como sombra o reflejo de lo que antaño aquél fue. Y todo ello bajo la presencia del color azul. Un color que, en el imaginario poético de Rilke en el Munich de 1915, significaba muerte. Silencio. Un motivo rilkeano que encuentra su resonancia o eco entre los versos de la III estrofa de Valéry, en la que el poeta asemeja el silencio a la imagen de un “*édifice dans l’âme*”:

“*Stable trésor,*
temple simple à Minerve,
masse de calme,
et visible réserve,
 [...]
 O mon silence!
 ... *Édifice dans l’âme”*⁸³⁹

El alma acoge el templo del tiempo. Tiempo en movimiento. Así lo describe el propio autor en una carta a fecha de agosto de 1930 dirigida a Louis Séchan. “*En cuanto a la forma del conjunto, traté de hacer del propio diálogo una especie de ballet en que Imagen e Idea son por turno corifeos. Lo*

⁸³⁵ RILKE, R.M. GW III, 193: “*Wenigen steigt so stark der Andrang des Handelns, / daß sie schon anstehn und glühn in der Fülle des Herzens, / wenn die Verführung zum Blühn wie gelinderte Nachtluft / ihnen die Jugend des Munds, ihnen die Lider berührt: / Helden vielleicht und den frühe Hinüberbestimmten, / denen der gärtnernde Tod anders die Adern verbiegt*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (94).

⁸³⁶ Otra carta dirigida a Lou Andres-Salomé en la que el poeta insiste en esta posible correspondencia se encuentra publicada en: *Rainer Maria Rilke – Lou Andres-Salomé Briefwechsel*. Zürich and Wiesbaden, 1952: (458). La carta a Gertrud Onckama Knoop en: [Ausgewählte] *Briefe II*: (268).

⁸³⁷ RILKE, R.M. GW III, 195.

⁸³⁸ VALÉRY, P. *Le Cimetière Marin*. Emile Paul Frères. Paris, 1920. Texto original extraído de la edición de Lucina, Zamora, 2006: (18).

⁸³⁹ *Ibidem*: (16).

*abstracto y lo sensible dirigen por turno y se unen en el vértigo final*⁸⁴⁰. Un vértigo similar al que podría haber llegado a experimentar Rilke al comprobar que el puente entre lo visible y sensible y lo abstracto e invisible podía convertirse en la sutil línea que contiene el movimiento en su interior.

O que la supuesta unidad y síntesis gótica de la palabra *Catedral* ya no era tal, sino sólo fragmento o traducción del tiempo como muerte. No es de extrañar que un año antes de la traducción de *L'Architecte* por parte de Rilke, otro arquitecto, en este caso Mies van der Rohe, definiera entre la páginas de su revista *G* la arquitectura como “*la voluntad de una época traducida a espacio*”⁸⁴¹, o tan sólo dos años más tarde como “*la consumación espacial de decisiones espirituales*”. Mies, que leía al teólogo alemán Romano Guardini⁸⁴², uno de los primeros en enfrentarse al significado de los versos de las *Elegías*⁸⁴³. Un teólogo que apostaba, del mismo modo que Valéry, por una “*long regard*”:

“*o récompense
après une pensée,
qui ’un long regard
sur le calme des dieux!*”⁸⁴⁴

Una larga mirada, “*long regard*”, que llega como recompensa a todo razonamiento previo. En términos similares a la poética rilkeana, una mirada que tras el largo viaje interior en mano de la mística occidental, brota desde el *Herzens Vorhang* (telón del corazón), tarea necesaria que surge tras el haber conocido o razonado la inconsistencia de cualquier imagen, y que alcanzaba su plenitud entre los versos ya enunciados del famoso poema *Wendung* (cambio) del año 1914:

“*Realizaste el trabajo de mirar,
dedícate ahora a aquel del corazón
con aquellas imágenes
que capturaste en ti y que sometiste,
pero que no conoces*”⁸⁴⁵

Es quizás desde esa mirada del corazón como entendió Rilke el origen del *Cimetière Marin*. Como una mirada que Valéry atribuye en la estrofa XI a la figura del pastor de ovejas del campo, “*le pâtre*”:

“*Chienne splendide,
écarté l’idolâtre!*”⁸⁴⁶

⁸⁴⁰ Carta de Paul Valéry a fecha de agosto de 1930, dirigida a Louis Séchan como contestación al envío de su libro *La Danse Grecque Antique*. Editions de Boccard, 1930: (372), cuyo capítulo X (273-308) se titula *El alma y la danza de Paul Valéry*. En: VALÉRY, P. *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. Editorial Machado Libros. Madrid, 2004: (125-126).

⁸⁴¹ MIES VAN DER ROHE, L. “Edificio de Oficinas”. *Escritos, diálogos y discursos*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. Murcia, 2003: (25). Título original: “Bürohaus”, *G Gestaltung*, n. 1, 1923. Se trata de una de las mejores redefiniciones de Arquitectura en el siglo XX. Cabe señalar que Valéry en su ensayo en todo momento se refiere a la arquitectura como la síntesis entre solidez, belleza y conveniencia, la clásica tríada vitruviana. la cita de Mies ha sido seleccionada intencionadamente para superar aquélla que propone Valéry.

⁸⁴² El texto al que nos referimos es *El fin de los Tiempos Modernos*. En: GUARDINI, R. *El fin de los tiempos modernos*. Buenos Aires, 1958.

⁸⁴³ GUARDINI, R. *Rilke’s Duino Elegies. An interpretation by Romano Guardini*. Riband Books. London, 1961.

⁸⁴⁴ VALÉRY, P. *Op. Cit.* Zamora, 2006: (12).

⁸⁴⁵ RILKE, R.M. “Cambio”. *Op. Cit.* Barcelona, 2008: (245).

Un pastor sonriente, pero solitario⁸⁴⁷, practica la mirada hacia lo abierto, un motivo que encuentra resonancias y ecos directos en la mirada que atribuye Rilke al perro y al niño, y que acabará cristalizando entre los versos de la VIII Elegía, dedicada al orientalista Rudolf Kassner, y escrita tras la lectura de Valéry en el torreón de Muzot entre el 7 y 8 de febrero de 1922:

*“Con todos los ojos ve la criatura
lo Abierto. Sólo nuestros ojos están
como vueltos al revés y puestos del todo en torno a
ella,
cual trampas en torno a su libre salida”*⁸⁴⁸

Sin embargo, de la figura del pastor -“*le pâtre*”- Rilke también tomó nota de la presencia de su sonrisa. Una sonrisa que como hemos visto, ya identificaba en el rostro del ángel de Chartres. Y es sobre este gesto que recae el acento de la escisión entre lo terrenal y lo divino, gesto al que también tiende la figura del acróbata de la V Elegía, a fecha de 14 de febrero de 1922:

*“Y de nuevo
el hombre da una palmada para el salto, y antes de que se te
haga más claro un dolor en las cercanías del corazón,
siempre al trote, le llega el ardor de las plantas de los pies
a él, a su origen, anticipándose, con algunas
lágrimas tuyas, de tu cuerpo, que se agolpan rápidamente a tus ojos.
Y sin embargo, a ciegas,
la sonrisa...”*⁸⁴⁹

El acróbata se convierte en la figura humana que escenifica la caída original de forma cíclica en la tierra. Es su tarea, su trabajo, luchar contra la gravedad. Sólo que ahora es el cuerpo humano el que es sometido a la alegórica y constante imagen de la caída en la poética rilkeana, y ello implica el propio dolor del cuerpo. Ya lo aventuraba la escenificación de la *Puerta del Infierno* de Rodin.

*“Allez! Tout fuit!
Ma présense est poreuse,
l sainte impa-
tience meurt aussi!”*⁸⁵⁰

⁸⁴⁶ VALÉRY, P. *Op. Cit.* Zamora, 2006: (32).

⁸⁴⁷ *“Quand solitaire
au sourire de pâtre
je pais longtemps
moutons mystérieux”*. Ibidem.

⁸⁴⁸ RILKE, R.M. GW III, 199: *“Mit allen Augen sieht die Kreatur / das Offene. Nur unsre Augen sind / wie umgekehrt und ganz um sie gestellt / als Fallen, rings um ihren freien Ausgang”*. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (105).

⁸⁴⁹ RILKE, R.M. GW III, 190: *“Und wieder / klatscht der Mann in die Hand zu dem Ansprung, und eh dir / jemals ein Schmerz deutlicher wird in der Nähe des immer / trabenden Herzens, kommt das Brennen der Fußsohlen / ihm, seinem Ursprung, zuvor mit ein paar dir / rasch in die Augen gejagten leiblichen Tränen. / Und dennoch, blindlings, / das Lächeln ...”* Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (89).

Es la disolución del sujeto en el objeto poético lo que presenciamos entre los versos del *Cimetière Marin* de Paul Valéry. El hombre como océano de muerte. Una imagen, la del hombre como cementerio, a la que Rilke acudirá en 1925.

“¡Hasta qué punto están en migración todas las cosas! ¡Cómo se refugian en nosotros, cómo desean, todas, ser salvadas de su vida exterior y revivir en ese más allá que encerramos en nosotros mismos, para hacerlas más profundas! Como en suaves conventos de cosas vividas, de cosas soñadas, de cosas imposibles, todo lo que teme al tiempo se refugia en nosotros, y realiza, de rodillas, su deber de eternidad. Somos pequeños cementerios, adornados por esas flores que nuestros gestos fútiles, que contienen una multitud de cuerpos difuntos que nos piden que demos testimonio de sus almas. Completamente cubiertos de cruces, llenos por entero de inscripciones, cavados y removidos por los innumerables entierros de lo que nos sucede, tenemos encomendada la tarea de la transformación, de la resurrección, de la transfiguración de todas las cosas. Porque, ¿cómo salvar lo visible, si no es transformándolo en el lenguaje de la ausencia, de lo invisible? ¿Y cómo hablar de esas cosas que permanecen mudas, si no es convirtiéndolas en canto, apasionadamente, sin ninguna ilusión de hacerse comprender?”⁸⁵¹.

Años antes, en 1919 ya lo intuía, “somos pequeños cementerios”.

“Mi interior se ha cerrado cada vez más, como para protegerse, se me ha vuelto inaccesible y ahora no sé si en mi centro aún existe la fuerza de entrar en las relaciones del mundo y de realizarlas, o si allí sólo se conserva silenciosamente la tumba de mi alma de entonces”⁸⁵².

El interior del hombre se presenta como una fortaleza inexpugnable, cuyo centro ya no es ni origen ni intercambio de sus relaciones con el mundo. Un interior cuya imagen poética que lo comprende es la tumba. Rilke ve al hombre como un pequeño cementerio, adornados por las flores del gesto del lenguaje. La tarea del hombre es la de la metamorfosis o transformación de la realidad visible en invisible. Para ello se encomienda al ángel, cuya sonrisa en Chartres ya enunciaba la terrible escisión dual a la que el hombre se ha visto arrojado durante demasiados años. Una sonrisa que transita entre la paz divina celestial y el gesto vacío de la muerte terrenal. Una dualidad también presente en *L'Architecte*, a través de las palabras de Fedro y Sócrates, en otro de los famosos diálogos de Paul Valéry al que Rilke tuvo acceso como traductor en 1924. Y bajo el cielo, la muerte, canto al que se lanzan los versos de la VI estrofa de *El Cimetière Marin* y de la que Rilke tomó buena nota.

*“Beau ciel, vrai ciel,
regarde-moi qui change! [...]
sur les maisons
des morts mon ombre passe
qui m'apprivoise
à son frêle mouvoir”⁸⁵³*

⁸⁵⁰ VALÉRY, P. *Op. Cit.* Zamora, 2006: (44).

⁸⁵¹ La carta, dirigida a la pintora suiza Sophy Giauque en 1925, un año antes de su muerte, se encuentra publicada en: PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (30-31).

⁸⁵² *Ibidem.*

9.2 « EUPALINOS OU L'ARCHITECTE »

La segunda traducción llegaría de la mano de *L'Architecte*⁸⁵⁴. Encabezando el número noventa del día 1 de marzo de 1921, la *Nouvelle Revue Française* publicó el principio de este diálogo, con el título *Eupalinos ou l'Architecte – Dialogue des morts*, acompañado de la siguiente nota: “*Extraído de Architectures, de próxima aparición en la ediciones de la Nouvelle Revue Française*”⁸⁵⁵. En el texto, Valéry proporciona un modelo de arquitecto literario, más adecuado esta vez para la búsqueda de un nuevo orden moderno en el que aún pudiesen resonar la armonía de la ciudad antigua, como años antes ya lo hiciera Tony Garnier con sus visiones urbanas, o dos años más tarde Le Corbusier con su futura entronización de la Acrópolis de Atenas en *Vers une Architecture* (1923). Sin embargo, no se trataba de la primera vez que Valéry se ocupaba de la figura del arquitecto, ya que su publicación *Le paradoxe sur l'architecte* en 1891 le sirvió como inicio en la investigación del tema bajo lo ecos y las resonancias de Diderot, un camino que, tras los pasos de *L'Architecte*, culminaría en 1931 con la edición de *Amphion*.

En este diálogo de los muertos Valéry pone en escena, en la conversación que matienen Fedro y Sócrates en el Hades⁸⁵⁶, la figura de Eupalinos de Megara, que personifica la aspiración de Valéry a la simbiosis mágica entre el número y la poesía, la geometría y las emociones, la exactitud de las proporciones y lo inefable de los sentimientos, entre la abstracción de la inteligencia humana y los ritmos y mecanismos de la naturaleza, entre música y construcción, entre sueño y realidad. Ya que la arquitectura es en realidad para el poeta francés el camino del desorden al orden, una meta común al resto de las artes en Francia inspiradas por el movimiento del *retour à l'ordre*, giro obligado en la victoriosa Francia de la posguerra⁸⁵⁷.

La discusión filosófica se abre con una de las sentencias que bien podría haber firmado Rilke años atrás, sólo que en este caso, se trata de una de las primera observaciones de Sócrates en esa nueva “*región del eterno fluir*”, aquella que en palabras del poeta se encuentra transitada por los ángeles y las *Klagen* (q) de la X y última Elegía: “*Delante de la vista se vuelve la idea sensación*”⁸⁵⁸. Como

⁸⁵³ VALÉRY, P. *Op. Cit.* Zamora, 2006: (22).

⁸⁵⁴ VALÉRY, P. “Eupalinos ou l'Architecte – Dialogue des morts”. En: *Nouvelle Revue Française*, nº90, 1 de marzo de 1921: (237-285).

⁸⁵⁵ El número incluía asimismo *Autre fragment*, desde “*Es que aún estoy embebido en las palabras de Eupalinos*” hasta “*esa puerilidad, producto de mis años dorados*”. El diálogo apareció completo en el magnífico y monumental volumen *Architectures. Recueil publié sous la direction de Louis Suë et Anfré Mare, Comprenant un dialogue de Paul Valéry et la présentation d'ouvrages d'architecture, décoration intérieure, peinture, sculpture et gravure contribuant depuis mil neuf cent quatorze à former le style français*, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1921 (terminado de imprimir el 30 de septiembre). El frontispicio era obra de Paul Vera; *La conquista del aire*, en la página 7, de la Fresnaye, grabada a color por Germain. Eupalinos o el Arquitecto, con una tipografía imponente, ocupa las páginas 9 a 58. En el índice sólo figura *Dialogue des morts – Paul Valéry*.

⁸⁵⁶ Estrategia que ya había utilizado dos siglos antes François Fénelon a través de un “diálogo de muertos”, cuya tradición se remonta a Luciano de Samosata para dar forma a sus ideas sobre pintura. En: CALATRAVA, J. “Dos diálogos de Fénelon sobre pintura”. *Espacio, tiempo y forma*, nº2, 1989: (209-221).

⁸⁵⁷ Para comprender el programa ideológico en el que las manifestaciones artísticas francesas se vieron sumergidas, consultar: SILVER, K. *Vers le retour à l'ordre*. Flammarion, 1991. Una conducta que intelectuales como Paul Valéry o Arsène Alexander encarnaban a la perfección. Un mes más tarde de la publicación de *Eupalino ou l'Architecte*, éste último declararía en la revista *Renacimiento Francés*: “*Comprender a Ingres es comprender a Grecia y Roma, y a Francia*”. Los puentes con la tradición clásica francesa quedaban claros.

⁸⁵⁸ VALÉRY, P. *Op. Cit.* Madrid, 2004: (17).

sensación era todo lo que agolpaba ante la mirada de Rilke, quien ante al inconsistencia de la realidad del objeto constató la impermanencia de las ideas en el mundo terrenal. El infierno de todo pensador. Sólo que el diálogo entre ambos personajes “*prosigue en estos infiernos*”⁸⁵⁹, un Hades que ahora sí, podemos encontrar en la propia tierra, donde nada bello es separable de la vida, y la vida es lo que muere.

Una dicotomía, la de la vida junto a la muerte, que lleva a Fedro a cuestionarse sobre el posible origen de la necesidad del hombre de trascender su existencia con objetos que cree por unos instantes eternos. “*Pero, ¿de dónde, oh Sócrates, puede venir entonces ese gusto por lo eterno que en ocasiones se advierte entre los vivos? [...] Otros construyen templos y tumbas que se esfuerzan por hacer indestructibles*”⁸⁶⁰. Un esfuerzo que a juicio de Sócrates no proviene de otro lugar que del corazón: “*Sin el amor no habría hombres. Ni existiría la ciencia sin absurdas ambiciones. ¿Y de dónde te piensas que hemos sacado la idea primera y la energía para esos inmensos esfuerzos que han alzado tantas ciudades ilustres e inútiles monumentos, los mismos que admira una razón que hubiese sido incapaz de concebirlos?*”⁸⁶¹. Un corazón que se postula lejos de las significaciones rilkeanas del poema *Wendung* (Cambio) de 1914. Para Valéry, la obra del corazón es el la proyección de nuestro interior que lucha contra el tiempo, proponiendo construcciones que lo superen o incluso lo anulen. Un imposible. Mientras que en la red de significaciones rilkeanas, aquello que brota del corazón sólo puede expresarse en su doble condición terrenal, como sombra y esencia, como máscara y muñeca llena. Se trata pues, de caminos cuyas direcciones son opuestas.

Pero, pese a esta primera divergencia entre la obra del francés y Rilke, la figura del arquitecto Eupalinos de Megara, constructor del templo de Artemisa, se presenta como un mediador entre las producciones de ambos poetas, ya que Valéry “*hallaba en él los poderes de Orfeo*”⁸⁶², ese héroe que en Rilke “*está inmutablemente centrado*”⁸⁶³, como el personaje en el que se produce la síntesis necesaria entre sensación y razón, entre sueño y realidad, pues es él quien ha transitado por las regiones del eterno fluir y ha regresado.

Un héroe al que en más de una ocasión se enfrentó Sócrates, “*al que debía vencer para seguir adelante. Y esa resistencia repelida una y otra vez hacia mí a cada paso un héroe imaginario, vencedor del viento, rico de fuerzas a cada instante renacidas, a cada instante iguales a las de su invisible adversario*”⁸⁶⁴. Un Orfeo que se encuentra inmutablemente centrado, tanto en su cuerpo como en su destino, y siente que “*la esfera entera le tiene por centro, ¡oh recíproco de la atención de todo cielo estrellado!*”⁸⁶⁵. Una presencia que llega a afirmar en boca de Fedro que “*a fuerza de construir, me dijo sonriente, me parece que me he construido a mí mismo*”⁸⁶⁶, ya que es el propio cuerpo de Eupalinos el que llega incluso en algunos casos a formar parte de la construcción, llevando a

⁸⁵⁹ Ibidem: (25).

⁸⁶⁰ Ibidem: (17).

⁸⁶¹ Ibidem.

⁸⁶² Ibidem: (18).

⁸⁶³ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Barcelona, 2009: (9). Una figura, la del Orfeo que ensalza Fedro, que pronto se verá reducida en palabras de Sócrates al “*entusiasmo de una sombra por un fantasma*”. En: VALÉRY, P. *Op. Cit.* Madrid, 2004: (19).

⁸⁶⁴ VALÉRY, P. *Op. Cit.* Madrid, 2004: (51-52).

⁸⁶⁵ VALÉRY, P. *Op. Cit.* Madrid, 2004: (36). “*Que lo finito y lo infinito que cada uno de nosotros aporta conforme a su naturaleza, se reúnan en una construcción bien ordenada*”. Ibidem: (37).

⁸⁶⁶ Ibidem: (28).

cabo el ideal clásico y antropomórfico del hombre como modelo de belleza, proporción y equilibrio. “*Oh Fedro, cuando compongo una morada, cuando busco amorosamente esa forma, que converse con el espíritu, que armonice con la razón y con tantas conveniencias diferentes... te diré algo bien raro: me parece que mi cuerpo toma parte en el asunto...*”⁸⁶⁷. Una simbiosis, la de cuerpo y alma en el arte clásico, cuya problemática ya fue abordada por Simmel⁸⁶⁸, para quien el ciclo del clasicismo quedaba concluido con la figura de Miguel Ángel, y el de la modernidad inaugurado por Rodin.

Y de las posibles simbiosis entre la obra de arte y el cuerpo humano no sólo nos interesa el movimiento, sino también la comparación que Eupalinos establece entre la arquitectura y el lenguaje humano, a partir de la cual acabará afirmando la existencia de tres tipos de edificios: aquellos *mudos*, los *parlantes*, y más allá de éstos, los que *cantan*. “*¿No has observado al pasear esta ciudad que de entre los edificios que la pueblan algunos son mudos; que otros hablan; y que otros en fin, los más raros, cantan? No es el destino que se les dé, ni siquiera su aspecto general, lo que a tal punto los anima o los reduce al silencio: es algo que atañe al talento del constructor, o al favor de las Musas*”⁸⁶⁹. De los dos primeros, los mudos y parlantes, sólo merecen el desdén del arquitecto. “*Son cosas muertas, inferiores en jerarquía a esos montones de guijarros que vomitan los carros de los contratistas*”⁸⁷⁰. Mientras los últimos, aquéllos que cantan, suscitan una extraña sensación en Eupalinos, ya que en ellos se sucede el paralelo entre las formas visibles y las efímeras composiciones de sonidos sucesivos. O dicho en términos más afines a la poética rilkeana, esas construcciones se transforman en los puentes donde acontece la auténtica transformación o metamorfosis del lenguaje: su existencia visible los arroja al reino invisible de la significación, que en este caso es encarnada bajo la esencia invisible de la música⁸⁷¹.

Música y arquitectura, a los ojos de Valéry, guardan ese hondo parentesco. “*De la una sólo escapamos mediante un corte interior; de la otra, mediante movimientos*”⁸⁷². Es el movimiento aquello que unifica al tiempo y la música. Y el movimiento sólo encuentra vida en el interior de las cosas a través del gesto. Una construcción que escapa de la geometría, operando en sus límites, algo que el astuto Sócrates desea que experimente Fedro en sus propias manos: “*Toma un estilete, te diría yo, o una piedra aguda, y traza en algún muro cualquier trazo sin pensar. Traza de una sola vez. ¿Lo haces?*”⁸⁷³. Y el resultado se presenta como una “*línea de humo*”⁸⁷⁴ que contiene en su interior los más

⁸⁶⁷ *Ibidem*: (35).

⁸⁶⁸ SIMMEL, G. “Michelangelo als Dichter”. *Vossische Zeitung*, Sonntagsbeilage 36, 8 de septiembre de 1889: (6-9); SIMMEL, G. “Michelangelo. Ein Kapitel zur Methaphysik der Kultur”. *Logos*, nº1, 1910-1911: (207-227).

⁸⁶⁹ VALÉRY, P. *Op. Cit.* Madrid, 2004: (29).

⁸⁷⁰ *Ibidem*.

⁸⁷¹ Como la sensación que experimentó Dalí ante la portada del Templo de la Sagrada Familia sobre el que ya insistimos con anterioridad “*Oigo un guirigay de gritos que cada vez se vuelven más estridentes hacia el cielo, hasta mezclarse con las trompetas de los ángeles en un clamor que sólo podría aguantar unos instantes*”. En: THIEBAUT, P. *Gaudí. Bâtitseur, visionnaire*. Gallimard. París, 2006: (117).

⁸⁷² VALÉRY, P. *Op. Cit.* Zamora, 2006: (40).

⁸⁷³ VALÉRY, P. *Op. Cit.* Madrid, 2004: (43). Una acción similar a la que años más tarde también Wittgenstein, se aventuraría y la que en este caso Fedro se enfrenta, de forma inmaterial, valiéndose de sus recuerdos. “*De hecho, pienso con la pluma, pues a menudo mi cabeza no sabe lo que mi mano escribe*”. WITTGENSTEIN, L. “Aforismo [87] 1931”. *Aforismos. Cultura y valor*. Prólogo de Javier Sábada. Austral, Ciencias y Humanidades. Madrid, 2007: (56).

⁸⁷⁴ Es Rilke quien en el canto XXVII de Orfeo, recaba sobre el sentido del tiempo destructor como una “*línea de humo*”.

“*¿Existe realmente el tiempo, destructor?
¿Cuándo hundirá el castillo sobre el monte en que se alza?
[...]*”

sublimes trazos del movimiento. “*Parte, se rompe, vuelve, y se anuda o se riza; y se enreda consigo misma, y me da la imagen de un capricho sin objeto, sin principio ni fin, ni otro sentido que la libertad de mi gesto en lo que alcanza el brazo...*” Una línea que encarna en su devenir la propia metáfora de la vida del hombre frente al mundo, donde éste se parte, se rompe, se anuda o se riza o quizás, se enreda consigo mismo.

Ese capricho sin objeto a los ojos de Fedro no era otra que la esencia de la existencia del hombre en la tierra. Una “línea de humo” semejante a la “línea-luz” que convocaba Klee en sus estudios de 1913. El humo y la luz, dos realidades interdependientes que transitan cual vínculo entre el mundo visible de la línea y su realidad esencial. Una síntesis entre interior y exterior que más tarde parecen aventurar las palabras de Sócrates sobre el dibujo en la pared de Fedro: “*Era confusamente impulsada por la sola tendencia a salir del lugar ocupado. Y por otra parte, retenida y como refrenada por el alejamiento creciente de tu cuerpo... Y por último la piedra, el rayar la piedra con desigual facilidad en diferentes direcciones, añadiría ese azar a los tuyos...*”⁸⁷⁵ Reflexiones que acompañan la diabólica pregunta final: “*¿Es eso una figura geométrica, oh Fedro?*”⁸⁷⁶.

Línea y movimiento parecen ser el siguiente paso hacia la búsqueda de esa esencia original en la arquitectura a la que Sócrates nos arroja con esta pregunta. Fedro duda de ello, es decir, se cuestiona si puede residir un acto geométrico en la construcción de una figura que siga un impulso sin modelo. A lo que pronto el sabio Sócrates dictará: “*Bien, pues llamo geométricas a las figuras que son huella de esos movimientos que podemos expresar en pocas palabras*”⁸⁷⁷. La presencia como rastro de una ausencia. Lo visible de aquello que es ya invisible. Y que se puede expresar en pocas palabras. Como cosa. Porque es en la necesaria comunión entre la geometría y la palabra donde reside la esencia de toda construcción. Sin palabra no hay forma. Sin lenguaje ya no hay cosas. A ello nos arrojó el ángel de Rilke desde su umbral de 1914, a ese nuevo aprender a nombrar, que Valéry también recoge entre las enseñanzas de un diálogo entre muertos.

“*SOC.- Amigo mío, ¿es que tú no encuentras admirable que vista y movimiento se hallen tan estrechamente unidos que lo mismo convierta yo en movimiento un objeto visible, que una línea o movimiento en objeto? ¿Y que esa transformación sea cierta y siempre la misma, y lo sea merced a la palabra?*

[...]

FED.- Pero, ¿dónde está ahí la necesidad de las palabras? ¿Y por qué esas pocas?

SOC.- Esto, Fedro, es lo más importante: no hay geometría sin palabra”⁸⁷⁸

Mirada y movimiento se dan la mano. Sin geometría no habría palabra. O lo que viene a ser lo mismo, toda palabra se funda en una necesidad estructural. Y la geometría se erige como la disciplina que unifica el encuentro entre la mirada del hombre y su movimiento en la tierra. Sin la palabra, la

*El espectro de la caducidad
a través el sensible e inocente
circula, ay, como si fuera humo”.*

En: RILKE, R.M. *Los Sonetos a Orfeo*. Ediciones Hiperión. Madrid, 2003: (116-117).

⁸⁷⁵ VALÉRY, P. *Op. Cit.* Madrid, 2004: (44).

⁸⁷⁶ *Ibidem*.

⁸⁷⁷ VALÉRY, P. *Op. Cit.* Madrid, 2004: (45).

⁸⁷⁸ *Ibidem*: (46).

geometría sólo sería un mero accidente más. Es por ello que todo lenguaje es constructor. El arquitecto no es pues otra cosa que un constructor o geómetra que necesita de la palabra para intentar dar forma a ese espacio interior del mundo.

“FED.- Entonces el geómetra, una vez considerada suficientemente la figura, ¿cierra en cierto modo los ojos y se vuelve ciego?”

SOC.- Se retira por un tiempo de las imágenes, y se entrega ciegamente al destino que dispongan para las palabras las maquinarias del espíritu”⁸⁷⁹

Ya lo decía Mies van der Rohe, la arquitectura es *“la consumación espacial de decisiones espirituales”⁸⁸⁰*. La obra de un Constructor que se vale por un instante de las imágenes exteriores, para encerrarse en su interior cual ciego místico que renuncia de la visión. Toda obra de arquitectura conlleva este camino de doble dirección. Visión exterior, como enfrentamiento al mundo. Visión interior, como meditación en torno a la palabra. Y entre ambas, ese breve instante alegórico de ceguera, que ya Rilke enunciaba entre los versos de la V Elegía en el rostro del acróbata, el funambulista, cuya existencia pende siempre del frágil reino que une Geometría y Palabra, hacia el umbral de un edificio que todavía no se ha construido⁸⁸¹:

*“con algunas
lágrimas tuyas, de tu cuerpo, que se agolpan rápidamente a tus ojos.
Y sin embargo, a ciegas,
la sonrisa...”⁸⁸²*

No se trataría de la sonrisa fatal del Ángel de Chartres -aquella que constata el abismo entre lo divino y lo mortal- sino más bien del irónico gesto que acompaña a aquél que reconoce la dificultad de transitar entre ambas orillas, la de la visibilidad y la invisibilidad. El arquitecto es quien construye, y por lo tanto transita, los extremos de la geometría y la palabra. Imagen y pensamiento. Una síntesis que conlleva sufrimiento y dolor.

Un dolor al que poco estaba acostubrado el poeta francés -que aún veía en la Torre de Muzot una fría y destartalada existencia- y cuyo *L'Architecte* en ninguna ocasión menciona. La figura del arquitecto, falsamente mitificada, aún se intenta elevar a la figura del héroe Eupalinos, que *“semejante a Orfeo construyó por medio de la palabra templos de la sabiduría y ciencia que puedan bastar a todos los seres racionales”⁸⁸³*. Pues es el héroe, el niño o el perro aquéllos que en la constelación rilkeana encarnan la mirada hacia *Das Offen* (lo Abierto), algo que Sócrates también recuerda en el diálogo: *“¿Así que piensas que los perros no ven las estrellas, con las que nada tienen que hacer?”⁸⁸⁴*. Una mirada en la que la presencia del ángel, en este caso también en Valéry, tiene mucho que ver. En

⁸⁷⁹ Ibidem.

⁸⁸⁰ MIES VAN DER ROHE, L. “Arquitectura y modernidad”. *Op. Cit.* Murcia, 2003: (31). Título original: “Baukunst und Zeitwille”, *Der Querschnitt*, n. 4, 1924.

⁸⁸¹ “*Llévalas al menos hasta el umbral del edificio que no construiste*”, una de las sugerencias a las que invita Fedro a Sócrates tras la sentencia de éste de haber querido ser arquitecto, un Antisócrates, el Constructor. En: VALÉRY, P. *Op. Cit.* Madrid, 2004: (63).

⁸⁸² RILKE, R.M. GW III, 190: “*ihm, seinem Ursprung, zuvor mit ein paar dir / rasch in die Augen gejagten leiblichen Tränen. / Und dennoch, blindlings, / das Lächeln ...*” Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (89).

⁸⁸³ VALÉRY, P. *Op. Cit.* Madrid, 2004: (46).

⁸⁸⁴ Ibidem: (62).

el poema *L'Ange frais de l'oeil nu* (El Ángel a expensas del ojo desnudo)⁸⁸⁵, el poeta relaciona la pureza del ángel con aquella de su visión: tras la muerte del sol, “*el frío ángel del ojo desnudo*” anuncia el nacimiento de un pensamiento en la mente y una estrella en el cielo. Una palabra interior y una imagen que ilumina exterior. Palabra y Geometría que a pesar de su génesis angélica tampoco escapan a la sombra del devenir. Algo que los interlocutores del diálogo de Valéry, Fedro y Sócrates, en su falso teatral Hades en la tierra, ya pudieron constatar.

*FED.- ¿Y vas a revocar en la eternidad todas esas palabras que te hicieron inmortal?
SOC.- Inmortal allá -¡respecto a los mortales!, ¡pero aquí...! Mas no hay aquí, y cuanto acabamos de decir es también un juego natural en silencio de estos infiernos, ¡fantasía de algún retórico del otro mundo que nos ha escogido como marionetas!
FED.- Que en eso, estrictamente hablando, consiste la inmortalidad”⁸⁸⁶*

⁸⁸⁵ Es Ursula Franklin quien ha estudiado la figura del ángel en el imaginario poético de Paul Valéry. A continuación reproducimos el fragmento destacado del poema, en el que se aventura esa posible génesis de pensamiento y palabra:

*“L'Ange frais de l'oeil nu pressent dans sa pudeur,
Haute nativité d'étoile élucidée,
Un diamant agir qui berce la splendeur...”* (O, I, 86).

En: FRANKLIN, U. “L'Ange in Valéry and Rilke”. *Comparative Literature*, vol. 35, nº3, verano de 1983: (215-246).

⁸⁸⁶ VALÉRY, P. *Op. Cit.* Madrid, 2004: (83). Sobre esta misma idea de inmortalidad, como lenguaje de los muertos, insiste también Rilke. Se trata en el canto XIII a Orfeo que aquí reproducimos.

*“Quédate muerto en Eurídice siempre, sube cantarín,
vuelve a subir celebrando, hasta la relación pura”.*

En: RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 2003: (88-89).

*Columnas, pórticos, la ambiciosa resistencia de la esfinge
y de la catedral gris que emerge de la ciudad transitoria o ajena*

RMR. VII Elegía de Duino

10. LA CATEDRAL

Tal y como enunciábamos al inicio de este capítulo, fue en el Medievo cuando aún se creía en una escisión vertical, entre Tierra y Cielo, y en esa época, la Catedral conducía a la arquitectura hacia la síntesis de ambos reinos, como nuevo *axis mundi*, y del que Chartres se erigía como la unidad de la palabra transformada en objeto.

De hecho, para los escritores y los teóricos de la arquitectura que, en el siglo XIX, afrontaban el nuevo mundo de las metrópolis industriales y se interrogaban sobre las complejidades de la relación entre la tradición y la modernidad, la comparación entre la Catedral como objeto unitario y el libro será motivo de numerosos viajes de ida y vuelta⁸⁸⁷. Si ya en 1773 Goethe había expresado su entusiasmo por la catedral de Estrasburgo en *Von deutscher Baukunst* (El arte de la construcción alemana) y en 1804 Chateaubriand había reivindicado las catedrales góticas en *Le Génie du Christianisme* (El genio del cristianismo), en la segunda mitad del siglo XIX E. E. Viollet-le-Duc, el gran historiador y restaurador de la arquitectura medieval, no dudó en comparar en numerosas ocasiones a las catedrales góticas con libros de piedra en los que era posible leer la historia de esos siglos que para él nada tenían ya de oscuros. Desde una perspectiva menos disciplinariamente arquitectónica, John Ruskin llamaba a sus contemporáneos a leer el gran libro de las catedrales góticas, sobretodo en *The Bible of Amiens, 1880-1885* (La Biblia de Amiens)⁸⁸⁸, esas lecciones eternas de la religión, sacrificio, austeridad y moral cuyo criminal olvido era culpable de ese nuevo mundo urbano industrial que el teórico victoriano denostaba hasta límites extremos. Y era así como la visión Ruskin sobre la catedral se conformaba entre la mezcla de libro piadoso y monumento en el sentido etimológico del monumento *-moneo*: advertir- sería también desarrollada y matizada por Joris-Karl Huysmans, uno de los principales protagonistas de las relaciones entre literatura-arte-arquitectura gracias, sobretodo, a la creación en *À Rebours* (1884) del personaje de Des Esseintes y de su casa, paradigma de la artificiosidad decadentista y de esa gran familia de las casas literarias que construyen las mansiones ideadas en el marco de la estética *fin-de-siècle*⁸⁸⁹.

Pero pronto otros pensaron en otra posible redención más material. Desde el romanticismo de alemanes como Caspar David Friedrich que la tomaban como ruina que evocaba sensaciones sublimes

⁸⁸⁷ LE MEN, S. *La Cathédrale illustrée. Regard romanique et modernité*. CNRS Editions. Paris, 1998.

⁸⁸⁸ “Pero el ‘libro de piedra’ exaltado por Ruskin había tenido, además, otro lector privilegiado: Marcel Proust. Tras la lectura de *The Bible of Amiens* Proust quedó tan impactado que decidió traducir la obra al francés y acompañó esta traducción con un largo ensayo que constituye el principal fruto de los que algunos críticos han llamado su ‘periodo ruskiano’, pero en el que ya puede vislumbrarse la importancia futura que, en la *Recherche*, adquirirá la referencia arquitectónica en el proceso de la construcción de la memoria. No es de extrañar por ello que más tarde, al referirse a La *Recherche du temps perdu*, declarara expresamente que concebía su obra como la construcción de una gran catedral”. En: CALATRAVA, J. “Edificios, ciudades, textos: sobre arquitectura y literatura”. En: AA.VV. *Arquitectura Escrita*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2010: (25). La edición en castellano se encuentra en: RUSKIN, J. *La Biblia de Amiens*. Abada editores. Madrid, 2006.

⁸⁸⁹ JOUVE, S. *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*. Hermann. Paris, 1996.

en el paisaje, hasta los proyectos nunca realizados de Karl Friedrich Schinkel, la imagen de la Catedral parecía erigirse como el modelo que mejor ejemplificaba el necesario retorno al espíritu de la colectividad de las artes inaugurado por Hegel. Un espíritu que se retomaba entre las páginas de la tesis doctoral de Wilhelm Worringer en 1908, *Abstraktion und Einfühlung* (Abstracción y empatía)⁸⁹⁰, y que serviría de referente teórico a muchas de las propuestas de los expresionistas tanto del *Die Brücke* como *Die Blaue Reiter*. No es de extrañar que dos de los grandes últimos usos de la Catedral en las artes plásticas, como paradigma de la colectividad hacia la que se encaminaba el pueblo germánico, la representen tanto las propuestas de Lyonel Feininger para el plan de estudios de la Bauhaus en Weimar de Gropius en 1919⁸⁹¹, como la serie de cuadros de Ernst Ludwig Kirchner, que en 1914 presentaban la catedral de Colonia como el único final, tanto de la perspectiva como de la travesía en el “puente” en la que se había embarcado el transeúnte. Kirchner construye el espacio central del cuadro a través de la presencia de tres grandes arcos de acero, *Die Brücke* (El puente) que se contraponen a las tres puertas que emergen del final de la perspectiva como triple entrada al recinto sagrado. El hombre y la máquina registran direcciones opuestas, y sin embargo reconciliadas bajo tan anhelada imagen de la redención. Esa es la gran esperanza que regala al hombre *Rheinsbrücke*.

Una esperanza de unidad que Rilke acoge en su corazón en un inicio, hacia 1912, y que pronto abandonará. La unidad perdida entre el lenguaje y el mundo que designa quedará enunciada hacia 1914. Y a partir de entonces, la primera arquitectura que sufre esta pérdida de la unidad será Chartres.

El 7 de febrero de 1922 en Muzot, Rilke concluye la VII Elegía, aquella de cuya lectura podemos extraer la secuencia de las estaciones arquitectónicas aquí estudiadas a lo largo de los tres capítulos de la tesis. Recordemos que tras el silencio que acalla un incipiente rumor, las gradas conducían al ángel hacia un templo imaginario interior, desde el cual, a través del surtidor, la imagen de la caída se hace irremediable. Y una vez en la tierra, el mundo de la sombra le es revelado.

*“En ningún lugar, amada, habrá mundo si no es dentro. Nuestra vida pasa transformando. Y cada vez más significativa se desvanece el fuera. Donde una vez hubo una casa estable se propone un producto del pensamiento”*⁸⁹²

El emporio representa esa casa duradera, que ahora, se desvanece entre imágenes nunca más verdaderas. El cielo queda lejos. Es por ello que el poeta sentencia:

*“Templos ya no conoce”*⁸⁹³

⁸⁹⁰ Sobre la influencia del ensayo de Worringer en la historia del expresionismo, véase: AA.VV. *Invisible Cathedral. The Expressionist Art History of Wilhem Worringer*. Pennsylvania University Press. PA, 1995. Es el ensayo de Michael Jennings el que establece el vínculo entre los escritos de Georg Simmel y su más conocido discípulo, Walter Benjamin.

⁸⁹¹ Es en el grabado de Feininger donde el espíritu de la Bauhaus se representa, también, desde la síntesis de las tres artes: pintura, escultura y arquitectura. La presencia de las tres se simboliza a través de las tres puertas de la catedral. La presencia de la puerta central, la más importante en jerarquía, se reservaba a la arquitectura.

⁸⁹² RILKE, R.M. GW III, 197: “*Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser / Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer / schwindet das Außen. Wo einmal ein dauerndes Haus war, / schlägt sich erdachtes Gebild vor*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (101).

⁸⁹³ RILKE, R.M. GW III, 197: “*Tempel kennt er nicht mehr*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (102).

Sin embargo, no siente nostalgia. El *Herzens Vorhang* (telón del corazón) ocupa su lugar. Ese es su nuevo templo, el del silencio de la nueva transformación y que se esconde tras el telón de su corazón.

“*Este derroche del corazón
lo atesoramos de modo más íntimo. Sí, y donde aún algo
resiste,
una cosa a la que alguna vez se ha rezado, servido y
reverenciado,
esta ya se ofrece, tal como es, a lo invisible*”

Sólo desde el corazón como nuevo centro, es posible rescatar el aura de aquellos objetos cuya vida se vinculó con el espíritu, para finalmente arrojarlo a su muerte invisible. Al infinito. Esa es la renuncia del poeta. Sin embargo, en la tierra aún resisten objetos cuyo infinito puede ser revelado al ángel, como señal de una pequeña victoria del hombre sobre la materia.

“*Ángel,
a ti te lo muestro aún, ¡ahí!, que en tu mirar
esté salvado al fin, ahora por fin de pie.
Columnas, portadas de templos egipcios, la esfinge,
el impulso esforzado
-gris de ciudad pasajera o extraña- de la catedral*”⁸⁹⁴

La ciudad transitoria y ajena, fugaz y efímera, aún conserva en su interior aquellos objetos dignos del ángel, como *Säulen* (columnas), *Pylone* (pórticos), o *Dom* (catedral). Una secuencia que arranca del elemento vertical, la columna, que para constituirse como umbral se transforma en pórtico, para finalmente acoger la casa o espacio verdadero tanto de dios como el hombre en la tierra, la Catedral.

Pero, ¿consentiría Rilke que en sus *Elegías* el canto a la supuesta unidad de la palabra Catedral permaneciera en el espacio del poema como una pretendida puerta a la eternidad?

La respuesta es fácil de intuir: no. Sobre todo desde la obra de alguien que ya desde sus *Geschichten vom lieben Gott* (Historias del buen Dios) en 1900 enterró a Dios en el Cielo y se dedicó a buscarlo en la Tierra⁸⁹⁵. Así, esta supuesta unidad y trascendencia dará paso a la fragmentación propia que le corresponde a todo gran libro que tras la caída, intenta continuar explicando la historia desde su tradición en la modernidad. Y no lo podemos evitar. La gran unidad de los textos da paso al laberinto de palabras cuyo origen mítico resulta muy difícil de recordar. Dan fe de ello las tan distintas visiones que de un mismo objeto, *l'Ange du Méridien*, tuvieron el escultor Auguste Rodin y Rainer Maria Rilke. Las palabras y las cosas se asocian según la lógica subjetiva del artista. Esa misma energía creativa que llevó al poeta a descomponer la catedral en fragmentos, *Dings* (cosas) a las que se

⁸⁹⁴ RILKE, R.M. GW III, 198: “*Engel, / dir noch zeig ich es, da! in deinem Anschauen / steh es gerettet zuletzt, nun endlich aufrecht. / Säulen, Pylone, der Sphinx, das strebende Stemma, / grau aus vergehender Stadt oder aus fremder, des Doms*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (103).

⁸⁹⁵ “—Eso me da de comer y, además, se lo ruego, ¿no hacen lo mismo la mayoría de personas? Entierran a Dios allí, como yo hago con los hombres aquí — señaló el cielo y me explicó: — sí, eso también es una gran tumba”. RILKE, R.M. “Un relato sobre la muerte con un extraño apunte manuscrito”. En: *Historias del Buen Dios*. Barcelona, 2007: (79).

consagrará el segundo ciclo de los *Neue Gedichte* (Nuevos poemas) entre 1907-1908⁸⁹⁶. Ha sido Brigitte L. Bradley⁸⁹⁷ quien ha enunciado una nueva unidad constelada alrededor de los poemas dedicados a las diferentes partes que integran la disolución de la forma final de la Catedral. De este modo al poema *Die Kathedrale* (La catedral), se le suman los tres sonetos de *Das Portal* (El pórtico), junto a *Die Fenstörre* (El rosetón) y *Das Kapitäl* (El capitel), para dar paso al final de esta nueva agrupación con el poema *Gott im Mittelalter* (Dios en la Edad Media). Una imagen que en su origen representaba la Unidad, ahora se descompone en palabras, sobre las que deberemos insistir y analizar.

En el primer poema de este nuevo ciclo, *Die Kathedrale* (La catedral), evoca la presencia majestuosa de ésta, “*donde en corro se arrodillan las viejas casas como una feria*”⁸⁹⁸. La ciudad se transforma en un escenario de feria, donde el griterío y la fugacidad de la experiencia de sus calles contrastan con el silencio y hermetismo de la construcción sagrada.

*“Asustada,
cierra los puestos y, toda hermética y muda,
callados los que gritan, parados los tambores,
vuelve con atención el oído excitado,
a la que tanto en calma siempre, envuelta en su viejo
arrugado gabán de contrafuertes
está, sin saber nada de las cosas”*⁸⁹⁹

La Catedral, ajena a lo que sucede a su alrededor, lejos de la unidad inicial que Rilke reclamaba desde la piedra del cantero, muestra su piel cual gabán arrugado, abrigo que la protege de esa nueva vida de las cosas a la que pronto verá arrojada su existencia. Otro tipo de muerte y a la que el poeta alude como transcurso de los momentos de su construcción, desde el nacimiento, el amor y la muerte. El primero, el nacimiento, se sucede desde la vida de ese hombre que discurre por la antigua ciudad.

*“No lo que abajo en las oscuras calles
ha tomado algún nombre del azar
y anda con él, como llevan los niños
como el mandil el verde, el rojo y lo que tenga
el tendero. Y en esta base hubo nacimiento”*⁹⁰⁰

Un nacimiento, que se sucede desde el empuje y las fuerzas de sus gentes en la base, y que pronto dará paso al amor, cuya estación arquitectónica del portal se transformará en la metáfora hecha piedra de ese nuevo centro como corazón que pronto reclamará la obra del poeta. Portal cual umbral, tránsito o puente desde el que ejercitar esa nueva obra de la transformación que el poema *Wendung* (cambio) de 1914 reclamaba a la amada Lou-Andreas Salomé. Es así como la *Die Kathedrale* (La catedral)

⁸⁹⁶ En la actualidad, ha sido Helen Bridge de la Universidad de Exeter quien ha centrado sus investigaciones en el espacio y el tiempo al que convocan los *Neue Gedichte* (Nuevos Poemas) de Rilke. Véase, BRIDGE, H. “Place into Poetry. Time and Space in Rilke’s *Neue Gedichte*”. *Orbis Literarum*. 61: 4, 2006: (263-290).

⁸⁹⁷ BRADLEY, B.L. “The Internal Unity of Rilke’s Cathedral Poems”. *The German Quarterly*, vol.41, n°2, marzo de 1968: (207-221).

⁸⁹⁸ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (225).

⁸⁹⁹ *Ibidem*.

⁹⁰⁰ *Ibidem*.

comparte con sus contemporáneos la importancia del acceso a su espacio interior. Tanto en los pintores Feininger como en Kirchner aparece el Portal que se transmuta en ese nuevo arco de triunfo de la colectividad. Un nuevo edificio desde el que practicar una jerárquica redención⁹⁰¹.

“Y en la base hubo nacimiento,
y hubo fuerza y empuje en este descollar,
y amor por todas partes como el vino y el pan,
y los portales llenos de lamento de amor”⁹⁰²

Un portal que acoge en su seno los lamentos del amor, aquellos que se anticipan como señal que precede a la impermanencia de nuestra existencia, como muerte.

“La vida vacilaba al toque de las horas,
y en las torres, que llenas de renuncia, de pronto
dejaron ya de alzarse, se elevaba la muerte”⁹⁰³

Es el nuevo concepto del paso del tiempo como destrucción el que inauguraba la presencia de *l'Ange du Méridien* en la torre de Chartres. Y la muerte a la que nos arroja la experiencia amorosa del Portal no hace otra cosa que conducirnos hacia su torre, otro de esos fragmentos en los que su supuesta unidad se desdobra en su agonía final. Una torre que, lejos de erigirse como puente hacia la vida celestial, se revela como muerte. Y entre las últimas estaciones arquitectónicas desde las que el hombre intentará medir sus fuerzas con el ángel, en su nuevo intento de sublimar este infierno en la tierra.

Es en el segundo poema de este nuevo ciclo, titulado *Das Portal* (El pórtico)⁹⁰⁴ [fig. LXV], donde la estructura arquitectónica que acoge en su seno todo tránsito horizontal, se transforma rápidamente en el escenario de esa dantesca obra de teatro en la que se ha visto sumido el mundo. Se trata de un poema integrado por tres sonetos. El primero plantea el origen del grupo escultórico que acoge desde la metáfora geológica la existencia de la totalidad de las figuras.

“Allí quedaron como si hubiera refluido
aquella pleamar, cuyas grandes rompientes

⁹⁰¹ Recuérdese que entre la iconología más relevante de la arquitectura expresionista, figura la imagen del triángulo isósceles, con su base en la tierra y por vértice el sol, como uno de los iconos más presentes entre los esquemas conceptuales de las obras de la época. Como ejemplo tómese la portada del *Alpine Achitektur* de Bruno Taut en 1919. Una nueva cristalización geológica a la que se aspiraba como posible nueva nupcia entre el mundo de la materia y su esencia espiritual que encontraba sus raíces en la tradición inaugurada por el maestro Eckhart. Véase, MAESTRO ECKHART. *El fruto de la nada*. Ediciones Siruela. Madrid, 2006. Sobre la relación entre la mística del Maestro Eckhart y las formulaciones de los conceptos de “vacío”, “pureza” y “muerte” en la arquitectura de Bruno Taut, ver: CIRLOT, V. “El Maestro Eckhart y la arquitectura de Bruno Taut”. *Mística y creación en el siglo XX*. Herder, Barcelona, 2006: (199-240).

⁹⁰² *Ibidem*.

⁹⁰³ *Ibidem*.

⁹⁰⁴ Los tres sonetos que integran el grupo *Das Portal* (El Pórtico), han sido analizados por: ZIOLKOWSKI, T. “Rilke’s ‘Portal’ Sonnets”. *PMLA*, vol.74, n°3, junio 1959: (298-305). En ellos, la visión superficial de Ziolkowski imposibilita situar el análisis de la figura de la catedral en un más amplio arco cronológico de la vida del poeta. Las *Elegías* quedan lejos. Consultar también: LAUSTER, M. “Stone Imagery and the Sonnet Form: Petrarch, Michelangelo, Baudelaire, and Rilke”. *Comparative Literature*, vol.45, n°2, verano 1993: (146-174).

*golpearon las piedras, hasta que ellos brotaron*⁹⁰⁵

Una imagen que justifica su imaginaria creación, para luego más tarde convertirse en lugar o tímpano de la metafórica confesión a la que la nueva metrópolis debe someterse.

*“Retirados ahora al vano de su pórtico,
fueron en otro tiempo pabellón de su oreja,
oyendo toda queja que hubiera en su ciudad”*⁹⁰⁶

Y en el segundo soneto que integra *Das Portal* (El pórtico) es donde el poeta cristaliza una nueva visión del portal, como la alegoría del *teatro del mundo* en el que se ha sumido la vida moderna. Los elementos estáticos que formaban parte de las figuras del primer soneto, dan paso a la percepción de una imagen dinámica, ensayo que ya su maestro Rodin experimentó frente a Chartres. Ya desde el inicio,

*“una gran lejanía se representa en ellos,
igual que en un teatro se representa el mundo
mediante bastidores”*⁹⁰⁷

Unos bastidores que si en el teatro laico dan paso al héroe –aquel que inmutablemente permanecía centrado- en la representación sacra de la catedral, a Cristo Salvador, como hijo de Dios Padre, asume su condición trágica de ser el único y primer actor.

*“Y como por entre ellos
sale el héroe, con manto, entrando hacia su acción,
así lo oscuro sale de esta puerta y actúa
desde el telón de fondo trágico de su hondura,
[...]
el Salvador como un primer y único actor”*⁹⁰⁸

Un actor cuya acción se transmuta en la sombra, aquel elemento estructural de la arquitectura y la escultura gótica que ya Rodin años más tarde enunciaría entre las páginas de sus *Cathédrales*⁹⁰⁹. Una sombra que, gracias a esa “*inversión del platonismo*” practicada por Rilke, desempeña el papel de paradigma y la máscara el de objeto que pronto se transformará, bajo los ojos de Rilke, en *Ding* (cosa). Se pretende así comprender en las apariencias de estos desdoblamientos a través de su sombra, una posible esencia de otra metafísica de la realidad. Una nueva síntesis que anula toda dualidad en pro de una nueva unidad, la de la interdependencia entre la forma material y su esencia espiritual, entre

⁹⁰⁵ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (226).

⁹⁰⁶ *Ibidem*. Nótese también que la palabra *Klage* (Queja o Lamentación) también se trata de la presencia que habita a lo largo de la X Elegía las regiones del eterno fluir, ese espacio en el que la conciliación de toda dualidad entre vida y muerte se encuentra resuelta.

⁹⁰⁷ *Ibidem*.

⁹⁰⁸ *Ibidem*.

⁹⁰⁹ Consultar: RODIN, A. *Les Cathédrales de France*. Librairie Armand Colin, 1914. Se trata de una cita que se encuentra extraída de: ZIOLKOWSKI, T. *Op. Cit.* 1959: (300).

empatía y abstracción, entre gesto y palabra. Un nuevo equilibrio que se revela como la unidad a la que tiende la figura del malabarista, enunciada desde los versos finales del tercer soneto de *Das Portal* (El pórtico).

*“Está en equilibrio sobre los pedestales
en que todo ese mundo que ellos ni siquiera ven,
[...]
porque allí las figura, como los malabaristas,
se contorsionan locas y convulsivas sólo
para que no se caiga el palo de su frente”*⁹¹⁰

Una imagen que pronto encontrará sus resonancias entre los versos de la V Elegía, en la que la presencia del palo en la frente de los malabaristas da paso a la fruta del mercado que, imperecedera, oscila quieta bajo las nuevas balanzas del equilibrio que enuncia el poeta. Entre esencia y forma, entre interior y exterior, entre vida y muerte.

*“Tú,
fruta de la serena indiferencia, vendida en el mercado,
colocada siempre de otra manera sobre todas las
oscilantes balanzas del equilibrio,
públicamente mostrado entre los hombros”*⁹¹¹

Si bien ya entre los versos de *Die Kathedrale* (La catedral) Rilke enunciaba su génesis como un proceso que transcurre entre la vida y la muerte, y es esta muerte hecha sombra teatral la que domina la composición central de *Das Portal* (El pórtico), el tercer poema del ciclo, titulado *Die Fenstorte* (El rosetón), no hace más que constatar el empeño poético por capturar bajo imágenes y palabras esa idea de final de la Catedral como prisión y, a partir de su descomposición en fragmentos, como alegoría moderna de la muerte. Recordemos que hasta el momento no hemos hecho otra cosa que analizar, uno por uno, la serie de los poemas de los *Neue Gedichte* (Nuevos poemas) dedicados a su figura, en los que la atención del poeta se centra en su fachada principal, aquella que según la tradición debía orientarse a oeste para recibir y contener los últimos rayos de la presencia de Dios en la Tierra a través de su rosetón. Un diseño que, basado en la idea medieval del paraíso celestial, debía representar en forma de luz y color, el final del ciclo místico del ciclo lumínico diario. Pero, a esta idea de ocaso y final, Rilke añade su particular concepción de la muerte, que ya no sólo es torre o sombra, sino también prisión de cuyo interior la mirada no puede escapar. Es así como el arranca *Die Fenstorte* (El rosetón):

*“DENTRO: el paso indolente de sus zarpas
pone una paz, que casi te confunde;
y como luego un gato, repentino,
lo que mira vagar acá y allá,
violentamente toma en su gran ojo,
la mirada, que como en un remolino*

⁹¹⁰ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (227).

⁹¹¹ RILKE, R.M. GW III, 190-191: “Du, / immerfort anders auf alle des Gleichgewichts schwankende Waagen / hingelegte Marktfrucht des Gleichmuts, / öffentlich unter den Schultern”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (90).

*aprimada, nada un breve rato
y luego se hunde y no se la ve más*⁹¹²

Destaca el encabezado del poema DENTRO. Pues la catedral ya no se revela en su interior como ese espacio de síntesis entre cielo y tierra, sino como prisión, donde la mirada del animal, aquélla que se había caracterizado por realizarse hacia el concepto rilkeano de *Das Offen* (lo abierto), se muestra aprisionada en remolinos. ¿No es esta la imagen de un laberinto? ¿No es en su interior donde se sucede la lucha por acceder a su centro, la verdad? “*Preferimos los caminos tortuosos para llegar a la verdad*”, dijo Nietzsche en *Ecce Homo*. Y en ese camino tortuoso se encarna una lucha que Rilke disfraza en forma del ojo del animal que accede finalmente a *abrirse* para poder *ver*.

*“Cuando el ojo, que finge descansar
se abre, y con un bramido salta encima
y lo desgarran, hasta la roja sangre:
así antaño agarraban en lo oscuro
los rosetones de las catedrales
un corazón, Dios adentro, rompiéndolo*”⁹¹³

Como el ojo rasgado bajo la zarpa de una C⁹¹⁴, así compara Rilke la oscuridad sobre la que se cierne la existencia del rosetón, una oscuridad que contenía el corazón, o centro, de Dios, para acabar rompiéndolo. No queda del todo claro que significa esta rotura que sucedía antaño. Si bien el hombre, en su esfuerzo por comprender el mundo terrenal como reflejo del celestial rompió esa supuesta unidad de opuestos que moraba en el corazón de Dios, lugar de la síntesis de contrarios. Fuera como fuese, del último poema *Gott im Mittelalter* (Dios en la Edad Media) no hace más que volver a insistir en la existencia de dicha construcción como algo negativo.

*“Le habían ahorrado, dentro de él,
y querían tenerle dirigiendo,
y por fin le colgaron como plomos
para lastrar su vuelo hacia los cielos,
el peso y la medida de sus grandes
catedrales*”⁹¹⁵

Prisión que se hace sensible a través de la gravedad, ley que nunca debiera haber afectado a la existencia de dios en la tierra, y que sin embargo, se revela como el peso de toda gran construcción. Pues la Catedral sólo es percibida desde su presencia material. Como si el infinito que más tarde Rilke aprenderá a ver en los objetos gracias a Kleist, se hubiera tornado en una simple imagen de muerte. Una imagen que lastra todo vuelo hacia los cielos, sólo que ahora no es Dios sino el hombre quien, bajo la presencia de esta prisión hecha laberinto de gestos, movimientos, ruinas y palabras, busca otra forma de elevarse para escapar. Quizás sólo para poder llegar a las “*calles de la Ciudad de la*

⁹¹² RILKE, R.M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (227).

⁹¹³ *Ibidem*.

⁹¹⁴ Como ya hemos visto con anterioridad, se trata del poema *Der Panther* (La pantera), publicado como primera parte del ciclo de los *Neue Gedichte* (Nuevos Poemas) entre 1903-1907. En: RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (123).

⁹¹⁵ *Ibidem*: (227).

Afflicción”, que con mayúsculas, Rilke dará vida el 11 de febrero de 1922, encerrado en su torreón de Muzot, otra clase de prisión al mundo. Era el inicio de la última Elegía, la X.

“*Que un día, a la salida de esta enconada visión,
mi canto de júbilo y gloria ascienda a los ángeles que están conformes*”⁹¹⁶

Qué extraño. Tras la visión sombría que nos ha acompañado, el canto del hombre debe volver a elevarse para poder alcanzar a ese ángel que, tras su paso por la tierra, tanto ha enseñado al hombre. El lenguaje debe aprender a volver a sublimarse, como sucedió antaño. Es así como el ciclo de las *Elegías* se transforma en un perfecto tríptico en el que, tras la caída del ángel a la tierra y su paso por ella, sólo nos queda la necesidad de construir un nuevo centro, el del corazón, desde el que el ángel emprende nuevamente su vuelo para no regresar.

“*Que de los martillos del corazón, de claro batir,
ninguno fracase en cuerdas flojas, dubitantes o que se rompen*”⁹¹⁷,

no sin antes transformar en ruinas y escombros todos aquellos falsos ídolos en los que el hombre había depositado su fe, entre los que también se encuentra la catedral, que en forma de iglesia, es comparada sin piedad al vacío y sin uso de una oficina de correos en domingo.

“*Oh, de qué modo, sin dejar huella, un ángel les
pisotearía el mercado de los consuelos,
al que limita su iglesia, la que ellos compraron una
vez terminada:
pulcra y cerrada y desengañada, como una oficina de
correos en domingo*”⁹¹⁸

¿Qué queda de la iglesia que, cerrada, limpia y sin ilusiones, ya no acoge ninguna función? Quizás tan sólo los pedazos, ruinas y fragmentos que ese progreso, presidiendo la *Leid - Stadt* (ciudad del dolor), nos regala.

“*Ciertamente, ay, cuán extranjeras son las callejas de la
Ciudad del Dolor,
donde en el falso silencio, muerte, hecho de exceso de ruido,
alardea de lo que ha sido vertido del molde
del vacío: el ruido dorado, el monumento que estalla*”⁹¹⁹

⁹¹⁶ RILKE, R.M. GW III, 206: “*Daß ich dereinst, an dem Ausgang der grimmigen Einsicht, / Jubel und Ruhm aufsinge zustimmenden Engeln*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (116).

⁹¹⁷ RILKE, R.M. GW III, 206: “*Daß von den klar geschlagenen Hämmern des Herzens / keiner versage an weichen, zweifelnden oder / reißenen Saiten*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (116).

⁹¹⁸ RILKE, R.M. GW III, 206: “*O, wie spurlos zerträte ein Engel ihnen den Trostmarkt, / den die Kirche begrenzt, ihre fertig gekaufte: / reinlich und zu und enttäuscht wie ein Postamt am Sonntag*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (117-118).

⁹¹⁹ RILKE, R.M. GW III, 206: “*Freilich, wehe, wie fremd sind die Gassen der Leid - Stadt, / wo in der falschen, aus Übertönung gemachten / Stille, stark, aus der Gußform des Leeren der Ausguß / prahlt: der vergoldete Lärm, das platzende Denkmal*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (117).

El monumento que estalla en ruinas, cuya vida pasada sólo es intuible a través de la presencia de las *Klage* (queja), personaje extraído entre las páginas del Infierno de la *Divina Comedia* de Dante⁹²⁰, y que al igual que el ángel, nunca se sabría si transita entre los vivos o los muertos. Es en esta ciudad donde todas aquellas arquitecturas que construían el centro del emperio inicial de 1912 se transforman en escombros.

*“Y ella le lleva ligera por el ancho paisaje de las Quejas,
le muestra las columnas de los templos o las ruinas
de aquellos castillos desde donde los príncipes de las Quejas gobernaron
antaño sabiamente el país”*⁹²¹

Cabe preguntarse si semejante escenario de desolación es el que cierra el ciclo que nos ocupa. Sin embargo, lejos de conceptos duales de vida y muerte, creación y destrucción, o luz y sombra, la Queja se erige como ese reflejo del ángel que ha vuelto a emprender el vuelo para nunca más regresar. Porque allí arriba vuelven a estar las estrellas, como aquella que Rilke vió caer en España –país del dolor- y Klee entregó al hombre años antes.

*“Y más alto, las estrellas. Las estrellas del país del
dolor.
Lentamente las va nombrando la Queja”*⁹²²

Estrellas que en su retorno a los cielos, ya no recuerdan su función inicial, sino su paso por la tierra como muerte y dolor. Y si ni siquiera el cielo volverá a ser consuelo, tan sólo una mano [fig. LXVII].

*“Pero en el cielo del Sur, pura como en el interior
de una mano bendita, la ‘M’, clara, resplandeciente
que significa las madres...”*⁹²³

Volver a engendrar. Una mano, como las de las bailarinas del rey Sisowath, desde la que volver a trabajar, con palabras, imágenes, ruinas, fragmentos, para descansar en ese nuevo centro, para alzar de nuevo el vuelo, de forma literal. Cabe preguntarse qué figuras, desde ese laberinto de muerte y dolor, pueden volver a sublimar la mirada del hombre en la tierra.

⁹²⁰ GUARDINI, R. *El Ángel en la Divina Comedia de Dante*. Emecé Editores. Buenos Aires, 1961.

⁹²¹ RILKE, R.M. GW III, 208: “*Und sie leitet ihn leicht durch die weite Landschaft der Klagen, / zeigt ihm die Säulen der Tempel oder die Trümmer / jener Burgen, von wo Klage-Fürsten das Land / einstens weise beherrscht*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (121).

⁹²² RILKE, R.M. GW III, 209: “*Und höher, die Sterne. Neue. Die Sterne des Leidlands. / Langsam nennt sie die Klage*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (123).

⁹²³ RILKE, R.M. GW III, 209-210: “*Aber im südlichen Himmel, rein wie im Innern / einer gesegneten Hand, das klar erglänzende M, / das die Mütter bedeutet ...*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (123).

*Aquí, mira: el Jinete, la Vara, y a la constelación más llena
la llaman ellos: Guirnalda de Frutos. Luego, más allá,
hacia el Polo:
Cuna; Camino; El Libro Ardiente; Muñeca; Ventana.*

RMR. X Elegía de Duino

11. EL LABERINTO

Tras las ruinas y fragmentos a los que se ve sometida la nueva visión de la Catedral desde el tiempo del devenir, el laberinto constituye la única figura que aún sigue remitiendo a un Centro. Pero antes de acceder al interior de esta construcción para descubrir la figura del conocido laberinto de Chartres en la visita del poeta el 25 de enero de 1906, Rilke descubre en la figura del Rosetón la construcción análoga al laberinto en la tierra. Pues como en un laberinto, nuestra mirada es retenida en un interior, DENTRO, cuya percepción de la realidad nos conduce a un “remolido aprisionado”, poético parangón con la estructura circular del laberinto de Chartres. Recordemos como arrancaba el poema *Die Fensterre* (El rosetón):

*“DENTRO: el paso indolente de sus zarpas
pone una paz, que casi te confunde;
[...]
la mirada, que como en un remolino
aprisionada, nada un breve rato
y luego se hunde y no se la ve más”⁹²⁴*

Miradas en remolino aprisionadas. O en términos de las lecturas de Rilke sobre la obra de Kassner, “*miradas que no escapan de su realidad dual*”⁹²⁵. Como si el poderoso esquema platónico de interpretación del mundo encontrase en la imagen de un laberinto las limitaciones de su realidad sublimadas. Sin ir más lejos, el diálogo platónico protagonizado por Fedro y Sócrates en *Eupalinos ou l’Architecte – Dialogue des morts*, insistía en ello. En el episodio en el que el astuto Sócrates desea que Fedro experimente el acto creativo lejos de cualquier concepto a priori, Sócrates le indica: “*Toma un estilete, te diría yo, o una piedra aguda, y traza en algún muro cualquier trazo sin pensar. Traza de una sola vez. ¿Lo haces?*”⁹²⁶. Recordemos que la creación de Fedro se muestra a los ojos ambos como una “línea de humo”, conteniendo en su interior los más sublimes trazos del movimiento. “*Parte, se rompe, vuelve, y se anuda o se riza; y se enreda consigo misma, y me da la imagen de un capricho sin objeto, sin principio ni fin, ni otro sentido que la libertad de mi gesto en lo que alcanza el brazo...*” Una línea que encarna en su devenir la propia metáfora del recorrido del hombre en el interior de un laberinto, donde éste se parte, se rompe, se anuda o se riza o quizás, se enreda consigo mismo.

Rilke, en el canto XXVII de *Die Sonette an Orpheus* (Los sonetos a Orfeo), recaba sobre el sentido del tiempo destructor bajo la imagen de *Rauch* (humo) en circulación, movimiento.

⁹²⁴ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (227).

⁹²⁵ En las navidades de 1919, Rilke leía atentamente la obra de Rudolf Kassner, *Zahl und Gesicht*. En: SIMON, T. *Op. Cit.* Frankfurt am Main, 2001: (367-394).

⁹²⁶ VALÉRY, P. *Op. Cit.* Madrid, 2004: (43). Una acción similar a la que años más tarde también Wittgenstein, se aventuraría y la que en este caso Fedro se enfrenta, de forma inmaterial, valiéndose de sus recuerdos. “*De hecho, pienso con la pluma, pues a menudo mi cabeza no sabe lo que mi mano escribe*”. WITTGENSTEIN, L. “Aforismo [87] 1931”. *Aforismos. Cultura y valor*. Prólogo de Javier Sábada. Austral, Ciencias y Humanidades. Madrid, 2007: (56).

“¿Existe realmente el tiempo, destructor?

[...]

El espectro de la caducidad

a través del sensible e inocente

circula, ay, como si fuera humo”⁹²⁷

Entrar en el laberinto equivale a interrogar las imágenes de identidad y alteridad, y moverse en su interior, constituye toda condición de la existencia del hombre como proyecto de supervivencia. Para más tarde convertirse en el espacio de la representación simbólica, en la estructura de toda proyección mítico-figural. Como Karl Kraus proclamara en *Pro Domo et Mundo*, “a menudo la filosofía no es otra cosa que el valor de entrar en un laberinto”.

Algunos autores han considerado la totalidad de la producción poética de Rilke como un “misterio-laberinto”, si tenemos en cuenta que en griego, el verbo *mueîn*, del que se deriva el sustantivo *mysterion*, alude a “llegar al centro”, ese centro en el que reina el telón del ya enunciado *Herzens Vorhang* (telón del corazón). Autores entre los que destacan nuevamente Romano Guardini⁹²⁸, Cornelius Castoriadis⁹²⁹ o el propio Karl Kerényi, que en el año 1955 dedicará a la obra de Rilke importantes páginas de *Geistiger Weg Europas* (El camino espiritual de Europa), un texto que ya en su título alude al mitologema laberíntico, al camino de los nuevos peregrinos, y al mismo tiempo recuerda la posterior construcción por parte de Heidegger se su particular “misterio-laberinto”⁹³⁰.

No sería hasta la irrupción del alter ego rilkeano en Malte Laurids Brigge, cuando el poeta constaría los límites de su prosa y la imposibilidad de acceder a un centro que restituyera al lenguaje a su unidad. Era el año 1910. Y es ante las puertas de la muerte, representadas en la novela como el portal del hospital de la Salpêtrière, donde el personaje decide detenerse. La fragmentación anárquica de la vida de la ciudad sería uno de los principales horrores de la experiencia de Malte entre las calles de París, ciudad a la que se “acude a morir”, para años más tarde redimirse entre los versos de la *Spanische Trilogie* (Trilogía española) redactada durante su estancia en la ciudad de Ronda en 1913.

*“Pero si, de nuevo, el ruido de las calles,
el enredo sonoro, la maraña del tráfico,
tengo que padecer, solitario, en mi torno,
entonces, por encima del movimiento espeso,
recuerde el cielo, el térreo borde de las montañas
que, de vuelta a dormir, recorría el rebaño*”⁹³¹

La ciudad es percibida desde las características formales a las que remite la experimentación vital de un laberinto, en el interior del cual se arrojan aquellos objetos producto de la modernidad: las masas y

⁹²⁷ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 2003: (116-117).

⁹²⁸ Se trata del ensayo “Estudios sobre el laberinto”. GUARDINI, R. *Zu Rainer Maria Rilke Deutung des Dasein. Eine Interpretation der Duineser Elegien*. Berlin, 1941.

⁹²⁹ CASTORIADIS, C. *Les carrefours du labyrinthe I (1978)*. Éditions du Seuil. París, 1998: (6). En: *Le jardin comme labyrinthe du monde*. PUPS. Musée du Louvre Editions. París, 2008: (47).

⁹³⁰ KERÉNYI, K. *Miti e misteri*. Universale Scientifica Boringhieri. Turín, 1979: (285ss); junto a *Caminos del bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza editorial. Madrid, 2001.

⁹³¹ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (428).

el automóvil. Es así como prisioneros del “enredo sonoro” de las gentes junto a “la maraña del tráfico” en la ciudad, los únicos habitantes de las metrópolis que siguen anhelando ese cielo de forma pura no son otros que los malabaristas, una figura que Rilke ya había adivinado entre la estatuaria del portal de Chartres. Una imagen que, por sus piruetas y voltarines, que con frecuencia consisten en invertir la posición normal del cuerpo humano, sosteniéndose con las manos y con los pies en el aire, es un símbolo viviente de la inversión [fig. LXVII], es decir, de aquella necesidad que se presenta en el seno de toda crisis de trastornar el orden dado y volverlo al revés, convirtiendo en materialista lo idealista, en sombra la luz, o en ruina la imagen.

Y era así como el espacio interior de la catedral como prisión arrojaba al hombre, inexorablemente, al laberinto de la percepción de sus fragmentos y ruinas. Era el precio a pagar al acceder a esa puerta en la que Malte Laurids Brigge se detuvo en 1910, y que con el inicio del ciclo de las *Elegías*, Rilke nos arroja tras el lento y pausado recorrido del ángel desde su empíreo hasta la tierra. Pues ese abismo desde el que volver al mundo del revés no es más que el intento de Kleist de ver el infinito en una marioneta, o bien en la sombra, el enredo y el movimiento la condición de cualquier objeto en la tierra, de entre los cuales el poeta rescataría el capitel como esa ruina interior del monumento que en la X Elegía acaba de estallar. Es así como el soneto dedicado a la figura *Das Kapitol* (El capitel) inauguraba la visión poética que se enfrenta el interior del templo, que nunca más volverá a ser luz, sino sueño en el interior del cual habitar.

*“Como de los engendros de un sueño se levanta,
desprendido de tantos enredados tormentos,
el nuevo día, así salen los ceñidores
de las bóvedas desde el capitel confuso
y dejan dentro prietas, enigmáticamente
enredadas, criaturas de alas estremecidas”*⁹³²

De nuevo la palabra “enredo” aparece citada en dos ocasiones. Enredadas en un sueño, las imágenes se convocan desde ese laberinto de la percepción. Contra el enredo inicial, y lejos de los pasos victoriosos de Orfeo⁹³³, sólo la sabia *mano* de Ariadna se atrevería a actuar. Es de este modo como la imagen de la mano de una madre con la que se cierra el ciclo de las *Elegías*, bien podría encontrar en el mito otro inicio en el que refundar su mirada al mundo ya nunca más dual.

*“Pero en el cielo del Sur, pura como en el interior
de una mano bendita, la ‘M’, clara, resplandeciente
que significa las madres...”*⁹³⁴

Una mano que, tras los pasos de las lecturas de Li-Tai-Pe años antes, recupera el sentido primigenio de toda creación en la naturaleza⁹³⁵. Ese origen al que la poesía de Rilke siempre parece apuntar. Tanto en

⁹³² RILKE, R.M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (228).

⁹³³ Ese giro decisivo que anhelaba Heidegger y que nació en el París de 1910 de la mano de Malte, para más tarde arrojarnos al abismo de la *Elegías*. Orfeo, el único personaje capaz de retornar del Hades, y que como las Lamentaciones, transita por esas regiones del eterno fluir, donde vida y muerte se concilian bajo una misma mirada que celebra su existencia a través del canto.

⁹³⁴ RILKE, R.M. GW III, 209-210: “*Aber im südlichen Himmel, rein wie im Innern / einer gesegneten Hand, das klar erglänzende M, das die Mütter bedeutet...*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (123).

⁹³⁵ Las correspondencias son directas cuando analizamos la figura de la madre en la obra *Chinesische Kriegeslyrik* de Li-Tai-Pe, lectura de Rilke por diciembre de 1916. En: SIMON, T. *Op. Cit.* Frankfurt am Main, 2001: (383). “*Del árbol de la vida /*

Oriente como en Occidente. Ya sea la mano de una *Mütter* (madre) o bien la mano de Ariadna, ambas nos arrojan al sentido último de toda creación arquitectónica. El paso catártico que experimenta el hombre al imponer el “orden” frente al “desorden”. Es la mano de Ariadna, a través de la astucia de ligar el dedo de Teseo a su rueca, el instrumento que permite al héroe vencer al caos en forma de Minotauro. Otro posible origen para la arquitectura: el mito. Como también es la mano la herramienta a la que se debe el ordenado “enredo” que supone la construcción de cualquier textil. Otro posible origen para la arquitectura: la técnica. Y entre el mito y la técnica, la sutil trayectoria de una “línea-hilo” parece ser común a ambas. Versos antes de que Rilke enuncie la figura *Mütter* (madre) en su X Elegía, el poeta reclama:

*“Aquí, mira: el Jinete, la Vara, y a la constelación más llena
la llaman ellos: Guirnalda de Frutos”*⁹³⁶

Las estrellas del cielo al que dirige su mirada el poeta, encuentran su equivalente en la tierra a través de la expresión *Fruchtkranz* (guirnalda de frutas), otro nombrar del poeta. Fue el maestro Gottfried Semper⁹³⁷ quien encontró la misma raíz etimológica de las palabras germanas *Wand* (pared, paramento), y *Gewand* (prenda, ropa, traje), aludiendo directamente al origen antiguo de cualquier tipo de cerramiento espacial. Siendo la expresión *Fruchtkranz* (guirnalda de frutas) una prenda o ropaje que como *Gewand* se añade a la pared o paramento arquitectónico, *Wand*. Un disfraz o máscara que de nuevo, a pesar de construirse desde la más pura exterioridad, revela otro significado último para la arquitectura: el origen textil de cualquier espacio interior. Y es desde este hilo que pronto evocamos, a través del ornamento, el origen mismo del arte: la naturaleza en perpetuo movimiento.

*“Cualquier investigación sobre el laberinto debería basarse en la danza”*⁹³⁸. Fue Rodin quien quizás en 1906 se adelantó al episodio que ahora nos ocupa con la visión de las bailarinas del rey Sisowath en la fachada de Chartres, como si tras la fragmentación que sufrirá el templo lo único que perdura fuera el movimiento que en él tuvo lugar.

La danza del laberinto es mencionada por primera vez en Grecia en la *Iliada* [18.590]. La transferencia de la palabra *labyrinthos* a la danza no tenía que producirse, ya que es Homero quien conoce un lugar para la danza, el *chóros*, que Dédalo ya había preparado en Cnosos para Ariadna. Asimismo, tal y como se bailaba en aquel lugar, los jóvenes y doncellas lo hacían en aquel otro que había representado Hefesto sobre el escudo de Aquiles: con las manos enlazadas por la muñeca, *“muy levemente, como cuando un ceramista sentado delante del torno comprueba con la mano su forma de girar”*⁹³⁹. Una mano que se erige como la única esperanza del final de la X Elegía que ya hemos mencionado, y a la que Rilke vuelve en más de una ocasión cuando rememora la producción de los

caen las hojas. / Una tras otra / ¡Oh, mundo multicolor y vacilante! / [...] La madre se inclina sobre el niño. / Quiero ver sus ojos de nuevo, / su mirada es mi estrella. / Todo lo demás puede irse, / desvanecerse. / Todo muere, / y muere de buen grado. / Queda, sólo, la eterna madre, / nuestro origen”.

⁹³⁶ RILKE, R.M. GW III, 209: *“Hier, / siehe: den Reiter, den Stab, und das vollere Sternbild / nennen sie: Fruchtkranz”*. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (123).

⁹³⁷ SEMPER, G. *Der stil in der technischen und tektonischen künsten*. Traducción en: *Gottfried Semper: Lo stile*. Napoli, 1987. Nos referimos al capítulo que lleva por título: “El principio formal más originario en la arquitectura, basado en el concepto de espacio [Raum], independiente de la construcción; el enmascaramiento de la realidad en las artes”: (63).

⁹³⁸ KERÉNYI, K. *Op. Cit.* Madrid, 2006: (78).

⁹³⁹ *Ibidem*: (79).

antiguos artes y oficios condenados a desaparecer en el tiempo de la máquina. Es el giro aquello que experimenta la mano del alfarero junto al Nilo, entre los versos de la IX Elegía:

“[...] *junto a la mano y en la mirada.
Dile las cosas. Se quedará más sorprendido;
como te quedaste tú ante el cordelero de Roma, o ante el alfarero del Nilo*”⁹⁴⁰

De nuevo dos materiales, como el textil y la cerámica, son convocados por la poética rilkeana hacia el final del ciclo que nos ocupa como ese origen desde el cual todo puede volver a comenzar. Un origen en el que el movimiento se encuentra ligado de forma intrínseca a la producción de estos objetos.

Pero la estela fenomenológica que abre Kerényi desde la danza como posible origen de la figura del laberinto que cierra parte del imaginario rilkeano de 1922, ha de complementarse desde una necesaria visión estructural del mismo. Así, el laberinto se transforma en la imagen del microcosmos⁹⁴¹ que años antes, en 1922, William Henry Matthews había ofrecido en su conocido *Mazes and Labyrinths*⁹⁴². En ese ensayo, Matthews recogía una intrigante relación entre el laberinto y el templo de Salomón en el que, nuevamente, la superación del mundo dual tiende a consumarse en dicha estructura⁹⁴³, para a continuación explicar que la conexión más antigua entre el nombre de Salomón y el laberinto data de 1844, cuando un arqueólogo francés llamado M. Dridon descubrió en una pared del convento de San Barlaam en Grecia, una inscripción en pintura roja que mostraba un laberinto similar al de Chartres [fig. LXVIII]. Y preguntando cuál era el origen del dibujo, obtuvo la respuesta de que era conocido como la *Prisión de Salomón* y que lo había dibujado hacía tiempo un monje copiándolo de un libro por entonces perdido. El texto al que se refiere no es otro que el manuscrito hallado por Berthelot. Data del siglo XI y aborda asuntos alquímicos a través del dibujo de un laberinto proyectado sobre un fondo blanco. A su lado, el autor del dibujo añadió un poema en el que atribuía su invención al mítico rey Salomón. Sin embargo, aquello que llama rápidamente la atención del poema es su arranque.

“*Cuando oigas hablar de un laberinto, oh forastero,
que Salomón imaginó en su mente*”⁹⁴⁴

El laberinto como prisión habita en su interior. Este es uno de los principales reclamos rilkeanos que más tarde Hofmannsthal desarrollará en su obra *Der Turm* (La torre), publicada un año más tarde que la muerte de Rilke, pero de la que éste tuvo noticia de su confección durante el ciclo final de las *Elegías*⁹⁴⁵. Es quizás la arquitectura de la torre aquella que mejor integra los límites de la vida de

⁹⁴⁰ RILKE, R.M. GW III, 204: “[...] *neben der Hand und im Blick. / Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest / bei dem Seiler in Rom, oder beim Töpfer am Nil*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (114).

⁹⁴¹ Los cuatro brazos o ejes cuya intersección pasa por el centro de la figura, no hacen más que construir un diagrama análogo al que rige la fundación de ese templo que pronto, bajo los designios de la obra de Rilke, no hará más que estallar.

⁹⁴² Conocemos de la existencia de esta edición por Tina Simon, en: *Op. Cit.* Frankfurt am Main, 2001: (134).

⁹⁴³ “*M. Berthelot encontró un manuscrito alquímico del siglo XI –al que se refiere como el manuscrito de San Marcos, Venecia-, el dibujo de un laberinto muy parecido a los diseños eclesiásticos, con un comentario versificado en griego. Y añade que el dibujo es llamado El laberinto de Salomón*”. MÉNDEZ FILESI, M. *El Laberinto. Historia y Mito*. Editorial Alba. Barcelona, 2009: (320).

⁹⁴⁴ MÉNDEZ FILESI, M. *Op. Cit.* Barcelona, 2009: (321).

⁹⁴⁵ HOFMANNSTHAL, H. *Lettere a Rilke (1902-1925)*. Via del Vento edizioni. Pistoia, 2000: (32).

Rilke. Una prisión en el interior de la cual la vida y los pensamientos, junto al lenguaje, construyen los meandros que acaban gravitando alrededor de ese centro que no es otro que la muerte. Una muerte a la que acaba por sublimar. El Berthelot nos ofrece pistas sobre ese final:

*“Porque el curso de la vida se enrosca una vuelta tras otra
-como el malvado dragón en sus espirales-
intentando esconderse en la espesura”⁹⁴⁶*

Unas espirales del engaño y el encantamiento de la realidad como percepción exterior, y de las que el hombre sólo puede escapar a través de dos construcciones: el mito y la arquitectura. El mito lo dejaba claro. Dédalo sabía como escapar, desde la hebra y el vuelo⁹⁴⁷. La primera, es aquélla que nos permite deshacer el camino andado, en nuestro caso seguir el hilo invisible que aúna las diferentes estaciones arquitectónicas por las que el ángel ha transitado, para acabar comprendiendo, al fin, que todo nace de una caída original. La segunda es aquélla que entiende que sólo imitando el vuelo de los ángeles podemos escapar de esa prisión. Un vuelo que el mito conduce irremediamente a la superficie de la tierra. Es la caída de Ícaro [**fig. LXIX**]. Pues al hombre sólo le es posible, en palabras de Rilke, “nombrar”.

“Dile las cosas. Se quedará más sorprendido”⁹⁴⁸

Y es en este último nombrar cuando debemos interrogarnos sobre qué palabras nos permiten levantar el vuelo nuevamente. “Si el sentido corriente de las palabras no nos permite ningún descubrimiento capaz de elevarnos, de instruirnos, de acercarnos al Creador, entonces el vocabulario se vuelve inútil”⁹⁴⁹. Y las palabras no son otras que Torre y Escalera, el último intento del hombre de sublimar su presencia en el mundo hacia una Unidad.

⁹⁴⁶ Ibidem.

⁹⁴⁷ Es Karl Kerényi quien encuentra en la experiencia de la levitación que acontece en ciertos momentos de la danza, el instante inicial y originario de “emprender el vuelo cual Dédalo”. En: KERÉNYI, K. *Op. Cit.* Madrid, 2006: (83): “Y ahora volveremos a referirnos a la cuerda, cuyo uso parecía justificado por la dificultad que entrañaba la figura del laberinto. Pero ¿acaso los bailarines no ejecutan las complejas figuras del baile con más destreza, si disponen de más libertad de movimientos? ¡Una danza del pájaro aún debe presuponer más agilidad para deslizarse, para flotar libremente! Aunque meterse en la piel de un bailarín de la danza de las grullas, no es nada fácil. No obstante, alguna conclusión podemos sacar de un caso donde la vivencia del laberinto volvió a emerger y posteriormente pudo ser descrita. Se trataba de un caso de ‘automatisme ambulatoire’, de un sonambulismo que, sin embargo, tiene capacidad recordatoria, un andar laberíntico con actividad hipermnésica o, circumambulatio, tal y como llamaban los romanos a estos paseos rituales. Primero caminando hacia la izquierda y luego, una vez alcanzado el centro, hacia la derecha. Esta vivencia se acompañaba repetitivamente del fenómeno de la “levitación”. Quien sufre este estado tiene la sensación de levantarse del suelo, como si le sujetara un fuerte viento. Es necesario agarrarse fuertemente para no perder el contacto con el suelo”.

⁹⁴⁸ RILKE, R.M. GW III, 204.

⁹⁴⁹ FULCANELLI. *El secreto de las catedrales*. Random House Mondadori. Barcelona, 2009: (50).

*¡Ángel!: habría una plaza que no conocemos y allí,
sobre una alfombra inefable, los amantes, que aquí
nunca llegan a lograrlo, mostrarían las altas
y atrevidas figuras de su impetuoso corazón,
sus torres hechas de placer y sus escaleras vibrantes,
hace tiempo ya apoyadas, donde jamás hubo suelo alguno*

RMR. V Elegía de Duino

12. LA TORRE

No se trata de la primera vez que nos enfrentamos a esta figura. Hacia 1912, constituía la imagen inequívoca de un necesario *axis mundi*, una unión entre la realidad terrenal y la esencia celestial. Las palabras y las cosas, como visión interior *Sub Specie Aeternitatis*, aún iban de la mano. Así, la torre fundacional de Toledo, o bien la torre herida por un rayo en Santa Bárbara.

Pero recordemos que, entre las páginas destinadas a una interpretación de la presencia de la catedral de Chartres en el ciclo de las *Elegías*, era la VII -redactada el 7 de febrero de 1922 en Muzot- en la que se completaba la totalidad de las estaciones arquitectónicas que comprendían el paso del ángel en el espacio del poema. La *Turm* (torre), vinculada a la catedral, aparecía como el final del recorrido del ángel. Del empíreo a la tierra, y de ésta a la Ciudad, donde el templo se convertirá en la única construcción que sublimaba su paso por la tierra, y la Torre, en ese nuevo puente hacia lo celestial en el que concluirá el canto y la alabanza final de la X Elegía.

*“Pero una torre era grande, ¿verdad? Oh Ángel, lo era,
¿grande incluso a tu lado?”*⁹⁵⁰

Habla en pasado, pues desde 1913 opera en la mirada de Rilke la impermanencia de la realidad. Era el inicio del poema *Wendung* (cambio) de un año más tarde el que señalaba esa nueva epifanía de la visión en la tierra.

*“Hacia tiempo que había logrado conquistar con la mirada.
Las estrellas caían de rodillas
bajo el fulgor de sus ojos.
O acaso era él que miraba arrodillado”*⁹⁵¹

Estrellas que caen desde el tránsito horizontal de un puente. Y un poeta que aparece arrodillado frente a la figura del ángel, que le entrega una estrella. Un nuevo don de la mirada. Tanto la escena de Toledo como el dibujo de Klee, ambos de 1913, ya nos resultan conocidos. Y es ante esta renovación del lenguaje que impone la entrega del ángel al hombre, que las altas torres que caían ante él como una ruina o fragmento, consiguen ser reconstruidas, pero nunca más cual imagen exterior, sino ahora como espacio interior.

⁹⁵⁰ RILKE, R.M. GW III, 198: “*Aber ein Turm war groß, nicht wahr? O Engel, er war es, - / groß, auch noch neben dir?*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (103).

⁹⁵¹ PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (327).

*“¿Cómo miraba las torres
que llegó a asustarlas
al reconstruirlas de pronto, allí dentro, de una vez!”⁹⁵²*

Una reconstrucción interior, tras la cual, la figura de la torre se transforma en una nueva dualidad a superar, cual imagen exterior o bien como estructura interior. Una dualidad sólo superada en el espacio de las *Elegías*.

Las torres como imágenes exteriores constituyen uno de los motivos más insistentes en la obra de Rilke, constandingo alrededor de un centenar de veces, siendo el significado ofrecido a éstas desde los versos de las *Elegías* único en su producción. No sorprende la coincidencia del origen del poeta, Praga, una ciudad de “épica arquitectura”, tal y como Rilke la denominó, y en la que puentes, iglesias y torres conforman parte de su imaginario de infancia.

En uno de los primeros volúmenes de poemas, un homenaje a su ciudad natal titulado *Larenopfer* (Ofrenda a los Lares) contiene numerosas alusiones a las torres del Ayuntamiento, mientras la obertura del poema *Im alten Hause* (En la vieja casa), el poeta encuentra inspiración y evocación contemplando la ciudad desde su ventana, donde se muestra la cúpula de San Nicolás ante sus ojos.

*“La ciudad se esfuma como tras un vidrio.
En lo alto, solo, gigante con yelmo,
ante mí alza el claro y verde cardenillo
la torre con cúpula de San Nicolás”⁹⁵³*

Una visión en la que la interpretación antropomórfica de la torre como si de un gigante se tratase no hace más que recordarnos las nuevas aportaciones de significado que dicha figura, cual Argos Panoptes, arrojaba sobre la ciudad. En otro poema del mismo ciclo, *Bei St. Veit* (Junto a San Vito), rinde tributo al castillo de la Ciudad, *Hradschin*, cuyas torres se comparan con las de la catedral de San Vito, como un grupo de niños admirando la figura majestuosa del padre.

*“Me gusta estar frente a la vieja catedral;
huele allí como a moho, o a podrido,
y cada ventana, y cada columna
siguen hablando su propio idioma”⁹⁵⁴*

Una catedral en la que la destrucción de la mirada de Rilke aún no ha generado espacio⁹⁵⁵. Por ello aún huele a podrido. Y cada uno de sus elementos arquitectónicos “hablan” o hacen uso de un lenguaje que

⁹⁵² Ibidem.

⁹⁵³ RILKE, R.M. *Ofrenda a los lares*. Poesía Hiperion. Madrid, 2010: (18-19).

⁹⁵⁴ Ibidem: (26-27).

⁹⁵⁵ Fue Benjamin el pensador de la precariedad, de la ruina y el fragmento. En su escrito “El carácter destructivo”, publicado el 20 de noviembre de 1931, exponía el siguiente manifiesto: “El carácter destructivo solo conoce una consigna: hacer sitio; solo una actividad: despejar. Su necesidad de aire fresco y espacio libre es más fuerte que todo odio. [...] El carácter destructivo es joven y alegre. [...] Al carácter destructivo no le ronda ninguna imagen. Tiene pocas necesidades y la mínima sería saber qué es lo que va a ocupar el lugar de lo destruido. [...] El carácter destructivo hace su trabajo y solo evita el

les es conocido. Forma parte de la tradición y aún no se ha visto sometido a la presencia interrogante del ángel de Chartres que llegará años más tarde.

Y en sus *Relatos sobre Praga* (1899), las torres se presentan como objetos familiares, marcas en el paisaje que persisten por los tiempos remotos. Pero a pesar de la insistencia del poeta en tratar la imagen de la torre en su obra, ésta no deja de ser una primera aproximación, guiada por los pasos de una de las máximas que uno de los protagonistas, un estudiante, proclama exhortativamente frente al rey Bohusch:

“-¡Somos místicos! [...] Bohusch levantó la vista hacia el estudiante y ahora le pareció que se alzaba en la noche tan alto y orgulloso como, delante de ellos, la vieja torre de la catedral”⁹⁵⁶.

Rilke, tal y como vimos en nuestro primer capítulo, participa activamente de la producción de la mística, en la que la Unidad celestial opera en cada una de sus imágenes. Es así como ante la mirada del rey Bohusch, “*la niebla que le rodeaba empezó a hablarle de sonidos majestuosos y crecientes, y todas las torres, de las que antes se había querido despedir, elevaban voces solemnes en el Ave María. Fue como si hubiera empezado alguna gran fiesta allá arriba, y su alma de deforme pronto fue absorbida por el júbilo místico del aire*”⁹⁵⁷. La fiesta de la despedida del Ángel que emprende su vuelo a la tierra. Una despedida que el rey intuye también en su interior. “*¿Qué tenía él que hacer para conseguirlo? Dios, bastaría con que sus ojos abandonaran esas torres de allí, esos tejados, esa pendiente suave, tendría que despedirse del cielo, de la primera estrella del atardecer*”⁹⁵⁸. Despedirse de la torre cual puente celestial, de los tejados de las casas y los perfiles de las murallas. Cesar en el empeño de buscar el cielo en las alturas para adentrarse en la nueva realidad que le circunda, y de la que la torre como nueva imagen exterior necesitará una nueva realidad que sublimar.

Es en algunos poemas de juventud donde se incorporan motivos de folclore popular. Uno, titulado *Gespentertum* (1894), habla de una torre cuya tradición afirma se encuentra encantada. En su viaje a Florencia, en 1897, Rilke observa desde la buhardilla de su hotel la constelación de cubiertas de la ciudad, donde “*las torres parecen saltar por encima de las cúpulas*”⁹⁵⁹. Y en algunas de sus primeras citas, la torre se asocia al sonido de sus campanas: “*Al atardecer, la torre permanece quieta, con sus torres silentes*”, motivo que más tarde formará parte del poema de amor del poeta a su musa, Lou Andreas-Salomé, *Dir zur Feier* de 1898, donde el poeta describe a la dama en su quietud, con ropajes de seda ceñidos al cuerpo, como las tormentas de la vida transforman al poeta en una “torre”. Una alusión demasiado explícita, y que Rilke no consagrará hasta el ciclo de los *Sieben Gedichte* (Siete poemas), redactados en otoño de 1915 como “poemas fálicos”. En ellos se presenta una nueva sacralización de la sexualidad, nunca hasta el momento presente en la obra del poeta. El falo se erige en divinidad, en abrazo de los amantes, en cielo, y el acto sexual, en unión o comunión mística. Esta exaltación del sexo no le viene a Rilke directamente de Freud, sino de manera indirecta a través de

creador. [...] El carácter destructivo es una señal. [...] El carácter destructivo no está interesado en absoluto en que se le entienda. [...] El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. [...] El carácter destructivo no vive del sentimiento de que la vida es valiosa, sino del sentimiento de que el suicidio no merece la pena”.

⁹⁵⁶ RILKE, R.M. *Relatos de Praga*. Ediciones Montesinos. Barcelona, 1999: (20-21).

⁹⁵⁷ *Ibidem*: (38).

⁹⁵⁸ *Ibidem*: (37).

⁹⁵⁹ “Florenzer Tagebuch”. En: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Ed. Ruth Sieber-Rilke y Carls Sieber. Frankfurt am Main. Insel, 1973: (19).

Lou-Andreas Salomé, discípula del psiquiatra vienés desde el Primer Congreso de Psicoanálisis en Weimar en 1911. De Lou procede la idea de que, en la adolescencia, la pujanza del sexo determina la feliz superación del Dios de la infancia⁹⁶⁰. Pero los *Sieben Gedichte* (Siete poemas) responden a un estímulo más inmediato: el manuscrito *Drei Briefe an einen Knaben* (Tres cartas a un muchacho) que Lou le enviaría a Rilke en 1914 como instrucciones en la iniciación sexual del hijo de una amiga⁹⁶¹.

“Tú que te marchitas, no conoces las torres.
Pero debes acoger ya una torre
en el maravilloso
ámbito que hay en ti. Ofrécele tu rostro.
La has erigido sin pretenderlo, con miradas, guiños y posturas.
Se pone de pronto rígida de plenitud,
y yo, lleno de gozo, debo recubrirla...”⁹⁶²

Pero al margen de las resonancias sexuales de los poemas de guerra, los viajes del poeta a Rusia, en 1899 y 1900, también transmutarían la primera imagen romántica de la torre en una nueva acepción mucho más profunda, religiosa y mística, mientras las torres y cúpulas del Kremlin y sus iglesias causarían una honda impresión en Rilke.

“Mi voz se pierde entre las campanadas del Kremlin, y mis ojos, tras los reflejos dorados de sus cúpulas, no ve nada más”⁹⁶³.

Tres años más tarde su impresión es aún más fuerte al llegar a la ciudad rusa justo en fechas de celebraciones religiosas⁹⁶⁴. Y es desde la magnificencia del recuerdo de las impresiones rusas que la torre emerge explícitamente como una imagen de Dios. En los primeros versos del poema que inicia el ciclo *Das Stundenbuch* (El libro de las horas), el poeta-monje portador de esa nueva espiritualidad, se siente importunado por el sonido metálico de las campanas de la torre. El monje vive su vida alrededor de un centro, Dios, la antigua torre, desde hace miles de años, sin saber aún la naturaleza de su existencia:

⁹⁶⁰ Se trata de un ensayo titulado “Vom frühem Gottesdienst”, publicado en la revista *Imago* (la revista de la escuela psicoanalítica) en 1913. En: PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (326).

⁹⁶¹ La publicación no llegaría hasta 1917, y la temática resulta excesivamente familiar a los posteriores *Sieben Gedichte* (Siete Poemas).

⁹⁶² PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (325). Gracias a una actitud compleja hacia las torres, que combina desde la introspección hasta la sexualidad y referencias desde lo divino a lo plenamente arquitectónico, Rilke tuvo la oportunidad varias veces de vivir en una torre, y experimentar él mismo sus ambivalencias. Mecenaz y princesas se disputaron su manutención en más de una ocasión, dando lugar, en el presente, a interpretaciones que remiten al sexo femenino como la posible figura angélica que recorre a lo largo de toda su producción poética: la princesa Marie Thurn und Taxis, su primera amante y amiga fiel Lou Andreas-Salomé, su esposa Clara Rilke, la actriz Eleonora Duse, la pintora alemana Paula Becker, su íntima amiga veneciana Mimí Romanelli, la pianista vienesa Magda von Hattingberg, más conocida en nuestro ensayo como Benvenuta y la baronesa Sidonié Nádherny von Borutin, conocida como Merline. Remitiéndonos a la visita de la última exposición que ha tenido lugar en el Castillo de Duino, comisariada por Giorgio Carizzoni, *Rainer Maria Rilke. Il poeta e i suoi angeli*. Exposición en el Castillo de Duino, Trieste, 22 luglio – 21 Ottobre 2007, cuya estructura expositiva remite a tres ventanas, tal y como extraemos del catálogo de la misma: “Prima finestra: Rainer Maria Rilke; seconda finestra: Le donne-angelo; terza finestra: Luoghi dell’anima”.

⁹⁶³ Carta del 20 de Abril de 1899 a Jelena M. Woromina. En: *Rilke und Russland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte*. Ed. Konstantin Asodowski. Frankfurt am Main. Insel, 1986: (87).

⁹⁶⁴ Carta del 5 de Marzo de 1902 a Alexej S. Suworin. En: *Rilke und Russland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte*: (337).

“Giro en torno de Dios, antigua torre,
giro hace miles de años.
Y aún no sé si soy águila o tormenta
o si soy un gran cántico”⁹⁶⁵.

Una existencia que se construye desde la tradición, como el lenguaje al que hace uso, y que aún sirve para seguir designando el mundo. Es como si la presencia inmaterial de Dios se transmutara en la piedra de esa catedral que el monje construye átomo a átomo:

“Construimos en tí con manos trémulas
poniendo en torres átomo sobre átomo.
Pero, ¿Quién te podrá
terminar, catedral?”⁹⁶⁶

Una construcción, la de las torres junto a la catedral, cuya finalización cuestiona el poeta. Pues el proyecto de recuperación de su figura por parte del romanticismo alemán la convoca cual imagen del pasado. Ésta pronto se transformará en la ruina y el fragmento que sólo admiten como techo la cúpula del cielo. Y como lugar en el que reside Dios, la interioridad de ese nuevo poeta-monje. Quien pronto recordará como, las grandes ciudades de la historia, una tras otra, fueron cayendo bajo la vanidad del hombre que no comprendía esa posible gloria eterna de dios.

“¿Qué es Roma? Se desploma.
¿Qué es el mundo?
Se hará pedazos antes
que haya en tus torres cúpulas
y en millas de mosaico
aparezca tu frente refulgente”⁹⁶⁷

E incluso, en la versión final del *Das Stundenbuch* (El libro de las horas), el monje profetiza sobre sus fieles aún no redimidos, que un día esperarán en el altar como novias a su Señor, y permanecerán tras sus velos “como torres de amatista”. Asociaciones religiosas que pueden ser trazadas en muchos poemas posteriores. En *San Jorge* de 1907, las oraciones del creyente son conducidas a través de “torres de vigía”, de la misma forma que el caballero lucha contra las fuerzas malignas encarnadas en la imagen del dragón. Y en un poema escrito alrededor de 1914, *Wie der Abenwind*, la torre se invoca de forma metafórica para caracterizar la presencia de un ángel que “permanece como una torre junto al mar”.

El contacto del poeta con el escultor Auguste Rodin también dará sus frutos. Gracias a éste, Rilke empieza a comprender la función arquitectónica de las torres así como su significación y sus potencialidades simbólicas. En las dos cartas que se remiten a la visita que ya hemos relatado a Chartres en 1906, la referencia a las dos torres de la catedral estará presente en su relato de aproximación a ésta. Será al año siguiente, que Rilke escribirá la segunda parte de la monografía dedicada al autor, donde dedica varias páginas a la maqueta *La Tour du Travail* [fig. LXX], una torre

⁹⁶⁵ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (59).

⁹⁶⁶ *Ibidem*: (66).

⁹⁶⁷ *Ibidem*.

de escaleras edificadas en espiral que remite de forma directa a muchas de las representaciones de la famosa Torre de Babel en el siglo XVI.

“Y de hecho, Rodin tiene proyectado un gran relieve en el que se sintetizarán todos los efectos de la luz que ha conseguido en los grupos escultóricos pequeños. Está pensando en crear una columna elevada en torno a la cual se enroscará hacia arriba una larga cinta de relieves. Junto a estas espirales irá una escalera cubierta, rematada en el exterior con unas arcadas. En esa galería vivirán las figuras junto a las paredes, como en una atmósfera propia; surgirá una escultura que conozca el secreto del claroscuro, una escultura crepuscular, emparentada con aquellas esculturas en los pórticos de las antiguas catedrales”⁹⁶⁸.

Una columna, *imagen exterior*, que se eleva rodeada de unas escaleras que ascienden al cielo, como nueva *forma estructural*, una de las primeras síntesis duales a la que asiste el poeta. Se trata del año 1902. Y el resultado de esa nueva unidad no será otra que una *Ding* (cosa) que como escultura conocerá el secreto de la luz y la sombra, y cuyo punto inicial de ese *mysterium* vendría arrojado por la enigmática e interrogante presencia de *L’Ange du Méridien*. Y así, Rilke, premonitoriamente, emparenta *La Tour du Travail* con los relieves escultóricos de las catedrales. Sólo que la sacralidad de los mismos dará paso a una nueva narración.

“En esos relieves que ascenderán lentamente se desplegará una historia del trabajo. En una cripta comenzará la larga cinta con las imágenes que los que envejecen en las minas, e irá recorriendo en su amplio camino todos los oficios, desde los ruidosos y agitados hasta aquéllos cada vez más silenciosos, desde los altos hornos a los corazones, desde los martillos a los cerebros”⁹⁶⁹.

Una nueva sacralidad, la del trabajo, que emerge de su cripta, cual nuevo templo de la modernidad. Y es en el ascender bajo la espiral en movimiento infinito donde otra nueva síntesis se sucede, esta vez no desde la tan estudiada dualidad luz-sombra, sino la del arte-oficio, enunciada con anterioridad, y que comprende tanto el proyecto abstracto del intelecto como la manualidad y la huella real del gesto del autor. El parentesco con la catedral era necesario. No sólo desde la imagen romántica de una nueva monumentalidad, sino como el espacio en el que la síntesis de las artes y los nuevos oficios de la máquina se debe suceder. Una nueva síntesis a la que aspira los tiempos que inauguran esta modernidad. Como el día y la noche se suceden como fases del ciclo vital.

“En la entrada se destacarán dos figuras: el día y la noche, y en la cúspide habrá dos genios alados, las bendiciones, que descenderían desde las luminosas alturas hasta la torre”.

En su base, la unidad terrestre. En su cúspide, la todavía anhelada nupcia celestial, que a través de las figuras aladas, transmiten la necesaria bendición que aún se cree poder obtener desde el cielo.

⁹⁶⁸ RILKE, R.M. *Auguste Rodin*. Nortésur. Barcelona, 2009: (68).

⁹⁶⁹ *Ibidem*.

“Y es que el monumento al trabajo será una torre. Rodin no intentaría representar el trabajo en una gran figura o en un gran gesto; el trabajo no está para verse de lejos. Ocurre en los talleres, en las salas, en las cabezas; en la oscuridad”⁹⁷⁰.

El trabajo, cual redención contra la máquina, sólo puede suceder o en el taller o en el interior del trabajador, como oscuridad o sombra. El mismo interior que el monje-poeta necesita repoblar de nuevas imágenes de reflexión. De la sintomática presencia de las dos figuras aladas en la cornisa de la torre, se desprende parte de la composición de la plataforma de la maqueta. Ésta, exhibida por primera vez en la Exposición Universal de 1900 en París, contiene dos figuras humanas, figuras angélicas desprendidas de sus alas en la caída desde lo alto de la torre, o Adán y Eva expulsados del Paraíso, condenados a vivir del sudor de su frente.

La Exposición Universal de 1900⁹⁷¹ protagonizó uno de los esfuerzos más importantes de fin de siglo en honrar y representar esta nueva figura hasta el momento desterrada del arte: la del trabajador, ya sea en su origen rural o su sino urbano. El campesino y el obrero, durante mucho tiempo reducidos a representaciones secundarias, conquistan el derecho de ocupar un lugar en el arte, como tales. Fue el escultor belga Constantin Meunier quien inicia la tradición, y el inspector de los *Beaux Arts*, Armand Dayot, quien concibe la realización de un monumento para la exposición universal, tal y como recoge *Le Journal*, a fecha de 21 de Marzo de 1898. Y rechazando la propuesta de Jules Dalou de realizar el monumento sólo, Dayot da el visto bueno a Rodin en la confección de su obra, siguiendo la idea formal inicial del inspector, pero no su espíritu. Tal y como Marie Bouchard se ha encargado de reseñar, la base del monumento la conforma una cripta. En la entrada, dos figuras, que según la historiadora representan tanto el Día como la Noche, emergen de la oscura cripta. En la columna central que se eleva junto a la espiral ascendente, todo tipo de trabajadores son evocados: constructores, campesinos, carpinteros, y justo en su tramo final, la representación de los hombres de ciencia y los filósofos. En su globalidad, toda la sociedad trabajadora se ve representada. El Dios griego de la fragua Hefesto abre paso a una nueva alegoría del trabajo. Y es así como las describe el propio Rodin.

Sea cual sea el sentido del vuelo -ascenso o caída- de nuevo, en lo alto de una torre, una presencia alada. Y es Rilke quien ya afirmaba haber aprendido a *ver* y *crear* gracias al escultor. El objeto artístico debe ser más concreto y sintético que la percepción de la realidad misma, *“liberado de toda contingencia, arrancado de la oscuridad y arrojado lejos del tiempo, sostenido en el espacio, convertido en capaz de contener la eternidad”⁹⁷²*. El esfuerzo en imitar el *modelé* que Rilke admira en la producción de Rodin incorpora una nueva génesis del objeto, pero no del modo como algunas obras del escultor batallan con la materia que las contiene y aprisiona. Una nueva mirada al mundo en la que la famosa *“rebelión de las cosas”⁹⁷³* que protagoniza Malte Laurids Brigge introduce por primera vez la presencia de la misma muerte. No es de extrañar que el ciclo dedicado a Chartres de los *Neue Gedichte* (Nuevos poemas) acabe con la imagen de una torre. O que el propio Malte convoque en lo alto de las torres, campanas y muertos que ya cesaron en su intento de escalar:

⁹⁷⁰ *Ibidem*: (69).

⁹⁷¹ El monumento de Rodin, *La Tour du Travail*, puede ser estudiado a través de las siguientes monografías y reseñas de revistas: HÉRAN, E. “L’âge des colosses. Le gigantisme dans la sculpture au début du XXe siècle”. *Catalogue de l’exposition 1900*, Paris, Grand Palais: (31-39); *Collectif, Catalogue de l’exposition Rodin en 1900*. L’exposition de l’Alma, Paris, RMN, 2001, (objet n° 94); BOUCHARD, M. “Un Monument au Travail: The Projects of Meunier, Dalou, Rodin and Bouchard”. *Oxford Art Journal*, Vol. 4, No. 2, Sculpture, Nov., 1981: (28-35).

⁹⁷² Carta del 8 de agosto de 1903 a Lou Andreas-Salomé. Brief, 58.

⁹⁷³ RELLA, F. “El fragmento y el Canto de Orfeo”. *La búsqueda del presente. Miradas sobre la modernidad*. Textos i Documents d’Arquitectura de l’Escola Tècnica Superior d’Arquitectura del Vallès. Edicions UPC: (24).

“La vida vacilante en el doblar de las horas,
y en las torres en las que, llenas de renuncia,
de repente no más rosa, que la propia muerte”

Torres que se erigen como pedestal de figuras aladas en su caída libre, en el caso de Rodin, o de muertos que cesan en su empeño de escapar del infierno en la tierra que es su condena, como acabamos de ver ahora. Pero también la imagen exterior de la torre como metáfora de la propia existencia humana. Años más tarde, en 1915, una carta del poeta se revela como el documento en el que cristaliza una de las miradas de Tolstoi –autor que el poeta conoce en sus viajes a Rusia- hacia el miedo a la muerte. Miedo a la muerte, *Todesangst*. Y es Rilke quien reconoce que la relación entre Tolstoi y la muerte debe ser “*sublimemente empapada de miedo, una fuga del miedo, como si de una estructura gigantesca se tratara, una torre de ansiedad con pasajes y escaleras y vértices y aristas sin verjas, y precipicios en todas direcciones*”⁹⁷⁴. Un laberinto sin imagen exterior. Sólo la forma estructural de un terror interior.

Semejantes interiorizaciones de la imagen de la torre, que en sus primeros trabajos aparecía inicialmente como un punto de orientación externo, y con el tiempo como símbolo de la propia conciencia del poeta, aparecen ejemplificadas en el ya presentado poema de 1914 *Wendung* (cambio), donde el poeta se propone reconstruir las ruinas y los fragmentos de las torres derrotadas. Es en el año 1896, aún en Praga y bajo la influencia de su arquitectura, cuando el poeta escribe una pieza teatral titulada *Das Turmzimmer* (La habitación de la torre)⁹⁷⁵, una potente alegoría que le acompañará a lo largo de toda su vida como el espacio donde acontecerá la creación de su poesía. Será en 1910, un año antes del nacimiento de la I Elegía, cuando el poeta es invitado por su editor Anton Kippenberg a su mansión de Leipzig, intentando incitar a éste en la finalización de sus *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*. En la casa, el poeta se acomodó en la “*habitación de la torre*”⁹⁷⁶. Al año siguiente, desde octubre de 1911 hasta mayo de 1912, Rilke es el invitado de la Princesa Marie von Thurn und Taxis, en el castillo de Duino, una fortaleza anclada sobre el mar adriático, cerca de Trieste. De su patio central, la presencia de una torre dispuesta a cuarenta y cinco grados se erige como protagonista. Ésta fue destruida durante la Primera Guerra Mundial, concretamente en los bombardeos de 1916, siendo más tarde reconstruida por la familia. Y sabemos por la correspondencia mantenida entre el poeta y la princesa que, “*únicamente necesito un pequeño refugio para mí, en la torre, con unos cuantos muebles sencillos*”⁹⁷⁷.

⁹⁷⁴ Carta del 8 de noviembre de 1915 a Lotte Hepner. *Brief*, 510-516.

⁹⁷⁵ PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (29).

⁹⁷⁶ Carta de 23 de Octubre 1909. En: RILKE, R.M. *Briefe an seinen Verleger, 1906-1926*. Ed. Ruth Sieber-Rilke and Carl Sieber, 2ª ed. vol.I. Wiesbaden, Insel, 1949: (179).

⁹⁷⁷ Carta de 30 de Noviembre de 1916 a Marie von Thurn und Taxis. En RILKE, R.M. *Briefe*, 1951: (498). Sorprendente resulta para el visitante encontrarse físicamente en el entorno en el que se gestó la pregunta clave que inicia las *Elegías*. Al Castillo, le acompaña en su banda este unas ruinas románticas, que reciben el apropiado nombre de “Acantilado Dante”. Hacia estas ruinas se dirigía el poeta según la princesa, y fue en ese sendero donde entró en contacto con el coro angelical. La importancia del imaginario dantesco de la *Divina Comedia* en las *Elegías* es un tema ya enfocado con anterioridad a lo largo de la tesis. Pero es ahora que incluso el entorno físico del poeta interviene en el proceso de creación que se vincula con la tradición de las *Elegías* germánicas, desde Goethe y Hölderlin, tal y como Theodore Ziolkowski ha remarcado. En: ZIOLOWSKI, T. *The Classical German Elegy, 1795-1950*. Princeton, N.J. 1980. Es en el Castillo de Duino donde además encontramos escaleras, torres, ruinas dantescas, ángeles junto a las lápidas de la familia della Torre e Tasso, estelas funerarias de soldados héroes como L. Rutius Sabinus (63 d.C.), e incluso colecciones de cerámica de la Magna Grecia del siglo IV a.C. Para completar la bibliografía existente sobre el Castillo de Duino, incluimos el siguiente elenco de publicaciones: SCHIBERNA, G. *Guida al Castello di Duino*. Edizioni Fenice, Trieste, 2005; CZERNIN, M. *Duino, und die Duineser*

Torre que se transforma en la estructura interior del laberinto de la creación, donde la idea de la muerte sobrevuela ambos espacios. Dicha coexistencia habita tanto en el laberinto egipcio descrito por Herodoto, como en los estruscos mencionados por Varrón, como en la tumba del rey Porsenna, donde se cita la inscripción del laberinto del mosaico de Hadrumeto: “*hic inclusus vitam perdit*” (quien aquí permanezca encerrado pierde la vida). Se trata de laberintos donde se habla de prisión y liberación, de muerte y al mismo tiempo del más allá. Torres como prisiones. Este sería el principal argumento de la obra teatral de Hofmannsthal *Der Turm* (La torre) finalizada en 1927, un año más tarde que la muerte de Rilke, pero de la que tuvo noticia desde su temprana gestación en 1916⁹⁷⁸. Reinterpretación del drama barroco *La vida es sueño*⁹⁷⁹, presenta una dualidad, la de la imagen y la estructura de la Torre, que para Hofmannsthal sólo tiene sentido, como en Rilke, cuando adquiere una nueva Unidad. “*Si separáis la forma del contenido, no sois artistas que crean. La forma es el sentido del contenido, el contenido la esencia de la forma*”⁹⁸⁰. Una forma y un sentido que se dan la mano en el momento en que la torre de Hofmannsthal se convierte en el escenario del cautiverio, tanto físico como mental, del príncipe Sigismund, tal y como iremos desgranado.

“*La esencia de nuestro tiempo es la polisemia y la indefinición. Nuestra época sólo puede reposar en lo evanescente y es consciente de que aquello que para otras generaciones era estable, ahora es resbaladizo. Vibra en ella un ligero vértigo crónico*”⁹⁸¹. Un tiempo evanescente y resbaladizo, en el que la imagen de la Torre sólo puede reposar en esa polisemia e indefinición que la caracteriza, frente al significado unívoco que representaba en el primer capítulo de la tesis⁹⁸². Es por ello que la producción de Hofmannsthal se proyecta por la más tremenda interioridad, bajo la figura de la cárcel, substituyendo ese infierno exterior hacia un intento de refundación de los valores medievales y barrocos frente a los tiempos presentes. Una deriva similar a la que experimentó la obra de Rilke tras su estancia en Munich. Así, el género literario más cultivado por Hofmannsthal fue el teatro, en el que la palabra se acompaña de la acción, donde se substituye la dialéctica por el diálogo, la actuación por el libre juego.

Y es en *Der Turm* (La torre), la prisión de Sigismund, donde habita también el ángel. Hofmannsthal refleja en el papel del príncipe cautivo ese sentimiento de ruptura entre el hombre en prisión y la realidad exterior, que ha convertido en absurdo el vínculo entre ambos: el lenguaje. “*En la*

Elegien. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, Munich, 2005; AA.VV. *La memoria di Rainer Maria Rilke e l'archivio del Castello di Duino*. Ministero per i beni e le Attività Culturali. Archivio de Stato. Trieste. Biblioteca Statale. Editoriale Lloyd, Lint, 1999.

⁹⁷⁸ HOFMANNSTHAL, H. *Lettere a Rilke (1902-1925)*. Via del Vento edizioni. Pistoia, 2000: (32).

⁹⁷⁹ CALDERÓN DE LA BARCA, P. *La vida es sueño*. Cátedra, Madrid, 1977.

⁹⁸⁰ HOFMANNSTHAL, H. *Poesía lírica, seguida de 'Carta a Lord Chandos'*. Ediciones Igitur. Tarragona, 2002: (221).

⁹⁸¹ HOFMANNSTHAL, H. “Introducción”, a cargo de Roberto Bravo de la Varga. *La Torre*. Editorial Gredos. Madrid, 2003: (8).

⁹⁸² También Hofmannsthal comprendió en un primer instante la figura de la Torre como imagen exterior o *axis mundis* terrenal. Así lo atestigua el poema *Kirchturm* (Torre de la Iglesia):

“*La iglesia tiene pocas velas,
es de gente pobre y fría.
Arden débilmente los vidriosos corazones,
deben ser ya demasiado viejos.
De ahí que prefiera subir a la torre,
mirar sobre el tejado de la iglesia*”.

En: HOFMANNSTHAL, H. *Op. Cit.* Tarragona, 2002: (205).

*boca se me hace mentira lo que todavía parecía verdad en mis pensamientos*⁹⁸³. Goethe, años antes también lo escribió: “*mediante la palabra no se determina nada, nada se ordena ni se establece, la palabra es sólo una insinuación que nos hace representar el objeto en la imaginación*”. La palabra es un fantasma, un sueño, una aparición cual figura angélica que representa un tránsito. O en palabras de Baudelaire, un “*paraíso artificial*”⁹⁸⁴. Sin embargo, Hofmannsthal aún cree en la posibilidad de que la literatura sea capaz de superar la contradicción y la oposición inherente en el lenguaje humano que, por otra parte, es el único lenguaje posible. Y para ello se sirve del género que pone en juego la palabra para que sirva de punto de encuentro: el teatro barroco.

Y es así como Sigismund, sumido en el sueño del interior de aquella cárcel en forma de Torre, se erige cual fiera noble, que evidencia el malestar de la civilización y provoca el sentimiento de culpabilidad en quienes le reprimen; es también el justo doliente, sometido a prueba; es la encarnación de la furia de los rebeldes, de Goethe, de Novalis, de Schiller, de Kleist, que, aunque sea por justicia, llegan a actuar despótica y cruelmente.

Y será también el ángel, esa figura que tras su cautiverio, portará al hombre el nuevo don de la palabra, ya que desde las primeras escenas aparece bajo la tutela de un médico, viva imagen de Paracelso, el modelo del científico humanista que combina el saber material con los ideales espirituales. Y a la salida de la Torre, “*delante de él se llevarán la espada y la balanza*”⁹⁸⁵. La espada, que en sentido primario se presenta como símbolo simultáneo de la herida y el poder de herir, y por ello un signo de la libertad y la fuerza que Sigismund no pudo practicar en el interior de su prisión. Pero también, por la inversión de la realidad del orden terrestre y celeste, como símbolo de exterminación física y de decisión psíquica⁹⁸⁶. Por ello se comprende que durante la Edad Media, se considerara símbolo preferente del espíritu o de la palabra de Dios⁹⁸⁷. Y junto a la espada, la balanza. Símbolo místico de la justicia, de la equivalencia entre el castigo y la culpa. Y es así como Sigismund abandonará la prisión, con la espada del castigo en sus manos a través de la nueva Palabra y la balanza de la justicia que ya no volverá a medir virtud o pecado, sino materia y espíritu. Existe un cuadro de Biagio d’Antonio -visto por Rilke en el Musée del Petit Palais d’Avignon- [fig. LXXI] donde un Ángel, San Miguel, se erige junto a ambos elementos. Éste mide el peso de las almas de los difuntos para, o bien condenarlos a la gruta del infierno a su izquierda, o bien encaminarlos hacia la puerta del cielo a su derecha, que se representa mediante la presencia de una abertura en la base de una Torre, cuya misión de unión celestial aún no se ve alterada. Sí en el relato de Sigismund, donde la figura de la Torre ya no se muestra como imagen exterior que conecta cielo y tierra, sino como esa estructura laberíntica interior, sinónimo de prisión, sueño de la razón, donde nuestro personaje se ve condenado a vivir la vida de una terrible ficción como real, y que nos recuerdan el posible sentido último con el que Rilke dio orden a sus *Elegías*. Éstas no seguían un transcurso cronológico, sino que construyen un

⁹⁸³ HOFMANNSTHAL, H. *Op. Cit.* Madrid, 2003: (15).

⁹⁸⁴ “*Se encuentra subyugado, pero para desgracia suya, no lo está más que por el mismo, es decir, por la parte de sí mismo que le domina; quiso convertirse en ángel y se ha convertido en bestia, una bestia momentáneamente muy poderosa, si puede llamarse poder a un exceso de sensibilidad, sin gobierno alguno que la modere o que la utilice*”. BAUDELAIRE, Ch. *Los paraísos artificiales, el vino y el hachís, la fanfarlo* (ed. Enrique López Castellón). Poesía y Prosa popular, Madrid, 1989. En diciembre de 1920, Rilke adquiere y lee las *Fleurs du Mal* y *Journaux intimes*. En: SIMON, T. *Op. Cit.* Frankfurt am Main, 2001: (393-394).

⁹⁸⁵ *Ibidem*: (299).

⁹⁸⁶ ZIMMER, H. *Mitos y símbolos de la India*. Editorial Siruela. Madrid, 2005.

⁹⁸⁷ “*Bayley señala el interesante hecho de que en inglés, espada es sword y palabra es word*”. En: CIRLOT, J.E. *Diccionario de los símbolos*. Ediciones Siruela. Madrid, 2006: (199).

aparente “misterio-laberinto” en el que las estaciones arquitectónicas que nos han ocupado miden las diferentes acepciones del tiempo y el espacio que el mismo poeta experimenta en su realidad.

“*Cuando el mundo entero pesa sobre él. Todo es coherente*”⁹⁸⁸. Recordemos que fue el poeta quién le regaló a Rodin una estatuilla de madera en la que se reproduce la figura de San Cristóbal portando en hombros el cuerpo del niño Jesús [fig. LXXII]. El mundo entero sobre los hombros del escultor. El peso de la libertad y el cautiverio, del sueño y la realidad, del interior y el exterior, del espíritu y la materia, que cuando se transforma en una unidad deviene coherente. Y sin embargo, los límites entre ambos reinos se muestran confusos.

“SIGISMUND.- *¡Tu mano es buena, ayúdame ahora! ¿Dónde me han metido? ¿Estoy ahora en el mundo? ¿Dónde está el mundo?*

MÉDICO.- *El límite entre interior y exterior es confuso.*

SIGISMUND.- *Todo está mezclado, pero si sopla un ángel, ordena y articula todo. ¡Hermosa mano, hábil mano!*”⁹⁸⁹

Es el soplo de un ángel el que articula la relación entre la ficción y la realidad en un nuevo lenguaje. Su gesto es un soplo de aire, invisible, que reordena y restituye del caos la vida de las cosas. No sólo éstas se encuentran bajo el infierno de la sensación. No sólo éstas, junto a nosotros, son las más efímeras de la creación. No sólo son ficción. Sino que existe una nueva forma de pensar su trascendencia. Como si el infinito del Cielo se volviera a encontrar en la Tierra. La oscura habitación de Sigismund en la Torre contenía ese infinito. En forma de Luz.

“SIGISMUND.- *La luz es buena. Si penetra, purifica la sangre. Las estrellas son esa luz. Dentro de mí hay una estrella. Mi alma es sagrada*”⁹⁹⁰

Esa estrella que Klee entregaba al hombre en 1913 como redención de su mirada en la Tierra. Como gesto que enuncia un nuevo lenguaje de esa Unidad, donde materia y espíritu, imagen y forma vuelven a darse la mano. Pues es la existencia terrenal de Sigismund equiparable a las estrellas del cielo, donde nunca más habitará ese ángel en las alturas. En su caída, junto al hombre, éstos no hacen que rendirle alabanza, tal y como Julián pronto enunciará en la obra.

“JULIÁN.- *¡Te he hecho para que contemples las estrellas, para que seas compañeros de los ángeles! ¡He hecho de tí un mago poderoso, igual que Adán y Moisés! Porque he puesto el prodigio de la lengua en tu boca*”⁹⁹¹

La existencia terrenal de Sigismund se alza hasta las esferas celestiales, o bien es el ángel quien en su caída rilkeana acompaña a nuestro preso en el interior de su Torre. Pues de dicha compañía no hace que emanar el don de la lengua en su boca.

Una unidad que reside en el interior de las cosas, como pensamiento íntimo de la realidad. Pues es cuando llega el momento de presentar al príncipe frente al rey, cuando Julián describe a Sigismund por el nuevo don de su palabra, aquella a través de la cual el hombre puede escapar de su

⁹⁸⁸ HOFMANNSTHAL, H. *Op. Cit.* Madrid, 2003: (305).

⁹⁸⁹ *Ibidem*: (308).

⁹⁹⁰ *Ibidem*: (309). “SIGISMUND.- [...] *Ya que yo, poderoso ser humano, soy uno con las estrellas*”. *Ibidem*: (398).

⁹⁹¹ *Ibidem*: (356).

prisión. Aquélla por la que Rilke decide iniciar sus cantos a la Tierra entre los futuros *Die Sonette an Orpheus* (Los sonetos a Orfeo). Sublimar su existencia hacia las estrellas a las que aspira alcanzar en su nuevo vuelo sobre la realidad.

“JULIÁN.- *Sigismund habla tal vez como hablen los ángeles. Su lengua ha salido a la luz de lo que brota en el interior... como un árbol talado, que deja salir al punto por su herida un jugo balsámico. [...] Conoce una máxima: levanta sus ojos a las estrellas y su alma a Dios*”⁹⁹².

Pero en el caso de Sigismund, la palabra no hace otra cosa que transmutarse en la nueva piel del alma, ésa cansada de resistir el peso de su prisión, sin saber distinguir aquello que acontece como realidad o ficción. Pues es al final del drama donde, a diferencia de Segismundo que acaba siendo coronado rey, Sigismund muere rechazando la corona que finalmente le ofrecen sus súbditos. Muere sin aceptar su auténtica realidad, aquella que le fue privada en su cautiverio. No ha conocido otra cosa⁹⁹³. O bien le resulta imposible ya distinguir otro tipo de realidad que no sea la de su interior, aquella que como sombra se le ha revelado como la única luz visible en la noche en la que habita. “*Tenemos una aparición. Está en nuestras habitaciones, en los espacios vacíos y a media noche*”⁹⁹⁴. Esa es la tragedia de Sigismund. Esa es la tragedia del lenguaje del hombre, que en la búsqueda de un nuevo designar el mundo, comprende que sólo existe la interdependencia entre sueño y realidad, entre sombra y luz o bien entre espíritu y materia.

Y es así como a su lecho de muerte acude un personaje enigmático, de fuertes resonancias rilkeanas, y que tampoco aparecía en la obra de Calderón de la Barca⁹⁹⁵. Se trata del Rey de los niños⁹⁹⁶, aquél que en palabras de Rilke, junto al animal, practica la mirada hacia *Das Offen* (lo abierto)⁹⁹⁷. Éste se acerca al moribundo Sigismund y le anuncia que el suyo sólo ha sido un interregno, una transición, un puente. Hacia un nuevo lenguaje. Su castigo como preso en el interior de la Torre no es más que el *castigo* que cayó a espaldas de los románticos alemanes del siglo XIX como exceso de interiorización y subjetividad. Ellos también habitaban el interior de una Torre. Y a su salida, el ángel que porta la espada y la balanza se presenta como el héroe que aspira a esa nueva unidad rilkeana.

⁹⁹² Ibidem: (368-369).

⁹⁹³ “SIGISMUND.- *No sabemos de ninguna cosa cómo es y nada existe de lo que podamos decir que es de otra naturaleza diferente de nuestros sueños*”. Ibidem: (407).

⁹⁹⁴ RILKE, R.M. “Tenemos una aparición”. *Poemas en prosa. Dedicatorias*. Ediciones Linteo. Ourense 2009: (63).

⁹⁹⁵ REGALADO, A. *Calderón, los orígenes de la modernidad en la España del siglo de Oro*. Destino. Barcelona. 1995.

⁹⁹⁶ De él se dice que es un muchacho fuerte y hermoso, con una mirada semejante a la de un joven león. Ha sido elegido por los huérfanos que han generado las guerras de Basilius, el rey. Son unos diez mil. Viven en los bosques, tienen derechos y usos especiales, aran la tierra y viven de nuevo como los hombres de antes, desempeñando oficios artesanales mientras cantan. El Rey de los niños acude al campamento de Sigismund acompañado por dos muchachos, los tres sin armas y con vestiduras blancas.

⁹⁹⁷ A principios del siglo XX, el libro de pedagogía más leído en el ámbito germano era *El siglo del niño*, publicado en 1900 por la pedagoga sueca Ellen Key, traducido al alemán en 1902, y con 36 ediciones hasta la muerte de su autora en 1926. La obra está articulada en torno a dos lemas: “A partir del niño”, como principio rousseauiano, y “De vuelta al niño”, como garantía de renovación para la sociedad, que recuerda mucho al célebre “De vuelta a la naturaleza” tan difundido en la época.

“EL REY DE LOS NIÑOS.- *Debes entregarme la espada y la balanza: porque sólo has sido un interregno*”⁹⁹⁸

Ese ángel en la tierra no es otro que Sigismund, portador de la espada y la balanza que entrega finalmente a ese nuevo rey, cuyo reino de hondas resonancias mesiánicas aún está por llegar. Una correspondencia, la del hombre y el ángel, que Rilke sólo admitiría hacia el final de sus días.

*“No los conozco, a estos seres en su interior alados,
que arrancados de un corazón
repentinamente absoluto, hacia el espacio sin límite
vuelan;
¿o acaso
desde la línea común que divide las aguas
se dejan resbalar a lo más tierno de los valles?
¿No he sido yo siempre el que he hablado de ellos en
voz baja?
¿No soy yo uno de ellos? ¿No soy ambos?”*⁹⁹⁹

Se trata de un poema con fecha de 20 de junio de 1923. Y Rilke dice no conocer a esos seres alados, tal y como las palabras de Sigismund en su lecho de muerte parecen vaticinar un final similar.

“SIGISMUND.- *Dad testimonio de que estuve aquí. Aunque nadie me haya conocido*”¹⁰⁰⁰

Nadie conoció realmente a Sigismund. Del mismo modo que nadie en la novela *El castillo* de Kafka puede ver a Klammm, el señor del Castillo¹⁰⁰¹. Ni siquiera nombrarlo. Rilke sí. Lo llamó ángel.

⁹⁹⁸ HOFMANNSTHAL, H. *Op. Cit.* Madrid, 2003: (446).

⁹⁹⁹ Se trata del poema *Der Reisende* (El Viajero), escrito a su editor Anton Kippenberg el 20 de junio de 1923. Se encuentra publicado en: RILKE, R.M. *Op. Cit.* Ourense 2009: (274-275). Y continúa (276-277):

*“¿No soy yo, cada día, su ascensión hacia el todo,
su comienzo indescriptiblemente puro,
y esos pequeños pasos, en mitad del baile,
que han olvidado?”*

¹⁰⁰⁰ HOFMANNSTHAL, H. *Op. Cit.* Madrid, 2003: (447).

¹⁰⁰¹ “*Digame, ¿cómo ha podido soportar la mirada de Klammm? No tiene por qué responder, lo sé, la ha soportado muy bien. Usted no es capaz de ver realmente a Klammm, esto no es envejecimiento por mi parte, pues yo tampoco soy capaz*”. En: KAFKA, F. *El castillo*. Ediciones Valdemar. Madrid, 2004: (124). Esa imposibilidad de adentrar en el castillo, ni siquiera de nombrarlo, se encuentra como punto álgido en el momento en el que al agrimensor se le prohíbe nombrar a Klammm por su nombre. “*Escucharé tranquilamente todo lo que tenga que decir. Hable con toda sinceridad y no tenga miramientos conmigo. Sólo le pido una cosa, no emplee el nombre de Klammm. Llámeme ‘él’ o de cualquier otra forma, pero no por su nombre. [...] Pueden surgir muchas cosas mientras hablamos, pero lo más importante para mí es estar frente a él*”. En: KAFKA, F. *Op. Cit.* Madrid, 2004: (178-179). También: “*Klammm estaba lejos. [...] Pensaba en su lejanía, en su inexpugnable morada, en su silencio continuo*”. KAFKA, F. *Op. Cit.* Madrid, 2004: (226).

Es en la obra inicial de Rilke escrita en Praga donde la imagen del castillo como construcción interior también toma protagonismo. Pues es la mente del poeta la que levanta montañas y castillos. “*Bohusch [...] se había acostumbrado a levantar montañas y castillos enteros cuyas estrechas ventanas con columnas le saludaban desde sueños. Y él era tan rico que podía levantar, una y otra vez, palacios nuevos, ninguno de los cuales se parecía al anterior*”. RILKE, R.M. *Op. Cit.* Barcelona, 1999: (38). Sueña con una arquitectura en la que exista una relación entre el interior y el exterior, a través del elemento de la ventana. Nunca más será así. Lo sueños iniciales que en su ciudad natal Rilke vislumbraba poco o nada tienen que ver con el final arquitectónico que en las *Elegías* pronto acontecerá. Es en la X Elegía donde las *Klagen* (Quejas) muestran los escombros de los castillos que antaño habitaron.

“Y ella le lleva ligera por el ancho paisaje de las Quejas,

Un mes antes, el 25 de mayo, Hofmannsthal escribía a Rilke en agradecimiento a *Die Sonette an Orpheus* (Los sonetos a Orfeo), espacio en el que conquista al territorio de las “pocas cosas decibles” una nueva línea como límite¹⁰⁰². Aquella que contempla en la inversión de los conceptos en los que se construye la tradición clásica, el origen hacia una nueva unidad. Es allí donde es posible construir una línea como límite. Una línea que unifique imagen y forma, y que intente sublimar a través de la palabra, la condena del hombre en la tierra. Lejos de la Torre, sólo nos queda la imagen de una *Platz* (plaza) y la figura de una *Leitern* (escalera)¹⁰⁰³. Un rezo con el que finaliza la V Elegía, el 14 de febrero de 1922.

“¡Ángel! ¿Debe de haber una plaza que no sabemos, y
allí,
sobre inefable alfombra, los amantes que aquí
nunca llegan a poder muestren sus osadas
altas figuras del impulso del corazón,
su torres de placer, sus
escaleras, donde nunca hubo suelo”¹⁰⁰⁴

Torres de placer y escaleras, apoyadas donde nunca hubo suelo alguno. Pues fue Sigismund quien a través de su existencia mejor ejemplificó el naufragio y el vértigo de la única construcción que deseaba sublimar el vacío de nuestras vidas. Un naufragio contra el que sólo le quedaba la palabra.

“SIGISMUND.- *Me pusiste la Palabra correcta bajo la lengua, maestro mío, la palabra del consuelo en el vacío de esta vida y yo te la devuelvo en esta hora*”¹⁰⁰⁵.

*le muestra las columnas de los templos o las ruinas
de aquellos castillos desde donde los príncipes de las Quejas gobernaron
antaño sabiamente el país”.*

Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (121).

¹⁰⁰² HOFMANNSTHAL, H. *Op. Cit.* Pistoia, 2000: (18-19).

¹⁰⁰³ El término *Leitern* (Escalera) hace referencia a la mínima estructura con peldaños que ascender o descender por ella. Su *Kernform* (forma nuclear) re muestra como su *Kunstform* (forma artística) final.

¹⁰⁰⁴ RILKE, R.M. GW III, 192: “*Engel!: Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, dorten, / auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier / bis zum Können nie bringen, ihre kühnen / hohen Figuren des Herzschwungs, / ihre Türme aus Lust, ihre / längst, wo Boden nie war, nur an einander / lehnenen Leitern, bebend?*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (92).

¹⁰⁰⁵ HOFMANNSTHAL, H. *Op. Cit.* Madrid, 2003: (410).

O
 intentos
 que los pájaros hacen.
 Mira: la pequeña escalera de canciones
 está arriba:
 nada aún
 pero
 el querer
 es tan grande, y es más grande aún el corazón;
 su crecimiento infinito en el espacio lo debe
 al silencio:
 de luz

RMR. 17 de marzo de 1921

13. LA ESCALERA

Sumidos en un sueño del que resulta difícil despertar. Pues resurgir de la muerte y del infierno en la tierra es sumirse en ese sueño del que es preso Sigismund, que no es más que el reflejo de esa verdad inaccesible para el hombre, y que Rilke relata como el inicio del canto II de *Die Sonette an Orpheus* (Los Sonetos a Orfeo).

*“Y se dormía en mí. Y todo era su sueño.
 [...] Ella dormía al mundo. Oh dios que cantas, ¿cómo
 no hiciste al realizarla que ante todo exigiera
 estar despierta? Mira, resurgió y se durmió”*¹⁰⁰⁶

Un sueño en el que la visión como *Herzens Vorhang* (telón del corazón) ha de intentar comprender desde los fragmentos y las partes un nuevo todo. Una nueva unidad.

*“Mira, ahora tenemos que sobrellevar juntos
 las partes y fragmentos como un todo. Ayudarte
 no es fácil. Ante todo no vayas a plantarme
 en tu corazón. Yo crecería muy rápido.
 Pero guiaré las manos de mi amo y le diré:
 Aquí está. Es Esaú cubierto de pelambre”*¹⁰⁰⁷

Esaú cubierto de pelambre no es otro que Jacob intentando engañar a través de la falta de visión a su padre, Isaac, que tras confundirlo con su hermano, infunde finalmente la bendición a éste. Jacob, quien luchó contra el Ángel y venció, personaje al que, como hemos visto, Rilke convoca por sus hondas resonancias en más de una ocasión en su producción. Jacob es quien lucha contra el Lenguaje y vence.

¹⁰⁰⁶ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 2003: (12-13).

¹⁰⁰⁷ *Ibidem*: (40-41).

Su única herida la rotura de un tendón, que se percibe como el sonido de la cuerda de una melodía. Aquel lenguaje de las cosas mudas. Tan sólo unos años más tarde, a principios de 1909, y en pleno proceso de elaboración de *Die Aufzeichnungen des Malte Laurid Brigge* (Los apuntes de Malte Laurid Brigge), la gripe hace presa en la delicada salud de Rilke. En plena enfermedad, mientras el manuscrito de Malte sigue sobre la mesa, decide viajar a un balneario de la Selva Negra, Bad Rippoldsau, donde se somete a tratamiento médico, que no le mejora en absoluto, porque su problema no está tanto en él como en el cuaderno que lleva en su maleta. Decide entonces emprender viaje hacia el sur. El paisaje de la Provenza francesa le alegra con sus llanuras y su luz clara. Llega a Avignon, y describe en las cartas el rocoso palacio de los Papas –visitado durante el mes de septiembre unas diecisiete veces- con palabras que revelan su angustioso asedio a la producción que le ocupa:

“Este inmenso Palacio de los Papas es una fortaleza herméticamente cerrada en la que sus ocupantes se sentían al borde de la descomposición, pero pensaba mantenerse a sí mismos en una última y auténtica pasión. Uno se siente atraído a visitar, una y otra vez, esta casa desconcertante levantada sobre una roca inverosímil, y de un salto se pasa por encima de todos los sucesos creíbles y acontecidos hasta hoy”.

Pero no sólo le atrae su arquitectura. De su importante colección de arte medieval francés rescata y toma buena nota -aunque el poeta no lo haga mencionar en ninguno de sus epistolarios- de un cuadro expuesto en el Musée du Petit Palais d’Avignon: *Le songe de Jacob* [fig. LXXIII]. La obra, de Nicolas Dipre, artista de la Provenza (1495-1531), se encontraba entre las numerosas salas de arte sacro. Y junto a ella y en la misma sala, uno de los cuadros sobre los que ya hemos insistido en ocasión del despertar de la ensoñación de Sigismund: la parte superior de un retablo, donde aparece San Miguel balanza y espada en mano juzgando las almas, de Biagio d’Antonio (1476). Dos cuadros que representan, a través del sueño de la razón, dos momentos distintos en los que el Ángel media con respecto a la realidad.

Es así como Rilke convoca al texto bíblico como origen a la tradición del uso de la escalera en un sentido místico y espiritual de sublimación. Como una visión interior. En la tradición iconográfica, la representación del sueño de Jacob deriva de la narración del libro del Génesis [28: 10-22]. El patriarca, sorprendido por la noche, se detiene a dormir en un lugar llamado *Luz*. Mientras duerme, sueña con una escalera apoyada en el suelo y cuyo extremo superior llega al cielo, por la que suben y bajan ángeles. Después ve ante sí al Señor, Dios de Abraham y de Isaac, quien le promete la tierra sobre la que está recostado, una descendencia tan numerosa como el polvo de la tierra y protección para todos. Al despertar, Jacob reconoce aquel lugar como la casa de Dios y la puerta del cielo y, tras hacer una estela con la piedra¹⁰⁰⁸ que le había servido de almohada, le cambia el nombre por el de *Bet-el* (Casa de Dios).

Un reino que ya aparece esbozado en la obra de Dante de la que era un gran conocedor Rilke, *La Divina Comedia*, en el Cántico III del *Paraíso* (1314-1321), al superar tras de sí, la infirmitad del Infierno o las siete gradas de ascenso en el Purgatorio. El Paraíso se revela para Dante como la conjunción de nueve esferas. En el camino que va de la I a la VIII esfera no aparece ningún ángel. Sólo lo hace en la VIII, la esfera de las estrellas fijas. Sin embargo, es en la esfera anterior VII, donde reside Saturno, planeta de la Contemplación y la Cristalización, planeta de los poetas y la melancolía,

¹⁰⁰⁸ El término correcto para designar “piedra” es *asherat*, que como nombre propio designa a la esposa de Yahvé.

donde aparece una “*escalera de oro*” por la que descienden los bienaventurados¹⁰⁰⁹. Una escalera que, lejos de la tierra, se muestra fiel a las leyes que rigen el empíreo. Sin embargo, al margen de su carácter de constante eternidad, la estructura de las nueve esferas se mantienen en movimiento gracias a la presencia de los ángeles. *Movimiento* otra vez, pues son los Serafines los que rigen la IX esfera de cristal, el “*primun mobile*”; los querubines, la VIII esfera de la estrellas fijas; y las jerarquías siguientes, desde los coros a los ángeles, designan las siete esferas planetarias, desde Saturno hasta la Luna. Determinan el movimiento, con lo cual se manifiesta de modo directo el carácter sensible de su estructura *ad eternum*.

Ha sido Romano Guardini quien ha visto en el Ángel este nuevo carácter terrenal¹⁰¹⁰. “*Si consideramos ahora que, según la concepción dantesca, son esas esferas las que con su movimiento determinan los procesos que se verifican en la Tierra, [...] veremos claramente que los ángeles son, en general, los mediadores del acontecer del mundo*”¹⁰¹¹. Mediador del acontecer. Y es así como la representación del Ángel ya no se encuentra sujeta a fuerzas o leyes abstractas que intentan fijar la imagen del mundo a través del Lenguaje, sino que “*todo procede de una acción*”¹⁰¹² y tras ésta, su reacción en la persona. Como si de una representación teatral se tratara.

Pues en un primero momento, Rilke, a través de su palabra, se transforma en el mediador entre el Cielo y la Tierra. Algo que Beatrice también implora como tarea necesaria a Dante. “*Lo que así te ofusca es una fuerza con la que no compite ninguna otra. Aquí están la sabiduría y el poder del que abrió, entre cielo y tierra, la comunicación por la que tanto suspiraba el mundo*”¹⁰¹³. Quien enuncia esa grieta entre cielo y tierra no es otro que el poeta. Una comunicación por la que suspiraba el mundo y que encuentra en la escalera de Jacob la primera vía de formulación a través de la iconografía.

Es así como Rilke no sólo actúa como poeta durante los diez años que comprenden la gestación de las *Elegías*, sino también como el constructor del sistema de un nuevo universo para la modernidad. Su verdadera voluntad no reside en expresar un sentimiento o crear una imagen, sino en intentar restituir al orden el mundo y la existencia del hombre para el que nunca más servirá alzar su mirada en busca de dios. Éste ya le entregó su muerte, en forma de estrella, en el año 1913. A partir de entonces, una nueva mirada al mundo debía comprender otra Unidad. Aquella que experimenta a través de la inversión del logos clásico occidental la crisis de tantos paradigmas, que intentaron a través de un limitado lenguaje designar el mundo como realidad exterior.

Chartres ya no era, en el año 1906, ni para Rodin ni para Rilke, la construcción que buscaba a Dios en la tierra, sino movimiento, sombras, tiempo solar y muerte. Algo similar sucedía años más tarde en Munich, que como puerta a Oriente, recibía desde 1910 las necesarias huellas de un mundo no dual a través de la ficción del teatro indio, alegoría moderna del hombre en las nuevas metrópolis. La tradición o bien se reinventaba o bien acogía en su seno nuevas formas de expresión que no le fueron propias. Es así como se construye la historia. Una historia en la que el hombre parecía condenado o al infierno de la muerte o de la ficción. El mar se transformó en cementerio y Sócrates, Fedro y Sigismund emprendían, a través del diálogo, la auténtica batalla del lenguaje. Una batalla de la que el

¹⁰⁰⁹ Uno de ellos, san Pedro Damiano, cuenta su vida y la dulzura de la vida contemplativa, y reprocha el lujo y la vida depravada de los prelados de entonces. Luego Dante ve descender girando unas almas, las cuales lanzan un grito que lo asusta.

¹⁰¹⁰ GUARDINI, R. *El Ángel en la Divina Comedia de Dante*. Emecé Editores. Buenos Aires, 1961: (89).

¹⁰¹¹ *Ibidem*.

¹⁰¹² GUARDINI, R. *Op. Cit.* Buenos Aires, 1961: (90).

¹⁰¹³ DANTE ALIGHIERI. *La Divina Comedia*, III 23, 35-39

sueño también parece haberse apoderado. Ese es el valor de la escalera de Jacob como origen al que remitirnos. Ella es movimiento y estructura. Apoyada en el suelo, y por vértice, el cielo¹⁰¹⁴.

Pero pronto Rilke invertiría el equilibrio clásico enunciado en la Escalera de Jacob. Fue en febrero de 1924 cuando Rilke redactó *Souvenirs de Muzot* (Recuerdos de Muzot), poema en el que el poeta enunciaba el mundo físico como un “viejo suelo de intercambios”.

*“Vivimos sobre un viejo suelo de intercambios,
donde todo se entrega y todo se devuelve,
pero nuestro corazón cambia a menudo
un Ángel por la vacuidad de un cielo ausente”*¹⁰¹⁵

Un nuevo suelo de intercambios, o en términos de la “estética oriental”: interdependencia. Entre esencias y apariencias, luz y sombra o vida y muerte, donde el corazón del hombre acoge al lenguaje en su canto, lejos ya de un cielo que ninguna estrella más puede regalar. Paul Klee, en sus *Padagogisches Skizzenbuch* (Bases para la estructuración del arte), nos presenta una construcción de las fuerzas que conforman la figura del “molino hidráulico”¹⁰¹⁶ [fig. LXXIV]. Éste se situaba en la base de una estructura piramidal, girando ciclicamente tras recibir la caída de agua *II* como resultante entre las fuerzas *Ia* (la gravedad) e *Ib* (su equilibrio horizontal). Una nueva construcción de la rueda de la fortuna o del tetramorfo angélico que ya no se rige por leyes cósmicas celestiales, sino por el continuo fluir de la materia en el espacio y el tiempo del devenir. Es la caída del agua, aquella a la que reclamaba Rilke al final de nuestro capítulo I, la que genera el *eternum mobile* III. Una caída que se ejemplifica, en la producción de Rilke, entre los versos de *Vergers* (De vergeles), escritos entre 1924 y 1925, aquellos que mejor recogen la experiencia de ese drama. Su arquitectura no podía ser otra que la fuente.

*“Ya no quiero más que una lección; es la tuya,
fuente, que vuelves a caer en ti misma,
la de las aguas arriscadas a las que incumbe
este retorno celeste hacia la vida terrena”*¹⁰¹⁷

Ha sido Jean-Yves Masson quien mejor ha explicado la equivalencia de la fuente con la figura del acróbata rilkeano que habita en la escalera¹⁰¹⁸. A una visión interior (1912) le corresponde una imagen

¹⁰¹⁴ Existen varias representaciones en las que la escalera busca la imagen terrenal de la Torre. Este es el caso de un grabado del *Breviculum* de Ramon Llull en el siglo XIV. Los nueve filósofos en el margen izquierdo de la imagen que adjuntamos, encarnan las nueve dudas que pueden surgir frente a las nueve realidades objetivas del universo, relacionadas en la primera escala. Valiéndose de la segunda escala, Llull demuestra los nueve principios absolutos y relativos: “[...] Estas reglas conducen a la torre de la fe y de la gracia a los principios seguros, ya que llevan en ellas las causas mismas de la razón dispuestas a recibir las fuera de la duda que plantean vuestras cuestiones”. Pero el arte no va más allá de las almenas. La punta de la Torre y la Trinidad rodeada de gloria solamente pueden alcanzarse mediante la “cuerda de la gracia” que Dios tiende desde lo alto. De ella penden el intelecto, seguido por la memoria, voluntad y las siete virtudes. Los siete vicios se abrasan en el infierno. En: BÜCHEL, W. *Lullus le Myésier. Electorium parvum seu Breviculum*. Wiesbaden, 1988.

¹⁰¹⁵ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Ourense, 2009: (336-337).

¹⁰¹⁶ Se trata de la figura 26. En: KLEE, P. *Bases para la estructuración del arte*. Ediciones Coyoacán. Mexico D.F., 2004: (29-30).

¹⁰¹⁷ RILKE, R. M. “De las Poesías en Francés, Vergers 1924-1925”. *Op. Cit.* Castellón, 2007: (483).

¹⁰¹⁸ “Es esta semejanza con los ángeles, vanamente buscada, lo que hace a los acróbatas conmovedores, atractivos, y hace de su espectáculo un ejemplo engañoso”. En: MASSON, J.Y. “París dans les Élégies de Duino”. *Rilke en France*. Marsella,

exterior (1924). Es de esta manera como se crea la alegoría del artista moderno a través del personaje del saltimbanqui y el funambulista¹⁰¹⁹, como el hombre que construye un nuevo sistema de equilibrios lejos del suelo de intercambios que nunca más volverá a ser estable. Tan sólo 10 años más tarde, en 1923, Paul Klee dibujaría su *Die Seiltänzer* (el funambulista) [fig. LXXV], curioso personaje que bate su vida contra la gravedad en un fino alambre a cuyo extremo ha accedido por una escalera de dudosa estabilidad, y que parece regirse por las nuevas leyes del equilibrio de la inversión rilkeanos. Una misma escalera que aparece como la única estructura inteligible entre la maraña de “líneas de humo” que conforman la base del cuadro *Der Selbstmörder auf der Brücke* (El suicida en el puente). Una escalera que se opone como “línea de luz”¹⁰²⁰ al caos sin forma del devenir de las “líneas de humo” que construyen un fondo del que resulta bien difícil escapar. La tragedia ya queda enunciada tras la inversión rilkeana de 1922: elevarse del lugar donde jamás hubo suelo alguno es la única salida posible. Recordemos nuevamente el final de la V *Elegía*:

“¡Ángel! ¿Debe de haber una plaza que no sabemos, y
allí,
sobre inefable alfombra, los amantes que aquí
nunca llegan a poder muestren sus osadas
altas figuras del impulso del corazón,
su torres de placer, sus
escaleras, donde nunca hubo suelo”¹⁰²¹

Ya no más interpretaciones consoladoras. Bien podría ser el funambulista un nuevo personaje trágico de la modernidad, quien transita sobre el inestable equilibrio de cables a tensión que se revelan como la única estructura de luz en el fondo de la oscura noche de humo.

febrero 1996, nº113/114. Recordemos que la figura del acróbata se presentaba en la V *Elegía*, a fecha de 14 de febrero de 1922. Estos son sus versos:

“Y de nuevo
el hombre da una palmada para el salto, y antes de que se te
haga más claro un dolor en las cercanías del corazón,
siempre al trote, le llega el ardor de las plantas de los pies
a él, a su origen, anticipándose, con algunas
lágrimas tuyas, de tu cuerpo, que se agolpan rápidamente a tus ojos.
Y sin embargo, a ciegas,
la sonrisa...”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (89).

Esta misma caída es con la que concluye la X *Elegía* de Duino, el 11 de febrero de 1922 en Muzot.

“Y nosotros, que pensamos en una dicha
creciente, sentiríamos la emoción
que casi nos abrumba
cuando algo cae feliz”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (124).

¹⁰¹⁹ STAROBISNKI, J. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Abada Editores. Madrid, 2007.

¹⁰²⁰ Adelantando una posible explicación a la lógica exhortativa del arranque de las *Duineser Elegien*, Apollinaire aventuraba que hay en un poema frases que no parecen haber sido creadas, sino formadas. “Quién, si yo gritara, me oiría desde los coros de los ángeles” se transforma así en un posible “grito inarticulado” del que ya hablaba Hermes Trimegisto, “que parecía la voz de la luz”, donde sentidos y pensamientos reclaman esa necesaria unión para su salvación. En: MERLEAU-PONTY, M. *El ojo y el espíritu*. Paidós Studio. Barcelona, 1986: (53).

¹⁰²¹ RILKE, R.M. GW III, 192: “Engel!: Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, dorten, / auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier / bis zum Können nie bringen, ihre kühnen / hohen Figuren des Herzschwungs, / ihre Türme aus Lust, ihre / längst, wo Boden nie war”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (92).

Un abismo que ya se encuentra en la superficie de la tierra, en el nuevo infinito de las cosas y de su aprensión a la realidad. El ángel entregó al hombre esa estrella en 1913, luz muerta como reflejo del resplandor de una vida anterior.

En “Crepúsculo”, uno de los poemas de *Alcoholes* inspirado por los saltimbanquis de Picasso y por la pintura de Marie Laurencin, Apollinaire sitúa a una compañía circense en un lugar vago, entre la vida y la muerte, entre el día y la noche, entre la mentira y la verdad, entre la tierra y el cielo. Al final del poema, el Arlequín Trimegisto crece bajo la mirada triste de un enano. Otra vez nos encontramos en un umbral temible, pero en el que los contrarios tienden a conciliarse. En el primer verso del poema, las sombras de los muertos pasan, mientras que en la última estrofa aparece un niño. Da la impresión de que el poder sobrenatural del crecimiento atribuido al arlequín le viene de su familiaridad con el reino de la muerte. El epíteto de Trimegisto que se le ha aplicado le confiere una identidad y atributos que aluden a Hermes, el dios que traspasa las puertas del otro mundo y conduce las almas a los reinos subterráneos. Pues el Arlequín Trimegisto de Apollinaire será años más tarde el Orfeo de Rilke, y el escenario de esa representación teatral del *clown* y el acróbata no será otro que el *Herzens Vorhang* (telón del corazón)¹⁰²², donde la obra de la transformación de lo uno en lo otro media como *opus angelicum* final. Su destino es descansar en esas manos pacientes de Buda, donde la interdependencia entre forma y vacuidad se resuelve siempre en cero. Así lo invoca Rilke entre los versos iniciales de *Zueignung an M...* (dedicatoria a M...) escritos en Muzot en el invierno de 1923.

“*Columpio del corazón. Firme, ¿pero a qué invisible
rama atado?*”¹⁰²³

El *Schaukeln* (columpio), al igual que el cable del funambulista, la estructura a tensión que sostiene al hombre, como nueva inversión de la estructura a compresión con la que se constuye la ley física de todo puente [fig. LXXVI] ¿No se encuentran también sujetos a través de tirantes a tensión los cuerpos inertes de las marionetas? Pues es en el teatro del Corazón donde sucede la verdadera representación, entre el don invisible e inmortal de la palabra y el infierno de la imagen y sus apariencias. Una palabra que en ocasiones emerge cual “línea de luz” en los cuadros de Klee para posicionarse como la meta en la que apoyan las frágiles escaleras por las que trepa el actor en busca de su salvación.

Pero la inversión simbólica de la clásica escalera de Jacob hacia la tierra no sólo suspende la mirada del hombre hacia las cosas. Incluso la existencia de éste en el mundo no hace más que entenderse como un continuo fluir del devenir fenomenológico del tiempo en el *Doppelbereich* (doble reino) tal y como Rilke lo revela en el canto XXII de *Die Sonette an Orpheus* (Los sonetos a Orfeo), una vez concluido su ciclo elegíaco a finales de febrero de 1922.

“*Flotamos en la corriente.
Aunque hay que tomar el paso
del tiempo como algo nimio
entre lo que siempre queda*”¹⁰²⁴

¹⁰²² Es Merleau-Ponty quien también retoma motivos de inspiración rilkeniana cuando habla de que “*la cosa misma está allá en el corazón del mundo y acá en el corazón de la visión*”. En: MERLEAU-PONTY, M. *Op. Cit.* Barcelona, 1986: (23).

¹⁰²³ RILKE, R.M. “Dedicatoria a M...”, escrita el 6 y el 8 de noviembre de 1923, como comienzo de trabajo en un nuevo invierno en Muzot. En: *Op. Cit.* Ourense, 2009: (282-283).

¹⁰²⁴ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 2003: (52-53).

La existencia del hombre se reduce al devenir de un espacio de ensoñación donde las leyes de la gravedad parecen no actuar. En una corriente, donde el tiempo como destructor se transforma en el generador de la forma de lo que finalmente siempre queda. Es así como en la segunda parte de *Die Sonette an Orpheus*, en el canto XIV, el poeta reclama dormir las cosas para conseguir su ligero vuelo hacia la eternidad.

*“Ansía todo flotar. Nosotros vamos cargados,
nos ponemos sobre todo, fascinados por el peso;
oh qué voraces maestros resultamos a las cosas
porque ellas han conseguido disfrutar de eterna infancia”*¹⁰²⁵

Ansía todo flotar. Pero sólo lo consiguen las cosas, que retornan al espacio de su eterna infancia rilkeana, la de la mirada hacia *Das Offen* (lo abierto). El hombre, desde su condición terrenal sólo eleva el vuelo como saltimbanqui o equilibrista, para volver siempre a caer. Esa es su eterna condición mortal. Sentir el peso de la gravedad y el paso del tiempo en la superficie de su piel. No las cosas, cuya nueva inmortalidad está a punto de descubrir el poeta.

*“Si alguien en su sueño íntimo las capturara y durmiera
hondamente con las cosas... qué ligero volvería,
distinto al día siguiente, de la hondura compartida”*¹⁰²⁶

Un sueño hondo del que se despierta e inaugura el espacio de otra nueva gran Unidad¹⁰²⁷, aquella que preside las regiones del eterno fluir rilkeano y de donde nace el Lenguaje. Un lenguaje tanto de la materia como del espíritu, y del que la escalera se erige como el único lugar desde el que *subir* o *bajar*. Ascender o descender por una estructura cuyos puntos de apoyo, ya nunca más el cielo y la tierra, se deben reformular. Una escalera en la que *“vibra un ligero vértigo crónico”*¹⁰²⁸. Este es el regalo de su última arquitectura. Permitirnos estar “entre” sin ofrecer a cambio ningún consuelo ni metafísico ni real. Sólo a medio camino entre ambos, como interdependencia de las esencias y las apariencias, de las estructuras y sus imágenes, podemos mediar con la realidad. Una mediación que restituye al mundo hacia una nueva Unidad. Es así como el canto XXII de *Die Sonette an Orpheus* (Los Sonetos a Orfeo) concluye.

*“Todo descansa: lo oscuro
igual que lo luminoso,
la flor lo mismo que el libro”*¹⁰²⁹

¹⁰²⁵ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 2003: (90-91).

¹⁰²⁶ *Ibidem.*

¹⁰²⁷ “*Mi tarea inmediata es llevar a la pintura arquitectónica y poética hacia una fusión, o al menos establecer una armonía entre ellas*”. KLEE, P. *Diaries of Paul Klee*. University of California Press. Berkeley, 1964: (125).

¹⁰²⁸ HOFMANNSTHAL, H. “Introducción”, a cargo de Roberto Bravo de la Varga. *La Torre*. Editorial Gredos. Madrid, 2003: (8).

¹⁰²⁹ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 2003: (52-53).

Arrojados a la tierra, es Orfeo quien desvela no sólo un nuevo cielo en las cosas cual presencia del descenso del ángel a la tierra por esa escalera que Rilke se divierte en invertir, sino también su infierno. Ese suelo de intercambios supone superar la tierra como ese lugar de apoyo y necesario punto de sustento para el equilibrio de nuestra estructura de sublimación. Ya nunca más al cielo. Éste se muestra ausente. Los ángeles ya no ascienden por ella hasta el empíreo soñado. Son éstos los que bajan a la Tierra en busca de esa necesaria salvación del lenguaje, aunque el abismo ya quede enunciado en él. Orfeo es el nombre en el que media el canto de la metamorfosis de lo uno en lo otro, la metamorfosis de ambos reinos, el del cielo y el del infierno en la *Ding* (cosa) a la que Rilke tanto empeño destinó.

*“No alcéis ninguna lápida. Dejad únicamente
que florezca la rosa cada año en su honor.
Porque eso es Orfeo: es su metamorfosis
en esto y en aquello. No debemos andar
en busca de otros nombres. Cada vez que algo canta
está cantando Orfeo”*¹⁰³⁰

Pues sólo a la llegada del hombre al *Doppelbereich* (doble reino), donde coexiste cielo e infierno, esencia y apariencia, se conoce la imagen, y la voz del canto a ésta se vuelve eterna. Y quien canta, fuera quien fuera antes, ahora es siempre Orfeo.

*“Aunque se desvanezca en el estanque
a menudo el reflejo:
tú, conoce la imagen.
Sólo tras la llegada al reino doble
se volverán eternas
y apacibles las voces”*¹⁰³¹

Y es en el espacio de los cuadros de Paul Klee donde ese doble reino ya se aventura. Ha sido uno de los últimos grandes fenomenólogos, Maurice Merleau-Ponty quien en su ensayo *L’Oeil et l’esprit* (El ojo y el espíritu) de 1964, recordaba que era en la pintura donde se alcanzaba esa nueva Unidad. *“Esencia y existencia, imaginario y real, visible e invisible, la pintura confunde todas nuestras categorías, desplegando su universo de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas”*¹⁰³². Se trata pues del reclamo de lord Chandos hecho realidad, cuando la pintura aprende a hablar el lenguaje de las cosas mudas, bajo una nueva gestualidad para otra visión del mundo, donde la línea como huella de un movimiento que se ha transformado en invisible se erige como protagonista. Rastro y trazo de una nueva interdependencia con la que Rilke cierra su ciclo dedicado a Orfeo.

*“Y si lo terrenal se olvidara de ti,
a la tierra callada háblale: fluyo.
A las rápidas aguas diles: soy”*¹⁰³³

¹⁰³⁰ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 2003: (18-19).

¹⁰³¹ *Ibidem*: (26-27).

¹⁰³² MERLEAU-PONTY, M. *Op. Cit.* Barcelona, 1986: (28).

¹⁰³³ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 2003: (120-121).

Una línea que fluye y es, al mismo tiempo, esencia de la pintura de Klee¹⁰³⁴. La línea ya no imita nunca más lo visible, sino que “hace visible”¹⁰³⁵ aquello que latía en el interior de las cosas, purificando una posible génesis de las mismas.

Ese es su *opus angelicum*. Construir el nuevo lenguaje de las interdependencias, donde toda inflexión en su forma creará una aventura, una historia, un sentido de la línea, que se desarrolla de forma activa en el espacio. Y para establecer el eje generador del hombre, el pintor como el arquitecto, “tendría la necesidad de un entrelazamiento de líneas, a tal punto embrollado como para que no se pudiera pensar en una representación verdaderamente elemental”. Como afirma Merleau-Ponty, “figurativa o no figurativa, en todo caso la línea ya no es más imitación de las cosas, ni cosa ella misma. Es cierto desequilibrio dispuesto en la diferencia del papel en blanco. [...] La línea ya no es, como en la geometría clásica, la aparición de un ser en el vacío de un fondo; es restricción, segregación. Modulación de la espacialidad previa, como en las geometrías modernas”¹⁰³⁶. Y como en las esculturas de Rodin, los cuerpos emergen de los enlaces ficticios de diferentes tiempos, arrojando al cuerpo-cosa a una serie de metamorfosis que luchan por el intento de detener el tiempo. En palabras de Rilke rescatadas por Merleau-Ponty: “se traslada a la obra la forma de las cosas ‘no desempaquetadas’ que vienen del ojo y se dirigen al ojo”¹⁰³⁷. Pues el ojo no es otra cosa que la antesala del alma. Y al él debemos que el hombre pueda “tocar” el sol y las estrellas, y estemos en todas las partes. Y nos recuerda también Merleau-Ponty que ha sido Henri Michaux quien mejor pensó la “línea de luz” en la que se tensa tanto el funambulista de Klee como las marionetas de Kleist. “Paul Klee deja soñar la línea”¹⁰³⁸. En un sueño en el que forma e imagen vuelven a darse la mano. En el que el ser y el fluir al que canta Rilke parecen finalmente sumergirse en un sueño del que resulta difícil despertar. Pero sin embargo, en el desvelo,

“todo está lejos y en parte alguna se cierra el círculo.
Mira en la fuente, sobre la mesa tan bien dispuesta,
la cara extravagante de los peces”¹⁰³⁹

Un despertar de un sueño que, para protegernos de la muerte, nos arroja a los objetos. Y de entre estos, un pez. Un estimado *objet trouvé* de la poética kleeeniana. En unos apuntes que el pintor titula como

¹⁰³⁴ No siendo comparables los medios de expresión, ni los gestos, el hecho de que un buen pintor realice un buen dibujo o una buena escultura, es la prueba de que hay un sistema de equivalencias, un Logos de las líneas (similar al que reclamaban las calcografías de la ilustración), los colores, los relieves, las masas, una representación sin concepto del Ser universal, a través de la línea sinuosa de Leonardo da Vinci, o el serpenteo individual de Bergson. Una posible teoría de la línea que se encontraría dentro de los límites de la figura de la cosa, pero no en su mismo límite. “No se trata de liberarla sino de hacer que reviva su poder constituyente, y es sin contradicción alguna que se la ve aparecer triunfante en pintores como Klee y Matisse que como nadie creyeron en el color”. En: MERLEAU-PONTY, M. *Op. Cit.* Barcelona, 1986: (55).

¹⁰³⁵ “Esto quiere decir finalmente que lo característico de lo visible es tener una duplicación invisible en sentido estricto, que lo vuelve presente como una cierta ausencia”. *Ibidem*: (63).

¹⁰³⁶ *Ibidem*: (57).

¹⁰³⁷ *Ibidem*: (61).

¹⁰³⁸ MICHAUX, H. “Aventures des lignes”. *Passages, 1937-1963*. Gallimard. París, 1963: (173-179).

¹⁰³⁹ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 2003: (102-103). Las palabras de Klee nos pueden ayudar a entender el hecho de que nunca se cierre el círculo. “Cierta fuego pretende vivir, se despierta; guiándose a lo largo de la mano conductora alcanza el soporte y lo invade, después cierra, chispa saltarina, el círculo que él debía trazar: vuelta al ojo y al más allá”. En: GROHMANN, W. *Paul Klee*. París, 1954: (99). “Yo soy inapresable en la inmanencia”, decía Paul Klee. El mundo siempre quedará sin pintar. En: KLEE, Paul. *Journal*. París, 1959.

“*fusión íntima de un individuo y su estructura*”¹⁰⁴⁰, aparece el grafismo de un pez como el ejemplo de esa anhelada síntesis. Entre imagen y forma. Un pez cuya vida sólo sucede en el interior del agua, en esa pecera mágica en la que flotan los personajes de las representaciones de Klee. De la misma forma que los personajes que acudan al “viejo suelo de intercambios”¹⁰⁴¹ del imaginario rilkeano, no encontrarán ningún punto de apoyo sólido. La inversión de la *Escalera de Jacob* obra el milagro de reencontrar el infinito en la tierra, como en el interior de una pecera.

Pero es Rilke quien arroja a las figuras del “pez” a su muerte sobre la fuente de una mesa bien dispuesta. Y continua,

*“los peces son mudos... se decía antes. ¿Quién sabe?
¿Pero no hay algún sitio, al final, donde lo que sería
lenguaje de peces, se hable sin ello?”*¹⁰⁴²

El interrogante que lanza el poeta en el final del canto XX de *Die Sonette an Orpheus* (Los sonetos a Orfeo) sólo encuentra respuesta en el interior de esa pecera, donde esencia y existencia, imaginario y real, visible e invisible, la pintura confunde todas nuestras categorías, desplegando su universo de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas. Es el agua ese fluido transparente que constela recíprocamente las esencias y existencias de las figuras que habitan en su interior. De la misma forma que ese fluido, desde la poesía, permite flotar a los objetos arrojándolos a su nueva condición de ser “entre”. Una condición que el siguiente canto XXI nos evoca a partir de la interdependencia entre un hilo y su tapiz.

*“Evítate el error de buscar las carencias
en cuanto te ha ocurrido, que sólo es esto: ¡ser!
Como un hilo de seda, has pasado al tejido”*¹⁰⁴³

Es el canto de Orfeo el que constela la existencia del hombre en el fluir de la nueva “red”. Del frágil hilo de seda que encarna la individualidad del hombre frente al mundo, pasamos al tejido, esa construcción en la que un “hilo” entra en realidad interdependiente con los demás. Recordemos que fue Semper quien, siguiendo los dictados de su maestro Bötticher, encontrara en la ciencia del textil el origen de las *Kunstform* (formas artísticas) que habían protagonizado hasta el momento las envolventes y el ornamento de la arquitectura. Y es así como la oposición encarnada a través de conceptos duales tales como *Kunstform* (forma artística) y *Kernform* (forma nuclear) enunciados por su maestro en 1852, encuentra su resolución final en el tejido del tapiz. O bien en la forma/imagen del pez. Así concluye Rilke.

*“Poco importa qué imagen guardes en tu interior
(aun si fuera un momento doloroso de vida),
tú sientes que es crucial todo el tapiz, glorioso”*¹⁰⁴⁴

¹⁰⁴⁰ BOULEZ, P. *Le pays fertile. Paul Klee*. Gallimard. París, 1989: (46).

¹⁰⁴¹ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Ourense, 2009: (336-337).

¹⁰⁴² *Ibidem*.

¹⁰⁴³ RILKE, R.M. *Op. Cit.* Madrid, 2003: (104-105).

¹⁰⁴⁴ *Ibidem*.

Poco importa el falso reflejo que se conserve en un interior. O cuanto dolor pueda soportar el hombre. Rilke nos regala una nueva ensoñación donde se sucede la nupcia entre forma e imagen que toda figura ansía. El funambulista debe descansar y abandonar por un instante su frágil cuerda a tensión que lo desliga del suelo terrenal. Descender por esa inestable escalera para al fin reposar. No le espera otra que su *Gestiltem Teppich* (apaciguada alfombra), que media como síntesis de contrarios antes presentados por Rilke¹⁰⁴⁵.

*¡Ángel! ¿Debe de haber una plaza que no sabemos, y
allí,
sobre inefable alfombra, los amantes que aquí
nunca llegan a poder muestren sus osadas
altas figuras del impulso del corazón,
su torres de placer, sus
escaleras, donde nunca hubo suelo, que hace tiempo
que sólo se
apoyan unas en otras, temblando, y puedan esto,
ante los espectadores en corro, innúmeros muerto callados?:
¿Lanzararían sus monedas, entonces las últimas, siempre ahorradas,
siempre escondidas, que no conocemos, eternamente
monedas válidas de la felicidad, ante la pareja
que al fin sonríe de verdad sobre la apaciguada
alfombra?'"¹⁰⁴⁶*

Es la figura de *Ein Platz* (una plaza) donde acontece el verdadero impulso del corazón, y que transforma la inicial *unsäglichem Teppich* (inefable alfombra) en una *gestiltem Teppich* (apaciguada alfombra). Tan sólo unos versos más arriba, Rilke nos había revelado el verdadero sentido de la figura de la plaza en su V Elegía.

*“Plazas, oh plaza de París, escenario infinito
donde la modista, Madame Lamort,
los inquietos caminos de la tierra, cintas sin fin,*

¹⁰⁴⁵ Entre la primera *dünneren Teppich* (carcomida alfombra), con la que Rilke arranca los versos de la V Elegía, y la *unsäglichem Teppich* (inefable alfombra) con la que el poeta cierra el ciclo elegíaco el 14 de febrero de 1922.

¹⁰⁴⁶ RILKE, R.M. GW III, 192: “*Engel!: Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, dorten, / auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier / bis zum Können nie bringen, ihre kühnen / hohen Figuren des Herzschwungs, / ihre Türme aus Lust, ihre / längst, wo Boden nie war, nur an einander / lehrenden Leitern, bebend, - und könntens, / vor den Zuschauern rings, unzähligen lautlosen Toten, / Würfen die dann ihre letzten, immer ersparten, / immer verborgenen, die wir nicht kennen, ewig / gültigen Münzen des Glücks vor das endlich / wahrhaft lächelnde Paar auf gestiltem / Teppich?*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (92).

El recurso del textil como origen del principio del revestimiento en la arquitectura ya fue tratado, siguiendo los dictados de Semper, por Adolf Loos. Éste se remite al uso de las alfombras y los tapices como principio generador de la envolvente y el espacio interior del mundo. “*Las alfombras son cálidas y habitables. Este espacio podría resolverse poniendo una de ellas en el suelo y colgando cuatro tapices de modo que formaran las cuatro paredes. Pero con alfombras no puede construirse una casa. Tanta la alfombra como el tapiz requieren de un armazón constructivo que los mantenga siempre en la posición adecuada. Concebir este armazón es la segunda tarea del arquitecto. Este es el camino correcto, lógico y real que debe seguirse en el arte de construir. La humanidad también aprendió a construir en este mismo orden. Lo primero fue el revestimiento*”. LOOS, A. “Das Prinzip der Bekleidung”. *Neue Freie Presse*. Viena, 4 de septiembre de 1898. En: LOOS, A. *Escritos I, 1897-1901*. El Croquis Editorial. Madrid, 1993: (151).

*anuda y tuerce y con ellos inventa nuevos
lazos, volantes, flores, escarapelas, frutos artificiales,
todos
teñidos de colores de mentira, para los baratos
sombreros de invierno del destino*¹⁰⁴⁷

Es la plaza el escenario de la muerte, la última de las experiencias del hombre en la tierra y en la que de nuevo el textil le devuelve a esa anhelada unidad hacia la que Rilke conduce los pasos de sus Elegías. Y si embargo, para el viaje del hombre en vida, sólo se necesitaba de una *alfombra* y un *sombrero*. Con ellos Rilke por fin pudo sonreír de verdad.

¹⁰⁴⁷ RILKE, R.M. GW III, 191. “*Platze, o Platz in Paris, unendlicher Schauplatz, / wo die Modistin, Madame Lamort, / die ruhlosen Wege der Erde, endlose Bänder, / schlingt und windet und neue aus ihnen / Schleifen erfindet, Rüschen, Blumen, Kokarden, / künstliche Früchte -, alle / unwahr gefärbt, - für die billigen / Winterhüte des Schicksals*”. Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (91).

IV.

EPÍLOGO

a J.A.

I.

La historia de la ambigua relación del hombre y el ángel es la historia de la difícil relación de aquél con el lenguaje.

El ángel, figura que se encuentra presente a lo largo de la construcción del ciclo poético de Duino, interroga los límites designativos de toda imagen. La posibilidad de que ésta, más allá de sus apariencias, se transforme en una forma estructural. Y entre ellas, las imágenes arquitectónicas. En la ya estudiada carta de Rilke a Witold Hulewicz, del 13 de noviembre de 1925, el poeta lamentaba:

“Todavía para los padres de nuestros padres, una casa, una fuente, una torre desconocida, incluso su propia chaqueta, su abrigo, eran infinitamente más, infinitamente más familiares; casi cada cosa, una vasija en la que encontraban ya lo humano y acumulaban todavía más de lo humano. [...] Las cosas animadas, vividas, consabidas de nosotros declinan y no pueden ser ya sustituidas. Somos los últimos que hayan conocido tales cosas...”

Un sentimiento de pérdida empaña la clarividencia de sus reflexiones. El tiempo del progreso y la mercancía irrumpe con fuerza. Genera extrañamiento. Y de ahí las duras y críticas palabras con las que Rilke continúa su carta a Hulewicz:

“Ahora llegan de América cosas vacías e indiferentes, apariencias de cosas, simulacros de vida...”

Y tras las lecturas de Freud, Simmel, Bergson y von Kleist, junto a la experiencia de la Gran Guerra, el poeta decide encomendar a la superficie de las imágenes el lugar donde se librará otro tipo de batalla. Ha sido Giorgio Agamben quien en su reciente ensayo *Ninfe* (Ninfas) ha insistido en la lucha constante del hombre con la imagen. “*Las imágenes, que constituyen la consistencia última de lo humano y el único camino de su posible salvación, son también el lugar de su incesante faltarse a sí mismo*”¹⁰⁴⁸. Una falta a la que Rilke plantea la labor de *Die Verwandlung* (la transformación), la transformación en lenguaje, palabras, tal y como reza uno de sus aún esperanzadores primeros poemas.

*“Transformarse, duros, en palabras,
como el cantero de una catedral
se transforma en la calma de la piedra”.*

¹⁰⁴⁸ AGAMBEN, G. *Ninfas*. Pre-Textos. Valencia, 2010: (50). Para Agamben, “*el ángel de las Elegías es el símbolo de la superación en lo invisible del objeto hecho mercancía, o sea la cifra de una relación con las cosas que va más allá tanto del valor de uso como del de cambio. Como tal, es la figura metafísica que sucede al mercader, como dice una de las poesías tardías:*

*Cuando de las manos del mercader,
la balanza pasa
al Ángel que en el cielo,
la aplaca y empareja con el espacio”*

En, AGAMBEN, G. *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Turín, 1977. Traducción al castellano en: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos, Valencia, 2006: (81-82).

La imagen de la catedral no es arbitraria. Sus piedras se erigen como el modelo de una transformación, en la que la palabra aún no ha perdido su poder designativo. Y a la quietud de esa dureza Rilke dirige sus pasos hasta 1914.

II.

En la V *Elegía*, escrita en febrero de 1922 entre los muros del castillo de Muzot, Rilke hace aparecer el último escenario arquitectónico del ciclo de Duino: una alfombra. El largo y costoso proceso de síntesis y renuncia al que somete a la arquitectura a partir de 1914, arroja a ésta al terreno de la duda y la incertidumbre del poder designativo de la imagen. La arquitectura de la *Ding* (cosa), aquélla que se transformaba tan sólidamente como la palabra en la imagen de la piedra de una catedral, ahora se desvanece.

La Catedral, lejos de la unidad conciliadora que ofrecía a los hombres siglos atrás, se descompone en palabras. Y entre ellas el poeta recupera aquélla que ofrece, desde la escultura, la mayor dimensión corporal: el portal de Chartres, bajo la influencia de Rodin, es visto como el escenario de una representación teatral de bailarinas camboyanas. El recurso metafórico no es gratuito. De ellas, sus manos son comparadas con las manos de Buda, “*centro de todos los centros*”, apoyadas una sobre otra, descansando en ese centro anhelado por Rilke y que desde 1914 se da por perdido. Pero, ¿cómo recuperar la unidad perdida del lenguaje? ¿Cómo superar la superficie percedera de las imágenes? Sólo desde el cuerpo, pues es el cuerpo lo único que media entre la idea y la materia, entre el interior del hombre y su exterior, entre la voluntad redentora del poeta y sus palabras.

El cuerpo de la bailarina, del títere, del funambulista no son más que figuras en las que de nuevo vuelve a mediar otra relación posible entre la imagen y el mundo, y en la que el cuerpo será el protagonista. En palabras de Bergson, atenta lectura de Rilke en junio de 1914¹⁰⁴⁹, “*todo pasa como si en ese conjunto de imágenes que yo llamo universo, no pudiera producirse nada realmente nuevo, más que por el intermediario de ciertas imágenes particulares, cuyo tipo me es suministrado por mi cuerpo*”¹⁰⁵⁰. Como si la única supervivencia de las imágenes arquitectónicas a las que Rilke ha interrogado a partir de 1914 -catedral, laberinto, torre, escalera- pasara por su realidad corporal. Recordemos que fue Semper¹⁰⁵¹ quien encontró la misma raíz etimológica de las palabras germanas *Wand* (pared, paramento), y *Gewand* (prenda, ropa, traje), aludiendo directamente al origen corporal de cualquier tipo de cerramiento espacial.

Pensemos en los tres epítetos que a la palabra *Teppich* (alfombra) Rilke concede en los versos finales de su V y última *Elegía*: *unsäglich / dünn / gestillt*. Las dos primeras, *unsäglichem Teppich* (alfombra innombrable)¹⁰⁵² y *dünneren Teppich* (alfombra carcomida)¹⁰⁵³ parecen crear un tenso arco cuyos

¹⁰⁴⁹ SIMON, T. *Op. Cit.* Frankfurt am Main, 2001: (377).

¹⁰⁵⁰ BERGSON, H. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Traducción española de Martín Navarro. Madrid, 1900: (3).

¹⁰⁵¹ SEMPER, G. *Der stil in der technischen und tektonischen künsten*. Traducción en: *Gottfried Semper: Lo stile*. Napoli, 1987. Nos referimos al capítulo que lleva por título: “*El principio formal más originario en la arquitectura, basado en el concepto de espacio [Raum], independiente de la construcción; el enmascaramiento de la realidad en las artes*”: (63).

¹⁰⁵² RILKE, R.M. GW III, 192.

¹⁰⁵³ RILKE, R.M. GW III, 188.

extremos se mostraban irreconciliables hasta 1914. Unos extremos que a través de los dos primeros capítulos de la tesis planteaban una posible unión de contrarios: entre estructuras arquitectónicas que remitían a un jerárquico imaginario celestial, y aquéllas que devienen un tránsito o un umbral terrenal. Entre el mundo interior de la idea y el exterior material; el tiempo *sub specie eternitatis* y el tiempo como devenir y muerte; el espacio infinito de las visiones místicas y el espacio limitado donde acontece la visión del mundo exterior. Una unión de contrarios que se resuelve en un nuevo equilibrio. Es así como Rilke, acogiendo los términos *unsäglich* (innombrable) y *dünn* (carcomido), reúne las dos acepciones extremas que el hombre conocía hasta el momento del binomio espacio/tiempo. De saldar cuentas con el pasado se trataba, así como de recoger en dos términos el camino recorrido hasta 1922.

Sin embargo, un nuevo espacio o umbral para la creación quedaba enunciado ese mismo año. El tercer epíteto que Rilke añade a la palabra “alfombra”, *gestilltem Teppich* (alfombra pacificada)¹⁰⁵⁴, parece querer reposar en el *centro* de ese arco tenso, en un vacío en el que “*nunca hubo suelo*”, inaugurando así un nuevo espacio para el lenguaje: la última y más interesante acepción de la ambigua expresión de la poética rilkeana, *Das Offen* (lo abierto). Un nuevo espacio para la transformación del lenguaje y sus imágenes. El de la interdependencia. El de lo *uno* en lo *otro*. Unos versos antes de enunciar dicha figura textil, el poeta presenta las últimas estructuras arquitectónicas estudiadas en la tesis, *Der Turm* (la torre) y *Die Leiter* (la escalera)¹⁰⁵⁵, que lejos de cualquier imagen exterior, se presentan como estructuras bajo un nuevo equilibrio:

“*altas figuras del impulso del corazón,
sus torres de placer, sus
escaleras, donde nunca hubo suelo, que hace tiempo
que sólo se
apoyan unas en otras, temblando*”¹⁰⁵⁶

En alemán, el verbo *Lehnen* remite a la necesidad de un equilibrio de “unas en otras” y así, la imposible imagen de la *Lehnenden Leitern* (escaleras apoyadas) cobra sentido como figura arquitectónica que rodea ese nuevo *centro* al que aspira la mirada de Rilke. Un centro en el que la imagen sólo sobrevive gracias al cuerpo. El adjetivo *Bebend* (trémulo, vibrante) con el que se cierran los versos da cuenta de ello.

III.

En 1925, Rudolf Kassner, su compañero y amigo desde su estancia en Duino en 1912, escribe el ensayo *Die Verwandlung* (La transformación). El texto, dedicado Rilke, reflexiona sobre la esencia de la forma que se esconde tras cualquier imagen. Sobre la verdad de cualquier imaginario. Y mientras para esta tarea Rilke se había encomendado a la figura del ángel, Kassner acude al personaje histórico de Buda. De él dice: “*Posee la mirada hacia el interior, como un cubo cuando quiere contener el agua de la fuente. Y es así como esta mirada se transforma en centro. [...] Y así permanece perenne en el*

¹⁰⁵⁴ RILKE, R.M. GW III, 188.

¹⁰⁵⁵ RILKE, R.M. GW III, 192.

¹⁰⁵⁶ *Ibidem*.

*equilibrio entre Todo y Nada*¹⁰⁵⁷. Y en el equilibrio entre lo innombrable y lo carcomido, aparece la alfombra apaciguada, nuevo espacio central de la creación rilkeana. Y continua el ensayo, incorporando alguna de las figuras poéticas rilkeanas por excelencia, como la flor y la estrella. “*Como una estrella, como una flor. Y este equilibrio es el sentido de su forma*”¹⁰⁵⁸. De hecho Rilke, ese mismo año y tras la atenta lectura del ensayo *Die Verwandlung* (La transformación), dedica a la pintora Sophy Giauque unas palabras que se ofrecen reveladoras de la gran intensidad con la que Kassner y Rilke intercambiaban sus motivos de inspiración. Dice el poeta: “*Tenemos encomendada la tarea de la transformación, de la transfiguración de todas las cosas. [...] ¿Y cómo hablar de esas cosas que permanecen mudas, si no es convirtiéndolas en canto, apasionadamente?*”¹⁰⁵⁹. Transformar las cosas en un nuevo equilibrio corporal que dote de sentido cualquier forma. Esa parece ser la misión del canto en Rilke, quien abrió el ciclo de Duino desde la presencia física de aquello invisible: el aire, el viento.

*“Pero escucha lo que sopla,
la ininterrumpida noticia que se forma con el silencio.”*¹⁰⁶⁰

La expresión *Wehende höre* (lo que sopla) vuelve a arrojarnos a esa dimensión corporal o física que hace posible intuir lo invisible, *Die Stille* (el silencio)¹⁰⁶¹. Ese mismo año, 1925, y en otro escrito de Kassner que lleva por título *Das physiognomische Weltbild* (La fisionomía de la imagen del mundo), se ofrece de nuevo otra sugerente influencia rilkeana. “*En Buda, toda su cara está hecha de silencio*”¹⁰⁶². Un silencio al que Rilke años atrás ya se había remitido en forma de vibración¹⁰⁶³, tal y como deja constancia una carta del 3 de mayo de 1906, en plena redacción de los *Neue Gedichte* (Nuevos poemas) y bajo la atenta mirada del Buda del taller de Rodin en Meudon:

*“Allí está, un Buda de voz, tan grande e imperioso, privado de toda contradicción, allí donde ésta se convierte nuevamente en silencio, vibrando con la misma plenitud y armonía con la que vibra el silencio”*¹⁰⁶⁴

Un nuevo equilibrio dialéctico. O en palabras de Rilke, el espacio de *Doppelbereich* (doble reino) en el que se instaura Orfeo. Estudiar el imaginario de *Die Sonette an Orpheus* (Los sonetos a Orfeo), otra tesis que empieza donde esta acaba. “*La historia de la humanidad es siempre historia, historias de*

¹⁰⁵⁷ KASSNER, R. “Die Verwandlung” (1925). *Sämtliche Werke*, vol IV. Rudolf Kassner Gesellschaft. Erlenbach-Zurich, Neske, 1978: (122). Agradezco a José Antonio Romero Garnica la posibilidad de acceder al contenido original de este texto.

¹⁰⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁹ La carta, dirigida a la pintora suiza Sophy Giauque en 1925, un año antes de su muerte, se encuentra publicada en: PAU, A. *Op. Cit.* Madrid, 2007: (30-31).

¹⁰⁶⁰ RILKE, R.M. GW III, 175: “*So waren sie hörend. Nicht, daß du Gottes erträgest / die Stimme, bei weitem. Aber das Wehende höre, / die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet*”.

¹⁰⁶¹ En la que Rilke supera una primera acepción de la palabra *Stille* (Silencio) según el diccionario de Wilhelm y Jacob Grimm, como ausencia de movimiento y quietud.

¹⁰⁶² KASSNER, R. “Das physiognomische Weltbild” (1925). *Op. Cit.* Erlenbach-Zurich, Neske, 1978:(470-471).

¹⁰⁶³ El espacio en el que descansa la figura de Buda es, según Rilke, *Stille* (Silencio). Así lo hace constar en dos de sus primeras poesías, *Buddha I* y *Buddha II*, recogidas en el ciclo de los *Neue Gedichte* (Nuevos poemas), y escritas entre 1905 y 1906. En: RILKE, R.M. *Werke in sechs bänden*. Insel-Verlag, 1984: (205, 284).

¹⁰⁶⁴ RILKE, R.M. *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, *Op. Cit.* 321.

*fantasmas y de imágenes, porque es en la imaginación donde tiene lugar la fractura entre lo individual y lo impersonal, lo múltiple y lo único, lo sensible y lo ininteligible y, a la vez, la tarea de su dialéctica recomposición. Las imágenes son el resto, la huella de todo lo que los hombres que nos han precedido han esperado y desechado, temido y desterrado. Y puesto que es en la imaginación donde algo como la historia se ha hecho posible, es en la imaginación donde ésta debe decidirse una y otra vez*¹⁰⁶⁵. Orfeo garantiza, sólo a través de su canto, otra dialéctica recomposición.

¹⁰⁶⁵ AGAMBEN, G. *Ninfas*. Pre-Textos. Valencia, 2010: (50)

V.

**ANEXO ETIMOLÓGICO
LAS PALABRAS**

DUINESER ELEGIEN

Imágenes extraídas del Archivo de Rilke en Trieste.

Texto original en:

Rainer Maria Rilke. *Gesammelte Werke*, in fünf Bänden. Herausgegeben von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. *Gedichte III*. Mit Nachworten von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2003.

En el caso de la traducción de los versos de las Elegías de Rilke al castellano, se ha tomado la cuidada edición de Eustaquio Barjau (1987). “*Tratándose, como es el caso aquí, de Gedankenlyrik, es decir, de poesía conceptual, en la que se busca un grado extremo de precisión, no me ha parecido que hubiera otro camino que el de la más cuidada literalidad*”¹⁰⁶⁶. Transmitir, literalmente y renunciando a cualquier ritmo o sonoridad, el correcto significado conceptual de cada una de sus expresiones, entre las cuales, las definiciones arcaicas y primigenias de sus términos arquitectónicos ocupan un buen lugar.

¹⁰⁶⁶ BARJAU, E. “Sobre la presente edición”. En: *Elegías de Duino / Los Sonetos a Orfeo*. Madrid, Cátedra, 1987: (49)

Die Fünfte Elegie (im Nachtrag)
Nur aber sind sie, sag mir, die Jahreszeiten,
dieser nun spärlich...
(Muzot 1922)

Die Sechste Elegie /
Signubäumen, seit wie lange (du ist) mir bedrückt
(Toledo, Bonda 1912, Paris 1914
und Muzot 1922)

Die Siebente Elegie /
Ansbüing, nicht mehr, nicht Ansbüing, unterlassen
Stimmen ...
(Muzot 1922)

Die Achte Elegie /
Mit allen Augen sieht die Kreatur....
(Muzot 1922)

Die Neunte Elegie /
Männern, wenn es augen, als die Luft der Dämonen...
(Anfang Bonda oder Paris 1913; dann:
Muzot 1922)

ORDEN DE PUBLICACIÓN

ELEGIE	FINALIZACIÓN	LUGAR	ESTACIÓN ARQUITECTÓNICA	TRADUCCIÓN	COTA
I	21. I. 1912	Duino	Ordnungen Weltraum Bereiche alle Alter	jerarquía celestial espacio sideral regiones del eterno fluir	GW III, 173 GW III, 173 GW III, 176
II	II. 1912	Duino	Gelenke des Lichtes Gänge Treppen Throne Räume aus Wesen Spiegel Zimmer Weltraum Strom und Gestein	refracciones de luz pasadizos escalas tronos espacios de esencias espejos habitación espacio sideral entre el torrente y el pedregal	GW III, 177 GW III, 177 GW III, 177 GW III, 177 GW III, 177 GW III, 177 GW III, 178 GW III, 178 GW III, 180
III	XII. 1913	París	Chaos Zimmer Trümmer Gebirgs	Caos habitación Ruinas de montañas	GW III, 182 GW III, 182 GW III, 183
IV	23.XI.1915	Munich	Bäume Lebens Herzens Vorhang Szenerie Garten Masken Puppe Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel spielt dann der Engel	árboles de la vida telón de su corazón escenario jardín máscaras muñeca Ángel y muñeca: por fin hay espectáculo es el Ángel el que juega	GW III, 185 GW III, 185 GW III, 185 GW III, 185 GW III, 185 GW III, 185 GW III, 187 GW III, 187
V	14.II.1922	Muzot	Aufschlag Markfrucht des Gleichmuts Platz Türme Leitern Teppich	la caída oscilantes balanzas del equilibrio plaza torres escaleras alfombra	GW III, 189 GW III, 191 GW III, 192 GW III, 192 GW III, 192 GW III, 192
VI	II.1913 XII.1913	Ronda París	Fontäne Säulen	surtidor columnas	GW III, 193 GW III, 194
VII	II.1922	Muzot	Stufen Tempel der Zukunft Fontäne Spiel Pfeilern Statuen Säulen Pylone Stadt Doms Turm	gradas templo soñado surtidor torrente pilastras estatuas columnas pórticos ciudad Catedral torre	GW III, 195 GW III, 195 GW III, 195 GW III, 195 GW III, 197 GW III, 197 GW III, 198 GW III, 198 GW III, 198 GW III, 198 GW III, 198
VIII	II.1922	Muzot	Das Offene Brunnen Tal	Lo abierto fuente valle	GW III, 199 GW III, 199 GW III, 201

IX	II.1912	Duino	Brunnen	manantial	GW III, 203
	XII.1912	Toledo	Säule Brücke Tor Fenster	columna puente portón ventana	GW III, 203 GW III, 203 GW III, 203 GW III, 203
			Schwelle	umbral	GW III, 203
	II.1922	Muzot	Turm Haus Herzen Erde	torre casa corazón tierra	GW III, 203 GW III, 203 GW III, 204 GW III, 205
	II.1912	Duino	Herzen	corazón	GW III, 205
X	I.1912	Duino	Herzen	corazón	GW III, 206
	XII.1913	Paris	Leid-Stadt Denkmal Kirche	Ciudad de la aflicción Monumento Iglesia	GW III, 206 GW III, 206 GW III, 206
	II.1922	Muzot	Schaukeln	Columpio	GW III, 207
			Tal Säulen der Tempel Trümmer jener Burgen Gräbern	valle columnas de los templos escombros de los castillos tumbas	GW III, 208 GW III, 208 GW III, 208 GW III, 209
			Quelle Strom	fuelle torrente	GW III, 210 GW III, 210
		Gleichnis fällt	una imagen, un símbolo caída	GW III, 210 GW III, 210	

▪ **Listado de archivos consultados**

AMT - Archivo Municipal de Toledo

BNF - Biblioteca Nacional de Francia, París

FRMR - Fondation Rainer Maria Rilke, Sierre

BIEA - Bibliothèque de l'Institut d'Études Augustiniennes, París

AR - Rilke Archive, Gernsbach

AST - Archivio di Stato di Trieste

Un sentimiento de “no patria” repercutió directamente en la evolución del idioma personal por parte de Rilke, que nos permite comprender dos etapas claramente diferenciadas. La primera corresponde a la de las obras juveniles. En ella se advierte un léxico restringido, como han descubierto también varios lingüistas en la obra de Kafka y, en general, a los escritores que pertenecen a un círculo cerrado. Pero en la segunda etapa, la de las obras de madurez, y a la que pertenecen las *Elegías de Duino*, el léxico se expande de una manera llamativa. Y entre las palabras, las dedicadas al léxico arquitectónico. La fuente de esa riqueza léxica no es sólo la lengua viva –que Rilke nunca pretendió tener entorno a él-, ni sus lecturas. Era el diccionario. Rilke era un asiduo lector del *Deutsche Wörterbuch* de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm¹⁰⁶⁷, del que no hemos podido disfrutar de su edición digital hasta el año 1996. Y es gracias a esta edición, donde las búsquedas cruzadas de entradas de datos pueden surgir efecto,

¹⁰⁶⁷ SIMON, T. *Op. Cit.* Frankfurt am Main, 2001: (372, 375). En junio de 1913, tras la redacción de las dos primeras *Elegías* en el Castillo de Duino y su viaje a España visitando Toledo, Ronda, Córdoba y Sevilla, el de Praga adquiere una primera edición de dicho diccionario, completada por la compra de una segunda edición revisada y ampliada en enero de 1914

cuando se ha descubierto un fenómeno realmente asombroso: existen cerca de catorce mil palabras que el poeta utiliza una sola vez a lo largo de su obra.

Que la sintaxis de Rilke se parte muchas veces, en esta segunda etapa, de las normas que dicta la gramática, es otra de las pruebas de esta cierta artificialidad del lenguaje que empleaba. Una artificialidad que traducía la necesidad de recurrir a las fuentes para superar aquellos límites que el lenguaje le imponía desde la tradición. Palabras que si son sometidas al proceso de “de-construcción” cronológica que requiere pasa someterlas al devenir de su tiempo, nos legan la secuencia arquitectónica en la que ha sido estructura la tesis. Una nueva constelación. Representan los capítulos principales aquellas que han sido remarcadas. El resto se encuentra subordinado a las primeras.

HACIA 1912. DE LITERATURA LA CAIDA

I	21. I. 1912	Duino	Ordnungen	jerarquía celestial	GW III, 173
II	II. 1912	Duino	Gelenke des Lichtes Treppen Throne Spiegel	refracciones de luz escalas tronos espejos	GW III, 177 GW III, 177 GW III, 177 GW III, 177
IX	II.1912	Duino	Brunnen Herz	manantial corazón	GW III, 203 GW III, 205
VI	II.1913	Ronda	Fontäne	surtidor	GW III, 193

HACIA 1914. DE PINTURA EL TRÁNSITO

IX	XII.1912	Toledo	Brücke Tor Fenster Schwelle	puente portón ventana umbral	GW III, 203 GW III, 203 GW III, 203 GW III, 203
VI	XII.1913	París	Säulen	columnas	GW III, 194

HACIA 1922. DE ARQUITECTURA LA ELEVACIÓN

IV	23.XI.1915	Munich	Herzens Vorhang Szenerie Masken Puppe	telón de su corazón escenario máscaras muñeca	GW III, 185 GW III, 185 GW III, 185 GW III, 185
V	14.II.1922	Muzot	Türme Leitern Teppich	torres escaleras alfombra	GW III, 192 GW III, 192 GW III, 192

VII	II.1922	Muzot	Pfeilern Statuen Säulen Pylone Stadt Doms Turm	pilastras estatuas columnas pórticos ciudad Catedral torre	GW III, 197 GW III, 197 GW III, 198 GW III, 198 GW III, 198 GW III, 198 GW III, 198
IX	II.1922	Muzot	Turm Haus Herzen Erde	torre casa corazón tierra	GW III, 203 GW III, 203 GW III, 204 GW III, 205
X	II.1922	Muzot	Schaukeln Tal Säulen der Tempel Trümmer jener Burgen Gräbern	Columpio valle columnas de los templos escombros de los castillos tumbas	GW III, 207 GW III, 208 GW III, 208 GW III, 208 GW III, 209

DIE ERSTE ELEGIE

GW III, 173

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.
Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf
dunkelen Schluchzens. Ach, wen vermögen
wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,
und die findigen Tiere merken es schon,
daß wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt. Es bleibt uns vielleicht
irgend ein Baum an dem Abhang, daß wir ihn täglich
wiedersähen; es bleibt uns die Straße von gestern
und das verzogene Treusein einer Gewohnheit,
der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht.
O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller **Weltraum**
uns am Angesicht zehrt -, wem bliebe sie nicht, die ersehnte,
sanft enttäuschende, welche dem einzelnen Herzen
mühsam bevorsteht. Ist sie den Liebenden leichter?
Ach, sie verdecken sich nur mit einander ihr Los.
Weißt du's *noch* nicht? Wirf aus den Armen die Leere
zu den Räumen hinzu, die wir atmen; vielleicht daß die Vögel
die erweiterte Luft fühlen mit innigerm Flug.

GW III, 174

Ja, die Frühlinge brauchten dich wohl. Es muteten manche
Sterne dir zu, daß du sie spürtest. Es hob
sich eine Woge heran im Vergangenen, oder
da du vorüberkamst am geöffneten Fenster,
gab eine Geige sich hin. Das alles war Auftrag.
Aber bewältigtest du's? Warst du nicht immer
noch von Erwartung zerstreut, als kündigte alles
eine Geliebte dir an? (Wo willst du sie bergen,
da doch die großen fremden Gedanken bei dir
aus und ein gehn und öfters bleiben bei Nacht.)
Sehnt es dich aber, so singe die Liebenden; lange
noch nicht unsterblich genug ist ihr berühmtes Gefühl.
Jene, du neidest sie fast, Verlassenen, die du
so viel liebender fandst als die Gestillten. Beginn
immer von neuem die nie zu erreichende Preisung;
denk: es erhält sich der Held, selbst der Untergang war ihm
nur ein Vorwand, zu sein: seine letzte Geburt.
Aber die Liebenden nimmt die erschöpfte Natur
in sich zurück, als wären nicht zweimal die Kräfte,
dieses zu leisten. Hast du der Gaspara Stampa
denn genügend gedacht, daß irgend ein Mädchen,
dem der Geliebte entging, am gesteigerten Beispiel
dieser Liebenden fühlt: daß ich würde wie sie?

GW III, 175

Sollen nicht endlich uns diese ältesten Schmerzen
 fruchtbarer werden? Ist es nicht Zeit, daß wir liebend
 uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehn:
 wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung
 mehr zu sein als er selbst. Denn Bleiben ist nirgends.

Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur
 Heilige hörten: daß sie der riesige Ruf
 aufhob vom Boden; sie aber knieten,
 Unmögliche, weiter und achtetens nicht:
 So waren sie hörend. Nicht, daß du *Gottes* erträgest
 die Stimme, bei weitem. Aber das Wehende höre,
 die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet.
 Es rauscht jetzt von jenen jungen Toten zu dir.
 Wo immer du eintratst, redete nicht in Kirchen
 zu Rom und Neapel ruhig ihr Schicksal dich an?
 Oder es trug eine Inschrift sich erhaben dir auf,
 wie neulich die Tafel in Santa Maria Formosa.
 Was sie mir wollen? leise soll ich des Unrechts
 Anschein abtun, der ihrer Geister
 reine Bewegung manchmal ein wenig behindert.

GW III, 176

Freilich ist es seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnen,
 kaum erlernte Gebräuche nicht mehr zu üben,
 Rosen, und andern eigens versprechenden Dingen
 nicht die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben;
 das, was man war in unendlich ängstlichen Händen,
 nicht mehr zu sein, und selbst den eigenen Namen
 wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug.
 Seltsam, die Wünsche nicht weiter zu wünschen. Seltsam,
 alles, was sich bezog, so lose im Raume
 flattern zu sehen. Und das Totsein ist mühsam
 und voller Nachholn, daß man allmählich ein wenig
 Ewigkeit spürt. - Aber Lebendige machen
 alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden.
 Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter
 Lebenden gehn oder Toten. Die ewige Strömung
 reißt durch beide **Bereiche alle Alter**
 immer mit sich und übertönt sie in beiden.

Schließlich brauchen sie uns nicht mehr, die Früheentrückten,
 man entwöhnt sich des Irdischen sanft, wie man den Brüsten
 milde der Mutter entwächst. Aber wir, die so große
 Geheimnisse brauchen, denen aus Trauer so oft
 seliger Fortschritt entspringt -: könnten wir sein ohne sie?
 Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos
 wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;
 daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling
 plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene
 Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft.

Die Zweite Elegie

Jeder Vogel ist frohlich. Und dennoch,
 was wir -
 aufing ich auch, fast tödliche Vogel der
 Kuckuck,
 wiffend nur auch. Was sind die Tage
 Tobias
 da der Thraßenschwan seiner Hand an der
 einfachen Hand,
 zur Reize ein wenig verkümmert und schon
 nicht mehr furchtbar;
 (Jüngling der Jüngling, wie er wenig
 wie hinaus sah).

Die Zweite Elegie

Duino, finales de Enero de 1912, principio de Febrero de 1912. Lámina 39.
 Archivio di Stato di Trieste

DIE ZWEITE ELEGIE

GW III, 177

Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch, weh mir,
ansing ich euch, fast tödliche Vögel der Seele,
wissend um euch. Wohin sind die Tage Tobiae,
da der Strahlendsten einer stand an der einfachen Haustür,
zur Reise ein wenig verkleidet und schon nicht mehr furchtbar;
(Jüngling dem Jüngling, wie er neugierig hinaussah).
Träte der Erzengel jetzt, der gefährliche, hinter den Sternen
eines Schrittes nur nieder und herwärts: hochaufschlagend
erschlug uns das eigene Herz. Wer seid ihr?

Frühe Geglückte, ihr Verwöhnten der Schöpfung,
Höhenzüge, morgenrötliche Grate
aller Erschaffung, - Pollen der blühenden Gottheit,
Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne,
Räume aus Wesen, Schilde aus Wonne, Tumulte
stürmisch entzückten Gefühls und plötzlich, einzeln,
Spiegel: die die entströmte eigene Schönheit
widerschöpfen zurück in das eigene Antlitz.

GW III, 178

Denn wir, wo wir fühlen, verflüchtigen; ach wir
atmen uns aus und dahin; von Holzglut zu Holzglut
geben wir schwächern Geruch. Da sagt uns wohl einer:
ja, du gehst mir ins Blut, dieses **Zimmer**, der Frühling
füllt sich mit dir... Was hilfts, er kann uns nicht halten,
wir schwinden in ihm und um ihn. Und jene, die schön sind,
o wer hält sie zurück? Unaufhörlich steht Anschein
auf in ihrem Gesicht und geht fort. Wie Tau von dem Frühgras
hebt sich das Unsre von uns, wie die Hitze von einem
heißen Gericht. O Lächeln, wohin? O Aufschaun:
neue, warme, entgehende Welle des Herzens -;
weh mir: wir *sinds* doch. Schmeckt denn der **Weltraum**,
in den wir uns lösen, nach uns? Fangen die Engel
wirklich nur Ihriges auf, ihnen Entströmtes,
oder ist manchmal, wie aus Versehen, ein wenig
unseres Wesens dabei? Sind wir in ihre
Züge soviel nur gemischt wie das Vage in die Gesichter
schwangerer Frauen? Sie merken es nicht in dem Wirbel
ihrer Rückkehr zu sich. (Wie sollten sie's merken.)

Liebende könnten, verstünden sie's, in der Nachtluft
wunderlich reden. Denn es scheint, daß uns alles
verheimlicht. Siehe, die Bäume sind; die **Häuser**,
die wir bewohnen, bestehn noch. Wir nur
ziehen allem vorbei wie ein luftiger Austausch.
Und alles ist einig, uns zu verschweigen, halb als
Schande vielleicht und halb als unsägliche Hoffnung.
Liebende, euch, ihr in einander Genügten,
frag ich nach uns. Ihr greift euch. Habt ihr Beweise?

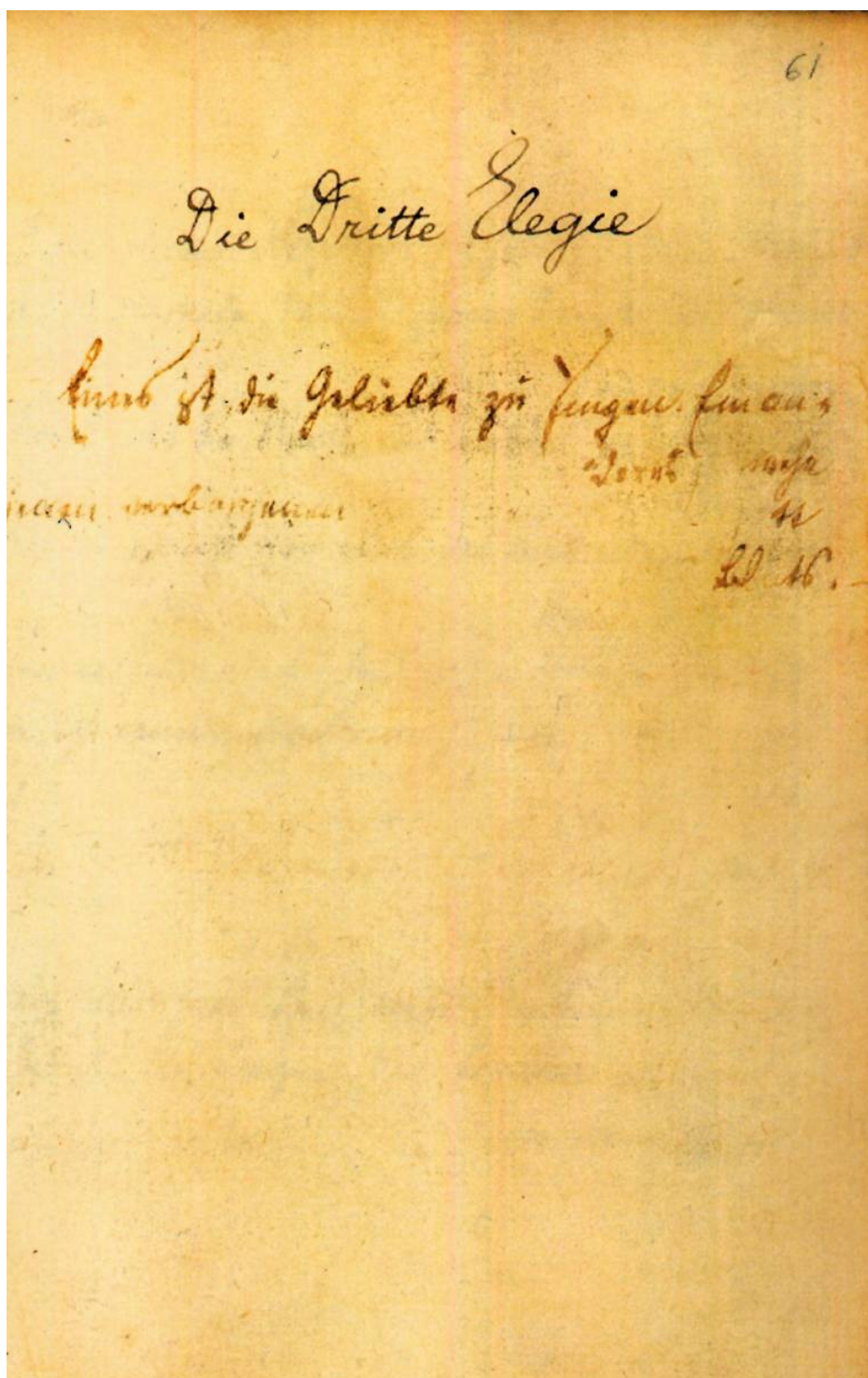
GW III, 179

Seht, mir geschiehts, daß meine Hände einander
inne werden oder daß mein gebrauchtes
Gesicht in ihnen sich schont. Das giebt mir ein wenig
Empfindung. Doch wer wagte darum schon zu *sein*?
Ihr aber, die ihr im Entzücken des anderen
zunehmt, bis er euch überwältigt
anfleht: nicht *mehr* -; die ihr unter den Händen
euch reichlicher werdet wie Traubenjahre;
die ihr manchmal vergeht, nur weil der andre
ganz überhand nimmt: euch frag ich nach uns. Ich weiß,
ihr berührt euch so selig, weil die Liebkosung verhält,
weil die Stelle nicht schwindet, die ihr, Zärtliche,
zudeckt; weil ihr darunter das reine
Dauern verspürt. So versprecht ihr euch Ewigkeit fast
von der Umarmung. Und doch, wenn ihr der ersten
Blicke Schrecken besteht und die Sehnsucht am Fenster,
und den ersten gemeinsamen Gang, *ein* Mal durch den Garten:
Liebende, *seid* ihrs dann noch? Wenn ihr einer dem andern
euch an den Mund hebt und ansetzt -: Getränk an Getränk:
o wie entgeht dann der Trinkende seltsam der

Erstaunte euch nicht auf attischen Stelen die Vorsicht
menschlicher Geste? war nicht Liebe und Abschied
so leicht auf die Schultern gelegt, als wär es aus anderm
Stoffe gemacht als bei uns? Gedenkt euch der Hände,
wie sie drucklos beruhen, obwohl in den Torsen die Kraft steht.
Diese Beherrschten wußten damit: so weit sind wirs,
dieses ist unser, uns so zu berühren; stärker
stemmen die Götter uns an. Doch dies ist Sache der Götter.

GW III, 180

Fänden auch wir ein reines, verhaltenes, schmales
Menschliches, einen unseren Streifen Fruchtlands
zwischen **Strom** und **Gestein**. Denn das eigene Herz übersteigt uns
noch immer wie jene. Und wir können ihm nicht mehr
nachschaun in Bilder, die es besänftigen, noch in
göttliche Körper, in denen es größer sich mäßigt.



Die Dritte Elegie

Principios de 1912 en Duino; finalización en París, 1913. Lámina 61.
Archivio di Stato di Trieste

DIE DRITTE ELEGIE

GW III, 181

Eines ist, die Geliebte zu singen. Ein anderes, wehe,
jenen verborgenen schuldigen Fluß-Gott des Bluts.
Den sie von weitem erkennt, ihren Jüngling, was weiß er
selbst von dem Herren der Lust, der aus dem Einsamen oft,
ehe das Mädchen noch linderte, oft auch als wäre sie nicht,
ach, von welchem Unkenntlichen triefend, das Gotthaupt
aufhob, aufrufend die Nacht zu unendlichem Aufruhr.
O des Blutes Neptun, o sein furchtbarer Dreizack.
O der dunkle Wind seiner Brust aus gewundener Muschel.
Horch, wie die Nacht sich muldet und höhlt. Ihr Sterne,
stammt nicht von euch des Liebenden Lust zu dem Antlitz
seiner Geliebten? Hat er die innige Einsicht
in ihr reines Gesicht nicht aus dem reinen Gestirn?

Du nicht hast ihm, wehe, nicht seine Mutter
hat ihm die Bogen der Braun so zur Erwartung gespannt.
Nicht an dir, ihn fühlendes Mädchen, an dir nicht
bog seine Lippe sich zum fruchtbarern Ausdruck.
Meinst du wirklich, ihn hätte dein leichter Auftritt
also erschütterte, du, die wandelt wie Frühwind?
Zwar du erschrakst ihm das Herz; doch ältere Schrecken
stürzten in ihn bei dem berührenden Anstoß.
Ruf ihn... du rufst ihn nicht ganz aus dunkeltem Umgang.
Freilich, er *will*, er entspringt; erleichtert gewohnt er
sich in dein heimliches Herz und nimmt und beginnt sich.
Aber begann er sich je?

GW III, 182

Mutter, *du* machtest ihn klein, du warst, die ihn anfang;
dir war er neu, du beugtest über die neuen
Augen die freundliche Welt und wehrtest der fremden.
Wo, ach, hin sind die Jahre, da du ihm einfach
mit der schlanken **Gestalt** wallendes **Chaos** vertratst?
Vieles verbargst du ihm so; das nächtlich-verdächtige **Zimmer**
machtest du harmlos, aus deinem Herzen voll Zuflucht
mischtest du menschlichem Raum seinem Nacht-Raum hinzu.
Nicht in die Finsternis, nein, in dein näheres Dasein
hast du das Nachtlicht gestellt, und es schien wie aus
Freundschaft.
Nirgends ein Knistern, das du nicht lächelnd erklärtest,
so als wüßtest du längst, *wann* sich die Diele benimmt...
Und er horchte und linderte sich. So vieles vermochte
zärtlich dein Aufstehn; hinter den Schrank trat
hoch im Mantel sein Schicksal, und in die Falten des Vorhangs
paßte, die leicht sich verschob, seine unruhige Zukunft.

Und er selbst, wie er lag, der Erleichterte, unter
schläfernden Lidern deiner leichten Gestaltung
Süße lüsend in den gekosteten Vorschlaf -:
schien ein Gehüteter... Aber *innen*: wer wehrte,
hinderte innen in ihm die Fluten der Herkunft?

GW III, 183

Ach, da war keine Vorsicht im Schlafenden; schlafend,
 aber träumend, aber in Fiebern: wie er sich ein-ließ.
 Er, der Neue, Scheuende, wie er verstrickt war,
 mit des innern Geschehns weiterschlagenden Ranken
 schon zu Mustern verschlungen, zu würgendem Wachstum, zu tierhaft
 jagenden Formen. Wie er sich hingab -. Liebe.
 Liebe sein Inneres, seines Inneren Wildnis,
 diesen Urwald in ihm, auf dessen stummem Gestürztsein
 lichtgrün sein Herz stand. Liebe. Verließ es, ging die
 eigenen Wurzeln hinaus in gewaltigen Ursprung,
 wo seine kleine Geburt schon überlebt war. Liebend
 stieg er hinab in das ältere Blut, in die Schluchten,
 wo das Furchtbare lag, noch satt von den Vätern. Und jedes
 Schreckliche kannte ihn, blinzelte, war wie verständigt.
 Ja, das Entsetzliche lächelte ... Selten
 hast du so zärtlich gelächelt, Mutter. Wie sollte
 er es nicht lieben, da es ihm lächelte. *Vor* dir
 hat ers geliebt, denn, da du ihn trugst schon,
 war es im Wasser gelöst, das den Keimenden leicht macht.

Siehe, wir lieben nicht, wie die Blumen, aus einem
 einzigen Jahr; uns steigt, wo wir lieben,
 unvordenklicher Saft in die Arme. O Mädchen,
dies: daß wir liebten *in* uns, nicht Eines, ein Künftiges, sondern
 das zahllos Brauende; nicht ein einzelnes Kind,
 sondern die Väter, die wie **Trümmer Gebirgs**
 uns im Grunde beruhen; sondern das trockene Flußbett
 einstiger Mütter -; sondern die ganze
 lautlose Landschaft unter dem wolkigen oder
 reinen Verhängnis -: *dies* kam dir, Mädchen, zuvor.

GW III, 184

Und du selber, was weißt du -, du locktest
 Vorzeit empor in dem Liebenden. Welche Gefühle
 wühlten herauf aus entwandelten Wesen. Welche
 Frauen haßten dich da. Was für finstere Männer
 regtest du auf im Geäder des Jünglings? Tote
 Kinder wollten zu dir... O leise, leise,
 tu ein liebes vor ihm, ein verlässliches Tagwerk, - führ ihn
 nah an den Garten heran, gieb ihm der Nächte
 Übergewicht
 Verhalt ihn.....

Die Vierte Elegie

O Lämmen Labaub, o wann keintwielich?
 kein jind nißt riinig. Sind nißt wie die Züg-
 vögel vroständig. Überholt und spät
 so draugen wir uns glöztlich dindru auch
 und fallen ein auf Heilucasublogem Fiel.
 Lühn und merdorn it uns zügluch beruht.
 Und irgendwo gahn Lönean noch und wöffen,
 solang sie froelich sind, von Keiner Ofumacht

Nur aber, wo wir Linn mimen, ganz,
 ist schon des andern Aufwand küßbar. Feindschaff
 ist uns ein Näißtes. — Treten Liebende
 nißt immer so an Känter, und im andern

DIE VIERTE ELEGIE

GW III, 185

O **Bäume Lebens**, o wann winterlich?
 Wir sind nicht einig. Sind nicht wie die Zug-
 vögel verständigt. Überholt und spät,
 so drängen wir uns plötzlich Winden auf
 und fallen ein auf teilnahmslosen Teich.
 Blühen und verdorren ist uns zugleich bewußt.
 Und irgendwo gehn Löwen noch und wissen,
 solange sie herrlich sind, von keiner Ohnmacht.

Uns aber, wo wir Eines meinen, ganz,
 ist schon des andern Aufwand fühlbar. Feindschaft
 ist uns das Nächste. Treten Liebende
 nicht immerfort an Ränder, eins im andern,
 die sich versprochen Weite, Jagd und Heimat.
 Da wird für eines Augenblickes Zeichnung
 ein Grund von Gegenteil bereitet, mühsam,
 daß wir sie sähen; denn man ist sehr deutlich
 mit uns. Wir kennen den Kontur
 des Fühlens nicht: nur, was ihn formt von außen.
 Wer saß nicht bang vor seines **Herzens Vorhang**?
 Der schlug sich auf: die **Szenerie** war Abschied.
 Leicht zu verstehen. Der bekannte **Garten**,
 und schwankte leise: dann erst kam der Tänzer.
 Nicht *der*. Genug! Und wenn er auch so leicht tut,
 er ist verkleidet und er wird ein Bürger
 und geht durch seine Küche in die Wohnung.
 Ich will nicht diese halbgefüllten **Masken**,
 lieber die **Puppe**. Die ist voll. Ich will
 den Balg aushalten und den Draht und ihr
 Gesicht aus Aussehn. Hier. Ich bin davor.
 Wenn auch die Lampen ausgehn, wenn mir auch
 gesagt wird: Nichts mehr -, wenn auch von der Bühne
 das Leere herkommt mit dem grauen Luftzug,
 wenn auch von meinen stillen Vorfahrn keiner
 mehr mit mir dasitzt, keine Frau, sogar
 der Knabe nicht mehr mit dem braunen Schielaug:
 Ich bleibe dennoch. Es giebt immer Zuschaun.

GW III, 186

Hab ich nicht recht? Du, der um mich so bitter
 das Leben schmeckte, meines kostend, Vater,
 den ersten trüben Aufguß meines Müssens,
 da ich heranwuchs, immer wieder kostend
 und, mit dem Nachgeschmack so fremder Zukunft
 beschäftigt, prüftest mein beschlagnes Aufschaun, -
 der du, mein Vater, seit du tot bist, oft
 in meiner Hoffnung, innen in mir, Angst hast,
 und Gleichmut, wie ihn Tote haben, Reiche
 von Gleichmut, aufgiebst für mein bißchen Schicksal,
 hab ich nicht recht? Und ihr, hab ich nicht recht,

die ihr mich liebtet für den kleinen Anfang
Liebe zu euch, von dem ich immer abkam,
weil mir der Raum in eurem Angesicht,
da ich ihn liebte, überging in Weltraum,
in dem ihr nicht mehr wart....: wenn mir zumut ist,
zu warten vor der Puppenbühne, nein,
so völlig hinzuschauen, daß, um mein Schauen
am Ende aufzuwiegen, dort als Spieler
ein Engel hinmuß, der die Bälge hochreißt.

Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel.

Dann kommt zusammen, was wir immerfort
entzwein, indem wir da sind. Dann entsteht
aus unsern Jahreszeiten erst der Umkreis
des ganzen Wandeln. Über uns hinüber
spielt dann der Engel. Sieh, die Sterbenden,
sollten sie nicht vermuten, wie voll Vorwand
das alles ist, was wir hier leisten. Alles
ist nicht es selbst. O Stunden in der Kindheit,
da hinter den Figuren mehr als nur
Vergangnes war und vor uns nicht die Zukunft.
Wir wuchsen freilich und wir drängten manchmal,
bald groß zu werden, denen halb zulieb,
die andres nicht mehr hatten, als das Großsein.
Und waren doch, in unserem Alleingehn,
mit Dauerndem vergnügt und standen da
im Zwischenraume zwischen Welt und Spielzeug,
an einer Stelle, die seit Anbeginn
gegründet war für einen reinen Vorgang.

Wer zeigt ein Kind, so wie es steht? Wer stellt
es ins Gestirn und giebt das Maß des Abstands
ihm in die Hand? Wer macht den Kindertod
aus grauem Brot, das hart wird, - oder läßt
ihn drin im runden Mund, so wie den Gröps
von einem schönen Apfel? Mörder sind
leicht einzusehen. Aber dies: den Tod,
den ganzen Tod, noch vor dem Leben so
sanft zu enthalten und nicht böse zu sein,
ist unbeschreiblich.

147

Nachtrag:

Die Fünfte Elegie
(Saltimbanques)

Wenn aber sind sie, sag mir, die Saphiren,
 diese eine unruhig
 Glückigen noch als wir selbst, die Driegen
 von früh an
 springt ein Wem wem zuliaba
 wannal zufriedener Wille? Joudern er
 springt sie,
 bingt sie, springt sie und springt sie,
 wirft sie und fängt sie zurück; wie aus
 glatter Luft kommen sie wieder
 auf den Bergspitzen, von ihrem unigen
 aufspringen dünnen Faggel, diesen unruhigen
 Faggel im Metall.

Die fünfte Elegie

Château de Muzot, 14 de Febrero de 1922. Lámina 147. Archivio di Stato di Trieste

DIE FÜNFTE ELEGIE

Frau Hertha Koenig zugeeignet

GW III, 188

Wer aber *sind* sie, sag mir, die Fahrenden, diese ein wenig
Flüchtigen noch als wir selbst, die dringend von früh an
wringt ein *wem, wem* zu Liebe
niemals zufriedener Wille? Sondern er wringt sie,
biegt sie, schlingt sie und schwingt sie,
wirft sie und fängt sie zurück; wie aus geölter,
glatterer Luft kommen sie nieder
auf dem verzehrten, von ihrem ewigen
Aufsprung dünneren **Teppich**, diesem verlorenen
Teppich im Weltall.
Aufgelegt wie ein Pflaster, als hätte der Vorstadt
Himmel der Erde dort wehe getan.
Und kaum dort,
aufrecht, da und gezeigt: des Dastehns
großer Anfangsbuchstab..., schon auch, die stärksten
Männer, rollt sie wieder, zum Scherz, der immer
kommende Griff, wie August der Starke bei Tisch
einen zinnernen Teller.

Ach und um diese
Mitte, die Rose des Zuschauns:
blüht und entblättert. Um diesen
Stampfer, den Stempel, den von dem eignen
blühenden Staub getroffenen, zur Scheinfrucht
wieder der Unlust befruchteten, ihrer
niemals bewußten, - glänzend mit dünnster
Oberfläche leicht scheinlächelnden Unlust.

GW III, 189

Da: der welke, faltige Stemmer,
der alte, der nur noch trommelt,
eingegangen in seiner gewaltigen Haut, als hätte sie früher
zwei Männer enthalten, und einer
läge nun schon auf dem Kirchhof, und er überlebte den andern,
taub und manchmal ein wenig
wirr, in der verwitweten Haut.
aufrecht, da und gezeigt: des Dastehns
großer Anfangsbuchstab..., schon auch, die stärksten
Männer, rollt sie wieder, zum Scherz, der immer
kommende Griff, wie August der Starke bei Tisch
einen zinnernen Teller.

Aber der junge, der Mann, als wär er der Sohn eines Nackens
und einer Nonne: prall und strammig erfüllt
mit Muskeln und Einfalt.

Oh ihr,
die ein Leid, das noch klein war,

einst als Spielzeug bekam, in einer seiner
langen Genesungen....

GW III, 190

Du, der mit dem **Aufschlag**,
wie nur Früchte ihn kennen, unreif,
täglich hundertmal abgällt vom Baum der gemeinsam
erbauten Bewegung (der, rascher als Wasser, in wenig
Minuten Lenz, Sommer und Herbst hat) -
abgällt und anprallt ans Grab:
manchmal, in halber Pause, will dir ein liebes
Antlitz entstehn hinüber zu deiner selten
zärtlichen Mutter; doch an deinen Körper verliert sich,
der es flächig verbraucht, das schüchtern
kaum versuchte Gesicht... Und wieder
klatscht der Mann in die Hand zu dem Anspruch, und eh dir
jemals ein Schmerz deutlicher wird in der Nähe des immer
trabenden Herzens, kommt das Brennen der Fußsohlen
ihm, seinem Ursprung, zuvor mit ein paar dir
rasch in die Augen gejagten leiblichen Tränen.
Und dennoch, blindlings,
das Lächeln.....

Engel! o nimms, pflücks, das kleinblütige Heilkraut.
Schaff eine Vase, verwahrs! Stells unter jene, uns *noch* nicht
offenen Freuden; in lieblicher Urne
rühms mit blumiger schwungiger Aufschrift:

>Subrisio Saltat.<.

GW III, 191

Du dann, Liebliche,
du, von den reizendsten Freuden
stumm Übersprungne. Vielleicht sind
deine Fransen glücklich für dich -,
oder über den jungen
prallen Brüsten die grüne metallene Seide
fühlt sich unendlich verwöhnt und entbehrt nichts.
Du,
immerfort anders auf alle des Gleichgewichts schwankende Waagen
hingelegte **Marktfrucht des Gleichmuts**,
öffentlich unter den Schultern.

Wo, o *wo* ist der Ort - ich trag ihn im Herzen -,
wo sie noch lange nicht *konnten*, noch von einander
abfieln, wie sich bespringende, nicht recht
paarige Tiere; -
wo die Gewichte noch schwer sind;
wo noch von ihren vergeblich
wirbelnden Stäben die Teller
torkeln.....

Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich
die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig

unbegreiflich verwandelt -, umspringt
in jenes leere Zuviel.
Wo die vielstellige Rechnung
zahlenlos aufgeht.

Platze, o Platz in Paris, unendlicher Schauplatz,
wo die Modistin, *Madame Lamort*,
die ruhlosen Wege der Erde, endlose Bänder,
schlingt und windet und neue aus ihnen
Schleifen erfindet, Rüschen, Blumen, Kokarden,
künstliche Früchte -, alle
unwahr gefärbt, - für die billigen
Winterhüte des Schicksals.

.....

GW III, 192

Engel! Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, dorten,
auf unsäglichem **Teppich**, zeigten die Liebenden, die's hier
bis zum Können nie bringen, ihre kühnen
hohen Figuren des Herzschwungs,
ihre **Türme** aus Lust, ihre
längst, wo Boden nie war, nur an einander
lehnenden **Leitern**, bebend, - und *könntens*,
vor den Zuschauern rings, unzähligen lautlosen Toten:
Würfen die dann ihre letzten, immer ersparten,
immer verborgenen, die wir nicht kennen, ewig
gültigen Münzen des Glücks vor das endlich
wahrhaft lächelnde Paar auf gestilltem
Teppich?

99

Die Sechste Elegie

Iniquabainn, seit mir laug' schon ist mir
 brüderlich,
 mir du die Lüfte brüderlich ganz überflügest
 und immer in die zeitig aufblühende Frucht,
 ungenügend, drängst dein weiches Gefühn.
 Mir das Fontäne Rohr brüderlich dein gebogenes Ge-
 brüderlich das Taft und immer: ^{zusatz} und wir bringen
 hast nicht vonnachten, ins Glück immer für
^{aus dem Kiste,}
^{passen Luftstücken.}
 Viel: wie das Gott in das Kiste.
 ... Mir aber nur vonnachten,
 ach, und wüßtest ab zu blühen, und ins wüßtest
^{late Junna}
 ungenügend endlich Frucht ganz wie mir nur
 wüßtest immer.

Die Sechste Elegie

Versos 1-31: Enero/Febrero 1913, Ronda.

Versos 42-44, 1913, París.

Versos 32-41: 9 de Febrero de 1922, Château de Muzot.

Lámina 99. Archivio di Stato di Trieste.

DIE SECHSTE ELEGIE

GW III, 193

Feigenbaum, seit wie lange schon ists mir bedeutend,
wie du die Blüte beinah ganz überschlägst
und hinein in die zeitig entschlossene Frucht,
ungerühmt, drängst dein reines Geheimnis.

Wie der **Fontäne** Rohr treibt dein gebognes Gezweig
abwärts den Saft und hinan: und er springt aus dem Schlaf,
fast nicht erwachend, ins Glück seiner süßesten Leistung.
Sieh: wie der Gott in den Schwan.

..... Wir aber verweilen,
ach, uns rühmt es zu blühn, und ins verspätete Innre
unserer endlichen Frucht gehn wir verraten hinein.
Wenigen steigt so stark der Andrang des Handelns,
daß sie schon anstehn und glühn in der Fülle des Herzens,
wenn die Verführung zum Blühn wie gelinderte Nachtluft
ihnen die Jugend des Munds, ihnen die Lider berührt:
Helden vielleicht und den frühe Hinüberbestimmten,
denen der gärtnernde Tod anders die Adern verbiegt.
Diese stürzen dahin: dem eigenen Lächeln
sind sie voran, wie das Rossegespann in den milden
muldigen Bildern von Karnak dem siegenden König.

GW III, 194

Wunderlich nah ist der Held doch den jugendlich Toten. Dauern
ficht ihn nicht an. Sein Aufgang ist Dasein; beständig
nimmt er sich fort und tritt ins veränderte Sternbild
seiner steten Gefahr. Dort fänden ihn wenige. Aber,
das uns finster verschweigt, das plötzlich begeisterte Schicksal
singt ihn hinein in den Sturm seiner aufrauschenden Welt.
Hör ich doch keinen wie *ihn*. Auf einmal durchgeht mich
mit der strömenden Luft sein verdunkelter Ton.

Dann, wie verbärg ich mich gern vor der Sehnsucht: O wär ich,
wär ich ein Knabe und dürft es noch werden und säße
in die künftigen Arme gestützt und läse von Simson,
wie seine Mutter erst nichts und dann alles gebar.

War er nicht Held schon in dir, o Mutter, begann nicht
dort schon, in dir, seine herrische Auswahl?
Tausende brauten im Schooß und wollten er sein,
aber sieh: er ergriff und ließ aus -, wählte und konnte.
Und wenn er **Säulen** zerstië, so wars, da er ausbrach
aus der Welt deines Leibs in die engere Welt, wo er weiter
wählte und konnte. O Mütter der Helden, o Ursprung
reißender Ströme! Ihr Schluchten, in die sich
hoch von dem Herzrand, klagend,
schon die Mädchen gestürzt, künftig die Opfer dem Sohn.

Denn hinstürmte der Held durch Aufenthalte der Liebe,
jeder hob ihn hinaus, jeder ihn meinende Herzschlag,
abgewendet schon, stand er am Ende der Lächeln, - anders.

105

Die Siebente Elegie

Anwehung nicht wahr, nicht Anwehung, auf=
 wechliche Himmel,
 Sei deine Absicht Nation; zwar schreist du
 wie ein der Vogel,
 wenn ich die Jahreszeit aufsteht, die Prigunda,
 einmal weggehn,
 dass er ein Kummerwunder hier und nicht über
 ein Kummerwunder hier,
 das sie ins Gaitava singst, in die imigen him=
 mel. Wie er so
 würdest du wohl, nicht minder, das, noch
 ungeschick,
 die Dornen aufsteht, die ^{hellen} ~~saften~~, in der
 eine Antwort

Die Siebente Elegie

Château de Muzot, 7 de Febrero de 1922.

Finalización el 26 de Febrero de 1922.

Lámina 105. Archivio di Stato di Trieste.

DIE SIEBENTE ELEGIE

GW III, 195

Werbung nicht mehr, nicht Werbung, erwachsene Stimme,
sei deines Schreies Natur; zwar schrieest du rein wie der Vogel,
wenn ihn die Jahreszeit aufhebt, die steigende, beinah vergessend,
daß er ein kümmerndes Tier und nicht nur ein einzelnes Herz sei,
das sie ins Heitere wirft, in die innigen Himmel. Wie er, so
würdest du wohl, nicht minder -, daß, noch unsichtbar,
dich die Freundin erführ, die stille, in der eine Antwort
langsam erwacht und über dem Hören sich anwärmt, -
deinem erkühlten Gefühl die erglühte Gefühlin.

O und der Frühling begriffe -, da ist keine Stelle,
die nicht trüge den Ton der Verkündigung. Erst jenen kleinen
fragenden Auflaut, den, mit steigernder Stille,
weithin umschweigt ein reiner bejahender Tag.
Dann die **Stufen** hinan, Ruf-Stufen hinan, zum geträumten
Tempel der Zukunft -; dann den Triller, **Fontäne**,
die zu dem drängenden Strahl schon das Fallen zuvornimmt
im versprechlichen **Spiel**... Und vor sich, den Sommer.

GW III, 196

Nicht nur die Morgen alle des Sommers -, nicht nur
wie sie sich wandeln in Tag und strahlen vor Anfang.
Nicht nur die Tage, die zart sind um Blumen, und oben,
um die gestalteten Bäume, stark und gewaltig.
Nicht nur die Andacht dieser entfalteten Kräfte,
nicht nur die Wege, nicht nur die Wiesen im Abend,
nicht nur, nach spätem Gewitter, das atmende Klarsein,
nicht nur der nahende Schlaf und ein Ahnen, abends...
sondern die Nächte! Sondern die hohen, des Sommers,
Nächte, sondern die Sterne, die Sterne der Erde.
O einst tot sein und sie wissen unendlich,
alle die Sterne: denn wie, wie, wie sie vergessen!

Siehe, da rief ich die Liebende. Aber nicht sie nur
käme... Es kämen aus schwächlichen Gräbern
Mädchen und ständen... Denn, wie beschränkt ich,
wie, den gerufenen Ruf? Die Versunkenen suchen
immer noch Erde. - Ihr Kinder, ein hiesig
einmal ergriffenes Ding gälte für viele.
Glaubt nicht, Schicksal sei mehr, als das Dichte der Kindheit;
wie überholtet ihr oft den Geliebten, atmend,
atmend nach seligem Lauf, auf nichts zu, ins Freie.

Hiersein ist herrlich. Ihr wußtet es, Mädchen, *ihr* auch,
die ihr scheinbar entbehrtet, versankt -, ihr, in den ärgsten
Gassen der Städte, Schwärende, oder dem Abfall
Offene. Denn eine Stunde war jeder, vielleicht nicht
ganz eine Stunde, ein mit den Maßen der Zeit kaum
Meßliches zwischen zwei Weilen -, da sie ein Dasein
hatte. Alles. Die Adern voll Dasein.

GW III, 197

Nur, wir vergessen so leicht, was der lachende Nachbar
uns nicht bestätigt oder beneidet. Sichtbar
wollen wirs heben, wo doch das sichtbarste Glück uns
erst zu erkennen sich giebt, wenn wir es innen verwandeln.

Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser
Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer
schwindet das Außen. Wo einmal ein dauerndes Haus war,
schlägt sich erdachtes Gebild vor, quer, zu Erdenklichem
völlig gehörig, als ständ es noch ganz im Gehirne.
Weite Speicher der Kraft schafft sich der Zeitgeist, gestaltlos
wie der spannende Drang, den er aus allem gewinnt.
Tempel kennt er nicht mehr. Diese, des Herzens, Verschwendung
sparen wir heimlicher ein. Ja, wo noch eins übersteht,
ein einst gebetetes Ding, ein gedientes, geknietes -,
hält es sich, so wie es ist, schon ins Unsichtbare hin.
Viele gewahrens nicht mehr, doch ohne den Vorteil,
daß sie's nun *innerlich* baun, mit **Pfeilern** und **Statuen**, größer!

Jede dumpfe Umkehr der Welt hat solche Enterbte,
denen das Frühere nicht und noch nicht das Nächste gehört.
Denn auch das Nächste ist weit für die Menschen. Uns soll
dies nicht verwirren; es stärke in uns die Bewahrung
der noch erkannten Gestalt. - Dies *stand* einmal unter Menschen,
mitten im Schicksal stands, im vernichtenden, mitten
im Nichtwissen-Wohin stand es, wie seiend, und bog
Sterne zu sich aus gesicherten Himmeln. Engel,
dir noch zeig ich es, *da!* in deinem Anschauen
steh es gerettet zuletzt, nun endlich aufrecht.
Säulen, Pylone, der Sphinx, das strebende Stammen,
grau aus vergehender **Stadt** oder aus fremder, des **Doms**.

War es nicht Wunder? O staune, Engel, denn *wir* sinds,
wir, o du Großer, erzähls, daß wir solches vermochten, mein Atem
reicht für die Rühmung nicht aus. So haben wir dem noch
nicht die Räume versäumt, diese gewährenden, diese
unseren Räume. (Was müssen sie fürchterlich groß sein,
da sie Jahrtausende nicht unseres Fühlns überfülln.)
Aber ein **Turm** war groß, nicht wahr? O Engel, er war es, -
groß, auch noch neben dir? Chartres war groß -, und Musik
reichte noch weiter hinan und überstieg uns. Doch selbst nur
eine Liebende -, oh, allein am nächtlichen Fenster....
reichte sie dir nicht ans Knie -?

Glaub *nicht*, daß ich werbe.

Engel, und würb ich dich auch! Du kommst nicht. Denn mein
Anruf ist immer voll Hinweg; wider so starke
Strömung kannst du nicht schreiten. Wie ein gestreckter
Arm ist mein Rufen. Und seine zum Greifen
oben offene Hand bleibt vor dir
offen, wie Abwehr und Warnung,
Unfaßlicher, weitauf.

Die Achte Elegie

Mit allen Augen sieht die Tracht
 das Offene. Nur unsere Augen sind
 wie ungeschult und ganz im Innern
 als Fallau, rings um ihren freien Ausgang.
 Was draußens ist, wir wissen aus des Hirschs
 Antlitz allein; denn schon das frühe Licht
 wunden wir um und zurecht, daß es rückwärts
 Gestaltung sah, nicht das Offene, das
 im Hirngeist so tief ist. Frei von Tod.
 Ihn sehen wir allein; das freie Hirn
 sah seinen Untergang stark hinter sich
 und noch sich Gott, und wenn es geht, so geht
 in Freiheit, so wie die Löwen gesehen.

DIE ACHTE ELEGIE

Rudolf Kassner zugeeignet

GW III, 199

Mit allen Augen sieht die Kreatur
das **Offene**. Nur unsre Augen sind
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.
Was draußen *ist*, wir wissens aus des Tiers
Antlitz allein; denn schon das frühe Kind
wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts
Gestaltung sehe, nicht das Offne, das
im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod.
Ihn sehen wir allein; das freie Tier
hat seinen Untergang stets hinter sich
und vor sich Gott, und wenn es geht, so gehts
in Ewigkeit, so wie die **Brunnen** gehen.

Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,
den reinen Raum vor uns, in den die Blumen
unendlich aufgehn. Immer ist es Welt
und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine,
Unüberwachte, das man atmet und
unendlich *weiß* und nicht begehrt. Als Kind
verliert sich eins im Stilln an dies und wird
gerüttelt. Oder jener stirbt und ists.
Denn nah am Tod sieht man den Tod nicht mehr
und starrt *hinaus*, vielleicht mit großem Tierblick.
Liebende, wäre nicht der andre, der
die Sicht verstellt, sind nah daran und staunen...
Wie aus Versehn ist ihnen aufgetan
hinter dem andern... Aber über ihn
kommt keiner fort, und wieder wird ihm Welt.
Der Schöpfung immer zugewendet, sehn
wir nur auf ihr die Spiegelung des Frein,
von uns verdunkelt. Oder daß ein Tier,
ein stummes, aufschaut, ruhig durch uns durch.
Dieses heißt Schicksal: gegenüber sein
und nichts als das und immer gegenüber.

GW III, 200

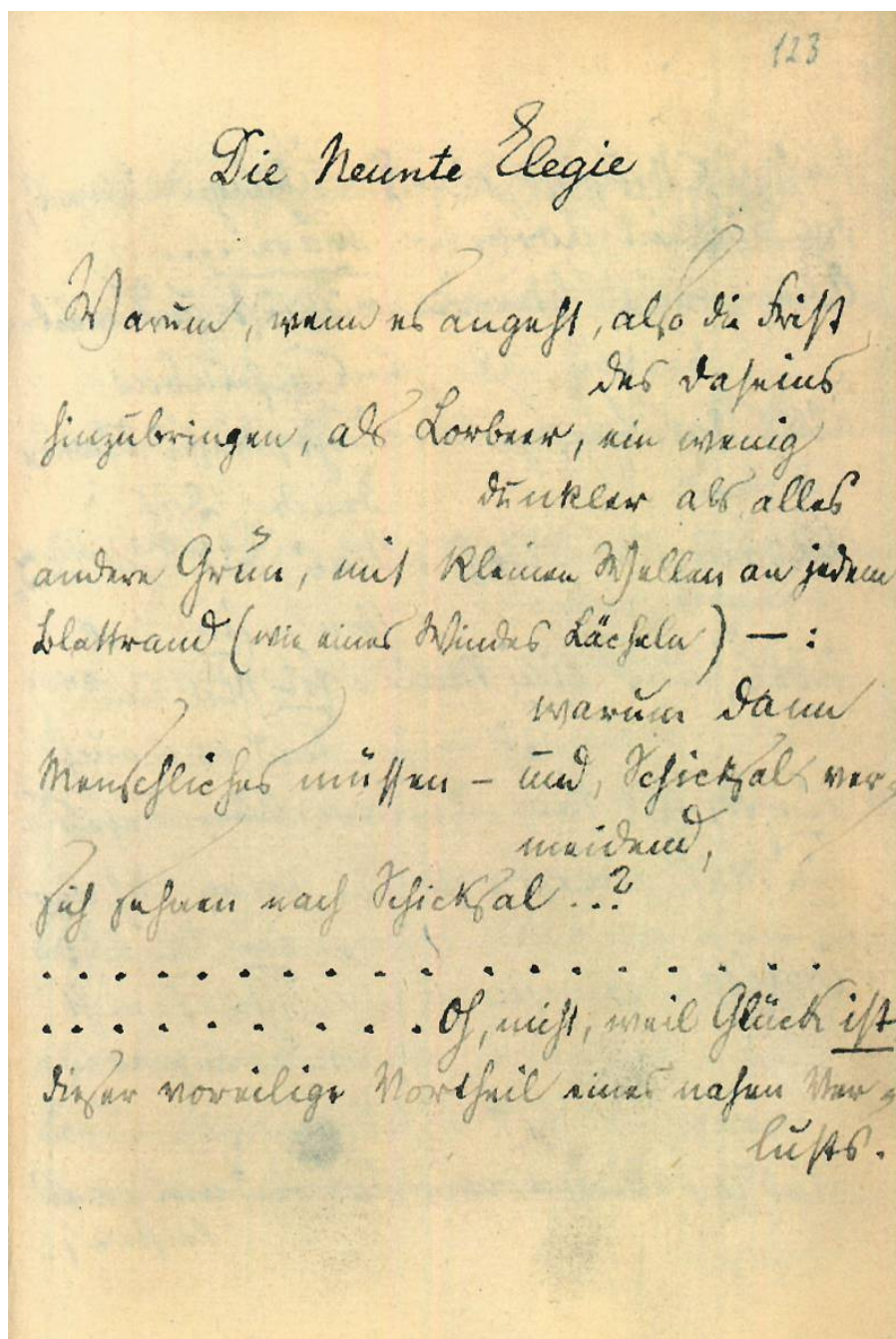
Wäre Bewußtheit unsrer Art in dem
sicheren Tier, das uns entgegenzieht
in anderer Richtung -, riß es uns herum
mit seinem Wandel. Doch sein Sein ist ihm
unendlich, ungefaßt und ohne Blick
auf seinen Zustand, rein, so wie sein Ausblick.
Und wo wir Zukunft sehn, dort sieht es Alles
und sich in Allem und geheilt für immer.

Und doch ist in dem wachsam warmen Tier

GW III, 201

Gewicht und Sorge einer großen Schwermut.
Denn ihm auch haftet immer an, was uns
oft überwältigt, - die Erinnerung,
als sei schon einmal das, wonach man drängt,
näher gewesen, treuer und sein Anschluß
unendlich zärtlich. Hier ist alles Abstand,
und dort wars Atem. Nach der ersten Heimat
ist ihm die zweite zwitterig und windig.
O Seligkeit der *kleinen* Kreatur,
die immer *bleibt* im Schooße, der sie austrug;
o Glück der Mücke, die noch *innen* hüpf,
selbst wenn sie Hochzeit hat: denn Schooß ist Alles.
Und sieh die halbe Sicherheit des Vogels,
der beinah beides weiß aus seinem Ursprung,
als wär er eine Seele der Etrusker,
aus einem Toten, den ein Raum empfing,
doch mit der ruhenden Figur als Deckel.
Und wie bestürzt ist eins, das fliegen muß
und stammt aus einem Schooß. Wie vor sich selbst
erschreckt, durchzuckts die Luft, wie wenn ein Sprung
durch eine Tasse geht. So reißt die Spur
der Fledermaus durchs Porzellan des Abends.

Und wir: Zuschauer, immer, überall,
dem allen zugewandt und nie hinaus!
Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.
Wer hat uns also umgedreht, daß wir,
was wir auch tun, in jener Haltung sind
von einem, welcher fortgeht? Wie er auf
dem letzten **Hügel**, der ihm ganz sein **Tal**
noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt -,
so leben wir und nehmen immer Abschied.



Die Neuten Elegie

Versos 1-6 y 77-79: Marzo 1912, Duino.
 Resto, 9 de Febrero de 1922, Château de Muzot.
 Lámina 123. Archivio di Stato di Trieste

DIE NEUNTE ELEGIE

GW III, 202

Warum, wenn es angeht, also die Frist des Daseins
hinzubringen, als Lorbeer, ein wenig dunkler als alles
andere Grün, mit kleinen Wellen an jedem
Blattrand (wie eines Windes Lächeln) -: warum dann
Menschliches müssen - und, Schicksal vermeidend,
sich sehnen nach Schicksal?...

Oh, *nicht*, weil Glück ist,
dieser voreilige Vorteil eines nahen Verlusts.
Nicht aus Neugier, oder zur Übung des Herzens,
das auch im Lorbeer *wäre*.....

Aber weil Hiersein viel ist, und weil uns scheinbar
alles das Hiesige braucht, dieses Schwindende, das
seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten. Ein Mal
jedes, nur ein Mal. Ein Mal und nicht mehr. Und wir auch
ein Mal. Nie wieder. Aber dieses
ein Mal gewesen zu sein, wenn auch nur *ein* Mal:
irdisch gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar.

GW III, 203

Und so drängen wir uns und wollen es leisten,
wollens enthalten in unsern einfachen Händen,
im überfüllteren Blick und im sprachlosen Herzen.
Wollen es werden. - Wem es geben? Am liebsten
alles behalten für immer... Ach, in den andern Bezug,
wehe, was nimmt man hinüber? Nicht das Anschauen, das hier
langsam erlernte, und kein hier Ereignetes. Keins.
Also die Schmerzen. Also vor allem das Schwersein,
also der Liebe lange Erfahrung, - also
lauter Unsägliches. Aber später,
unter den Sternen, was solls: *die* sind *besser* unsäglich.
Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des Bergrands
nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die Allen unsäglich, sondern
ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blauen
Enzian. Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: **Haus**,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, -
höchstens: Säule, Turm.... aber zu *sagen*, versteht,
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein. Ist nicht die heimliche List
dieser verschwiegenen Erde, wenn sie die Liebenden drängt,
daß sich in ihrem Gefühl jedes und jedes entzückt?
Schwelle: was ists für zwei
Liebende, daß sie die eigne ältere **Schwelle** der Tür
ein wenig verbrauchen, auch sie, nach den vielen vorher
und vor den Künftigen, leicht.

Hier ist des *Säglich*en Zeit, *hier* seine Heimat.
Sprich und bekenn. Mehr als je
fallen die Dinge dahin, die erlebbaren, denn,

GW III, 204

was sie verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild.
 Tun unter Krusten, die willig zerspringen, sobald
 innen das Handeln erwächst und sich anders begrenzt.
 Zwischen den Hämmern besteht
 unser Herz, wie die Zunge
 zwischen den Zähnen, die doch,
 dennoch, die preisende bleibt.

Preise dem Engel die **Welt**, nicht die unsägliche, *ihm*
 kannst du nicht großtun mit herrlich Erfültem; im Weltall,
 wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig
 ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet,
 als ein Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick.
 Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest
 bei dem Seiler in Rom, oder beim Töpfer am Nil.
 Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann, wie schuldlos und unser,
 wie selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschließt,
 dient als ein Ding, oder stirbt in ein Ding -, und jenseits
 selig der Geige entgeht. - Und diese, von Hingang
 lebenden Dinge verstehn, daß du sie rühmst; vergänglich,
 traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu.
 Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn **Herzen** verwandeln
 in - o unendlich - in uns! Wer wir am Ende auch seien.

GW III, 205

Erde, ist es nicht dies, was du willst: *unsichtbar*
 in uns erstehn? - Ist es dein Traum nicht,
 einmal unsichtbar zu sein? - Erde! unsichtbar!
 Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag
 Erde, du liebe, ich will. Oh glaub, es bedürfte
 nicht deiner Frühlinge mehr, mich dir zu gewinnen -, *einer*,
 ach, ein einziger ist schon dem Blute zu viel.
 Namenlos bin ich zu dir entschlossen, von weit her.
 Immer warst du im Recht, und dein heiliger Einfall
 ist der vertrauliche Tod.

Siehe, ich lebe. Woraus? Weder Kindheit noch Zukunft
 werden weniger Überzähliges Dasein
 entspringt mir im **Herzen**.

Die zehnte (letzte) Elegie

Daß ich Dir nicht, an dem Ausgang der
 zimmigen Finsterniß,
 Lächel und Rufen auffing zu stummend
 singen.
 Daß man dir klar geschlagene Hämmer
 des Himmels
 keinen nachsagen an mich, zu schuldigen
 oder
 weißenden Saiten. Daß mich mein froh-
 mündes Antlitz
 glänzender mache; daß das unspinnbare
 Mienen
 blühe. O wie wirdt ihr dann, Nächste,
 mir lieb sein,

Die Zehnte Elegie

Versos 1-15: Duino, enero de 1912; París, 1913; Muzot, Febrero 1922.
 Lámina 133. Archivio di Stato di Trieste.

DIE ZEHNTE ELEGIE

GW III, 206

Daß ich dereinst, an dem Ausgang der grimmigen Einsicht,
 Jubel und Ruhm aufsinge zustimmenden Engeln.
 Daß von den klar geschlagenen Hämmern des **Herzens**
 keiner versage an weichen, zweifelnden oder
 reißenden Saiten. Daß mich mein strömendes Antlitz
 glänzender mache; daß das unscheinbare Weinen
 blühe. O wie werdet ihr dann, Nächte, mir lieb sein,
 gehärmt. Daß ich euch knieender nicht, untröstliche Schwestern,
 hinnahm, nicht in euer gelöstes
 Haar mich gelöster ergab. Wir, Vergeuder der Schmerzen.
 Wie wir sie absehn voraus, in die traurige Dauer,
 ob sie nicht enden vielleicht. Sie aber sind ja
 unser winterwähiges Laub, unser dunkles Sinngrün,
 eine der Zeiten des heimlichen Jahre -, nicht nur
 Zeit -, sind Stelle, Siedelung, Lager, Boden, Wohnort.

Freilich, wehe, wie fremd sind die Gassen der Leid - Stadt,
 wo in der falschen, aus Übertönung gemachten
 Stille, stark, aus der Gußform des Leeren der Ausguß
 prahlt: der vergoldete Lärm, das platzende **Denkmal**.
 O, wie spurlos zerträte ein Engel ihnen den Trostmarkt,
 den die **Kirche** begrenzt, ihre fertig gekaufte:
 reinlich und zu und enttäuscht wie ein Postamt am Sonntag.
 Draußen aber kräuseln sich immer die Ränder von Jahrmarkt.

GW III, 207

Schaukeln der Freiheit! Taucher und Gaukler des Eifers!
 Und des behübschten Glücks figürliche Schießstatt,
 wo es zappelt von Ziel und sich blechern benimmt,
 wenn ein Geschickterer trifft. Von Beifall zu Zufall
 taumelt er weiter; denn Buden jeglicher Neugier
 werben, trommeln und plärn. Für Erwachsene aber
 ist noch besonders zu sehn, wie das Geld sich vermehrt, anatomisch,
 nicht zur Belustigung nur: der Geschlechtsteil des Gelds,
 alles, das Ganze, der Vorgang -, das unterrichtet und macht
 fruchtbar

.... Oh aber gleich darüber hinaus,
 hinter der letzten Planke, beklebt mit Plakaten des >Todlos<,
 jenes bitteren Biers, das den Trinkenden süß scheint,
 wenn sie immer dazu frische Zerstreuungen kaun....,
 gleich im Rücken der Planke, gleich dahinter, ists *wirklich*.
 Kinder spielen, und Liebende halten einander, - abseits,
 ernst, im ärmlichen Gras, und Hunde haben Natur.
 Weiter noch zieht es den Jüngling; vielleicht, daß er eine junge
 Klage liebt Hinter ihr her kommt er in Wiesen. Sie sagt:
 - Weit. Wir wohnen dort draußen... Wo? Und der Jüngling
 folgt. Ihn rührt ihre Haltung. Die Schulter, der Hals -, vielleicht
 ist sie von herrlicher Herkunft. Aber er läßt sie, kehrt um,
 wendet sich, winkt... Was solls? Sie ist eine Klage.

GW III, 208

Nur die jungen Toten, im ersten Zustand
zeitlosen Gleichmuts, dem der Entwöhnung,
folgen ihr liebend. Mädchen
wartet sie ab und befreundet sie. Zeigt ihnen leise,
was sie an sich hat. Perlen des Leids und die feinen
Schleier der Duldung. - Mit Jünglingen geht sie
schweigend.

Aber dort, wo sie wohnen, im **Tal**, der Älteren eine, der Klagen,
nimmt sich des Jünglings an, wenn er fragt; - Wir waren,
sagt sie, ein Großes Geschlecht, einmal, wir Klagen. Die Väter
trieben den Bergbau dort in dem großen Gebirg; bei Menschen
findest du manchmal ein Stück geschliffenes Ur-Leid
oder, aus altem Vulkan, schlackig versteinerten Zorn.
Ja, das stammte von dort. Einst waren wir reich.-

Und sie leitet ihn leicht durch die weite Landschaft der Klagen,
zeigt ihm die **Säulen der Tempel** oder die **Trümmer
jener Burgen**, von wo Klage-Fürsten das Land
einstens weise beherrscht. Zeigt ihm die hohen
Tränenbäume und Felder blühender Wehmut,
(Lebendige kennen sie nur als sanftes Blattwerk);
zeigt ihm die Tiere der Trauer, weidend, - und manchmal
schreckt ein Vogel und zieht, flach ihnen fliegend durchs Aufschau,
weithin das schriftliche Bild seines vereinsamten Schreis. -
Abends führt sie ihn hin zu den **Gräbern** der Alten
aus dem Klage-Geschlecht, den Sibyllen und Warn-Herrn.
Naht aber Nacht, so wandeln sie leiser, und bald
mondets empor, das über Alles
wachende Grab-Mal. Brüderlich jenem am Nil,
der erhabene Sphinx -: der verschwiegenen Kammer Antlitz.
Und sie staunen dem krönlichen Haupt, das für immer,
schweigend, der Menschen Gesicht
auf die Waage der Sterne gelegt.

GW III, 209

Nicht erfaßt es sein Blick, im Frühtod
schwindelnd. Aber ihr Schaun,
hinter dem Pschent-Rand hervor, scheucht es die Eule. Und sie,
streifend im langsamen Abstrich die Wange entlang,
jene der reifsten Rundung,
zeichnet weich in das neue
Totengehör, über ein doppelt
aufgeschlagenes Blatt, den unbeschreiblichen Umriß.

Und höher, die Sterne. Neue. Die Sterne des Leidlands.
Langsam nennt sie die Klage; - Hier,
siehe: den *Reiter*, den *Stab*, und das vollere Sternbild
nennen sie: *Fruchtkranz*. Dann, weiter, dem Pol zu:
Wiege; Weg; Das Brennende Buch; Puppe; Fenster.
Aber im südlichen Himmel, rein wie im Innern
einer gesegneten Hand, das klar erglänzende >M<,

GW III, 210

das die Mütter bedeutet -

Doch der Tote muß fort, und schweigend bringt ihn die ältere
Klage bis an die Talschlucht,
wo es schimmert im Mondschein:
die Quelle der Freude. In Ehrfurcht
nennt sie sie, sagt; - Bei den Menschen
ist sie ein tragender Strom. -

Stehn am Fuß des Gebirgs.
Und da umarmt sie ihn, weinend.

Einsam steigt er dahin, in die Berge des Ur-Leids.
Und nicht einmal sein Schritt klingt aus dem tonlosen Los.

*

Aber erweckten sie uns, die unendlich Toten, ein Gleichnis,
siehe, sie zeigten vielleicht auf die Kätzchen der leeren
Hasel, die hängenden, oder
meinten den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr. -

Und wir, die an *steigendes* Glück
denken, empfänden die Rührung,
die uns beinah bestürzt,
wenn ein Glückliches *fällt*.

VI.

BIBLIOGRAFÍA

LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE RILKE EN ESPAÑA

A pocos meses de su muerte, en un número de *Cahiers du mois* (París, Emile Paul, 1926, evidentemente este número debió de aparecer en 1927) dedicado a Rilke y dirigido por Maurice Betz, José Bergamín y Antonio Marichalar publicaban sendas notas en honor al poeta desaparecido. En el número de *Revista de Occidente* de enero de 1927, Marichalar publica unas páginas en las que recuerda su viaje a Muzot, en compañía de Valéry, para visitar a Rilke; en este mismo número, y en traducción de este autor español, aparece un fragmento de *Los cuadernos de Malte*.

Antes de la guerra civil española lo conocían y admiraban, entre otros, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda y Carles Riba. De este último se encontraron hace pocos años unos esbozos de traducciones de Rilke -27 poemas-, en estado inmaduro algunas de ellas y que Enric Sullá, estudioso del poeta catalán, sitúa en los años treinta una localización que Sullá hace con cautela porque hasta el momento no disponemos de base documental para apoyarla. Riba no habló nunca de estos poemas y es difícil decir qué motivación y qué destino pudieron haber tenido estas versiones. Como sea, de lo que no cabe duda es que el poeta catalán conocía a Rilke desde los años treinta¹⁰⁶⁸ y que este poeta influyó en su obra.

En el año 1939, y en la década de los cuarenta, aparecen ya varias traducciones del poeta de Praga -hecho de nuevo insólito si tenemos en cuenta la penuria extrema, en todos los sentidos, de aquellos años aciagos. De un modo general cabe decir que, ya desde entonces, quienes han acogido a Rilke en España y han colaborado a difundir su obra han sido fundamentalmente poetas y escritores. Así, en estos años se han ocupado de Rilke -como traductores, con mayor o menor fortuna- L. F. Vivanco, G. Celaya, G. Torrente Ballester y J. Bofill i Ferro, pero nunca ningún arquitecto.

A la década de los 50 podemos considerarla tal vez como la etapa de consolidación de Rilke en España. En estos años aparecen dos traductores y dos traducciones que luego volveremos a encontrar en esta sucinta historia de la penetración de Rilke en España: Carlos Barral, con su versión de *Los Sonetos a Orfeo* (1954), y José María Valverde, quien tres años más tarde traduce cincuenta poemas del autor que nos ocupa. A finales de esta década, otro poeta, Gerardo Diego, traduce el libro de poemas franceses *Fenêtres*; en la misma época, concretamente en 1958, aparece en la Argentina la versión castellana de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* debida a Francisco Ayala¹⁰⁶⁹.

De la década de los sesenta hay que señalar por una parte la versión castellana de una de las obras en prosa más conocidas de nuestro poeta -un libro, por otra parte, del que él se sentía muy distanciado-, *La leyenda del amor y de la muerte del abanderado Cristóbal Rilke*, versión discutible del título de este breve poema en prosa, y las primeras versiones antológicas de cierta amplitud de la obra poética de Rilke: la debida a uno de los primeros rilkistas españoles, Jaime Ferreiro Alemparte, que contiene una importante muestra de la obra en verso de Rilke.

Si dejamos aparte dos versiones de *Los Sonetos a Orfeo*, la castellana aparecida en Ávila en 1975 y la catalana -de extraordinarias ambiciones métricas- aparecida en Barcelona el año 1979, podemos decir tal vez que la década de los 70 se caracteriza por la aparición de obras menores de nuestro poeta, obras en prosa sobre todo; quizás este hecho se explique porque las primeras apetencias de la obra de Rilke en español estaban ya satisfechas con las dos amplias antologías que Barjau

¹⁰⁶⁸ BOFILL I FERRO, J. "Rilke a Catalunya (1930)". *Homenatge a Carles Riba*, Barcelona, 1930: (118-121).

¹⁰⁶⁹ *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Buenos Aires, Losada, 1958. Eustaquio Barjau renuncia a dar cuenta de la abigarrada bibliografía latinoamericana relativa a Rilke -traducciones y estudios-; sin embargo cita esta versión por tratarse de un escritor español. La misma traducción aparece el año 1981 en Alianza Editorial.

menciona. Así, en estos años, junto con una nueva versión de *Las Historias del buen Dios*, ven la luz pública por primera vez el *Ewald Tragy*, *El Testamento* y *Epistolario español* de Rilke.

En los años ochenta aparecen de nuevo los dos grandes libros de este poeta, *Los Sonetos a Orfeo* -una versión “con algunos retoques imprescindibles” de C. Barral- y *Las Elegías de Duino* -con “cerca de un millar de modificaciones” en relación con la versión del año 1967 de J. M. Valverde. En gallego ha aparecido también la versión de Lois Tobío de *Os Sonetos a Orfeu*. Se han publicado asimismo dos versiones catalanas, exquisitas y extraordinariamente cuidadas, de poemas de Rilke, las *Versiones de Rilke* de Joan Vinyoli (1984) y las *Noves versions de Rilke* (1985) del mismo autor. En 1981 apareció la excelente versión, con prólogo, de *Els Quaderns de Malte* debida a Jordi Lloret.

Aparte de sus traductores, la figura de Rilke ha tenido en España, y también desde muy pronto, sus estudiosos. A pocos meses de la muerte del poeta, Marichalar y Bergamín colaboraban en los homenajes que le dedicaron *Cahiers du mois* y *Revista de Occidente*. En el año 1930 sitúa Bofill i Ferro la entrada de Rilke en Cataluña y del año 1942 data su nota, relativamente extensa, *Rainer Maria Rilke*, que aparece como apéndice de la traducción de C. Riba de *La Cançó d'amor i de mort...* El mismo Azorín, conocedor de Nietzsche y Schopenhauer, participó el año 1943 en un homenaje que la revista *Corcel* dedicó al poeta de Praga. En los años cincuenta aparecen los primeros estudios importantes sobre Rilke -Luis Díez del Corral y Juan Rof Carballo- y en torno a la influencia que este poeta ha ejercido sobre los de la llamada generación del cincuenta, con la figura de L. López Aranguren, si bien el ensayo “Poesía y existencia” de su volumen *Crítica y meditación* (1955) data de 1949. El año 1958, comentando un volumen de poemas de Rilke -algunos de ellos inéditos hasta entonces, aparecidos en Insel cinco años antes, *Gedichte 1906-1926*- Luis Cernuda nos hace a pie de página la siguiente declaración:

*“la obra de Rilke habría de constituir para quien esto escribe unas de esas filiaciones entrañables, uno de esos estímulos profundos, que son tanto más queridos y necesarios cuanto más extraño y hostil se nos vuelve el mundo en torno”*¹⁰⁷⁰.

En el año 1966, aparecen los primeros estudios sistemáticos sobre el poeta: el voluminoso ensayo *España en Rilke* y el opúsculo *Rilke y San Agustín* de Jaime Ferreiro Alemparte; el año 1963, y gracias a la traducción española de este investigador, el lector español podía leer el libro de Otto F. Bollnow sobre Rilke. Los estudios han seguido: J. M. Valverde, J. A. Valente, J. M. Ibáñez Langlois, F. Bermúdez Cañete, Eustaquio Barjau, Antonio Pau.

Sobre la influencia que Rilke ha tenido sobre los poetas españoles, el lector debiera remitirse a los estudios del granadino Federico Bermúdez Cañete. En la nómina de autores que en un momento u otro han escrito bajo la estrella del poeta hay autores tan ilustres como Juan Ramón Jiménez y Carles Riba¹⁰⁷¹. Es éste un capítulo complejo y en modo alguno secundario de nuestra historia espiritual, tal y

¹⁰⁷⁰ CERNUDA, L. *Prosa Completa*. Barcelona, 1975: (850).

¹⁰⁷¹ BARJAU, E. “Carles Riba, traductor de Rilke. Notes a Esbossos de versions de Rilke”. *Actes del Simposi Carles Riba*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, 1986: (73-83). A pesar de que Riba, en todo momento, se considere no rilkeano, sobretodo por el valor a-cristiano que la poesía de Rilke posee. En ello insiste Eustaquio Barjau. “*En el poeta catalán, influido también por Rilke, en sus Elegías de Bierville y en sus sonetos de Salvatge Cor sobre todo, encontramos expresiones muy claras de su escasa simpatía por este poeta; en las notas a su Elegía X de las Elegías de Bierville, comentando las primeras palabras del poema -He somiat amb Orfeu...- dice: 'Estas palabras iniciales precisan ya el alcance que se puede dar al orfismo, que es donde parece situarse esta elegía. Nada del orfismo panteísta de Rilke, a pesar de algunas reminiscencias en las imágenes figurativas o en las fórmulas de expresión. Toda la elegía es en rigor una afirmación cristiana de la inmortalidad personal del alma, en la plenitud de sus recuerdos y en la perfección de la salud'. En un contexto*”

como apunta Barjau¹⁰⁷², en el que el eco de las influencias de Rilke en la poesía española del siglo XX aún está por medir. Sin embargo, recuperando las palabras de Cernuda sobre Rilke arriba citadas, la poesía de Rilke “*es tanto más querida y necesaria cuanto más extraño y hostil se nos vuelve el mundo en torno*”. Bajo circunstancias adversas, una situación de menesterosidad espiritual, la desazón que provoca toda “cultura” oficial pueden potenciar un repliegue sobre uno mismo. Este pudo haber sido uno de los factores que, en los primeros años de la postguerra española, pudieron propiciar la lectura de Rilke. Mejor o peor entendido, el autor de *Las Elegías de Duino* tenía que ofrecer al lector y al poeta de aquellos años un fascinante ejemplo de riqueza interior, de capacidad de elaborar y destilar hasta el infinito las propias impresiones, de recorrer las difíciles galerías del “alma” y de explorar sus complejos e intransitados recovecos. Y también, a fecha de 2011, el rechazo a la “nueva cultura” global que encumbra los nuevos falsos ídolos bajo nombres como *tecnología, mercados y eco-nomías*, potencia un nuevo y necesario repliegue sobre uno mismo desde el que poder reformular el presente con autoridad. Ofrece la posibilidad de enunciar en otros términos la tan discutida y sobrepasada modernidad, aquella que comprende un ciclo cronológico que arranca de finales del siglo XIX y culmina con la primera Gran Guerra, el primer episodio de hostilidad y extrañeza del mundo.

Maria Tsvietáieva, recordando a Rilke, no pudo dedicarle mejores palabras:

“Rilke no es un símbolo de nuestro tiempo. Es un contrapeso. Guerras, matanzas, carne lacerada en las batallas... y Rilke. Gracias a Rilke nuestro tiempo será perdonado”.

Sin pretender el mismo ánimo redentor que las palabras de Marina, la autora de esta tesis buscó en la figura de Rilke un posible contrapunto a tanta hostilidad presente. También en la arquitectura. Un contrapunto que seguirá buscando.

completamente distinto, en la Carta a Antoni Pous i Argila, dirigiéndose a un grupo de poetas, Riba se confiesa no rilkiano: ‘Si examino lo que ha sido mi trabajo como escritor -como poeta si quieren- me place constatar por lo menos una cosa: que nunca la poesía como arte ha desviado mi vida de su curso. [...] No encuentro que haya sido rilkeano. Por esto no les aconsejaría, como Rilke a su joven poeta, que construyeran la vida de ustedes según las necesidades de la poesía que han de hacer’. En: BARJAU, E. “Introducción. Rilke en España”. *Elegías de Duino y Sonetos a Orfeo*. Madrid, 1987: (47-48).

¹⁰⁷² *“Quienes pretendan abordarlo a fondo deberán contestar a preguntas en modo alguno marginales si queremos comprendernos a nosotros mismos. Formuladas de un modo un tanto esquemático: ¿cómo es posible que un poeta tan difícil y que presenta un universo conceptual tan coherente y cerrado haya podido ser objeto de una atención tan pertinaz por parte de poetas y lectores? ¿Entendieron realmente a Rilke quienes lo leyeron con tanta pasión y se dejaron fecundar por él? (A la luz del volumen de exégesis a que ha dado lugar este autor no me parece excesiva arrogancia abrigar sospechas en este sentido...) ¿Es posible que un poeta pueda influir en otros sin que éstos lo hayan entendido del todo, o no lo hayan entendido en absoluto? Tal influencia, ¿habría que enmarcarla entonces dentro de una especie de historia de los despropósitos culturales o bien sería una muestra más de la fecundidad y polivalencia de todo gran mensaje poético? Esta y muchas otras preguntas deberá contestar una investigación cuidadosa sobre este problema”.* BARJAU, E. Op.Cit., 1987: (46).

En internet está gran parte de la obra de Rilke (en alemán), en las páginas:

www.rilke.de
 www.rilke-gedichte.de
 www.rainer-maria-rilke.de
 www.gutenberg.spiegel.de/autoren/rilke.html

La *Internationale Rilke-Gesellschaft*, con sede en Berna, edita desde el año 1972, una revista anual, *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, cuyo índice puede consultarse en: www.rilke.ch

La web privada www.rilke.de mantiene con la *Internationale Rilke-Gesellschaft* un foro informático común, cuyo índice temático puede verse en: <http://www.rilke.ch/forum/index.html>

▪ **OBRA DE RILKE EN CASTELLANO,
CONSULTADA A LO LARGO DE LA PRESENTE TESIS**

- *Antología poética*. Estudio, versión y notas de Jaime Ferreiro Alemparte. Madrid, 1968.
- *Auguste Rodin*. Nortésur. Barcelona, 2009.
- *Cartas a Benvenuta*. Traducción de Alfonsina Janés. Barcelona, 1989.
- *Cartas a un joven poeta*. Traducción de Jesús Munárriz. Madrid, 2004.
- *Cartas a una amiga veneciana*. Traducción y prólogo de Jorge Gimeno. Madrid, 1993.
- *Cartas del verano de 1926*. Boris Pasternak, Rainer Maria Rilke, Marina Tsvietáieva. Introducción, recopilación y notas de K. M. Azadovski, Elena Pasternak y Evgueni Pasternak, Barcelona, 1993.
- *Cartas del vivir. Antología de su epistolario sobre el amor, la soledad, la muerte, el sexo, la dificultad, el viaje a Toledo y Ronda, la creación, Dios*. Selección, prólogo, traducción y notas de Antoni Pascual. Barcelona, 1998.
- *Cartas francesas a Merline, 1919-1922*. Versión española de Carmen Martín Gaité. Madrid, 1987.
- *Cartas sobre Cézanne*. Con un epílogo y notas de Heinrich Wiegand Petzet, traducción de Nicanor Ancochea. Barcelona, 1985.
- *Correspondencia entre Rainer Maria Rilke y Lou Andreas-Salomé*. Prólogo de Pierre Klossowski, postfacio de Miguel Morey. Barcelona, 1981.
- *Correspondencia entre Rainer Maria Rilke y André Gide, 1909-1926*. Introducción y comentarios de Renée Lang, traducción de José Clementi, Buenos Aires, Central, 1953.
- *Diarios de juventud*. Traducción, prólogo y notas de Eduardo Gil Bera. Valencia, 2000.
- *Ewald Tragy*. Traducción y prólogo de Miriam Duaster. Barcelona, 2010.
- *El Consejero Horn. ¿Por qué alborotan los paganos?* Traducción de Angela Ackermann. Madrid, 2001.
- *El testamento*. Notas y postfacio de Ernest Zinn, versión española de Feliú Formosa. Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- *Elegías de Duino, Los sonetos a Orfeo y otros poemas*. Seguido de *Cartas a un joven poeta*, traducción de Eustaquio Barjau y Joan Parra; selección, prólogo y notas de Eustaquio Barjau, Barcelona, 2000.
- *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*. Edición y traducción de Eustaquio Barjau. Madrid, 1987.
- *Elegías duinesas y Poemas a la noche*. Estudios, versión y notas de Jaime Ferreiro Alemparte. Madrid, 1968.
- *Epistolario español*. Prólogo, introducción, versión y notas de Jaime Ferreiro Alemparte. Madrid, 1976.
- *El Libro de Horas*. Edición bilingüe, versión de Federico Bermúdez-Cañete. Madrid, 2005.
- *El libro de las imágenes*. Edición bilingüe, versión de Jesús Munárriz. Madrid, Hiperión, 2001.
- *Esbozos de versiones de Rilke*. Carles Riba. Barcelona, 1984.
- *Fragments sur la guerre*. París, 1944.

-
- *Historias del Buen Dios*. Traducción de Marcos Altama. Barcelona, 2007.
 - *La canción de amor y muerte del alférez Christoph Rilke*. Versión de Jesús Munárriz. Madrid, 1988.
 - *La cançó d'amor i de mort del corneta Christoph Rilke*. Traducción de Carles Riba, palabras preliminares de Salvador Espriu. Barcelona, 1981.
 - *Las ventanas*. Traducción de Gerardo Diego, fotografías de Leopold-Pomés, Barcelona, Instituto de Arte Gráfico [s.f.].
 - *Las Elegías de Duino, los Réquiem y otros poemas*. Traducción, prólogo, notas y comentarios de Otto Dörr, Madrid, 2002.
 - *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Traducción de Francisco Ayala. Barcelona, 1981.
 - *Los sonetos a Orfeo*. Edición bilingüe, versión de Jesús Munárriz. Madrid, 2003.
 - *Nuevos poemas*. Texto bilingüe, edición, traducción y notas de Federico Bermúdez-Cañete. Madrid, 1991.
 - *Nuevos poemas II*. Texto bilingüe, edición, traducción y notas de Federico Bermúdez-Cañete. Madrid, 1994.
 - *Poemas en prosa. Dedicatorias*. Ediciones Linteo. Ourense 2009.
 - *Poemas franceses*. Versión de Tomás Segovia. Valencia, 1994.
 - *Poesía amorosa (antología)*. Edición bilingüe, selección, prólogo, traducción y notas de Federico Bermúdez-Cañete. Madrid, 2000.
 - *Primavera sagrada y otros cuentos de Bohemia*. Traducción y postfacio de Ramón Alcubierra, ilustraciones de Aifos Álvarez. Madrid, 2006.
 - *Relatos de Praga*. Ediciones Montesinos. Barcelona, 1999.
 - *Requiem. Las Elegías de Duino*. Texto original alemán con versión e introducciones de Gonzalo Torrente Ballester. Madrid, 1946.
 - *Rusia en verso y prosa*. Edición a cargo de Antonio Pau. Granada, 2009.
 - *Sobre el Amor*. Selección de Vera Hauschild, traducción de Carmen Gauger. Barcelona, 2007.
 - *Sonetos a Orfeo*. Versión y prólogo de Carlos Barral. Madrid, 1954.
 - *Sonetos a Orfeo. Escritos como epitafio para Wera Ouckama Knoop*. Traducción, prólogo, introducción y comentarios de Otto Dörr. Madrid, 2004.
 - *Sonetos a Orfeo*. Prólogo y traducción de Carlos Barral. Barcelona, 1983.
 - *Teoría poética. Rilke*. Prólogo, selección de textos y traducción de Federico Bermúdez-Cañete. Madrid, 1987.
 - *Versions de Rilke*. Traducción de Joan Vinyoli. Barcelona, Proa, 1984.

▪ **SOBRE LAS ELEGÍAS DE DUINO**

- BUDBEBERG, E. *Die Duinerer Elegien Rainer Maria Rilker*. Ein Bild vom Sein dec Menschen, Karlsruhe, 1948.
- CÄMMERER, H. *Rainer Maria Rilker Duinerer Elegien*. Stuttgart, 1937.
- GEERING, A. *Versuch einer Einführung in Rainer Maria Rilkes Sonette an Orpheus*. Frankfurt a. M., 1948.
- GIAVOTTO, A. L. *Una città del cielo e della terra. Le Elegie Duinesi di R.M. Rilke*. Genova, 1990.
- GUARDINI, R. *Rainer Maria Rilker Deutung des Dasein. Eine Interpretation der Duinerer Elegien*. Munich, 1953. Existe una traducción en inglés, GUARDINI, R. *Duino Elegies. An interpretation by Romano Guardini*. London, 1961.
- HOLTHUSEN, H. E. *Rilke Sonette an Orpheus. Versuch einer Interpretation*. Munich, 1937.
- KIPPENBERG, K. *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus*. Wiesbaden, 1946.
- KREUTZ, H. *Rilker Duineser Elegien*. Munich, 1950.
- STEINER, J. *Rilkes Duineser Elegien*. Berna y Munich, 1962.
- TRAPP, A. *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien*. Giessen, 1936

▪ **SOBRE RILKE**

Obras generales

- ANGELLOZ, J.F. *Rilke*. Traducción de Alfredo Terzaga, Buenos Aires, 1955.
- ALBERT-LAZARD, L. *Wege mit Rilke*, Frankfurt am Main, Fischer, 1952.
- ANDREAS-SALOMÉ, L. *Lebensrückblick*, Frankfurt am Main, Insel, 1974.
- ANDREAS-SALOMÉ, L. *Rainer Maria Rilke*, Frankfurt am Main, Insel, 1988.
- BARJAU, E. *Rilke*. Barcelona, Barcanova, 1981.
- BASSERMANN, D. *Der sedte Rilke*, Munich, Leibnitz, 1947.
- BERMÚDEZ-CAÑETE, F. *Rilke*. Gijón, Júcar, 1984.
- BOLLNOW, O.F. *Rilke, poeta del hombre*. Madrid, Taurus, 1956.
- BUDDEBERG, E. *Rainer Maria Rilke: eine innere Biographie*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1955.
- BUTLER, E.M. *Rainer Maria Rilke*. Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- DESGRAUPES, P. *Rainer Maria Rilke*, París, Seghers, 1949.
- DESTRO, A. *Invito alla lettura di Rainer Maria Rilke*, Milán, Mursia, 1979.
- DI NOI, B. *Ponti sull'invisibile: la parola poetica in Rainer Maria Rilke*, Pisa, Seu, 2003.
- ENGEL, M. [ed] *Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart, J.B. Metzler, 2004.
- FREEDMAN, R. *Rainer Maria Rilke. Der funge Dichter 1875-1906*. Insel, Frankfurt am Main, 2001.
- RALPH FREEDMAN, R. *Rainer Maria Rilke. Der Meister 1906-1926*, Frankfurt am Main, Insel, 2002.
- GRODDECK, W. *Gedichte von Rainer Maria Rilke. Interpretationen*. Stuttgart, 1999.
- HÁHNEL, K-D. *Rainer Maria Rilke: Werk, Literaturgeschichte, Kunstanschauung*. Berlín, Aufbau-Verlag, 1986.
- HATTINGBERG, M. *Rilke und Benvenuta*. Wien, Wilhelm Andermann, 1943.
- HOLTHUSEN, H.E. *Rainer Maria Rilke. El poeta a través de sus propios textos*. Traducción y notas de Jaime Ferreiro Alemparte. Madrid, Alianza Editorial, 1968.
- JACCOTTET, P. *Rilke*. París, Seuil, 2006.
- KIPPENBERG, K. *Rainer Maria Rilke: ein Beitrag*. Zurich, Niehans, 1948.
- KOENIG, H. *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke. Rilkes Mutter*. Frankfurt am Main, Insel, 2000.
- LEPPMANN, W. *Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk*. Berna-Munich, Scherz, 1993.
- NALEWSKI, H. *Rilke. Leben, Werk und Zeit in Texten und Bildern*. Frankfurt am Main, Insel, 1992.
- NALEWSKI, H. *Kennst du Rainer Maria Rilke? Der schwere Weg zum großen Dichter*. Weimar, Bertuch, 2005.
- PRATER, D.A. *Ein klingendes Glas. Das Leben Rainer Maria Rilkes*. Munich Viena, Rowohlt, 1998.
- RUDOLF VON SALIS, J. *Rilkes Schweizer Jahre. Ein Beitrag zur Biographie von Rilkes Spätzeit*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975.
- SCHNACK, I. *Rainer Maria Rilke. Leben und Werk im Bild. Mit einer biographischen Einführung und einer Zeittafel*. Frankfurt am Main, Insel, 1977.
- SCHNACK, I. *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*, 2 vols., Frankfurt am Main, Insel, 1990.
- SCHNACK, I. *Über Rainer Maria Rilke. Aufsätze*. Frankfurt am Main, Insel, 1996.
- SZÁSZ, F. *Chronologische Konkordanz zu Reiner Maria Rilkes gedruckter Korrespondenz*. Budapest, Stand 26, 2006.
- THURN UND TAXIS, M. *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke*. Frankfurt am Main, Insel, 1983.

Monografías y artículos

- ALMENDRAL OPPERMANN, A.I. *Rilke en Madrid*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1992.
- ALTENÁHR, A. "Rilke an einen jungen Dichter", *Benediktiner Abtei Kornelimünster*, www.abtei-kornelimuenster.de
- ARANGUREN, J.L. "Poesía y existencia". *Crítica y meditación*. Madrid. Taurus, 1977.
- BEUTIN, W. EHLERT, K. *Deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart, 1984.

-
- BÜSSGEN, A. "Bildende Kunst". *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (Manfred Engel, ed.), J. B. Metzler, 2004.
 - CASTRO FLÓREZ, F. *El texto íntimo: Rilke, Kafka y Pessoa*. Madrid, Tecnos, 1993.
 - CERNUDA, L. "Versos inéditos de Rilke" y "Las cartas de Rainer Maria Rilke y la princesa Maria von Thurn und Taxis". *Obra Completa, vol. II. Prosa*. Madrid, Siruela, 1994.
 - DEUTSCHMANN, W. "Der Fernen Gnade. Die Bedeutung der Himmelskörper im Liebesgefühl von Rainer Maria Rilke und Erika Mitterer". *Der literarische Zaunkönig*, 1/2004.
 - DIETERLE, B. "Das übersetzerische Werk". *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (Manfred Engel, ed.), J. B. Metzler, 2004.
 - DÍEZ DEL CORRAL, L. "Rilke ante el mundo antiguo". *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid, Gredos, 1957.
 - ECKEL, W. "Die Figur der Reflexion im Werk Rilkes. Eine Skizze". *Rilke Heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
 - ECKEL, W. "Diffuse Modernität", recensión del libro *Rilke und die Moderne*, Munich 2000, IASL on line, <http://iasl.uni-muenchen.de>
 - ECKEL, W. "Einzelgedichte". *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. (Manfred Engel, ed.) J. B. Metzler, 2004.
 - ENGEL, M. "Vier Werkfasen". *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. (Manfred Engel, ed.) J. B. Metzler, 2004.
 - ENGEL, M. "Rilke als Autor der literarischen Moderne". *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (Manfred Engel, ed.), J. B. Metzler, 2004.
 - ENGEL, M. LAUTERBACH, D. "Französische Gedichte". *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (Manfred Engel, ed.), J. B. Metzler, 2004.
 - FERREIRO ALEMPARTE, J. *España en Rilke*. Madrid, Taurus, 1966.
 - FERREIRO ALEMPARTE, J. *Rilke y San Agustín*. Madrid, Taurus, 1966.
 - FREEDMAN, R. "Gleichzeitig da und doch nicht da zu sein. Rainer Maria Rilke und Loulou Albert-Lazard". *Marburger Forum*, 2005, http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2005-5/Frie_Ri.htm
 - FRIEDRICH, O. *Rilke, poeta del hombre*. Traducción de la 2.ª edición ampliada, traducida por Jaime Ferreiro Alemparte. Madrid, Taurus, 1963.
 - FÜLLEBORN, U. "Rilke. Ein Dichter der Zukunft". *Rilke Heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
 - FÜLLEBORN, U. "Rilke 1906 bis 1910: Ein Durchbruch zur Moderne". *Rilke Heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
 - GADAMER, H-G. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen J. C. B. Mohr, 1972.
 - GEBSER, J. *Rilke und Spanien*. Zurich, Oprecht, 1946.
 - GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O. *Cuatro poetas desde la otra ladera. Unamuno, Jean Paul, Machado, Oscar Wilde*. Madrid, Trotta, 1996.
 - GONZÁLEZ RUANO, C. "Rilke y la guerra". *Mis cien mejores crónicas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, y en *Necrológicas [1925-1965]*, Madrid, F.C.M.V, 2005.
 - GONZÁLEZ VERA, J.L. (coord.). *Homenaje a Rilke*. Ronda, Fundación Unicaja, 1994.
 - GÖRNER, R. *Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache*. Wien, Paul Zsolnay, 2004.
 - GRAFE, A. "Der Tod ist ein Nummernwechsel. Rilkes frühe Erzählungen aus dem Nachlaß". *Marburger Forum*, 2005, http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2005-1/Grafe_Rilke.htm
 - GUARDINI, R. *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins*, Mainz und Paderborn. Grünewald/Schöningh, 1996.
 - HEIDEGGER, M. "Wozu Dichter?". *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1994.
 - HEINZ, J. "Die frühen Gedichtsammlungen". *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (Manfred Engel, ed.), J. B. Metzler, 2004.
 - HEIZ, J. "Das Buch der Bilder". *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (Manfred Engel, ed.), J. B. Metzler, 2004.

- IBÁÑEZ LANGLOIS, J.M. *Rilke, Pound, Neruda: tres claves de la poesía contemporánea*. Madrid, Rialp, 1978.
- KAWANAKA, M. "Rilke und Kafka. Zur Poetik des Schweigens am Beispiel der Sirenen-Dichtung", <http://www.kcl.or.jp/humboldt/kawanakg.htm>
- KARAS, A. *Der Pole, der auch Deutscher war. Das geteilte Leben des Witold Hulewicz*. Osnabrück, Fibre, 2004.
- KOCH, M. "Schriften zu Kunst und Literatur". *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (Manfred Engel, ed.), J. B. Metzler, 2004.
- KRÜGER, B. "Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. Buchkult und Kultbuch in den Weltkriegen", <http://parapluie.de/archiv/unkultur/cornet/>
- LAMPING, D. "Die Freiheit des Übersetzers. Zu Rilkes Übertragungen der Sonette Louise Labés", *Rilke Heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- LAUTERBACH, D. "Die Aufzeichnungen des Maltes Laurids Brigge". *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (Manfred Engel, ed.), J. B. Metzler, 2004.
- LÖWENSTEIN, S. *Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884-1906)*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.
- MARICHALAR, A. "Trace dans le ciel", *Reconnaissance à Rilke*, Paris, 1926.
- Antonio MARICHALAR, A. "Rilke, el ido". *Revista de Occidente*, año V, núm. XLIII, enero de 1927; luego recogido en *Mentira desnuda*, Madrid, 1933, y en *Ensayos Literarios*, Madrid, 2002.
- MITTERER, E. "Rilke im Gespräch". *Der literarische Zaunkönig*, 1/2004.
- NADOLNY, S. *Claire Goll. Ich liebe nicht, ich liebe*. Berlin, Ebersbach, 2002.
- D'ORS, E. "Notes sobre la novíssima literatura alemana", 9 de noviembre de 1910, en *Glosari 1910-1911*, edición de Xavier Pla, Barcelona, Quaderns Crema, 2003.
- D'ORS, E. "Rilke oye campanas". *Novísimo Glosario*, Madrid, M. Aguilar, 1946.
- D'ORS, E. "El fatigado", 2 de junio de 1946, en *El último glosario*, vol. 1, *Helvecia y los lobos*, Granada, La Veleta, Comares, 1998.
- D'ORS, E. "El París de Rainer Rilke", *Nuevo Glosario*, Madrid, M. Aguilar, 1947.
- D'ORS, E. "Una meditación de Rainer Maria Rilke", 21 de octubre de 1947, en *El último glosario*, vol. III, *El cuadrivio itinerante*, Granada, La Veleta, Comares, 2000.
- PERLWITZ, D. "Das Marien-Leben". *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. (Manfred Engel, ed.), J. B. Metzler, 2004.
- PICCOLI, H.A. - COLUSSI, G.C. "Friedrich Hölderlin und Rainer Maria Rilke: Metaphorik der Innigkeit und Gesang des Ganzen durch drei Jahrhunderte", ponencia del *VII Congreso Latinoamericano de Germanística*, <http://bibliele.com/CILHT/ganzes.html>
- SCHANK, S. "Rilkes Vater und Rilkes Vaterbild". *Rilke Heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- SERKE, J. *Die verbrannten Dichter. Lebensgeschichten und Dokumente*, Basilea, 1992.
- PETROWSKG, M.G. "Erika Mitterer: Nicht Rache, nur Liebe". *Wiener Zeitung*, Freitag, 6 Mai 2005.
- RITZER, M. "Dramatische Dichtungen". *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (Manfred Engel, ed.), J. B. Metzler, 2004.
- RITZER, M. "Die weiße Fürstin". *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (Manfred Engel, ed.), J. B. Metzler, 2004.
- ROF CARBALLO, J. "Los Sonetos a Orfeo". *Medicina y actividad creadora*. Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- ROF CARBALLO, J. "La madre narcisista". *Violencia y ternura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- ROF CARBALLO, J. "Rilke en Andalucía" y "El problema del seductor en Kierkegaard, Proust y Rilke". *Entre el silencio y la palabra*. Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- SCHARFFENBERG, R. "1905-Rilkes Sommer in Friedelhausen". *Marburger Forum*, 2005, http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2005-5/Sch_Fr.htm
- SCHARFFENBERG, R. "Der Dichter als Seismograph. R. M. Rilke und die geistigen Umbrüche zu Beginn des 20. Jahrhunderts". *Marburger Forum*, 2001, <http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2001-01/seismo-graph.htm>

-
- SCHMIDT-BERGMANN, H. *Rilke in Spanien*. Stuttgart, Jan Thorbecke, 1999.
 - SCHOLZ-MICHELITSCH, H. "Wer war Erika Mitterer?". *Der literarische Zaunkönig*, 1/2004.
 - STAHL, A. "Rilke und die Wiener Justiz. Zur Entstehungsgeschichte eines Phoyers. Rilkes offener Brief an Maximilian Harden". *Rilke Heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
 - SCHÓNBOERN, C.K. "Predigt zum Requiem für Erika Mitterer". *Der literarische Zaunkönig*, 1/2003.
 - STEPENS, A. "Duineser Elegien". *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (Manfred Engel, ed.), J. B. Metzler, 2004.
 - STORCK, J.W. "Leben und Persönlichkeit". *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (Manfred Engel, ed.), J. B. Metzler, 2004.
 - STORCK, J.W. "Das Briefwerk". *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (Manfred Engel, ed.), J. B. Metzler, 2004.
 - UNSELD, S. "Rainer Maria Rilke y sus editores". *El autor y su editor*, Madrid, Taurus, 1985.
 - UNSELD, S. "Die neue Lebendigkeit von Rilkes Werk". *Rilke Heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

 - VALENTE, J.A. "Rainer Maria Rilke: el espacio de la revelación". *Las palabras de la tribu*. Barcelona, Tusquets, 1994.
 - WEBB, K.E. "Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst". Budapest, Collegium Budapest, 1997, <http://www.colbud.hu/main/PubArchive/PL/PL16-Webb.pdf>
 - ZERMATTENT, M. *Les années valaisanes de Rilke*. Paris, La Différence, 1993.
 - ZYMNER, R. "Spekular. Neue Interpretationen zu Rilke-Gedichten", IASL, on line, <http://iasLuni-muenchen.de/>

Como criterio general de localización de las ediciones de lectura de Rilke, se ha seguido la imprescindible guía de Tina Simon, *Rilke als Leser*. Peter Lang, 2001.

HACIA 1912, DE LITERATURA LA CAÍDA

Fuentes primarias:

- AURELIUS AUGUSTINUS. *Bekenntnisse. Aus dem Lateinischen übersetzt von Adolf Gröninger*. Münster, 1859.
- THOMAS VON AQUIN, Deutsch-lateinische Ausgabe, B.4, Salzburg / Leipzig, 1936.
- TOMAS D'AQUINO, St. *De Veritate, cuestión 8. El conocimiento de los ángeles*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2003.
- SAN AGUSTÍN DE HIPONA. *Interpretación literal del Génesis*. Univeridad de Navarra, 2006.
- SAN AGUSTÍN. *Las Confesiones*. Madrid. Tecnos, 2007.

- FABRE D'OLIVET, A. *Histoire philosophique du genre humain: ou l'Homme considéré sous ses rapports religieux et politiques dans l'état social, à toutes les époques et chez les différents peuples de la terre*. París, 1931.
- FABRE D'OLIVET, A. *La Lengua hebraica restituída*. Humanitas, 1996.
- FABRE D'OLIVET, A. *El Génesis descifrado*. Brenes, 1990.

- FOLIGNO, A. *L'autobiografia e gli scritti della beata Ángela da Foligno*. Faloci Pulignani ed. II Soleo, Città di Castello, 1932.
- FOLIGNO, A. *Le livre des visions et instructions*. París. Edition du Seuil, 1991.
- FOLIGNO, A. *Memorial*. Cambridge. The library of Medieval Women, 1999.

- RIBADENEYRA, P. *Vida de Santos. Antología del Flos Sanctorum*. Océano. Ed. Olalla Aguirre y Javier Azpeitia. Selección y prólogo de Javier Azpeitia. Toledo, 2000.

- SAINT-MARTIN, L.C. *Lo Spirito delle Cose*. Firenze, 2006.

Bibliografía consultada:

- AA.VV. *Escuela de Traductores de Toledo*. Toledo, 1966.
- AGUSTÍN DE HIPONA. *El maestro, o Sobre el lenguaje*. Madrid. Trotta, 2003.
- ALMENDRAL OPPERMAN, A.S. *Rilke en Madrid*. Instituto de Estudios madrileños. Colección europeos en Madrid. Madrid, 1992.
- BALDUZZI, C. *Il soprannaturale in sant'Angela da Foligno e le sue virtù*. Segno, 1999.
- BALOTA, N. "L'ange des Elégies de Duino face, aux anges bibliques". *Figures. L'ange romantique*, (11). *Cahiers du Centre de Recherche sur L'Image, Le Symbole, Le Mythe*, 1993.
- BAUM, N. *Arbres et arbustos de l'Égypte ancienne*. Lovaina, 1988.
- BENITO RUANO, E. *Toledo los diablos*. Ciudad Real, 1995.
- BREZZI, F. *La passione di pensare. Angela da Foligno, M. Maddalena de' Pazzi, Jeanne Guyon*. Carocci, 1998.
- BUHL, M. L. "The Goddesses of the Egyptian Tree Cult". *Journal of the Near Eastern Studies*, nº 6, Chicago, 1947.
- CALUFETTI, A. *Angela da Foligno mistica dell'Ognibene*. Ed. Paoline, 1992.

-
- CHASSINAT, E. *Le Mystère d'Osiris au mois de Khoiak*, 2 fascs. El Cairo, 1966-1968.
 - CIRLOT, V. GARÍ, B. “El grito de Ángela de Foligno”. En, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Barcelona, 1999: (193-222).
 - CIRLOT, J. E. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, 2006.
 - CIRLOT, V. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid, 2010.
 - CORBIN, H. *Cuerpo Espiritual y Tierra celeste*. Madrid, 1996.
 - DE LA VORÁGINE, S. *La Leyenda Dorada, I y II*. Madrid, 1987.
 - DIDI-HUBERMAN, G. *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. París, 2007.
 - DOLBY MÚGICA, M. *El hombre es imagen de Dios. Vision antropológica de San Agustín*. Pamplona: EUNSA, 1993.
 - EDEL, E. *Akazienhaus*. Berlín, 1970.
 - FERREIRO ALEMPARTE, J. *España en Rilke*. Madrid, 1966.
 - GEBSER, J. *Rilke und Spanien*. Zúrich, 1977.
 - GERMER, R. “Persea ”., *Lexikon der Ägyptologie IV*, Wiesbaden, 1982: (942-943).
 - GILSON, É. *Las metamorfosis de la Ciudad de Dios*. Madrid: Rialp, 1965.
 - GUARDINI, R. *El ángel en la Divina Comedia de Dante*. Buenos Aires, 1961.
 - GUARDINI, R. *El fin de los tiempos modernos*. Buenos Aires, 1958.
 - GUARDINI, R. *Rilke's Dunio Elegies*. London, 1961.
 - HELCK, W. “Akazie”. *Lexikon der Ägyptologie I*, Wiesbaden, 1972: (113).
 - HILDEBRAND, D. *El caballo de Troya en la ciudad de Dios*. Madrid: Fax, 1969.
 - JERPHAGNON, L. *Saint Augustin. Le pédagogue de Dieu*. Gallimard, 2002.
 - KAMBITSIS, S. “Une nouvelle tablette magique d'Égypte”. *BIFAO, Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale*, (76). Musée du Louvre, inv. E 27145 - IIIe/IVe siècle [avec 2 planches]. 1976: (213-223).
 - KOMAR, K. L. *Transcending Angels. Rainer Maria Rilke's Duino Elegies*. London, 1987.
 - KORN, A. *De San Agustín a Bergson*. Buenos Aires: Nova, 1959.
 - LOOS, A. “Ornament und Verbrechen”, *Cahiers d'Aujourd'hui*, 1913.
 - MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. *El concepto cultural alfonsí*. Barcelona, 2004.
 - MARTÍNEZ, E. “Fragmento Arameos de Henoc”. *Apócrifos del Antiguo Testamento IV*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1984: (295-325).
 - MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. París, 1964.
 - NAUMANN, H. “Rilke uns Toledo”. *Sociedad Rilke*. Gernsbach, 1992.
 - NAUMANN H. *Rainer Maria Rilke und Worpswede*. Galerie Verlag. Fischerhude, 1990.
 - PETRARCA. *Petrarch, The First Modern Man of Letters, A Selection from His Correspondence*. Edited by J. H. Robinson and H. W. Rolfe, G. P. Putnam's Sons, 1909: (317).
 - PEGUEROLES, J. *El pensamiento filosófico de San Agustín*. Barcelona, 1972.
 - RADÍ, L. *Ángela da Foligno e l'Umbria mística del seculo XIII*. EMP, 1996.
 - REY ALTUNA, L. FONT PUIG, P. *Qué es lo bello. Introducción a la estética de San Agustín*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.
 - RODRÍGUEZ BAUSÁ, L. *Toledo Insólito. Ensayo sobre lo oculto, mágico, misterioso*. Toledo, 2003.
 - SAN MIGUEL, J.R. *De Plotinio a S. Agustín. El conocimiento en San Agustín y en el neoplatonismo*. Madrid, 1964.
 - SERVIER, J. *Diccionario crítico de esoterismo*. Madrid, 2006.
 - SWEDENBORG, I. *La sabiduría de los ángeles. Sapientia angélica de divino amore et de divina sapientia*. Madrid, 1988.
 - SWEDENBORG, E. *La nueva Jerusalén y su doctrina celestial*. Madrid. Trotta, 2004.
 - UÑA JUÁREZ, A. *San Agustín, 354-430*. Madrid, 1993.
 - UÑA JUÁREZ, A. *Cántico del Universo. (Carmen universitatis). La estética de San Agustín*. Madrid, 1999.
 - VEGA, A. “Experiencia mística y experiencia estética en la modernidad”. *Experiencia mística. Estudio interdisciplinario*. Madrid, 2004: (247-264).

- VERNET, J. *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente*. Barcelona, 1978.
- VON THURN TAXIS, M. *Recuerdos de Rainer Maria Rilke*. Barcelona. 2004.
- WAMER-WALLERT, I. “Baum, Baum Heiliger”. *Lexikon der Ägyptologie I*, Wiesbaden, 1973: (655-660); “Palme”. *Lexikon der Ägyptologie IV*, Wiesbaden, 1982: (658-659).
- WINKELVOSS, K. *Rilke, la pensée des yeux*. Préface de George Didi-Huberman. Paris. PIA, 2004.
- ZINN, E. *Rainer Maria Rilke un die Antike*. Hamburg, 1948.

HACIA 1914, DE PINTURA EL TRÁNSITO

Fuentes primarias:

- AA.VV. *Catálogo del Museo del Greco de Toledo*. Madrid, 1912.
- AMADOR DE LOS RÍOS, J. *Toledo pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos*. Madrid. Ignacio Boix, 1845.
- BARRÈS, M. *Gréco ou le secret de Tolède*. Paris, 1912.
- BOEHN, M. *Spanien-Geschichte-Kultur-Kunst*. Berlin. Carl Albert Kindle, 1924.
- COSSÍO, B. *El Greco*. Madrid, 1908.
- COSSÍO, B. *Excursión a Toledo*. Madrid. F. Rico, 1921.
- DORÉ, G. y el Baron Ch. DAVILLIER. *Voyage en Espagne*. Le Tour Du Monde, 1862-1873.
- ISRAËLS, J. *Spanje*. Berlín, 1900.
- LAMBERT, É. *Tolède*. Paris. Librairie Renouard, H. Laurens, 1925.
- LATOUR, A. *Tolède et les bords du Tage: nouvelles études sur l'Espagne*. Paris. Michel Lévy frères, 1860.
- LÓPEZ AYALA, J. *La Guía del Vizconde Palazuelos*, 1890. Versión francesa de M. Charles Docteur; dibujos a pluma de L. Azpiazu; fotograbados de Laurent, plano topográfico López de Ayala y Álvarez de Toledo, Jerónimo, Conde de Cedillo.
- MAYER, A. L. *Toledo*. Mit 118 Abbildungen. Leipzig. E. A. Seemann, 1910.
- SIMMEL, G. “Las grandes urbes y la vida del espíritu”. *Jarhbuch der Gehestiftung*, IX, 1903.
- SIMMEL, G. “Puente y puerta”. *Der tag*, 15 de septiembre 1909.

Bibliografía consultada:

- AA.VV. *El Toledo de El Greco*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.
- AA.VV. *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado, 1819-1920*. Madrid. Museo Nacional del Prado, 2004.
- AA.VV. *El Greco. Toledo 1900*. Castilla La Mancha, 2008.
- BERMÚDEZ CAÑETE, F. *Rilke, vida y obra*. Hiperión, 2007.
- CARCO, F. *Primavera de España*. Madrid, Almuzara, 2008.
- DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, R. *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Madrid. Alianza, cop. 1987.
- FERREIRO, J. “Rilke, poeta del cosmos y su relación vivencial con España”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. (218). Madrid, 1968.
- FICK, M. “Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende”. *Studien zur deutschen Literatur*, nº 125, Tübingen, 1993.
- GARCÍA RUIPÉREZ, M. OLIVARES SÁNCHEZ, M. *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo Municipal de Toledo*. Toledo: Antonio Pareja, 2004.

-
- JOIN-LAMBERT, M. *Jérusalem. Israélite, chrétienne, musulmane*. Paris. Albert Guillot, 1956.
 - KANDINSKY, W. MARC, F. *Correspondencia*. Madrid. Editorial Síntesis, 2004.
 - MARAÑÓN, G. *Elogio y nostalgia de Toledo*. Madrid. Espasa Calpe, 1951.
 - MARAÑÓN, G. *El Greco y Toledo*. Madrid. Espasa-Calpe, 1956.
 - MARÍAS, F. BUSTAMANTE, A. *Las ideas artísticas de El Greco. Comentarios a un texto inédito*. Madrid. Cátedra, 1981.
 - MARÍAS, F. *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo, 1541-1631*. Madrid. Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983-1986.
 - McCORT, D. *Going beyond the pairs: the coincidence of opposites in German Romanticism, Zen and Deconstruction*. State University of New York, Albany, 2001.
 - MUÑOZ HERRERA, J. P. *Imágenes de la melancolía. Toledo, 1772-1858*. Toledo, 1993.
 - NEHER, A. *Dans tes portes, Jérusalem*. Paris. Éditions Albin Michel, 1972.
 - PAU PEDRÓN, A. *Rilke en Toledo*. Editorial Trotta. Madrid, 1997.
 - PAU PEDRÓN, A. *Toledo Gravado*. Catálogo de la Diputación de Toledo, 2004.
 - PAU PEDRÓN, A. *Vida de Rainer Maria Rilke. La belleza y el espanto*. Editorial Trotta. Madrid, 2007.
 - SIMMEL, G. “Puente y puerta”. En, *El individuo y la libertad*. Barcelona. Península, 1986, pp.45-53.
 - SIMMEL, G. “Recuerdos de Rodin”. En, *El individuo y la libertad*. Barcelona. Península, 1986, pp.317-325.
 - SIMMEL, G. “Las grandes urbes y la vida del espíritu”. En, *El individuo y la libertad*. Barcelona. Península, 1986, pp. 375-399.
 - SIMMEL, G. *Michel-Ange et Rodin*. Paris. Rivages, 1990.
 - SIMMEL, G. “El asa”. En, *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona. Península, 1988, pp.109-116.
 - SIMMEL, G. “El extranjero como forma sociológica”. En, *Razas en conflicto*. España, 2002.
 - SOLÀ DOMÈNECH, M. R. *El Paisaje de Toledo en el Greco*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras, 1962.

HACIA 1922, DE ARQUITECTURA LA ELEVACIÓN

Fuentes primarias:

- BURCKHARDT, C. *Rodin und das plastische Problem*. Basilea, 1921.
- HOFMANNSTAHL, H. *Der Turm*. Berlin, 1928.
- MALE, E. *L'art religieux de la fin du moyen age en France*. Paris, 1908.
- RILKE, R.M. “Puppen”. *Die Weißen Blätter*, nº7, marzo de 1914, año I. Las muñecas de cera de Pritzel de estilo rococó fueron publicadas por primera vez en la revista *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. XXVII, octubre 1910 - marzo 1911.
- RILKE, R.M. *Auguste Rodin. Der Briefwechsel und andere Dokumente*. Insel. Frankfurt & Leipzig, 2001.
- RODIN, A. *Cathedrales de France*. Librairie Armand Colin. 103, Boulevard Saint Michel, Paris. 1914.
- SARRE, F. MARTIN, F.R. *Die Ausstellung von Meister Muhammedanischer Kunst in München 1910*. Alexandra Press. London, 1935.
- SIMMEL, G. “Michelangelo als Dichter”. *Vossische Zeitung*, Sonntagsbeilage 36, 8 de septiembre de 1889: (6-9).
- SIMMEL, G. “Michelangelo. Ein Kapitel zur Methaphysik der Kultur”. *Logos*, nº1, 1910-1911: (207-227).
- VALÉRY, P. “Eupalinos ou l'Architecte – Dialogue des morts”. *Nouvelle Revue Française*, nº90, 1 de marzo de 1921: (237-285).
- VON BERNUS, A. *Sieben Schattenspiele mit 14 schattenbildern*. München, 1910.

- VON KLEIST, H. *Sobre el Teatro de Marionetas y otros ensayos de Arte y Filosofía*. Introducción a cargo de Jorge Riechmann. Ediciones Hiperión. Madrid, 2008.

Bibliografía consultada:

- AA.VV. *Le Monde de Chartres*. Editor: Zodiaque, 1965.
- AA.VV. *El templo de Jerusalén. Historia y símbolo*. València. EDICEP, 1984.
- AA.VV. *El individuo y la libertad*. Editorial Península. Barcelona, 1986.
- AA.VV. *Invisible Cathedral. The Expressionist Art History of Wilhem Worringer*. Pennsylvania University Press. PA, 1995.
- AA.VV. *La memoria di Rainer Maria Rilke e l'archivio del Castello di Duino*. Ministero per i beni e le Attività Culturali. Archivio di Stato. Trieste. Biblioteca Statale. Editoriale Lloyd, Lint, 1999.
- AA.VV. *Le jardin comme labyrinthe du monde*. PUPS. Musée du Louvre Editions. París, 2008.
- AA.VV. *Rodin and the Cambodian Dancers: His final passion*. Editions du Musée Rodin. París, 2006.
- *Abbot Suger, On the Abbey Church of Saint-Denis*. Edición y traducción de Erwin Panofsky. Princeton, 1946.
- BAIRD, B. "Modern Magic". *The Art of Puppet*. Mondadori Editore. New York, 1965.
- BATTERBY, K.A.J. *Rilke and France: A Study in Poetic Development*. Oxford, 1966.
- BERGEL, K. "Rilke's Fourth Elegy and Kleist's Essay Über Das Marionettentheater". *Modern Language Notes*, vol. 60, nº2, febrero 1945: (73-78).
- BLANCHOT, M. "La obra y el espacio de la muerte. Rilke y la exigencia de la muerte". *El espacio literario*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 1992.
- BORIS, H. "Tier, Mensch und Engel bei Rainer Maria Rilke". *Die Schildgenossen*, julio-agosto 1929.
- BOUCHARD, M. "Un Monument au Travail: The Projects of Meunier, Dalou, Rodin and Bouchard". *Oxford Art Journal*, Vol. 4, No. 2, Sculpture, Nov., 1981: (28-35).
- BOUGARD, Jean-François. *Chartres, ou, Les cathédrales du nombre: [les secrets retrouvés des maîtres bâtisseurs]*. Editor: Mosaïque, 2003.
- BOULEZ, P. *Le pays fertile. Paul Klee*. Gallimard. París, 1989.
- BRADLEY, B. L. "The Internal Unity of Rilke's Cathedral Poems". *The German Quarterly*, Vol. 41, No. 2, Mar., 1968: (207-221).
- BRIDGE, H. "Place into Poetry. Time and Space in Rilke's Neue Gedichte". *Orbis Literarum*. n.61: 4, 2006: (263-290).
- BÜCHEL, W. *Lullus le Myésier. Electorium parvum seu Breviculum*. Wiesbaden, 1988.
- BURCKHARDT, T. *Chartres y el nacimiento de la catedral*. Olañeta, 1999.
- CALATRAVA, J. "Dos diálogos de Fénelon sobre pintura". *Espacio, tiempo y forma*, nº2, 1989: (209-221).
- CALATRAVA, J. "Edificios, ciudades, textos: sobre arquitectura y literatura". En, AA.VV. *Arquitectura Escrita*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2010.
- CHARLES-SAGET, A. *L'architecture du divin : mathématique et philosophie chez Plotin et Proclus*. París. Les Belles Lettres, 1982.
- CURTIUS, E.R. *Ensayos críticos sobre la literatura europea*. Editorial Seix-Barral. Barcelona, 1972: (153).
- EBNETER, C. *Rilke & Rodin. Paris, 1902-1913*. Sierre. Monographic, 1997.
- EBNETER, C. *Rilke und Agypten – Rilke et l'Égypte*. Iconographie: Jetty Boots-Kaat et Sarah In-Albon. Textes français et allemands: Curdin Ebnetter. Sierre. Fondation Rilke, 2004.
- EL LISSITZKY. "New Russian Art: A Lecture". *El Lissitzky*. Londres, 1969.
- FAVIER, J. *L'Univers de Chartres*. Bordas, 1988.
- FREUD, S. "Lo siniestro (1919)". *Obras Completas*. Madrid, 1978.
- FRONTISI-DUCROUX, F. *Dédale: mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*. París, 1975.
- FULCANELLI. *El secreto de las catedrales*. Random House Mondadori. Barcelona, 2009.
- GALL, E. "Die gothische Baukunst". *Frankreich und Deustschjand*, vol.I, Leipzig, 1925.

-
- GROHMANN, W. *Paul Klee*. París, 1954.
 - GRUNFELD, F.V. *Rodin: A Biography*. Henry Holt & Co. New York, 1987.
 - GÜSE, E.G. *Auguste Rodin: Drawings and Watercolors*. Rizzoli. New York, 1984.
 - HEIDEGGER, M. *Sein und Zeit*. 6ª edición, Tubinga, 1949.
 - HOFMANNSTHAL, H. *Lettere a Rilke (1902-1925)*. Via del Vento edizioni. Pistoia, 2000.
 - HOFMANNSTHAL, H. *Instantes griegos y otros sueños*. Cuatro Ediciones. Valladolid, 2001.
 - HOFMANNSTHAL, H. *Poesía lírica, seguida de 'Carta a Lord Chandos'*. Ediciones Igitur. Tarragona, 2002.
 - HOFMANNSTHAL, H. *La Torre*. Editorial Gredos. Madrid, 2003.
 - JAMES, John. *Chartres: the masons who built a legend*. Editor: Routledge & Kegan Paul. 1982.
 - JOUVE, S. *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*. Hermann. París, 1996.
 - JUDRIN, C. "Regards du poète sur le dessinateur et sur le collectionneur". *Rilke & Rodin. París, 1902-1913*. Fondation R.M. Rilke. Sierre, 1997.
 - KANDINSKY, W. MARC, F. *El jinete azul*. Barcelona, 2002.
 - KANT, E. *Sueños de un visionario, comentados por los sueños de la metafísica*. Leviatan, 2004.
 - KERÉNYIU, M. "Rilke en Ronda". *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Bern, 2000: (20-38).
 - KERÉNYI, K. *Miti e misteri*. Universale Scientifica Boringhieri. Turín, 1979.
 - KERÉNYI, K. *En el laberinto*. Madrid, 2006.
 - KLEE, Paul. *Journal*. París, 1959.
 - KLEE, P. *Diaries of Paul Klee*. University of California Press. Berkeley, 1964.
 - KLEE, P. *Bases para la Estructuración del Arte*. Ediciones Coyoacán. Mexico D.F., 2004.
 - KRAFFT, L. *München und das Puppenspiele. Kliene Liebe einer großen Stadt*. Beluascht und ausposaunt von Ludwig Krafft. München, 1961.
 - KURMANN-SCHWARZ, Brigitte. *Chartres: la cathédrale*. Editor: Zodiaque, 2001.
 - LARIFARI, K. *Blumenstraße 29ª. Das Münchner Marionetten-Theater, 1858-1988*. Herausgegeben von Münchner Stadtmuseum und Stadtarchiv. München, 1988.
 - LAUSTER, M. "Stone Imagery and the Sonnet Form: Petrarch, Michelangelo, Baudelaire, and Rilke". *Comparative Literature*, vol.45, nº2, verano 1993: (146-174).
 - LE MEN, S. *La Cathédrale Illustrée. Regard romanique et modernité*. CNRS Editions. París, 1998.
 - LOOS, A. "Das Prinzip der Bekleidung". *Neue Freie Presse*. Viena, 4 de septiembre de 1898.
 - MAIER, M. *La fuga de Atalanta*. Atalanta, 2007.
 - MARTINI, C.M. *Vers Jerusalem*. Barcelona, 2003.
 - MASON, E.C. *Lebenshaltung und Symbolik bei Rainer Maria Rilke*. Weimar, 1939.
 - MASSON, J.Y. "París dans les Élégies de Duino". *Rilke en France*. Marsella, febrero 1996, nº113/114.
 - McCLUNG, W. A. *The Architecture of Paradise. Survivals of Eden and Jerusalem*. California. UCP, 1983.
 - MÉNDEZ FILESI, M. *El Laberinto. Historia y Mito*. Editorial Alba. Barcelona, 2009.
 - MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Gallimard. París, 1964.
 - MERLEAU-PONTY, M. *El ojo y el espíritu*. Paidós Studio. Barcelona, 1986.
 - METZGER, R. *Munich. Its Golden Age of Art and Culture, 1890-1920*. Thames & Hudson. London, 2009.
 - MONMARCHÉ, G. *Chartres*. Alpina, 1950.
 - NAUMANN, H. "Rilke uns Toledo", en la revista *Sociedad Rilke*, Gernsbach. 1992
 - PARROT, A. *Le temple de Jérusalem*. Neuchatel. Delachaux & Niestlé, 1954.
 - PRACHE, A. *Chartres: la cathédrale Notre-Dame*. Monum, 2000.
 - RELLA, F. "El fragmento y el Canto de Orfeo". *La búsqueda del presente. Miradas sobre la modernidad*. Textos i Documents d'Arquitectura de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès. Edicions UPC: (24).
 - RODIN, A. *Cathedrals of France*. Illustrated with 88 Rodin Drawings with a preface by sir Herbert Read. Country Life, London, 1965.

-
- RYAN, J. "Creative Subjectivity in Rilke and Valéry". *Comparative Literature*, vol. 25, nº1, invierno de 1973: (1-16).
 - SCHIBERNA, G. *Guida al Castello di Duino*. Edizioni Fenice, Trieste, 2005.
 - STAROBISNKI, J. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Abada Editores. Madrid, 2007.
 - CZERNIN, M. *Duino, und die Duineser Elegien*. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 2005.
 - STAROBINSKY, J. "Del andrógino a la mujer fatal". *Retrato del artista como saltimbanqui*. Abada editores. Madrid, 2007.
 - STOICHITA, V.I. *Breve Historia de la Sombra*. Ediciones Siruela. Madrid, 2006.
 - STRACHAN, G. *Chartres: sacred geometry, sacred space*. París, 2003.
 - TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Ariel. Barcelona, 2001.
 - VALÉRY, P. *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. Madrid, 2004.
 - VALÉRY, P. *El cementerio marino*. Editorial Lucina. Con la versión rítmica de Agustín García Calvo. Zamora, 2006.
 - VOGLER, M. "Emerson's Presence in Rilke's Imaginary: Shadows os Early Influence". *Monatshefte*, vol.85, nº2, verano de 1993: (153-169).
 - WAIS, K. *Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen*. Tübingen, 1967: (15-28).
 - WITTGENSTEIN, L. *Aforismos. Cultura y valor*. Prólogo de Javier Sábada. Austral, Ciencias y Humanidades. Madrid, 2007.
 - WOLF, E.M. "Rilke's Ange du Méridien: A Thematic Analysis". En, *PMLA*, vol.8, nº1, marzo 1965: (9-18).
 - ZIMMER, H. *Mitos y símbolos de la India*. Editorial Siruela. Madrid, 2005.
 - ZIOLKOWSKI, T. "Rilke's "Portal" Sonnets". *PMLA*, Vol. 74, No. 3, Jun., 1959: (298-305).
 - ZIOLOWSKI, T. *The Classical German Elegy, 1795-1950*. Princeton University Press. Princeton, N.J. 1980.