

LA MUERTE Y EL AMOR EN RAINER MARIA RILKE

Maximiliano V. J. Consolo

Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino

Prólogo

La dificultad de realizar un estudio de la obra de Rilke radica en no caer en el error de querer encontrar una explicación minuciosa a cada verso o a cada oración. Racionalizar la poesía sería una gran equivocación. Por el contrario, se la debe dejar mostrarse, es decir, que hable por sí sola. Pero tampoco debemos resignarnos a no elaborar ninguna explicación. La hermenéutica o interpretación que desarrollaré a continuación ha sido realizada con gran respeto hacia el poeta de Praga y con una profunda convicción de que hay cosas que no tienen explicación, no por ignorancia sino porque su luz nos excede. Esta advertencia se la debo muy encarecidamente a uno de los exegetas más importantes sobre Rilke, el padre Héctor Delfor Mandrioni.

Generalmente, el gran tema que llama la atención en el *opus* rilkeano es el de la muerte. Fue muy interesante descubrir como era tratado por el poeta de Praga, sobre todo cuando leí *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Pero también me pareció atractivo el tema del amor. Al principio no veía conexión entre ambos temas, pero más tarde me di cuenta de lo equivocado que estaba.

La interpretación sobre estos dos temas rilkeanos se realizará con el mayor cuidado que merece, y he optado por citar cuantas veces sea necesario. No comparo la forma de citar de algunos escritores en donde realizan grandes interpretaciones sobre cierto autor sin citarlo textualmente. Esto hace, a mi entender, que el lector no coteje rápidamente la fuente, y que él mismo no pueda realizar una interpretación, la cual podría coincidir o no con el hermeneuta. Por ello, la opción de citar muy a menudo a Rilke tiene como objetivo proporcionar al lector la posibilidad de sacar sus propias conclusiones, aún cuando no coincida conmigo.

El presente trabajo tiene el carácter de ser una *investigación* sobre los temas de la muerte y el amor en la obra rilkeana. Comenzaremos por exponer el diagnóstico de la sociedad realizado por Rilke, seguido de la idea de arte, artista, poesía y poeta. Luego analizaremos el tema de la transformación y, más adelante, antes de pasar al tema de la muerte, investigaremos la simbólica rilkeana y la importancia del dolor. Luego del capítulo de la muerte, nos adentraremos al tema del amor. Por último, las conclusiones. Las traducciones utilizadas de las obras de Rilke son muy buenas. Sin embargo, si el lector desea consultar las fuentes en el

idioma original –alemán– puede hacerlo en la biblioteca del Instituto Goethe de Buenos Aires o a través de la página de internet: www.rilke.de. También puede hallar más información sobre su vida, obra y bibliografía en www.rilke.ch.

Este trabajo ha sido elaborado con el fin de ayudar a introducirse en el mundo rilkeano. Es importante destacar que la lectura de Rilke ayuda muchísimo a la comprensión de filósofos tales como Scheler y, principalmente, a Martin Heidegger. Espero sinceramente que este trabajo cumpla con los objetivos propuestos y que sea un humilde incentivo para la lectura de este gran escritor.

I. El hombre que mira. La superficialidad de la vida

I.a. La técnica

Rainer Maria Rilke (1875-1926) percibía en la realidad de su tiempo, que el hombre estaba inmerso en un paradigma donde lo matemático era lo dominante, y donde el espíritu era casi ignorado. Para él, el hombre estaba como perdido. Si nos sorprendemos hoy con el progreso de la ciencia y la técnica, imaginémosnos lo que habrá sido al comienzo, cuando comenzaba a ser una novedad. La técnica prometía una mayor calidad de vida. Pero el hombre terminaría perdiendo lo más sagrado que tiene, su espíritu, convirtiéndose así, en un engranaje más de la máquina. Rilke buscará una salida a esta situación que denunció muy claramente en uno de sus *Sonetos a Orfeo*:

*¿Oyes lo nuevo, Señor,
cómo retumba y se estremece?
Vienen heraldos
que lo ensalzan.*

*Ninguna escucha está a salvo
entre la furia,
pero la parte de la máquina
ahora quiere que la alaben.*

*Mira, la máquina:
cómo se venga y se revuelca
y nos deforma y debilita.*

*Aunque su fuerza venga de nosotros,
que, sin pasión,
empuje y sirva.¹*

¹ Rainer Maria Rilke; *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*. Madrid: Edición y traducción de Eustaquio Barjau. Cátedra, 1993, 152. A partir de aquí las *Elegías de Duino* se citarán como *Elegías*; y los *Sonetos a Orfeos* como *Sonetos*, seguidos del número de página.

Rilke no puede aceptar que lo más importante, lo más excelso del género humano sea olvidado. Pero junto al olvido del espíritu, se han olvidado también las *cosas* y la capacidad de asombro de la maravillosa realidad en la cual nos encontramos. Las cosas se han convertido solamente en útiles, en algo intercambiable, algo que tiene un valor fijado por nosotros. No son admiradas por sí mismas sino en función de algo, de un interés o necesidad.

Ahora bien, el hombre siente una especie de vacío existencial. Ante éste, él trata de vivir lo mejor posible. Pero el resultado que logra es el de alejarse de sí mismo, de su propia esencia. Estamos ante un hombre que ni siquiera se conoce o se ama. De esta forma, la realidad se torna cada vez más insoportable, la vida se transforma en rutinaria y, por lo tanto, tediosa. El amor es dejado de lado; Dios, o es olvidado en la supuesta creencia que se tiene todo, o es aborrecido por culparlo de las calamidades que acontecen en nuestro mundo. El hombre, que debiera peregrinar hacia lo que Mandrioni llama su fundamento², no solo pierde el camino, sino que pierde la necesidad de retomarlo en pos de una falsa felicidad narcótica:

I.b. La ciudad del dolor

La ciudad del dolor es descrita por nuestro autor maravillosamente en la décima elegía de Duino. Esta realidad es un fiel reflejo de la inautenticidad de nuestra existencia. Inautenticidad entendida en la concepción griega, como lo que no obra por sí mismo. El hombre ya no es libre, sino que está preso dentro de una realidad que él mismo ha construido. Mandrioni señala muy bien que “a través de la diversión estrepitosa, el hombre narcotiza su espíritu, se olvida del verdadero sí mismo y su misterio, y en especial, cree encontrar una consolación frente a la realidad del tener que morir”.³ Pero nuestro escritor no es el único en denunciar esto; él se suma a poetas de alto nivel como Charles Baudelaire (1821-1867) y Georg Trakl (1887-1914).

De este modo, el hombre huye de sí mismo y ve a la muerte como algo extraño y fatal. Esto lo lleva a que no la nombre y a mantenerla al margen de su existencia. Claro ejemplo de esto son los velorios, en donde las personas realizan charlas graciosas o fuera de contexto con tal de esquivar el tema de la muerte. A veces parecería que es más una reunión social que lo que debería ser. Sin lugar a dudas, la muerte de un ser querido no es agradable, pero lo que tratamos de ver aquí es que el hombre trata a la muerte con cierto despecho, y esto es un fiel reflejo entre otras cosas de la incapacidad de encontrarnos, de ser lo

² Véase Héctor D. Mandrioni, *Rilke y la búsqueda del fundamento*. Buenos Aires: Editorial Guadalupe, 1971.

³ H. D. Mandrioni, *op. cit.*: 110.

que debemos. Pero sigamos más adelante, y veamos lo que el propio poeta de Praga nos dice sobre esta ciudad del dolor:

*Ciertamente, ay, cuán extrañas son las callejas de la Ciudad del Dolor, donde en el falso silencio, fuerte, hecho de exceso de ruido, alardea de lo que ha sido vertido del molde del vacío: el ruido dorado, el monumento que estalla.*⁴

¿Por qué razón señala Rilke que esta ciudad del dolor nos es *extraña*? Esto lo debemos entender desde su posición, debido a que él se encuentra más allá de la ciudad del dolor. Para el hombre común no le es extraña, al contrario le es familiar. Para el hombre que ha llegado más allá de lo visible o de lo superficial, esta ciudad ficticia materialista le es absolutamente abyecta, sobre todo por la razón de que nos mantiene alejados y seducidos bajo una órbita que no corresponde con nuestra verdadera existencia. Bollnow señala que es en esta ciudad del dolor donde podemos ver "... los esfuerzos por reprimir este carácter doloroso y ocultado mediante una actividad desprovista de contenido".⁵ Siguiendo el análisis de estos versos, nuestro poeta nos habla de un *falso silencio*. Éste tiene su origen en nuestro afán de alejarnos de nuestra infelicidad. Pero este silencio irreal, creado para contrarrestar dicha infelicidad, debe tener la suficiente fuerza para hacernos desviar del verdadero camino, debe ser tan estrepitoso que no podamos escuchar ninguna otra cosa, ni aquello que quizás nos pueda salvar. El hombre siente que ha logrado por sus propios esfuerzos, la felicidad. Pero este ruido, que en realidad es un falso silencio, lo mantiene atrapado. Además, este ruido tiene su origen en el vacío, es decir, de algo que no tiene fundamento.

Rilke señala que este ruido es *dorado*. Esto señala que le damos un valor tal que lo tomamos como lo más valioso de nuestras vidas, como a una divinidad. De este modo el ruido "... es la expresión de un vacío ir y venir, de una mera actividad *teñida de oropel*, igual que el movimiento recubierto sólo exteriormente de una capa dorada que no está en consonancia con su íntima esencia, resultando, por lo tanto, falso y mentiroso. Debajo de una superficie aparentemente valiosa se oculta una actividad llena de presunción".⁶

*Oh, de qué modo, sin dejar huella, un ángel les pisotearía el mercado de con-suelos, al que limita su iglesia, la que ellos compraron una vez terminada: pulcra y cerrada y desengañada, como una oficina de correos en domingo*⁷.

⁴ *Elegías*: 117.

⁵ Otto Friedrich Bollnow, *Rilke, poeta del hombre*. Madrid: Taurus [Título original: *Rilke*. 2ª edición ampliada. Traducción de Jaime Ferreiro Alemparte, 1963]: 74.

⁶ O. F. Bollnow, *ibidem*: 75.

⁷ *Elegías*: 117-118.

El análisis de la figura del ángel lo dejaremos para más adelante. Aquí nos detendremos al estudio del *mercado* y de la *iglesia*. Éstos, para Rilke, son una especie de narcóticos para mantenernos calmados. Esto nos recuerda a Karl Marx (1818-1883) quien señalaba que la religión es el opio de los pueblos. Pero aquí no deberíamos tomarlo de esta forma, ya que Rilke apunta a una realidad más profunda, ontológica. La característica de las nuevas iglesias que se construían en la época de Rilke, era la de ser compradas cuando ya estaban terminadas. A diferencia de las catedrales de siglos anteriores, a las cuales Rilke admiraba, las nuevas se construyen de un día para el otro. En cambio, aquellas catedrales eran construidas durante mucho tiempo por muchas personas, las cuales estaban inmersas en un pueblo o ciudad donde cada ladrillo era puesto con sentido, con corazón. Mandrioni señala que la iglesia medieval "... se hacía desde **dentro**, al igual que las abejas su panal. Pero ahora hay iglesias que se construyen como un edificio más, sin alma, y desde **fuera**; y, luego, ya listas, se las compra para el ejercicio del culto".⁸

Los adjetivos de *pulcra*, *cerrada* y *desengañada* nos señalan que la iglesia es algo que a la vista puede parecernos auténtica pero que en realidad es *cerrada*, ya que no nos lleva hacia lo más importante, al contrario, nos desvía. Por último, la caracterización de la iglesia como una oficina de correos en domingo, señala la formalidad de la religión, es decir la falta de compromiso o de autenticidad en la vivencia de la fe. Una religión formal no tiene en su centro a un Dios *vivo*. El hombre en el ámbito de la iglesia es consolado por los sacerdotes o pastores para calmar el dolor que siente, para tener esperanza de algo que en realidad nunca tendrá, para sentirse con la conciencia tranquila de que está haciendo todo como debe ser.

I.c. La feria de la vida

Ahora bien, una vez construida esta ciudad del dolor, es decir, la máscara con la cual el hombre encuentra un falso consuelo, ¿cómo puede hacer para poder sobrevivir con esta falsedad? La respuesta la podemos encontrar en la construcción de otra pseudorealidad, la *Feria de la vida*. Veamos en qué consiste:

¡Columpios de libertad! ¡Buzos e ilusionistas del afán! Y el tiro al blanco con figuritas, el tiro al blanco de la felicidad relamida, donde hay pataleo de diana y comportamiento de hojalata, cuando uno, más diestro, acierta. De aplauso a azar sigue él dando tumbos su camino; pues casetas de toda clase de curiosidades solicitan, tamborilean y berrean. Para los mayores, no obstante, hay todavía algo especial que ver, cómo el dinero se multiplica, anatómicamente no sólo como diversión: el órgano genital del dinero...".⁹

⁸ H. D.Mandrioni, *op. cit.*: 108. El remarcado es nuestro.

⁹ *Elegías*, 118.

Estamos ante lo bullicioso¹⁰ que Rilke representa con diversas figuras. La primera que apreciamos son los columpios; éstos simbolizan el movimiento que oscila entre la búsqueda de la felicidad y el escape de la realidad. La segunda figura simbolizada por los buzos y los ilusionistas refieren a la seducción de algunos hombres por medio de las palabras. La tercera figura, el tiro al blanco, señala la superficialidad de los objetivos del hombre, y la ilusión de que pueda satisfacerlos. El *comportamiento de hojalata* refiere al orgullo del hombre por obtener esta felicidad superficial. La figura del aplauso refiere a la vanidad. Ésta es una de las características que más repudia Rilke en esta sociedad; por ella, el hombre posee la ilusión de que está en el camino correcto, de que la vida es como él la desea, y que no podría ser de otro modo mejor; por ella, el hombre se mantiene narcotizado, comenzando a ser un muerto viviente, algo que existe sin querer atreverse a serlo. Otra figura que podemos apreciar en estos versos es la *curiosidad*. Ésta, junto con la vanidad constituyen la gran fuerza motriz de la feria, invadiendo los corazones de los hombres para dejarlos envenenados. Rilke tratará de encontrar el remedio adecuado para esto. Esta será su misión.

El hombre, a pesar de tener la *sensación* de estar bien, sigue dando tumbos. Para los hombres adultos, Rilke introduce la figura del dinero. Éste antes era obtenido de una forma más noble, es decir, con el sudor de la frente, con el esfuerzo. Pero ahora se puede ganar mucho dinero sin hacer grandes sacrificios. Aquí se refiere a la actividad bursátil, en donde en un ámbito cerrado se deciden los destinos de miles de fuentes de trabajos para bien o para mal. Es uno de los pocos lugares en su obra en donde podemos observar una preocupación por temas más cercanos a la vida cotidiana. Muy probablemente esto se deba a que el dinero fue algo que necesitó en demasía debido al ritmo de vida elevado que nuestro poeta llevaba (viajes, hospedajes en varios países, entre otros factores).

II. El arte, el artista, la poesía y el poeta

II.a. El arte y la obra de arte

Anteriormente hemos reflexionado sobre la ciudad del dolor. Ahora bien, en este ámbito, Rilke nos advierte que hay un falseamiento del arte, el cual consiste en reducirlo a un mero entretenimiento de fin de semana, es decir, a algo útil. Nuestro poeta denuncia que muchas generaciones crecieron con esta concepción del arte. Pero para él, es otra cosa totalmente diversa; es el medio que nos liberará del encadenamiento que padecemos desde nuestro nacimiento.¹¹

¹⁰ Véase O. F. Bollnow, *op. cit.*: 77.

¹¹ Rainer Maria Rilke, *Diarios de juventud*. Madrid: Traducción, prólogo y notas de Eduardo Gil Bera. Pre-textos. Narrativa clásicos, 2000: 34. A partir de aquí se citará como *Diarios*.

Entonces, cada obra de arte es una especie de liberación, y ser *culto* significa ser libre. Pero la obra de arte es la vía de la cultura solamente para el artista que la crea, y no para nosotros que la admiramos. Por lo tanto, toda esta concepción del arte se refiere solamente a los hombres creadores, y establece una diferencia con otro tipo de arte que es producido por los no creadores, es decir, por el vulgo: la religión. Veamos lo que nos dice en su Diario Florentino:

*La religión es arte de los no creadores. En la oración, se hacen productivos: dan forma a su amor, su gratitud, su nostalgia, y así se liberan. También heredan una especie de cultura efímera; porque se liberan de muchas metas a favor de una sola. Pero esa meta no les es peculiar y es común a todos. Pero no existe una cultura común. Cultura es personalidad; eso que se llama así entre la masa es un consenso social sin fundamento íntimo.*¹²

Es así como el hombre vulgar necesita profesar una religión. A tal punto lo considera necesario que al hombre ateo nuestro poeta lo trata de bárbaro. Dios es, para él, la obra de arte más antigua realizada por el hombre. Pero este Dios está muy mal conservado hoy en día. Esta formación de Dios por parte del hombre vulgar o de los incapaces, como los denominaba Rilke, se debe a que busca ser mantenido y a que no quiere asumir su responsabilidad en la vida.¹³

El arte es lo que nos liberará y nos reconducirá hacia la patria primigenia. Pero esta patria no se encuentra aquí, está siempre más allá de cualquier época. Todos debemos morar en esa patria y nadie, ni aún los artistas, puede tomarse el atrevimiento de creerse dueño de este suelo ya que nos supera.

*Todo arte sincero es nacional. Las raíces de su esencia se calientan en el suelo patrio y de él reciben su medro. Pero el tronco se eleva solo, y donde se ensancha la copa ya es tierra de nadie. Y puede ser que la raíz sorda no sepa cuándo florecen las ramas.*¹⁴

Por último, el arte es sin *para qué*, ya que es objeto de contemplación y no de necesidad. El arte no es usado *para algo*, si bien hay muchas personas que tienden hacerlo como los coleccionistas. Éstos reducen la obra de arte a una cosa útil, algo que nuestro poeta rechazaría tajantemente. La obra de arte no busca ser analizada o explicada sino que busca ser considerada como misterio.¹⁵

¹² *Diarios*: 39.

¹³ *Diarios*: 47.

¹⁴ *Diarios*: 44.

¹⁵ Véase Hugo Mujica, *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*. Madrid: Editorial Trotta, 1998: 78.

II.b. El artista solitario

El arte entonces es un medio para liberarse; pero esto debe ser personal, no se puede compartir. Lo que sí se puede hacer es recibir la cultura del otro para formar un arte más puro. Pero nunca compararse con el arte del otro, ya que si éste es mayor se corre el riesgo de perdernos; en cambio si es inferior, podemos caer en algo mezquino y perder la libertad adquirida. Por ello, en general los artistas deben vivir en soledad.

El artista que ha encontrado la patria primigenia sabe que debe permanecer en su soledad. Ésta es una característica del artista que nuestro poeta reitera continuamente. La soledad es un factor necesario para hacer arte y, por lo tanto, deberá abrazarla durante toda su vida. Claro ejemplo de la soledad se encuentra en la décima *Elegía de Duino*:

Pero el muerto tiene que seguir, y en silencio le lleva la queja más vieja hasta el barranco, donde brilla la luna: la fuente de la alegría. Con veneración la nombra ella, dice: -Entre los hombres ella es un río que arrastra. Están al pie de la montaña. Y allí ella le abraza, llorando. Solitario él va subiendo, a los montes del protodolor. Y sus pasos no se oyen siquiera desde el mudo destino¹⁶.

II.c. La poesía

Rilke ve en la poesía el instrumento adecuado para contrarrestar el naturalismo y positivismo de su época. La poesía tiene, como obra de arte, una función liberadora. Por lo tanto, permite que las cosas retomen sus rumbos originales, para ser lo que deben ser. Esto nos permite observar un trasfondo metafísico muy profundo. Según Rilke, la poesía nace de las experiencias personales, es decir, poetiza lo vivido.¹⁷ Ya en los *Cuadernos de Malte* nos dice:

Pues los versos no son, como creen algunos, sentimientos (se tienen siempre demasiado pronto), son experiencias¹⁸.

Pero, ¿qué es lo que se hace con esa experiencia? La poesía debe transformar la realidad y dar un nuevo modo de encontrarnos *en* el mundo. Hombre y mundo se co-pertenece, no se pueden dar por separado. Gracias a la poesía

¹⁶ *Elegías*, 123-124.

¹⁷ Véase Ángel J. Battistessa, *Rilke y su itinerario*. En Boletín del Instituto de Estudios Germánicos. Años III-IV, 1941-42, n° 8. Número especial dedicado a Rainer Maria Rilke. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 8.

¹⁸ Rainer Maria Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Traducción de Francisco Ayala. Prólogo de Guillermo de Torre [Título original: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*]. España: Losada Océano, 1999: 32-33. A partir de aquí se citará como *Malte*.

el *ser* se nos devela de la visión cotidiana que lo oscurece. Por medio de la poesía, la palabra transmite un mensaje de lo eterno en nuestra existencia. Y el *habla* existe gracias a que el *ser* primeramente también nos habla. Es así como el *ser* llama al pensamiento, ser y pensar se identifican: to. ga.r auvto. noei/n evstíi,n te kai. ei=nai (lo mismo es en efecto pensar que ser) dirá Heidegger.¹⁹ El pensamiento y el lenguaje son manifestaciones del *ser*, aunque con la advertencia de que nunca podrán abarcarlo totalmente. Entonces, la poesía es el medio por el cual se nos manifiesta lo más originario, lo primigenio. En ella se devela lo oculto, aunque la palabra siempre va a resultar inadecuada para poder expresar absolutamente aquello que es su fundamento. La palabra no tiene como función meramente significar o representar algo. Eso que es dicho por la palabra no es encapsulado, sino que más bien nos *abre* hacia lo más hondo de nuestra existencia. Por ello, la poesía es una especie de sublime revelación.²⁰

Si bien la palabra significa *algo*, es un *significar* que es un *hacer renacer* algo del misterio transformándolo en algo que sea sensible para nuestra existencia. El mundo de hoy está caracterizado por la pérdida de sentido. O bien, el lenguaje es chato debido a que no hay algo firme sustentándolo, o bien estamos sordos para escuchar lo fundamental celebrado en la palabra, o bien las dos cosas. La pérdida del fundamento es la pérdida de lo divino. Esta es la noche del mundo que tanto denuncian los poetas, como también los pensadores. Al respecto Heidegger señalaba:

*No sólo han huido los dioses y el dios, sino que en la historia universal se ha apagado el esplendor de la divinidad. Esa época de la noche del mundo es el tiempo de penuria, porque, efectivamente, cada vez se torna más indigente. De hecho es tan pobre que ya no es capaz de sentir la falta de dios como una falta*²¹.

Aquí hay un dato muy interesante: el hombre ya no siente la ausencia, y esto es lo peligroso. Entonces, es función de la poesía el despertarnos a través de la palabra primigenia, pero para ello debemos estar dispuestos a recibirla. Debe haber una conversión de nuestros corazones, debe haber una especie de ascesis espiritual para que lo sagrado reviva dentro nuestro. La poesía de nuestro poeta tiene la idea de un Dios lejano. Esta lejanía la debemos, según él, admitir y sopor-

¹⁹ Véase Martin Heidegger, *Identidad y diferencia*. Edición bilingüe. Edición de Arturo Leyte. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte [Título original: *Identität und Differenz*]. Barcelona: Anthropos, 1988: 69.

²⁰ Véase José Ferrater Mora, "Cuestiones disputadas. Ensayos de filosofía", *Revista de Occidente*, Madrid, 1955: 93.

²¹ M. Heidegger, "¿Y para qué poetas?", en Heidegger, Martin; *Caminos de bosque*. Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte [Título original: *Gesamtausgabe*. Band 5: Holzwege]. Madrid: Alianza Editorial, 1998: 199.

tar. Las *Elegías de Duino* son un claro ejemplo del reconocimiento rilkeano de la infinita lejanía de Dios.²²

La noche del mundo no es debido a que Dios haya muerto, sino más bien, a que nosotros todavía no conocemos nuestra propia esencia, a que no hemos aprendido el amor, y a que escapamos de la muerte. Rilke lo señala bravamente en uno de sus *Sonetos a Orfeo*:

*Aunque veloz el mundo cambie
como formas de nube,
lo terminado cae
a su tierra natal.*

*Sobre este cambio, este andar,
más libre y más extenso,
dura aún tu pre-canto,
dios de la lira.*

*No se conocen los males,
no se aprendió el amor,
ni aquello que en la muerte nos aleja
ha sido desvelado.
Tan solo sobre el campo la canción
santifica y celebra.*²³

II.d. El poeta

El poeta es aquél que por medio de su canto sigue las huellas de lo divino, y nos lo muestra para que podamos transitar en el correcto camino. Los poetas son los que pueden despertarnos debido a que, como nos advierte Ricoeur, "... la forma de hablar del poeta queda liberada de la visión ordinaria del mundo solamente porque él mismo se libera para encontrarse con el nuevo ser que ha de llevar al lenguaje".²⁴ Ellos vivencian su ser poeta como un sacerdocio.

El canto del poeta es celebración y glorificación de las cosas. A través de él, las cosas vuelven a su cause y a su origen. También, por él nosotros despertamos para ver lo primigenio. Son los que se *arriesgan*, son los héroes que se atreven a ir

²² Véase Hans-Georg Gadamer, *Poema y diálogo* [Título original: *Gedicht und Gespräch*]. Barcelona: Gedisa, 1999: 72.

²³ *Sonetos*: 153.

²⁴ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* [Título original: *Interpretation theory, discourse and the surplus of meaning*]. México: Siglo XXI, 1999: 73.

adonde los hombres comunes no se atreven, son los de corazones fuertes y nobles que aman cada cosa como vestigio del *ser*, en fin, son los que más *dicen*.

El poeta no piensa el *ser*, ya que ésta es función del filósofo, sino que nombra lo *sagrado*. Pero para que lo *sagrado* no quede despojado de su condición de divinidad, el poeta deberá asumir una misión que para emprenderla deberá claudicar a la voluntad de manipular las cosas, de hacerlas material de su propia voluntad de poder. Por ello, la mirada del poeta debe ser desinteresada y humilde. Cuando mira una cosa debe mirarla por ella misma. No tratará de dominarla, sino estar al servicio de ella. Generalmente cuando pensamos en algo como un árbol, inmediatamente nos referimos a otras cosas como sombra, fruto, madera, resguardo, etc. Todas éstas se encuentran en función de una utilidad relacionada con una necesidad. Así miramos el árbol porque nos da la sombra cuando hace mucho calor, o porque nos da el fruto cuando tenemos hambre, o porque nos da el material para realizar artefactos que nos sirven para hacer otras cosas, etc. Hay un para qué en todo esto. El poeta no puede seguir este mismo camino; deberá entonces desprenderse de todo esto y así mirar la cosa por sí misma, en cuanto cosa. Esto conllevará a que el poeta abra un ámbito totalmente diverso, que es amplio y *abierto*. Un ámbito que se nos da, que se nos *don*a, es decir, que es *gratuito*. En este ámbito, el poeta debe saber escuchar para luego obedecer; su objetivo se transforma así en develar lo permanente permaneciendo en lo fundamental, lo *sagrado*.²⁵ Esto *sagrado* que nombra el poeta no es temporal, no permanece en nuestra época, es ontológico y no cronológico.

En el hermoso *Diario Florentino*, Rilke nos habla de que hay en la historia de la humanidad, tres generaciones que se suceden: la primera de ellas, es la que encuentra a Dios; la segunda, es la que le construye un templo aprisionándolo; por último, la tercera, es la que empobrece a la divinidad, retirando cada piedra del templo construido para realizar casas precarias y miserables.²⁶ Ahora bien, él como poeta tomará la misión de encontrar a Dios. Pero no hay que verlo desde una óptica cristiana, es decir, como un Dios personal, debido a que la concepción de la divinidad en Rilke es algo peculiar. El poeta nos ayudará a habitar en la **patria**, aunque esta labor sea algo sumamente dolorosa:

*No tengo casa paterna
y tampoco he perdido una;
mi madre me echó al mundo.
Ahora estoy en el mundo
y voy hundiéndome en el mundo,*

²⁵ Véase H. Mujica, *op. cit.*: 105.

²⁶ *Diarios*: 32.

*y tengo mi dicha y tengo mi dolor,
y todo lo tengo solo.
Pero soy heredero de algunos.
Mi raza ha florecido en tres ramas
en siete castillos en el bosque
y se cansó de su escudo de armas
y ya era demasiado vieja
y lo que me dejó y lo que añadí
a la vieja posesión no tiene patria.
En mis manos, en mi seno
lo tengo que guardar, hasta que muera,
porque lo que pongo aparte
en el mundo cae;
es como puesto
en una ola.²⁷*

El poeta, especialmente él, será un constructor solitario, perteneciente a la primera generación, tratando de que sea la última, es decir, de que no se termine por perder el rumbo nuevamente.

III. El hombre que escucha. La transformación de lo visible en invisible

III.a. Cambio *versus* transformación

Mientras que la técnica encarnada en aquel tiempo en el positivismo y el naturalismo, estaba abocada a lograr cambiar la realidad para llevar a la sociedad a una evolución y progresión continua que le permitiera alcanzar un nivel de vida superior al reinante, por su parte, la poesía se esmeraba en llevar a cabo una transformación de lo visible en invisible. Es así, que tenemos en esta época una confrontación entre cambio o progreso o evolución por un lado, y transformación por otro. La gran diferencia entre ambos la encontramos a nivel metafísico. La transformación (del latín *transformatio*), como su nombre lo indica, es pasar de una forma a otra. Al contrario, el cambio indica un tipo de modificación más superflua y, por ende, menos sustancial. El cambio da preponderancia al *tener*, la transformación la dará al *ser*. Al respecto Komar nos advierte que "...el auténtico progreso, que incluye también al económico, es el que respeta los límites reales, que no violenta el orden de las esencias naturales, podríamos decir, el progreso limitado, para el cual el límite no es, ante todo, barrera, bloqueo u obstáculo, sino precisamente lo opuesto: indicación de las únicas reales posibilidades de desarro-

²⁷ *Diarios*: 308-309.

llo. El realismo en todos los niveles es esencialmente el sentido de los límites y su concepción positiva".²⁸

Esto es percibido por nuestros jóvenes artistas de fines de siglo XIX y comienzos del XX. Ellos buscarán transformar la realidad a través de su arte; una transformación que es llevada a cabo luego de una larga influencia kantiana con su giro copernicano, en la cual el sujeto regulaba toda la realidad.

III.b. La desyoización y la desobjetivación

Nuestro poeta ayudará a profundizar la desyoización de la realidad. A partir de ahora, la *cosa* comienza a ser respetada como algo sagrado, como vestigio de lo primigenio. Hay una atención hacia la *res*. Sin duda, en el medioevo a través de la tradición escolástica, existió un respeto por las cosas. Pero esto permaneció latente luego de Kant. Artistas como Rilke, Valéry, Gide e intelectuales como Scheller, comenzarán a mirar la realidad de otro modo, y percibirán que ellas piden ser rescatadas. Para esto, nuestro poeta primero se desprenderá de su *yo*, de la influencia sobre todo de la voluntad de poder instaurada por el filósofo alemán Nietzsche, para luego lograr una desobjetivación completa y liberar a la cosa del yugo del *yo* categorizador. Es así como la realidad es reinsertada en un ámbito nuevo y cordial, un ámbito que le es natural. La desobjetivación es en cierto modo un hacer patente el *ser* olvidado en el mundo fáctico. El abuso de la facultad racional trajo aparejado una desilusión y una depresión en el hombre. Nuestro poeta buscará una solución a través de un personaje mítico de la civilización griega.

III.c. Orfeo

A partir de ahora, nuestro poeta va a tomar otra postura con respecto a la forma de crear, ya no es más solamente el hombre que mira, sino también el que escucha. Mientras que en el hombre que mira teníamos como órgano principal al ojo, ahora tendremos como órgano al oído. Pero no debemos excluir lo aportado por la vista, es decir, no es la vista *versus* el oído, sino es la vista *junto* al oído que nos permitirá retornar a la patria verdadera. Aunque Rilke no tuvo al comienzo de su vida gran aprecio por la música, al final de sus días cambió de opinión, debido probablemente a la concepción griega de la música como derivado de la poesía. Para él, la música será una forma de poesía y Orfeo será su gran músico y poeta que tratará de salvar todas las cosas volviéndolas a la fuente primigenia. Su misión es transformar la realidad, darles vida en el ámbito cordial.

*Entonces ascendió un árbol. ¡Pura superación!
¡Oh, canta Orfeo! ¡Alto árbol en el oído!*

²⁸ Emilio Komar: *Orden y misterio*. Buenos Aires: Emecé, Fundación Fraternitas, 1996: 170.

*Y calló todo. Mas hasta en este callar
nació un nuevo comienzo, seña y transformación.*²⁹

Lo nuevo es esta realidad que se nos devela sin ninguna referencia a algo útil, despojada de nuestros intereses y ambiciones.

III.d. El corazón

El motor de la transformación es el corazón. Señalaremos cuatro características de este órgano.

1. El corazón es el órgano metafísico por excelencia con el cual se capta y transforma toda la realidad. Las señales proporcionadas por la vista y el oído son reunidas en el corazón. Las cosas son allí desobjetivadas. Pero no es esta desobjetivación un modo distinto de apropiarnos de las cosas, ya que no las poseemos en el corazón. Nosotros somos el ámbito en donde las cosas renacen. Las cosas, mediante la vista, están en nuestro interior; pero aún hay distancia, aún son objetivadas por el *yo* categorizador. A través del oído cordial podemos lograr transformar lo visible en invisible, esto es repatriar la realidad, darle la posibilidad de que *sea*, para que vuelva a lo primigenio. Este retorno es explicado por él, como círculos crecientes que damos en el transcurso de nuestras vidas, aunque tal vez, nunca podamos completarlo totalmente.

*Vivo mi vida en círculos crecientes,
que encima de las cosas se dibujan.
El último quizá no lo complete
pero quiero intentarlo.*³⁰

Ahora bien, ¿qué es esto primigenio? Podría ser Dios, pero un Dios que va madurando, una divinidad creada por el hombre. Hay un símbolo en el *opus* rilkeano que refiere a Dios: la torre. Este símbolo refiere al origen, a la estabilidad, a la defensa y al refugio. Frente a este símbolo, Rilke nos muestra que hay tres actitudes.

*Giro en torno de Dios, de la torre antiquísima,
durante miles de años voy girando.
Todavía no sé: ¿soy halcón, soy tormenta,
o bien soy un gran cántico?*³¹

²⁹ *Sonetos*, 129.

³⁰ Rainer Maria Rilke, *El libro de horas*. Edición bilingüe. Traducción y prólogo de Federico Bermúdez-Cañete [Título original: *Das Stunden-Buch*]. Barcelona: Editorial Lumen, 1999: 19. A partir de aquí se citará como *Libro de horas*.

³¹ *Libro de horas*: 19.

La primera actitud está representada por el *halcón* que refiere a la voluntad de poder. El hombre prepotente no va a volver al origen, al contrario lo rechazará y tratará de edificar uno falso. La segunda, la representa a través de la *tormenta*. Aquí tenemos al hombre rebelde, que no acepta el origen; aunque no lo niega se aleja de él por libre decisión. Por último, tenemos el *gran cántico* celebratorio. Es el hombre que canta la creación; el hombre modelo de esta tercera actitud es Orfeo. Su corazón es un lagar perecedero en donde su canto nunca se silenciará.

*¡Celebrar, esto es! Uno cuya misión es celebrar
surgió al igual que el bronce del silencio
de la roca. Su corazón, oh lagar perecedero
de un vino infinito para los humanos.*³²

2. El corazón es el órgano de sabiduría. Aquí debemos pensar en una gnosis cordial. Es un tipo de saber que va más allá de los silogismos de la razón. El corazón es para Rilke algo superior a aquélla. Es aquí donde resuena el pensamiento de Blas Pascal para quien el corazón conoce razones que la razón misma no conoce.³³ El conocimiento cordial es un tipo de saber en donde nosotros *sentimos* y *saboreamos* las cosas dentro nuestro.³⁴

3. En el corazón se pierden las características sensibles del espacio y del tiempo de las cosas a favor de una nueva configuración de las mismas. Por ello, decimos que hay una transformación, y sobre todo de algo visible a invisible. No es que nos encontremos con otra realidad distinta, sino más bien con la misma realidad pero ahondada y enaltecida, escrutada en lo más íntimo.

Gracias a la destemporalización llevada a cabo por el corazón, se produce una identificación entre pasado y futuro, es decir, *lo sido* se funde con *lo advenido*, para estar en un eterno presente, en un instante eterno que es el tiempo originario donde las cosas serán siempre.

Lo sido no lo debemos entender solamente como lo pasado, sino como un pasado que es presente. El pasado se encuentra dentro de nosotros en el presente, en este instante. Es así como podemos observar la transformación realizada por el corazón. Las cosas son liberadas del tiempo y esto nos permitirá el acceso poco a poco al fundamento último. Por ello, el corazón es una especie de *hacedor*, ya que da a la realidad una forma de existencia nueva. El poeta dará la palabra a este

³² *Elegías*: 140.

³³ Véase Blas Pascal, *Pensamientos. Sobre la religión y otros asuntos*. Traducción del texto del autor con las adiciones de Port-Royal convenientemente distinguidas por E. D'Ors. Prólogo de François Mauriac. Buenos Aires: Losada, 1977: 117.

³⁴ Véase H. D. Mandrioni, *op. cit.*: 164.

hacer cordial, y por lo tanto, él será un *testigo* que al escuchar el llamado del *ser* lo plasmará en sus versos. Ahora bien, aunque se pierda toda referencia de espacio y tiempo, no debemos tomarlo como una pérdida de la individualidad de las cosas, ya que solo es una liberación a toda referencia útil. Así, el poeta se constituye en un puente entre la realidad que vemos y la que él *sabe* en su corazón. Él nos da testimonio de la realidad que es.

4. El corazón no se rige por las reglas de la voluntad de poder. Gracias a esto las cosas liberan su núcleo divino e invisible. El corazón no tiene interés, es sin *por qué*, solamente celebra:

*Entre los martillos aguanta
nuestro corazón, como la lengua
entre los dientes, que, no obstante,
sin embargo, sigue siendo la que celebra.*³⁵

Además, nuestro poeta nos dice que el corazón debe persistir, mantenerse y no sucumbir³⁶. Estas tres características son esenciales para que el corazón pueda realizar esa actividad transformadora y para que no sucumba ante la mentalidad dominadora que reinaba durante la época de Rilke.

La transformación la podemos apreciar en cuatro niveles: en el ángel, el animal, el niño, y los amantes:

El ángel

*¿Quién, si yo gritara, me oiría desde las jerarquías
los ángeles?, y aún en el caso de que uno me cogiera
de repente y me llevara junto a su corazón: yo perecería por su
existir más potente. 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.*³⁷

Así comienza la primera *Elegía de Duino*. En esta obra nuestro poeta busca cuál es el puesto del hombre en el cosmos, y al primero a quien pregunta es al ángel. Esta figura ha sido una de las más investigadas en el *opus* rilkeano. Ante todo, debemos entender que al estar lejos de una visión cristiana de la realidad, no podemos realizar un paralelismo entre la concepción del ángel que tiene Rilke y la que

³⁵ *Elegías*: 113.

³⁶ *Sonetos*: 184.

³⁷ *Elegías*: 61.

conocemos a través del cristianismo, ya que no se asemeja en nada al ángel cristiano. Es una figura que no tiene una existencia objetiva ni subjetiva. El ángel es para él, una realidad de sentido³⁸, en donde el grado de desobjetivación de la realidad es pleno, es decir, donde la transformación de lo visible en invisible alcanza su culminación total. En él habitan todas las cosas; es totalmente superior a nosotros, y por lo tanto, se encuentra totalmente alejado de nosotros. Su función no consiste en la mediación entre nosotros y una divinidad, sino en ser una especie de valla que nos separa de lo divino, algo así como el símbolo por el cual se nos hace patente nuestra finitud. En estos versos de la primera elegía, nuestro poeta nos advierte de que si los llamáramos no nos oirían. La vía de comunicación que encontró Rilke con los ángeles fue la de la transformación, reflejada principalmente en los *Sonetos a Orfeo*. La transformación de lo visible en invisible en el ámbito del corazón será su misión y esto le permitirá estar más lejos de lo terrenal, de lo mundano, para aproximarse lo más posible a lo primigenio. Por ello, las *Elegías* y los *Sonetos*, son dos obras inseparables. Los *Sonetos* revelan la victoria del poeta en este mundo al llevar la realidad a su fundamento. No es que el poeta llegue a ser ángel, pero sí a ser una especie de espejo de la realidad, aunque de un modo imperfecto.

Por su parte, el espejo es otro de los símbolos más usados en la obra rilkeana. En él, la realidad no es objetivada; no hay una conciencia detrás que estructure las cosas, no hay un ojo contemplador que reduzca la cosa a algo útil o pragmático, sino que la cosa simplemente *es*. Veamos un ejemplo en los *Sonetos*:

*Espejos: nadie aún ha descrito, sabiéndolo,
qué sois en vuestro ser.*

*Vosotros, como intersticios del tiempo,
llenos sólo de agujeros de cedazo. [...]*

*A veces estáis llenos de pinturas.
Algunas parecen haber entrado en vosotros,
a otras tímidamente las mandáis pasar de largo.*

*Pero la más bella quedará, hasta que,
al otro lado, en la virginidad de sus mejillas
haya penetrado el claro, liberado Narciso.³⁹*

En el espejo se pierden las dimensiones temporales; la realidad muere en este objeto. El ángel es un espejo de la realidad.⁴⁰ En él todas las cosas mueren y

³⁸ Véase H. D. Mandrioni, *op. cit.*: 192.

³⁹ *Sonetos*: 171.

⁴⁰ Véase Romano Guardini, *Rainer Maria Rilke. Le Elegie duinesi come interpretazione dell'esistenza. I*, [Título original: Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpre-

cobran significados naturales. El ángel es una especie de contemplador cordial de las cosas, en donde la realidad es celebrada en su más profunda esencia.

*Con una inclinación de su frente echa
lejos de sí lo que limita y obliga;
pues por su corazón pasa gigante, erecto,
lo eternamente venidero, que gira.*

*Los hondos cielos están para él llenos de figuras,
y cada una le puede llamar: ven, reconoce...
No des a sujetar a sus manos ligeras nada
de lo que a ti te pesa. Pues vendrían*

*de noche a ti, para probarte, luchando más,
e irían por la casa como encolerizadas
y te agarrarían como si te crearan
y te arrancarían fuera de tu forma⁴¹.*

Para nosotros el ángel resulta terrible, ya que estamos aquí, en lo efímero. Rilke quiere ser una especie de ángel, pero sabe que no lo va a lograr del todo ya que todavía depende de lo visible, de lo corpóreo. Podemos observar aquí la influencia del dualismo órfico. Un espíritu que trata de liberarse de la cárcel que constituye el cuerpo. Rilke trata de salir de la finitud del objeto y también del sujeto, busca algo más profundo: la relación entre ambos que fundamenta todo.

El animal

Luego de interpelar al ángel para saber cuál es el puesto del hombre, y viendo que éste no le contesta, seguirá por el animal.

*Ay, ¿a quién podemos
entonces recurrir? A los ángeles no, a los hombres, no,
y los animales, sagaces, se dan cuenta ya
de que no estamos muy seguros, no nos sentimos en casa
en el mundo interpretado⁴².*

Los animales perciben nuestras inseguridades en este mundo racionalizado. Mientras que el animal está *en* el mundo, el hombre está *ante* el mundo. El animal habita en lo abierto; él no reflexiona, no puede saber que sabe. Esto, que al parecer

tation der Duineses Elegien. Traducción al italiano de Guido Somnavilla]. Brescia: Morcelliana, 1974: 91.

⁴¹ Rainer Maria Rilke; *Nuevos poemas*. Edición de Federico Bermúdez-Cañete. Texto bilingüe. Madrid: Hiperión, 1998: 103. A partir de aquí se citará como *NPI*.

⁴² *Elegías*: 62.

podría ser una desventaja, es para nuestro poeta una gran fortuna, ya que se encuentran más cerca del fundamento al carecer de la facultad de objetivar la realidad. Por ello, en el animal, la transformación de lo visible en invisible se da mucho más pura que en el hombre. Veamos otro de sus bellos poemas, la pantera, en donde nos enseña la actitud desinteresada del animal ante la realidad:

*Su vista se ha cansado tanto de ver pasar
los barrotes, que no retiene nada.
Le parece que hubiera mil barrotes
y tras los mil barrotes ningún mundo.*

*El suave andar, de pasos elásticos y fuertes,
que se vuelve en el más mínimo círculo,
es cual danza de fuerza en torno a un centro,
donde aturdida está una gran voluntad.*

*Sólo a veces se aparta, sin ruido, la cortina
de la pupila...Entonces una imagen penetra,
atravesando la calma en tensión de los miembros...
y deja de existir dentro del corazón⁴³.*

Rilke en este poema no se coloca frente al animal, sino dentro de él⁴⁴. La pantera encerrada en la jaula no objetiva, ni siquiera los barrotes. Todo termina muriendo en su corazón, sin saber que así sucede.

El niño

El niño es capaz también de mirar la realidad tal cual es. En él no hay objetivación; ésta vendrá más tarde a causa de los adultos que lo alejarán poco a poco de lo *abierto*. Rilke, tratará de que el corazón del hombre vuelva a la pureza que tenía cuando vivía su infancia, fuera del mundo de las formas. La niñez era considerada por nuestro poeta como el estado más valioso, el cual debía ser recuperado.

*Oh horas de la infancia,
cuando detrás de las figuras había más que sólo
pasado y ante nosotros no estaba el futuro.
Crecíamos, ciertamente, y a veces teníamos urgencia
por llegar pronto a ser mayores, en parte por amor
a aquellos que ya no tenían otra cosa más que ser mayores.
Y, sin embargo, en nuestro andar solos,*

⁴³ NPI: 93.

⁴⁴ Véase Luis Di Iorio, "Los 'Dinggedichte' de Rilke", en *Boletín del Instituto de Estudios Germánicos*. Años III-IV, 1941-42, n° 8. Número especial dedicado a Rainer Maria Rilke. Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 61.

*nos complacíamos con lo duradero y estábamos allí
en el espacio intermedio entre mundo y juguete,
en un lugar que desde el principio
fue fundado para un puro acontecer⁴⁵.*

El niño no sabe de pasado, ni de futuro, solo sabe de presente, viviendo en un eterno hoy. No diferencia la realidad del juego debido a que el *yo objetivador* no está desarrollado. Su modo de vivir es el ser absoluto, el de la realidad irreflexiva y simple⁴⁶.

Los amantes

*Amantes, a vosotros, satisfechos el uno en el otro,
os pregunto por nosotros. Vosotros os cogéis. ¿Tenéis pruebas? [...]
Yo sé
que os tocáis de un modo tan dichoso por la caricia se retiene,
porque no desaparece el lugar que vosotros, tiernos
cubríis; porque debajo sentís el puro
durar. Por esto os prometéis eternidad, casi,
del abrazo. Y, sin embargo, si resistís el espanto
de las primeras miradas y el anhelo junto a la ventana,
y el primer paseo juntos, una vez por el jardín:
amantes, ¿seguís siéndolo aún?⁴⁷*

En los amantes la transformación también se da pero momentáneamente, es decir, mientras que no haya la objetivación del ser amado. Al principio de la relación sucede una atracción entre ambos seres que es desinteresada. Ésta con el tiempo se pierde debido a la actividad del *yo objetivador* que reduce al otro a algo.

*¿No están los amantes
acercándose continuamente a márgenes, una cosa dentro de otra,
ellos que se prometían anchura, caza y país natal?⁴⁸*

Al principio, parecería que habría un acceso al país natal; pero esta especie de anhelo se desvanece. Los amantes anhelan poseerse el uno al otro, a través de

⁴⁵ *Elegías*: 83-84. También véase Rainer Maria Rilke, *El canto de amor y muerte del corneta Cristóbal Rilke*. Versión castellana con estudio estilístico por Ángel J. Battistessa. Buenos Aires, 1993: 124-125.

⁴⁶ Véase Romano Guardini, *Op. cit.*, 197-198. Véase también Fernando Castro Flórez, "El corazón de la infancia. La misión poética de Rilke", en *Cuadernos hispanoamericanos* n° 499, Enero 1992: 45.

⁴⁷ *Elegías*: 70-71.

⁴⁸ *Elegías*: 80-81.

caricias, abrazos, pero no lo logran, el cuerpo los separa. Parecería que la materia debería ser eliminada para lograr la ascensión hacia el país natal. Pensamos que la salida rilkeana, como analizaremos más adelante, consistirá en apuntar a las cosas más sublimes. El *otro*, en una relación amorosa debe ser dejado de lado para no terminar objetivándolo y sobre todo para no ser objeto de su objetivación.

IV. Dos vías de acceso al entendimiento de la muerte en Rilke

Rilke nos da dos vías para el entendimiento de la muerte. La primera es la simbólica. Los símbolos abundan enormemente en la obra rilkeana. Ya hemos visto algunos, como el del espejo, ahora nos abocaremos a aquellos símbolos que refieren específicamente a la muerte. La segunda vía que analizaremos será la del dolor.

IV.a. La simbólica rilkeana

El símbolo (del griego *sumbaù,llesqai*) participa de un modo u otro de aquello a lo cual refiere.⁴⁹ Posee la particularidad de contener, por una parte un elemento concreto que proviene de la realidad, y por otra, un elemento abstracto que es lo que se revela. Estos dos elementos se dan conjuntamente⁵⁰. Lo maravilloso del símbolo es que nos permite adentrarnos a lo que es poderoso⁵¹ y, más aún, a lo misterioso, constituyéndose en *teofanía*. De este modo, a través de él, media lo eterno en lo temporal.⁵²

IV.a.1. La fuente

Este símbolo tiene dos interpretaciones. La primera posee dos polos. Uno que es ascendente y otro descendente. El primero es el que corresponde al de los anhelos. El segundo es el de las acciones finitas que el hombre realiza para poder lograr los anhelos. El movimiento ascendente ya contiene implícito al descendente. Hay un eterno movimiento circular en la fuente que refiere a un *presente*

⁴⁹ Véase Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* [Título original: *Wahrheit und Methode*. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito]. Salamanca, España: Ediciones Sígueme, 1977: 204.

⁵⁰ Véase David Estrada Herrero, *Estética*. Barcelona: Herder, 1988: 454.

⁵¹ Véase Paul Ricoeur, *op. cit.*: 82. Véase también H.-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Introducción de Rafael Argullol [Título original: *Die Aktualität des Schönen*. Traducción de Antonio Gómez Ramos]. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós. ICE. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1º reimpresión, 1996: 85.

⁵² Véase Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Presentación de A. Ortiz-Osés. Barcelona: Anthropos, 1990: 51.

eterno.⁵³ De este modo, este movimiento representa la eternidad. Nosotros seríamos la fuente en la cual pasa el chorro de agua, el *ser*.

La segunda interpretación es la que nos permite ver la relación que hay entre vida y muerte. La muerte no es algo separado de la vida. El chorro de agua que asciende lleva implícito el movimiento descendente. Ya parte desde su origen, en el suelo, con lo que será su caída. Es así como nuestro poeta continuamente trata de reconciliar los opuestos, y no solamente el de vida-muerte, sino también el de eternidad-temporalidad, infinitud-finitud.

IV.a.2. La esfinge

*Mas se acerca la noche, el Monumento Funerario
que vela sobre todo. Hermana de aquella que está junto al Nilo,
la esfinge sublime: de la callada cámara semblante.
Y ellos se asombran de la cabeza coronada que para siempre,
en silencio, puso el rostro de los hombres
sobre la balanza de las estrellas.*⁵⁴

La esfinge es la figura inmortal de la muerte. El hombre es representado por el rostro de la esfinge, que mirándolo desde abajo, pareciera como si se encontrase entre las estrellas, y así por primera vez, el hombre accedería al ámbito donde se encuentra la unidad de la vida y la muerte. La esfinge custodia todo en esta tierra. Es la presencia de la muerte en la vida. Pensemos un poco en la imagen de la esfinge de Giseh que se encuentra frente a las pirámides. Esta figura, mitad león y mitad hombre, en medio del desierto vigila todo, pero especialmente la vida desde el ámbito de lo *abierto*. Cabe destacar dos cosas: primero, que la esfinge de estos versos no es la de Giseh, sino tan sólo su reflejo; segundo, que aún siendo su reflejo no la debemos considerar como ilusoria o falsa.

IV.a.3. El cisne

El cisne es un símbolo por el cual Rilke realiza una comparación entre, por una parte, lo dificultoso que es para el cisne el avanzar sobre la tierra firme y su posterior deslizarse sobre el agua, y por otra, la vida del hombre en la tierra y su posterior estar en el más allá de la vida, estar muerto. Esto lo expone brillantemente en su poema *El cisne*:

*Este esfuerzo de avanzar por lo aún no realizado,
pesadamente y como atados,
se parece al inacabado andar del cisne.*

⁵³ Véase Otto F. Bollnow; *op. cit.*: 369.

⁵⁴ *Elegías*: 122.

*Y el morir ese, no alcanzar ya
el fondo que pisamos a diario,
semeja a su angustioso descender...*

*a las aguas, que le acogen suavemente
y que, como dichosas y pasadas,
se retiran bajo él, onda tras onda,
mientras, infinitamente silencioso y seguro,
cada vez más emancipado y regio
y sereno, se digna avanzar.⁵⁵*

El cisne no tiene gran capacidad para caminar sobre el suelo. Así, nuestro poeta quiere comparar el andar del animal con nuestro andar en la vida. Nos encontramos encadenados a las cosas, pero no por culpa de éstas sino por nuestra capacidad objetivadora. La materia, como vimos anteriormente, no permite que nos liberemos totalmente para llegar al fundamento último. Cuando el cisne alcanza el agua, su paso se hace mucho más ágil. Así, el hombre al pasar al reino de la muerte logra caminar libremente, ya que se encuentra en su patria. Claro, que el pasaje de la tierra al agua es germen de dudas, miedos y angustias. Todo esto desaparece cuando el hombre pasa al otro lado.

IV.a.4. La donación de los infinitamente muertos: los amentos y la lluvia

*Pero si los infinitamente muertos despertaran en nosotros un símbolo,
mira, señalarían tal vez los amentos del desnudo
avellano, los amentos que cuelgan, o bien
pensarían en la lluvia que cae sobre el oscuro reino terrestre⁵⁶.*

A través de los *infinitamente muertos* obtenemos una sabiduría tal que nos permitirá aceptar la muerte. Éstos, que recorrieron el camino hacia la patria primigenia, nos dejan estos dos símbolos, los amentos del avellano y la lluvia. Por medio de éstos reconocemos a los *infinitamente muertos* en su destino de hundimiento en el olvido.⁵⁷

El avellano florece durante la primavera sin pensar en el fruto. Sus flores, los amentos, no mantienen cuando florecen una posición hacia el cielo sino que cuelgan. Este colgar es un signo que refiere al futuro, al fruto. Por su parte, la lluvia que cae sobre la tierra en primavera, tendrá la función de enriquecerla para que brote de ella una nueva flor.

⁵⁵ NPI: 107.

⁵⁶ *Elegías*: 124.

⁵⁷ Véase Gadamer, *Poema y diálogo*: 77-78.

Los amentos y la lluvia constituyen así el recuerdo del fundamento. Podemos observar dos elementos en estos símbolos. Uno de caída y otro de resurgimiento. El de caída es la posición hacia abajo del amento y la caída de la lluvia; el de resurgimiento es el del fruto que brota del amento y la flor que nace gracias a que la lluvia enriqueció la tierra. El de caída es el símbolo de la muerte, mientras que el de resurgimiento es el de la vida. Muerte y vida van de la mano, y por lo tanto, aquí podemos apreciar que la vida consiste en un permanente morir y renacer.⁵⁸ Por ello, aunque la caída simbolice lo trágico y el dolor, debemos alegrarnos, tal como lo señala nuestro poeta:

*Y nosotros, que pensamos en una dicha
creciente, sentiríamos la emoción
que casi nos abrumba
cuando cae algo feliz.⁵⁹*

IV.b. El dolor

IV.b.1. Análisis etimológico

La palabra dolor en griego es *algos*. Ésta tiene su relación con *avle, gw* que significa cuidarse, preocuparse de algo. A su vez, el vocablo *avle, gw* es una forma de *le, gw* que significa recogimiento. El vocablo dolor significa una especie de íntimo recogimiento.

Por otra parte, Rilke nos habla del dolor como una oscura pervinca (*unser dunkles Sinngrün*).⁶⁰ J. Steiner realiza una curiosa interpretación del significado de la palabra alemana *Sinngrün*. *Sinn* refiere al sentido, mientras que *grün* significa verde. El dolor es lo que da sentido, el que en última instancia nos conduce al fundamento.⁶¹

IV.b.2. El dolor como lo sagrado

Como podemos observar, estos vocablos, tanto el griego como el germánico, no significan algo que es negativo para la vida del hombre sino todo lo contrario. Generalmente, hoy se piensa en algo malo, principalmente en el dolor físico; el hombre conoce solamente el dolor negativo que debe sobrellevar, pero no el

⁵⁸ Véase O. F. Bollnow, "Filosofía de la existencia". Traducido del alemán por Fernando Vela. *Revista de occidente*. Madrid, 1954: 111.

⁵⁹ *Elegías*: 124.

⁶⁰ *Elegías*: 117.

⁶¹ Véase J. Steiner, *Rilkes Duiniser Elegien*, Francke, Bern U. Manchen, 1962. Citado en H. D. Mandrioni, *op. cit.*: 92.

positivo que le permitirá ascender.⁶² Pero ya los griegos veían al dolor como una vía para la reflexión. Entonces el dolor es algo que nos llama a pensar sobre ciertas situaciones. El problema no es el dolor mismo, sino aquello que causa el dolor. Hoy se confunde esto al pensar que lo que hay que tratar es el dolor mismo, sin importar su causa. Por ello, el hombre busca narcóticos, calmantes, y no le importa ver más allá de lo superficial, no le importa ver dentro suyo para poder asirse. De este modo, el dolor constituye un gran obstáculo para el hombre *light*, y al tratar de evitarlo, no hace otra cosa que alejarse del fundamento de su existencia, no hace más que dejar de ser, para ser meramente una ficción, una ilusión, una máscara. Pero tampoco debemos adoptar una postura masoquista, es decir, de querer buscar el dolor para poder llegar a nuestro fundamento. El dolor debe ser considerado como una especie de mensajero divino, de algo sagrado que nos ayudará a encontrar el fundamento.

Rilke nos advierte de que somos derrochadores de dolores:

*Nosotros, que derrochamos dolores.
Cómo nuestros ojos, adelantándose, los buscan, en la triste duración,
a ver si terminan o no. Mas ellos son, ciertamente,
nuestro follaje de invierno, nuestra oscura pervinca,
uno de los tiempos del año secreto, no sólo
tiempo, son lugar, asentamiento, lecho, suelo, residencia.*⁶³

Durante nuestra existencia buscamos, ante la presencia del dolor, su culminación por medio de los placeres de la sociedad *light* de hoy. Rilke en estos versos nos quiere hacer entender de lo valioso que son los dolores. Además, nuestro poeta se aleja de la concepción cristiana del dolor. Para él, el cristiano se deshace rápidamente del dolor. Rilke veía que para los cristianos lo importante era llegar a Dios lo más rápido posible evitando todo tipo de sufrimiento. En cambio, para nuestro poeta, el dolor no debe ser dejado de lado, sino que debe ser abrazado por el hombre con todo su corazón para que se constituya así en una vía muy provechosa que le permitirá encontrar el sentido de su existencia. Por otra parte, no debemos confundir el dolor con la angustia. Ésta está vinculada con el fracaso debido a nuestra debilidad.⁶⁴ La angustia es superada por Rilke en sus *Elegías*.

Un símbolo vinculado con el dolor es el de la queja, *-die Klage-*, que se encuentra sobre todo muy bien expresado en la décima *Elegía*.

⁶² Véase Romano Guardini, *op. cit.*: 451.

⁶³ *Elegías*: 117.

⁶⁴ Véase Rudolf Jancke, "Rilke y Kierkegaard", en *Boletín del Instituto de Estudios Germánicos*. Años III-IV, 1941-42, n° 8. Número especial dedicado a Rainer Maria Rilke. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 135.

*Pero allí donde ellas viven, en el valle, una de las viejas, de las quejas se ocupa del muchacho, cuando éste pregunta: -Éramos -dice ella- una Gran Estirpe, en tiempos, nosotras, las quejas. Los padres practicaban la minería, allí, en la gran cordillera; entre los hombres encontrarás de vez en cuando un trozo de protodolor afilado o, expulsada de viejo volcán, la lava petrificada de la ira. Sí, esto venía de allí. En otro tiempo fuimos ricas.*⁶⁵

Antes, las quejas eran ricas, pero ahora el hombre huye del dolor. La práctica de la minería refiere a la búsqueda interior que realizaban los padres (que simbolizan lo anterior a nosotros). El protodolor es el dolor auténtico.

Hay dos cosas que deben estar acompañando al dolor: la paciencia y la fortaleza. Paciencia y dolor van de la mano, no pueden darse separadamente. Dolor sin paciencia es imposible de sobrellevar. Por su parte, la fortaleza, es el sostenerse, el deber del hombre en seguir resistiendo.

Por otra parte, Rilke no acepta el dolor con una actitud de esperanza. Él ve a ésta como un instrumento con el cual nos evadimos de la crudeza de nuestras vidas. Es para nuestro poeta una especie de narcótico proporcionado por la feria de la vida.⁶⁶ Aquí podemos ver una diferencia de Rilke con el cristianismo.

V. La muerte

V.a. Muerte pequeña y muerte propia

*¿Quién concede todavía importancia a una muerte bien acabada? Nadie.*⁶⁷

Comenzamos este capítulo con estas palabras del *Cuaderno de Malte*, en donde nuestro poeta se plantea el abandono por parte del hombre de llevar a cabo una muerte madura que le permita ingresar a su patria natal. Este abandono durante largo tiempo llevó al hombre a que ni siquiera se preguntara por ella.

*Pienso, a veces, cómo ha surgido el cielo y cómo la muerte: hemos alejado de nosotros nuestros bienes más preciosos porque teníamos todavía muchas otras cosas que hacer antes y porque, tan atareados, no estaban seguros con nosotros. Ahora ya ha pasado el tiempo, y nos hemos acostumbrado a bienes menores, no conocemos ya nuestro bien, y nos asustamos de su extrema magnitud.*⁶⁸

⁶⁵ *Elegías*: 121.

⁶⁶ Véase Pedro Laín Entralgo, *La espera y la esperanza. Historia y teoría del esperar humano*, Madrid: Alianza, 1984: 563.

⁶⁷ *Malte*: 25.

⁶⁸ *Malte*: 143.

La muerte pequeña refiere a la muerte que se avecina desde el exterior. Ésta es vista como algo que nos sorprende, que nos toma por sorpresa. Es la muerte que tratamos de todas formas de eludir, de olvidar. El hombre que escapa a este tipo de muerte es aquel que vive en la feria, es en última instancia el inmaduro.

Al contrario, la muerte debe ser considerada como un fruto, y éste debe estar maduro para que sea delicioso. Pero el hombre de hoy no está lo suficientemente maduro para parir su propia muerte. En la *Princesa blanca*, Rilke lo expresa muy bien cuando el mensajero le dice a la princesa:

*“Vosotros no habéis visto cómo la muerte
allí va y viene libremente como en su propia casa.
Y no es **nuestra** muerte, es una extranjera de...
de alguna ciudad prostituída en su fondo.
No es una muerte al servicio de Dios...”*⁶⁹

Una particularidad interesante a tener en cuenta es que la muerte pequeña carece totalmente de sentido. El hombre es el único responsable de que esta muerte falsa se haya originado. Dios había creado una muerte con sentido, pero debido a que el hombre entró en desarmonía con toda la creación, existe este tipo de muerte. Éste es en verdad el pecado original. Aún cuando la gran muerte se acercaba al hombre, éste le cerraba la puerta. Por ello, Rilke en *El libro de horas*, suplica:

*Señor, da a cada cual la muerte que le es propia.
El morir que de aquella vida nace
en la que tuvo amor, sentido y pena*⁷⁰.

La salida está en volver a valorar la verdadera muerte, la cual nos llevará a lo primigenio, a la patria natal. En el tercer libro del *Libro de horas*, el *Libro de la Pobreza y de la Muerte*, Rilke nos muestra que la muerte madura puede lograrse a través de dos cosas: la pobreza y la gracia divina. Pero el hombre debe tomar la decisión de querer esta muerte, es decir, deberá tomar las riendas de su propio destino, el cual deberá ser asumido con toda conciencia y responsabilidad. Así, el hombre se juega su existencia madurando su muerte *en su vida*, y para esto deberá apartarse de todo, deberá abrazar la pobreza de corazón.

⁶⁹ Rainer Maria Rilke, *La princesa blanca y la ciega*, Prólogo, versión castellana autorizada y apéndices de Ilse M. de Brugger [Títulos de los originales en alemán: *Die Weisse Füstlin. Die Blinde*]. Buenos Aires: Ediciones Dintel, 1959: 40. A partir de aquí se citará como *Princesa blanca*.

⁷⁰ *Libro de horas*: 181.

V.a.1. La pobreza

El hombre no debe mantener una vida mirando lo externo, sino que debe orientarse hacia sí mismo. Esto de ningún modo debe interpretarse como un desprecio de todo lo que nos rodea, ni tampoco como la búsqueda de una pobreza denigrante como la que describe en *¿Por qué alborotan los paganos?*⁷¹ Rilke quiere que el hombre coloque los bienes materiales por debajo de los espirituales, es decir, quiere un cambio en la escala de valores de su época. Por este motivo, la obra rilkeana nos transmite una nueva ética. La pobreza es el camino, el cual consiste en una ascesis de lo material de nuestra existencia. Pero no solo debemos renunciar a lo material, sino que también a la propia voluntad. El principal pobre es, para nuestro poeta, Dios:

*Tú eres el pobre, tú el que no tiene medios,
tú eres la piedra que no tiene sitio...⁷²*

Dios es pobre. Pero, ¿cómo debemos interpretar esto? La pobreza la debemos entender como el estado en el cual no necesitamos tener nada; es así como Dios se nos presenta como el más pobre ya que Él no necesita tener *absolutamente* nada para ser. Por el contrario, el hombre necesita de las cosas, y trata por ende, de dominarlas. El hombre debe seguir la vía de la pobreza, es decir, de desobjetivar las cosas para demoler la referencia a algún interés. La pobreza nos permitirá rescatar las cosas para que *sean*. En la historia de la humanidad hubo un hombre que se acercó al ideal de pobreza rilkeano: San Francisco de Asís.

*Entre todos, el más interior y amoroso,
que vino y que vivió como un año que es joven [...]
Oh, ¿dónde fue a sonar, aquel que era tan claro?
¡Cuánto le sienten ya, al jubiloso y joven,
los pobres que le aguardan desde lejos!*

*¡Oh, cómo se levanta en sus crepúsculos,
estrella vespertina, grande, de la pobreza!⁷³.*

⁷¹ Rainer Maria Rilke, *El consejero Horn. ¿Por qué alborotan los paganos?* Dos relatos inéditos. Con un epílogo de Moira Paleari. Traducción de Angela Ackermann Pilári [Versión española de Angela Ackermann Pilári, de la obra de Rainer Maria Rilke, *Der Rath Horn, Was toben die Heiden? Zwei Erzählungen aus dem Nachlaß*, Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig 2000]. Barcelona: Herder, 2001: 34.

⁷² *Libro de horas*: 197.

⁷³ *Libro de horas*: 213-215.

Rilke necesitaba encontrar en su época quién podría ser ejemplo de la pobreza para que podamos llegar a madurar nuestra propia muerte. Es aquí donde entra en juego la figura del poeta:

*...erige al importante: a quien pare a la muerte,
y llévanos por medio de las manos de aquellos
que le perseguirán, hasta llegar a él mismo.
Porque mira, veo a sus adversarios,
y son más que mentiras en el tiempo;
y se levantará entre los que ríen
y será un soñador: pues uno que está alerta
es siempre soñador entre los embriagados.*

*Pero tú fúndale en tu gracia,
en tu fulgor antiguo plántale;
y a mí hazme bailarín del Arca de la Alianza,
déjame ser la boca de la nueva Mesíada,
y ser aquel que clama, que bautiza⁷⁴.*

El poeta será quien guíe al hombre a recuperar la muerte propia. Pero no debemos olvidar que el hombre mismo deberá convertirse por iniciativa propia. No puede haber una influencia directa por parte del poeta, es decir, no puede haber *convencimiento*. El poeta solamente canta la nueva buena. Cada uno de nosotros tendrá en última instancia, la libertad de decidirse si se aleja de la feria de la vida o sigue permaneciendo en ella.

V.a.2. La gracia divina

Como vimos, el otro elemento a tener en cuenta para lograr una muerte acabada y madura es el de la gracia divina. Aquí debemos tener en cuenta que, para Rilke, Dios no es alguien personal, aunque en el *Libro de horas*, pareciera que sí, debido al diálogo yo-tú. Tampoco debemos pensar en un panteísmo, en donde Dios es todas las cosas. Cuando nuestro poeta habla de la gracia, nos habla de algo enviado desde el ámbito pre-teorético, de la noche, en donde no hay tiempo y espacio, en el ámbito de lo *abierto*, donde todas las cosas *son*. La gracia divina refiere a una especie de don para ver al menos por un momento la realidad tal cual es.

Al tomar la decisión de madurar la propia muerte, el hombre sentirá la muerte no como un aniquilamiento de la vida, sino todo lo contrario, como una prolongación de ella.

⁷⁴ *Libro de horas*: 187-189.

V.a.3. El paradigma de la muerte propia: Eurídice.

*Ella, sin embargo, iba de la mano de aquel dios,
el paso limitado por las largas vendas del sudario,
insegura, suave y sin impaciencia.
Estaba en sí, como una en estado de buena esperanza,
y no pensaba en el hombre que iba delante
ni en el camino que ascendía hacia la vida.
Estaba en sí. Y su haber muerto
la llenaba como una plenitud.
Como un fruto de dulzura y oscuridad,
así estaba ella llena de su gran muerte,
que era tan nueva que ella nada comprendía.*

*Estaba en una nueva virginidad
e intocable; su sexo estaba cerrado
como una joven flor al caer de la tarde,
y sus manos estaban ya tan desacostumbradas
de la unión corporal, que hasta el contacto
infinitamente suave del dios, al guiarla,
la ofendía como un exceso de familiaridad. [...]*

Era ya raíz.⁷⁵

En este poema Rilke nos muestra alguien que ha alcanzado la muerte propia. Mientras que Orfeo representa en este poema el mundo de la vida, su amada Eurídice, representa el mundo de la muerte. En ese mundo ha sido transformada a tal punto, que a medida que Orfeo la conduce hacia la vida ella se siente desacostumbrada e insegura. Y esto es porque su amada estaba en sí, y no fuera de sí como lo estuvo cuando vivía. Ya no es más posesión de alguien y se halla a sí misma libre de toda necesidad. El bien de Eurídice consiste en estar muerta. Orfeo que todavía está *acostumbrado* a las cosas, que aún se encuentra ejerciendo un amor transitivo, vuelve su rostro para verla. No puede resistir el no mirarla, el temor de perderla; la quiere *tener*. Pero al final nuestro personaje mítico comprende que la muerte de su amada es un bien para ella, y toma la misión de llevarnos la buena nueva: de que el morir no es algo negativo, no es aniquilación sino una renovación, algo positivo. Este nuevo mensaje será su nuevo canto, el cual lo transmitirá a todos los hombres. Sus palabras desobjetivadas y desyoizadas nos ayudarán a habitar en el nuevo mundo, en el cual lo principal ya no es el

⁷⁵ NPI: 193-195.

sujeto o el objeto sino la *relación* entre ambos. Orfeo se constituye así en el prototipo de todo poeta.⁷⁶

*Sé siempre muerto en Eurídice, cantando sube,
ensalzando regresa a la pura relación.*⁷⁷

La relación se da en el ámbito de lo abierto, donde las cosas no están categorizadas, donde simplemente *son*. La relación es representada por Rilke, por dos figuras simbólicas: el pájaro y la noche. El pájaro es el que atraviesa el ámbito nocturno. En él, el aire externo se hace interno, es decir, se produce la transformación de lo visible en invisible. Por su parte, en la noche, las cosas no pueden ser objetivadas, por ende, la actividad de la razón no puede cumplir su función de encriptarlas en su dominio. Es como si las cosas se pudieran liberar de nuestro poder. Por lo tanto, no hay un *yo* frente a un objeto, sino que lo reinante es la relación misma. La noche es el ámbito de lo pre-teorético, desde donde se nos devela el fundamento último de nuestra existencia. Por ello, es tan apreciada por nuestro poeta:

*Oh, entonces, cuán queridas, noches, vais a ser para mí,
noches de aflicción. Que yo no os recibiera de rodillas, inconsolables
hermanas, que no me entregara suelto
a vuestro suelto cabello.*⁷⁸

El poeta deberá tomar la posta de Orfeo, deberá ser su más fiel discípulo para seguir transmitiendo la buena nueva. Es por ello, que nuestro poeta considera su arte como una especie de sacerdocio por el cual, no sólo transmite el mensaje, sino que también lo custodia frente al hombre dominador. Los nuevos apóstoles deberán rememorar el origen, lo primigenio, deberán *decir* sin ningún tipo de interés, es decir, que deberán cantar con alabanza y agradecimiento. De este modo, la muerte retoma su cause y no es ya más temida por el hombre, todo lo contrario, es considerada como algo que da la posibilidad para penetrar en el ámbito donde el hombre *será* realmente. El poeta cantará la música que nos hará libre. Como vimos anteriormente, la música al principio era considerada por Rilke como algo negativo, debido a que pensaba que podía desintegrar fácilmente su persona. Pero luego, sobre todo, con la comprensión de la figura de Orfeo dará un giro. Para él, la música será el medio por el cual se dará la transformación. Pero será una música que canta el poeta, una música que es el origen de la naturaleza entera, como lo podemos apreciar al final de la primera elegía:

⁷⁶ Véase Linda Leonard, "The Belonging-together of Poetry and Death", en *Philosophy Today*. Vol. XIX, Number 2/4. Summer 1975 [Ohio, USA], 137.

⁷⁷ *Sonetos*: 184.

⁷⁸ *Elegías*: 116-117.

*¿Es vana la leyenda de que antaño, en el llanto por Linos,
la primera música, osada, penetró la materia inerte;
de modo que, por primera vez, en el espacio asustado
del que un muchacho casi divino
de repente escapó para siempre, el vacío llegó a aquella
vibración que ahora nos arrebató y consuela y ayuda?*⁷⁹

La música se origina en el dolor ocasionado por la muerte de un adolescente semidivino de nombre Linos. Podemos apreciar una vez más, como el dolor es una vía para acceder a lo primigenio. La naturaleza conmovida por la desaparición de Linos, transformó ese dolor en un canto celebratorio. De ningún modo es un llanto quejoso y negativo, es decir, un canto carente de sentido. Todo lo contrario, es un canto lleno de significación ya que proclama lo más sagrado.

V.b. La muerte de la conciencia objetivadora y la muerte física.

*A las reservas de la Naturaleza en plenitud, a las usadas
como a las sordas y mudas, a las indecibles sumas,
añádetes jubiloso y aniquila el número.*⁸⁰

¿Qué nos quiere decir con aniquilar el número? Aquí creo conveniente distinguir otras dos muertes. La de la conciencia objetivadora y la física.

La primera es la que apunta a que el hombre no objetive la realidad de modo prepotente. Por ello, debe matar el número. No es que nuestro poeta desprecie todo lo que la ciencia ha dado, es decir, lo que la razón nos ha brindado, sino más bien el abuso que se ha hecho de ella. Rilke quiere terminar con esto y busca la mejor salida. Ésta es la muerte de la conciencia objetivadora, que permitirá que las cosas revivan en el ámbito de las relaciones, en nuestro corazón. No es tampoco una aniquilación de lo individual. Lo que rechaza es la exacerbada reducción de lo individual a categorizaciones subjetivas, pero no la individualidad. Él adora las cosas tal cual son, y éstas son individuales.

Por su parte, la muerte física o biológica del hombre debe ser una muerte madura, como acabamos de analizar más arriba. De este modo, la muerte no se convierte en algo malo, no es la aniquilación de nuestra persona, sino que es la prolongación de nuestra existencia, es la que nos permitirá ser lo que somos. Debemos transformarnos y esto conlleva dolor. Un dolor que será expresado por un canto cuyo contenido será glorificación y celebración. Un canto lleno de gozo y anhelo por regresar a la patria primigenia.

⁷⁹ *Elegías*: 66.

⁸⁰ *Sonetos*: 185.

Entonces, aceptar la finitud es lo que nos permitirá pasar de una existencia inauténtica a una auténtica.⁸¹ Debemos anticiparnos a nuestra finitud, a nuestra muerte. Gracias a la muerte cada momento de nuestras vidas es único e irrepetible; gracias a ella, la vida se vuelve valiosa, adquiriendo la existencia un nuevo color nunca visto, un color que resuena en nuestro corazón. De este modo, cada instante es todo un acontecimiento en donde el fundamento se nos hace familiar.

V.c. La muerte: ¿fin o medio de nuestra existencia?

La muerte en Rilke no la podemos considerar como fin de nuestra existencia. Ella nos sirve para algo más, para un fin distinto. Como vimos, implica el aniquilamiento de la objetivación de la realidad, pero ¿para qué? Nuestra vida es un continuo ir hacia lo primigenio; eso que nos atrae hacia el fundamento es el motivo, mejor dicho, es lo que dará sentido a la muerte. La madurez de ésta por parte nuestra, conllevará a entender lo dulce que es entregarse para unirse a aquello que nos dará la posibilidad de ser lo que realmente somos. La última valla que hay que pasar es el prejuicio de que la muerte es algo negativo. En la mentalidad materialista, en donde no hay cabida para el espíritu, en donde no hay un ámbito metafísico, la muerte se nos presenta como lo último de nuestra existencia, constituyéndose como algo que mata el sentido de nuestra vida. Pero para Rilke, la muerte se va a constituir en la clave para entender el peregrinaje hacia nuestro fundamento.

Este peregrinaje hacia el fundamento es herencia del pensamiento neoplatónico, especialmente de Plotino. Somos arrastrados hacia lo primigenio, o hacia lo Uno plotiniano. Pero en Rilke la vuelta a lo fundamental se da por una libre decisión por parte del hombre, y no por necesidad. Por ello, debemos entender la obra de Rilke como un canto a la vida; una vida en donde la muerte está en su interior. Ésta es solo el medio para adquirir una existencia más auténtica. En fin, toda la actividad cordial de desobjetivación de las cosas tiene como último objetivo llevarnos a la patria natal.

VI. El amor

Generalmente los estudiosos de Rilke han considerado al tema de la muerte como el gran tema del *opus* rilkeano. Sin dudas es un tema relevante en el poeta de Praga, pero también hay otro tema que es importante: el amor. Como vimos anteriormente, la muerte no es algo que deberíamos tener como fin, sino que es medio para poder llegar al fundamento. Esta fuerza por la cual vamos hacia lo primigenio es el amor. Pero, ¿qué entendía Rilke con esta palabra? Ante todo debemos diferenciar dos tipos de amores: el transitivo y el intransitivo.

⁸¹ Véase Hugo Mujica, *op. cit.*: 114.

VI.a. El amor transitivo

El amor transitivo es aquél que consiste en poseer algo; es el amor que se origina por algún tipo de interés. Para nuestro poeta, este tipo de amor se encuentra emparentado íntimamente con la visión materialista de su época.

Este amor provoca dos consecuencias graves. La primera es que no deja *ser* al prójimo debido a que lo objetiva con la conciencia objetivadora. De este modo, este amor, que es utilitarista, reduce al otro a un mero objeto y al no dejarlo *ser*, le pone trabas al camino hacia el fundamento. La segunda consecuencia afecta a nuestra propia existencia. Al objetivar al otro, nuestro peregrinaje hacia el fundamento también se ve afectado, ya que nos detenemos en el objeto amado. No seguimos más allá de él, y por ende, provocará que nos estancuemos en algo que es inferior a lo primigenio.

VI.b. El amor intransitivo

En cambio, el amor intransitivo es aquel que no se ancla en un objeto amado. Es el amor desinteresado, el que no tiene razones o motivos. Por lo tanto, es totalmente opuesto al anterior, y es el que nuestro poeta tratará a lo largo de su vida de vivir.

Al contrario del amor transitivo, este amor tiene dos consecuencias positivas. La primera, es que no reduce al otro en las configuraciones espacio-temporales, sino que más bien descubre en él, una nueva faceta al hacerlo morir en su corazón, al no permitir encerrarlo en la conciencia calculadora y omniabarcadora. Esta consecuencia refiere al otro. En cambio, la segunda consecuencia refiere a nuestra existencia. El amor intransitivo nos permite, al no atarnos a ningún objeto, seguir el camino hacia el fundamento, para así llegar a habitar en nuestra anhelada patria. Este amor no responde a la mentalidad de la voluntad de poder, la cual quiere dominar todas las cosas, sino más bien, responde a la dulce actividad del corazón. Ahora bien, nuestro poeta usa un símbolo para representar el amor, el cual ha sido muy apreciado por él mismo:

VI.b.1. La rosa

*La rosa es sin porqué, florece porque florece.*⁸²

⁸² Angelus Silesius, *Cherubinischer Wandersmann*. Nach der Ausgabe letzter Band von 1675 vollständig herausgegeben und mit einer Studie "Über den Wert der Mystik für unsere Zeit" eingeleitet von Wilhelm Bölsche: Berlegt bei Eugen Diederichs. Jena und Leipzig. 1905, libro I § 289. La traducción es nuestra.

Johannes Scheffler, poeta místico alemán del siglo XVII, bajo el seudónimo de Angelus Silesius es el autor de estos versos pertenecientes a su obra *Peregrino querubínico*. En esta frase de Silesius se resume la teoría rilkeana del amor intransitivo. Es interesante destacar que este pensamiento de Silesius, que tiene sus raíces en el maestro Eckhart, surge como contraposición al principio de razón suficiente del filósofo racionalista alemán Leibniz, para el cual todo tenía una explicación.⁸³

No hay un porqué *utilitarista* que podamos encontrar para explicar la existencia de la rosa. Así es que se nos presenta como un don, como algo gratuito y amoroso. Nuestro poeta al mirarla sin esa pretensión de la voluntad de poder, la dejará *ser* dentro de su corazón desinteresadamente. Su florecer es su esencia, su naturaleza, lo que los griegos denominaban $\nu\beta\Phi\Delta\text{H}$.

El hombre auténtico es el que vive como la rosa, es decir, que tiene una existencia sin darse a sí mismo y desde sí mismo una justificación por y desde la cual vive. Esto conlleva a que el propio sujeto se libere del yugo de una razón dominante. Pero ahondemos ahora en los versos de Rilke:

*¿Y luego como esto: que surja un sentimiento
porque los pétalos tocan a los pétalos?
Y esto: que uno se abre como un párpado
y debajo yacen muchos párpados
cerrados, como si, diez veces dormidos,
tuvieran que moderar la potencia visual de un interior.
Y sobre todo: que por estas hojas
ha de pasar la luz. De los mil cielos
filtran lentamente aquella gota de oscuridad,
en cuyo brillo como de fuego el haz enredado
de estambres se excita y se endereza. [...]*

*¿Y no son todas así, conteniéndose sólo a sí mismas,
si contenerse significa: transformar el mundo de fuera
y el viento y la lluvia y la paciencia de la primavera
y la culpa y la inquietud y el destino embozado*

⁸³ Véase Leibniz; *Obras de Leibniz*. Puestas en lengua castellana por D. Patricio de Azcárate, socio correspondiente de la Academia de ciencias morales y políticas y de la de la historia. Madrid: Casa editorial de Medina. Biblioteca filosófica. [Tomo I de V. El prefacio del traductor está fechado en Noviembre de 1877. No hay número de edición ni fecha], § 32. Véase también Godofredo G. Leibniz, *Teodicea. Ensayos sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal*, Traducción de Patricio Azcárate, de obras completas, tomo V, secc. 44. Buenos Aires: Editorial Claridad. 1946.

*y la oscuridad de la tierra vespertina,
hasta el cambio, la huida y el vuelo de las nubes
hasta la vaga influencia de las más lejanas estrellas,
en un puñado lleno de interior?*

*Ahora está sosegado en las rosas abiertas.*⁸⁴

Los pétalos de la rosa simbolizan los párpados. Debajo de ellos está el ojo. Éste tiene la particularidad de ser un ojo sin un sujeto. Es por ello, que todas las cosas se desvanecen en la flor. Las cosas no son atrapadas en una mente que las racionalizaría, sino todo lo contrario, las deja *ser*. La rosa se da totalmente a las cosas, sin preguntar el porqué de ellas. Ama todo, y todas las cosas la aman por ser ella el ámbito también donde aquéllas morarán. En la rosa se refleja el arquetipo del amor intransitivo.

A continuación nos adentraremos más aún en la temática del verdadero concepto del amor en nuestro poeta, analizando diferentes casos.

VI.b.2. El paradigma del amor: María Magdalena.

Mientras que en la muerte el paradigma era Eurídice, en el amor tenemos a María Magdalena. El sermón anónimo francés del siglo XVII, *L'Amour de Madeleine*, descubierto por nuestro poeta, refleja claramente la concepción del amor intransitivo. Este texto nos muestra a una María Magdalena enamorada de Jesucristo. Ella sabía que era un amor imposible. Pero este amor le permitirá encontrar el verdadero camino hacia el fundamento. Ella lo amó en tres estados: vivo, muerto y resucitado.

*Postrada como está a los pies del Esposo, y entregada toda ella a sus sagrados pies, no osando tan sólo mirar su rostro, ya lo abraza en espíritu con el corazón. Pero suprime este deseo por ser demasiado libre tras sus pecados y al suprimirlo le infunde otra vida más íntima y más delicada. Este deseo que la humildad contiene va a su objeto por otra senda. Se acerca retirándose y la cautividad que se impone le da la libertad.*⁸⁵

⁸⁴ NPI: 209-213. También véase NPI: 81.

⁸⁵ Rainer Maria Rilke, *El amor de Magdalena*. Sermón anónimo francés del siglo XVII, descubierto por Rainer Maria Rilke en la tienda de un anticuario parisino en 1911. Presentación y versión de Nicole d'Amonville Alegría. Barcelona: Herder, 1998: 25. A partir de aquí se citará como *Amor de Magdalena*.

Este es el misterio del amor que se aproxima huyendo y que se posee rechazando el bien amado. Invita rechazando. Ella no se atreve a abrazarlo, y por ello, se arrodilla a sus pies; pero en esta acción Jesús entero es de ella. Por ello:

Magdalena lo ha ganado todo sin pedir nada; y es que Jesús estaba en lo hondo de su corazón, entendiendo todo lo que le decía y entendiendo mejor aún lo que no osaba decirle.⁸⁶

Pero esta lección no fue adquirida repentinamente por Magdalena. Durante su vida pasada, ella padeció el engaño del amor transitivo. Magdalena se constituye también en el arquetipo del hombre que aún cayendo en la mentalidad utilitarista, puede levantarse para encontrar de nuevo la verdadera vía. Ella representa el hombre que estuvo en la feria, obnubilado por las luces de la ciudad.

Recibe, Jesús, un corazón que ya no es digno de ti porque ha sido de otros distintos de ti; pero que de su desafortunada experiencia ha sacado al menos este provecho: sigue sensiblemente convencido de que eres el único amable.⁸⁷

Pero ¿por cuál motivo el amado se retira, se esconde? Hay una única respuesta: para avivar el amor. Si Magdalena obtuviera lo que ella tan fervientemente anhela, su búsqueda culminaría allí. Por el contrario, la ausencia del ser amado la mantendrá siempre expectante, viva, hacia el fundamento.

Por eso la divina Esposa, habiendo conocido por experiencia que Dios gusta de comunicarse así, retirándose, que sus huidas son hechizos, sus retrasos impaciencias, sus rechazos dones, sus desdenes caricias; viendo que jamás lo posee mejor que cuando parece perderlo... perpetúa sus transportes y su cantar diciendo: 'Corre aprisa, amor mío'; Fuge, dilecte mi. Quiere que huya con la misma presteza que le deseó al venir.⁸⁸

VI.b.3. Don Juan

*Y el ángel vino a él: prepárate
entero para mí. He aquí mi mandamiento.
Pues necesito que alguien contravenga aquellos
que a las que son más dulces las amargan
cuando los obedecen. Aunque tampoco tú
sabes amar mucho mejor
(no me interrumpas: te equivocas),*

⁸⁶ Amor de Magdalena: 27.

⁸⁷ Amor de Magdalena: 33-35.

⁸⁸ Amor de Magdalena: 59.

pero ardes de pasión, y escrito está
que has de guiar a muchas
hacia la soledad, que tiene
este profundo acceso. Deja entrar
a aquellas que yo te asigné,
para que, creciendo, superen,
acallándola a gritos, a Eloísa.⁸⁹

La figura de Don Juan no es la misma que la de María Magdalena. Él no ama, y la importancia que le da nuestro poeta es porque representa al seductor. Don Juan es el que seduce a las mujeres. Éstas, enamoradas de él, tratarán de obtener su amor, pero Don Juan es incapaz de amar a alguna en particular y terminará desilusionando a cada una de ellas. Las amantes quedarán con un amor imposible, y jamás tendrán el objeto amado. Por ello, tenderán siempre al fundamento último de la existencia, sin desviarse jamás.

De este modo, nuestro personaje de esta poesía, se convierte en una especie de servidor de aquello que es germen de todo. Él, sin saberlo, será quien reconducirá a las mujeres hacia la patria natal. Él será en última instancia un títere.

VI.b.4. La parábola del hijo prodigo

Ante todo, debemos saber que la interpretación que realiza nuestro poeta de esta parábola en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, es diversa a la que conocemos por el cristianismo.⁹⁰ Con esta parábola termina los *Cuadernos*, y es llamativo que en un libro donde el tema central es el de la muerte, finalice con el tema del amor. No es casual que así sea, pero veamos cuál es la interpretación que hace nuestro poeta para poder entender la causa de este particular final.

Rilke nos relata que el personaje principal de la parábola, el hijo pródigo, había crecido en medio de mucha ternura y amor. Pero cuando llegó a la adolescencia sintió que algo andaba mal, y anhelaba liberarse de todo ese amor recibido; la manera de poder salir de esa situación era la de alejarse de su casa. ¿De qué se quería liberar? De ser objeto de amor. Todos en la casa de su padre lo amaban, y esto era para él terrible. Y fue consciente de esto a tal punto de que no quería ocasionarle al prójimo lo mismo que él padecía; por ello, había decidido no amar. Pero no pudo cumplir este proyecto y de vez en cuando amó pero con temor a la libertad del otro.

⁸⁹ Rainer Maria Rilke, *Nuevos poemas II*. La otra parte de los nuevos poemas. Traducción, introducción y notas de Federico Bermúdez-Cañete. Texto bilingüe. Madrid: Hiperión. 1999: 175.

⁹⁰ Lc. 15, 11-32.

Ha aprendido lentamente a hacer pasar los rayos de su sentimiento a través del objeto amado, en vez de consumirle. Estaba dañado por el encanto de reconocer, a través de la forma cada vez más transparente de la amada, las profundidades que se abren ante su voluntad de posesión infinita.⁹¹

Él quería ser. Él no quería amar a alguna cosa o a una mujer. Trataba de desprenderse de todo e iba más allá, hacia Dios, aunque sabía que alcanzarlo sería extremadamente difícil. Ahora:

Había encontrado la piedra de la sabiduría y ahora le obligaban a cambiar enseguida el oro de su dicha rápidamente producido por el plomo grosero de la paciencia. [...] Ahora que aprendía a amar con tanto trabajo y pena, comprendió cuán negligente y miserable había sido hasta entonces todo el amor que él creía prestar.⁹²

Él trataba de acercarse a Dios, pero cuanto más se acercaba, más Él se alejaba. Al volver a su casa, suplicaba a su familia de que no lo amaran. Sus familiares asustados por su actitud, le tuvieron lástima y le perdonaron. Ante esta reacción, él sintió que se encontraba a salvo de volver a ser objeto de amor.

¿Qué sabían quién era él? Era ahora terriblemente difícil de amar, y sentía que sólo uno sería capaz de ello. Pero éste aún no quería.⁹³

El *éste* se refiere a Dios, quien es el único que realmente sabe amar. Al igual que a Magdalena, Dios se le oculta. Esto hará que el hombre, representado aquí por el hijo pródigo, lo siga buscando y no se detenga ante algo material, no porque esto sea malo, sino porque es inferior a lo divino, a lo primigenio. Así la interpretación rilkeana del hijo pródigo es la de alguien que desea encontrar el secreto de su vida. Este enigma tiene un camino, y es el que parte de la muerte hacia el amor y de éste hacia el fundamento.

VI.b.5. El amor intransitivo como ágape

El amor como ágape es aquél que se da sin medida, es aquel que no tiene razones. Si alguien está con una persona solamente porque es bonita o inteligente o buena, en realidad no la ama sino que más bien la quiere. En el amor se ama porque se ama, al igual que la rosa es sin *porqué*, florece porque florece. No hay ningún tipo de razón; el ser amado, es así liberado de nuestras pretensiones utilitaristas y de la voluntad de dominio. Rilke ve que hay una gran diferencia entre ágape y eros. No es que denigre el sexo; al contrario, le molesta que éste último se trate de ocultar o

⁹¹ Malte: 207

⁹² Malte: 209.

⁹³ Malte: 211.

reprimir. En el eros, el hombre está con otra persona por algún motivo, razón o interés, mientras que en el ágape sucede, como vimos, todo lo contrario. Él reconoce que amar de esta forma, es algo difícil. Pero éste es el trabajo supremo, el cual da sentido a todas nuestras acciones de la vida.⁹⁴ Ahora bien, este amor que implica un peregrinaje hacia nuestro interior exige la *soledad*. Pero ¿cómo debemos entender esto? ¿Un amor donde se está solo? El amor consiste en que las dos personas, las dos soledades se protejan entre sí.⁹⁵ Amar no es unirse con el otro, ni siquiera consumirse en el otro. El ser amado es un pretexto para que maduremos, para que podamos redescubrirnos. Es lo que nos debe ayudar a ir hacia nuestro fundamento. Con este criterio llega a la conclusión de que amar es mejor que ser amado.

*Ser amada quiere decir consumirse en la llama. Amar es brillar con una luz inextinguible. Ser amado es pasar, amar es permanecer.*⁹⁶

Atendamos a algo curioso en estos versos. Habla en género femenino; Rilke nos dice *ser amada* y no *ser amado*. La razón por la cual realiza esta elección es porque considera a la mujer mucho más madura que el hombre en el amor y en la muerte. La mujer era muy admirada por nuestro poeta debido a su maternidad. Al ser madre realiza su obra de arte, constituyéndose en el paradigma del artista. La mujer es mucho más rica que el poeta ya que mientras la primera alcanza su objeto, el segundo solamente puede aspirar a tender a él. La maternidad se constituye así en la religión de la mujer.

*Por eso es la mujer mucho más rica, porque alcanza en realidad la culminación hacia la que el artista sólo puede madurar. Por eso puede ser para el creador como una profeta que, en su amor, le habla del esplendor de su fin.*⁹⁷

Así vemos que una forma de llegar al fundamento no es solo mediante el arte, y más específicamente a través de la poesía, sino que la maternidad es otra vía de acceso a lo *abierto*. La tercera forma es la religión que es la utilizada por los hombres comunes. En la religión dan forma a su amor, se hacen productivos y se liberan.⁹⁸

Debido a esta madurez de la mujer con respecto al amor, nuestro poeta admiró especialmente a aquellas que tuvieron amores no correspondidos tales

⁹⁴ Rainer Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta* [Título del original alemán: *Briefe an einen jungen Dichter*]. Traducción y comentarios de Luis Di Iorio y Guillermo Thiele, Buenos Aires: Ediciones Fausto, 1996: 88-89. A partir de aquí se citará como *Cartas*.

⁹⁵ *Cartas*: 96.

⁹⁶ *Malte*: 204.

⁹⁷ *Diarios*: 98.

⁹⁸ *Diarios*: 39.

como Gaspara Stampa, la condesa de Die y Clara d'Anduse, Louise Labbé, Marceline Desbordes, Elisa Mercoeur, y su admirada Eloísa, la amante fiel de Abelardo. La desdicha del descorazonamiento les permitió a todas ellas no aferrarse a algo del ámbito de la feria, sino que más bien les abrió, mediante el dolor y la soledad, las puertas a lo abierto:

Su queja no se refiere más que a uno; pero la naturaleza entera junta su voz: es la queja por un ser eterno. Se lanzan en persecución de aquel que han perdido, pero desde los primeros pasos le han adelantado y no queda ante ellas más que Dios. [...] El empuje de su corazón le hizo recorrer países innumerables en pos de las huellas de aquel que ella amaba, y finalmente llegó al cabo de sus energías. Pero era tan fuerte la movilidad de su ser que cuando se abandonó, más allá de su muerte, reapareció como fuente, rápida, como una fuente rápida.⁹⁹

Se va tras el fundamento, el cual determinará la dirección dada al amor. No se debe esperar ninguna respuesta por parte del fundamento. Éste retarda en nosotros el placer de encontrarlo, para que podamos madurar nuestro corazón por completo. Rilke busca a través del dolor padecido en la absoluta soledad, la maduración de nuestro corazón, porque considera que no nos encontramos aún preparados para entrar en la gran noche, en lo abierto. El dolor se constituye de esta forma, en aquello que nos permitirá madurar como un fruto.

VII. Conclusión

VII.a. Recapitulación

El tema de la muerte fue algo que inquietó a Rilke desde temprana edad. Quizás el primer contacto con ella lo experimentó durante su adolescencia en la academia militar. Pero fue sobre todo en París donde vivenció este fenómeno. Allí también recibió una lección: conoció a fondo lo que es la ciudad de la apariencia, la feria de la vida. Vio la miseria humana y la superficialidad con que se trataba de taparla. Comprendió desde entonces cual era su destino tomándolo con un sentido de sacralidad total. De este modo, su vida quedó comprometida a devolver al mundo y al hombre el verdadero camino hacia aquello que es su origen. Comenzó por las cosas tratando de contemplarlas y dejarlas ser lo que son. No fue seducido por la mentalidad utilitarista de aquella época a la cual combatió hasta el fin de sus días.

Pero la contemplación de las cosas no bastaba; debía enaltecerlas, salvarlas. Así es que dejó de ser un hombre que mira para pasar a ser también un hombre que escucha el llamado de la palabra primigenia que fundamenta todo. Él buscó

⁹⁹ *Malte*: 193.

ser discípulo del poeta y músico Orfeo transformando lo visible de la realidad en lo invisible. Y aquí tenemos la primera forma de muerte, la de la desobjetivación. Mediante ésta Rilke nos enseñará a liberar a la cosa de las categorías racionales, sobre todo las del espacio y tiempo, para que pueda ingresar en un ámbito totalmente pre-teorético, el ámbito cordial. Es *en y por* el corazón donde las cosas son transformadas, rescatadas y salvadas.

La misión del poeta conllevará sacrificios. El primero de ellos es la soledad en la cual deberá vivir durante toda su vida. Ésta le permitirá encontrar el silencio gracias al cual escuchará esa palabra primigenia. Luego tendrá que hacer lo mismo que Orfeo, esto es, subir hacia el mundo de la vida con la nueva noticia: la muerte no será desde ahora algo negativo, algo que nos impide la vida, que nos limita. Ahora, pasará a ser algo que está dentro nuestro desde nuestro nacimiento, y que nos permitirá prolongar nuestra existencia. Este nuevo mensaje que nos transmitirá el poeta será su canto celebratorio,¹⁰⁰ y éste a su vez, se convertirá en soteorología que nos permitirá encontrar de nuevo el rumbo, nuestro lugar en el mundo, y por consecuente, la armonía con él. Otro de los sacrificios que deberá soportar el poeta es la pobreza. Ésta nos ayudará a desprendernos de la fuerza de nuestra voluntad a querer dominarlo todo.

VII.b. La relación entre la muerte y el amor

Hay una relación muy estrecha entre ambos. Ya Rilke nos lo muestra en la historia de la *Princesa blanca* que muere por amor,¹⁰¹ o en el poema de *Alcestes* quien se sacrifica en lugar de su esposo¹⁰².

La muerte, tanto de la objetivación o de la actividad desmedida de nuestra razón como la biológica, no debe tomarse como algo destructor. Ella es el medio por el cual nosotros retomamos el camino verdadero para habitar en el fundamento. Pero ha de ser un amor indiferente, lejos de las pretensiones ambiciosas del hombre, es decir, un amor por el cual se ame a la persona amada y a las cosas por su misma existencia.

Superar la muerte implica superar lo visible para continuar amando. Es aquí donde podemos ver la íntima relación entre ambos. La muerte es para el amor y éste para el fundamento.

¹⁰⁰ Cfr. con el cuento "*De cómo el viejo Timófeí murió cantando*" en Rainer Maria Rilke, *Historias del buen Dios* [Título original: *Geschichten vom lieben Gott*. Traducción de Marcos Altaza]. Barcelona: Plaza y Janes, 1983: 51-62.

¹⁰¹ Véase *Princesa blanca*: 55.

¹⁰² Véase *NPI*: 107-201.

VII.c. El fundamento y el tema de Dios

Llegado a este punto daremos un paso más en el presente trabajo. ¿Qué se entiende por fundamento? A primera vista podríamos inferir que se trata de Dios. Pero surgen a través de la lectura de la obra de Rilke un gran interrogante acerca de lo divino. En verdad, Rilke no se abocó en este tema como lo hizo con el tema de la muerte y del amor. Aunque no concibe a una divinidad a la manera que lo hace la tradición judeo-cristiana, es decir, como un Dios personal y trascendente.

No hay un panteísmo. Dios no es ni está en todas las cosas. Rilke concibe dos ámbitos: el material o sensible y el trascendente. No hay una divinidad en lo material ya que la aprisionaría, algo que nuestro poeta jamás aceptaría.

Daremos otro paso más adelante. Dios no es el objeto del amor sino el que da la dirección. Dios es el fundamento, pero un fundamento que es ámbito de las *relaciones*, del amor, donde todas las cosas son lo que deben ser, donde cohabitan en armonía y alegremente; donde el hombre encuentra la justa medida de su existencia. Esto es lo que proclama Rilke, este es su *Nuevo Evangelio*.

*Hazme guardián de tus espacios,
hazme atento a la roca,
concede que se expanda mi mirada
sobre la soledad de tus océanos;
permíteme seguir el curso de los ríos
y, libre de los gritos de la orilla,
sumirme en el sonido de la noche.*

*Envíame a tus tierras despobladas,
por las que corren anchurosos vientos,
donde grandes conventos, como mantos,
rodean vidas no vividas.*

*Allí me juntaré a los peregrinos,
y de sus voces y figuras
nunca más separado por engaños,
iré tras de un anciano ciego
por la senda que nadie ya conoce.¹⁰³*

¹⁰³ Libro de horas: 177.