

# RAINER MARÍA RILKE

## EN RONDA

---

JOSÉ LASAGA MEDINA (UNED)

Para José M. Herrera

*In my beginning is my end*  
T. S. ELIOT

**RESUMEN:** El ensayo está dividido en dos partes. En la primera, titulado “Ronda confín de Europa” presentamos el viaje a España que hizo Rilke entre finales de 1912 y comienzos de 1913 como una experiencia biográfica privilegiada para la culminación de las *Elegías de Duino*. Dicho viaje se transformó en un “viaje interior”: del centro de la cultura europea, París, hacia un país situado en la periferia de una modernidad saturada de positivismo y mediocridad espiritual. Ese contraste que tendrá su máxima fuerza en Toledo y su manifestación poética en Ronda proveerá al poeta de experiencias vitales como para poder enfrentar con éxito, aunque no sin un largo y desesperante rodeo al que no fueron ajenos los cuatro años de guerra, la terminación de las composiciones duinesas. En la segunda parte, “Ronda en la *Elegías*” se ensaya una interpretación de los motivos poéticos que hallamos en sus versos y que guardan la relación más cercana con lo vivido y experimentado durante las semanas que pasó en España. En resumen: describimos un itinerario por cuatro lugares menos físicos que simbólicos: Duino, París, Toledo y Ronda.

**PALABRAS CLAVE:** Toledo, Ronda, elegías, modernidad, ángeles, animales.

**SUMMARY:** The article is divided into two parts. The first part, entitled “Ronda confín de Europa” (Ronda at the Limits of Europe) presents the journey to Spain undertaken by Rilke between the end of 1912 and the beginning of 1913 as an exceptional life experience for the completion of the *Duino Elegies*. Said journey became an “internal voyage”: from the centre of the European culture, Paris, towards a country placed at the periphery of modernity saturated with positivism and spiritual mediocrity. This contrast, which achieved its full force in Toledo and manifested itself as poetry in Ronda, supplied the poet with vital experiences such as the ability to tackle successfully the completion of the Duino compositions. This was achieved not without a long and desperate detours not atypical to the four years of war. The second part “Ronda en las *Elegías*, (Ronda in the Elegies), tries an interpretation of the poetic motives discovered in Rilke’s verses which maintain a close relationship with the life and experiences of the poet’s weeks spent in Spain. In the summary, four locations, more symbolic than physical, are described: Duino, Paris, Toledo and Ronda.

**KEY WORDS:** Toledo, Ronda, elegies, modernity, angels, animals.

## 1. RONDA, CONFÍN DE EUROPA

### I. I. LLEGANDO A RONDA: SEVILLA

Podría escribirse que Rilke llegó a Ronda por azar o acaso por el sonido de las letras que componen su nombre<sup>1</sup> si no fuera porque en su vida no existió la casualidad: en ella todo obedecía a una incierta necesidad. Rilke tenía que ir a Ronda por la misma razón por la que antes o después tenía que visitar Toledo y no Madrid o Sevilla, aunque estuviera en ambas ciudades, fugazmente en Madrid, atravesando la ciudad para llegar desde la estación del Norte a la de Mediodía y seguir camino hacia Toledo; y en Sevilla, donde *nada armonizaba* con el poeta, y de donde escapó, puede decirse, camino de Ronda, haciendo una breve parada en Córdoba.

El viaje al sur no estaba previsto. Su destino español era Toledo a donde quería viajar desde que conociera algunos cuadros de El Greco en el estudio parisino de Zuloaga,<sup>2</sup> hacia 1904, cuando Rilke preparaba un libro sobre Rodin, del que terminó haciendo las veces de secretario. Pero el frío del invierno manchego le expulsa finalmente de la ciudad e improvisa, confiado en la bonanza del clima que le ofrecerá el sur español. Y lógicamente termina en Sevilla. Lo único que le despierta algún interés en la capital andaluza es el hospital de la hermandad de la Santa Caridad, cofradía fundada en el siglo xv y en la que Miguel de Mañana, joven seductor, ingresó cuando una noche, según cuenta la leyenda, vio pasar su propio entierro. En una de las primeras cartas que escribe desde Ronda a su protectora, amiga y confidente, la princesa Marie von Thurn und Taxis, propietaria del castillo de Duino y destinataria de las elegías allí iniciadas, le refiere que

<sup>1</sup> Véase la carta de Jean Cassou a Unamuno en donde, entre otras cosas, refiriéndole la reciente muerte del poeta comenta: *Vivió algún tiempo en España, solo, desconocido (...) porque una especie de sueño premonitorio le había llamado a Toledo. Luego se fue a Ronda, atraído únicamente por la sonoridad de aquel nombre: Ronda. Epistolario Miguel de Unamuno / Jean Cassou*, Salamanca, ed. de Bénédicte Vauthier, Salamanca, Universidad, 2005, p. 264.

<sup>2</sup> El primer contacto entre el pintor español y el poeta tiene lugar cuando este contempla *La enana* en Berlín hacia 1900. Luego verá otras obras en la exposición de Dresde un año después. El poeta escribirá a Zuloaga, elogiando sus pinturas y solicitando conocerle. Tiene la vaga idea, que no llevará a término, de escribir un libro sobre su pintura. Con tal intención le envía su publicación sobre Rodin. De las cartas que conservamos se sigue que Rilke admira genuinamente la obra de Zuloaga y su mundo pictórico que le evoca una España ensoñada, que tanta importancia tendrá años después. Desgraciadamente, ni el proyecto de viajar juntos a España ni el de que Rilke escribiera sobre Zuloaga llegan a puerto. No obstante, tiene razón Ferreiro cuando enfatiza la importancia que tuvo para Rilke el encuentro con Zuloaga: *Es forzoso por los que hoy sabemos, reconocer en todo esto un papel importante a Zuloaga no solamente a su pintura, sino a sus conversaciones con el poeta y a su entusiasmo por el Greco, transmitido a Rilke con tanta mayor facilidad cuanto que caía en tierra ya propicia*. JAIME FERREIRO ALEMPARTE, *España en Rilke*, Madrid, Taurus, 1966, p. 109. Hacia 1906 Zuloaga sale de la vida de Rilke coincidiendo aproximadamente con el enfriamiento de sus relaciones con Rodin.

*fui a parar, Dios sabe por qué, al hospicio de los ancianos de la Caridad. Fue por la mañana: los ancianos estaban sentados alrededor del brasero o permanecían sencillamente de pie dispuestos como cosas de juguete; dos yacían en la cama y descansaban de la vida, como si el esfuerzo ostentoso de morir fuera para ellos una cosa superflua. Pero sobre cada una de las camas restantes, muy bien aderezadas y cubiertas con floreadas colchas, aparecían colocados, en el mismo sitio, dos de esos gigantes panes españoles, de trigo, de un color pálido, pacíficamente en su aparente abundancia, como si estuvieran destinados a simbolizar la distribución equitativa, y no el alimento obtenido con el sudor de la frente (EE, 187).<sup>3</sup>*

Llama la atención de esta visita, no tanto que reparara en la escena al punto de referírsela a su corresponsal con la minuciosidad que acabamos de ver, pues, al fin y al cabo, es fácil establecer la conexión con la experiencia del joven Malte en los hospitales de París, escenarios propicios para una muerte mecánica y anónima, sino que su intuición no le llevara a mirar hacia la izquierda de aquel pequeño patio en donde aguardaban los ancianos y descubrir una puertecita que comunicaba con la capilla que Mañara había mandado construir adosada al hospital para atender el culto de hermanos y hospicianos. Si hubiera penetrado en la iglesia habría quedado, creo, sorprendido no solo antes el esplendor del retablo barroco de su altar mayor o del Murillo, pintor al que Rilke conocía y admiraba de antiguo, representando la misericordia de la reina *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos*, sino que habría sido conmovido por los dos grandes lienzos de Valdés Leal situados a la entrada del templo representando los jeroglíficos de nuestras postrimerías: a un lado *In ictu oculi*: una calavera triunfa sobre el mundo y sus vanidades; al otro *Finis gloria mundi*, en donde el cadáver de un obispo en su féretro abierto se corrompe ante los ojos del espectador, cubierto de cucarachas y gusanos. Acaso el naturalismo extremo de las composiciones hubiera molestado a la sensibilidad del poeta, pero es muy probable que concluyera que no había tanto intención de provocar una reacción estética como despertar la piedad y la devoción en un momento histórico en que la muerte reinaba con fuerza en una ciudad, asediada por la peste, hacia 1649, y que llegó a perder la mitad de la población.<sup>4</sup> Sea como fuere, habría concluido que allí no se ignoraba a la muerte, impresión que habría quedado fortalecida al leer el

<sup>3</sup> RAINER MARÍA RILKE, *Epistolario español*, prólogo, introducción, versión y notas de Jaime Ferreiro Alemparte, Madrid, Espasa, 1976. Todas las referencias a esta correspondencia se darán a continuación de la cita por las siglas EE seguidas del número de página.

<sup>4</sup> Tomo estos datos del artículo de ANTONIO REGALADO sobre Valdés Leal en *Summa pictórica. El siglo de oro en la pintura española*, Barcelona, Planeta, 2001, pp. 223-237. Lo que habría visto Rilke en las postrimerías de Valdés Leal es la muerte misma como cabal expresión de "la fugacidad de la vida", según Regalado (*op. cit.*, p. 229).

soneto de Miguel de Mañana escrito sobre azulejos en una de las paredes del patio y que termina con los versos:<sup>5</sup>

*¿Y qué es el morir? Dejarnos las pasiones.*

*Luego es el vivir una larga muerte:*

*Luego es el morir una dulce vida*

Recordemos que uno de los motivos poéticos que desarrollará en las *Elegías* y sobre todo en los *Sonetos a Orfeo* es justamente el de comunicar las dos orillas, la de los muertos y la de los vivos.

## 1.2. NOTAS SOBRE LA FORMACIÓN DE RILKE

Rilke fue un viajero infatigable. Nacido en la Praga que aún formaba parte del Imperio Austro-Húngaro, en 1875, se moverá con toda naturalidad entre los grandes centros de la cultura europea, Praga, donde se forma pero que abandona a los veintiún años para establecerse en el Múnich del círculo de Stephan George y las vanguardias de comienzos de siglo, incidentalmente Viena, donde entabla amistad con Hoffmansthal, Berlín o Leipzig, donde reside su editor, pero, sobre todo, París a donde llega joven, pobre y desconocido para crecer como poeta. Allí intimará con el escultor Auguste Rodin, quien le influirá en su concepción de la obra de arte como hija del trabajo antes que de la inspiración. Más tarde será reconocido por sus pares como Paul Valery o André Gide.

La experiencia a fondo de la vida civilizada en la capital cultural del mundo es lo que determinará una especie de movimiento centrífugo hacia la periferia de la cultura europea, de la que se sentía partícipe y heredero. En esos desplazamientos en el espacio que también lo eran en el tiempo, hacia un pasado que el progreso material y técnico de las grandes ciudades había ocultado, el poeta encontró consuelo e inspiración. Primero fueron los pequeños lugares italianos como Capri o Viareggio, más tarde el viaje al norte, Dinamarca y Suecia, y, mucho después, un largo viaje al Egipto de Karnak. Pero los que resultaron decisivos en su maduración como poeta para el conjunto de su biografía, fueron: primero las dos estancias en Rusia coincidiendo con el cambio de siglo (1899 y 1900), en compañía de su amiga Andreas Lou Salomé y más

<sup>5</sup> Pau Pedrón informa que Rilke copió el soneto en su cuaderno de viaje. *Biografía*, Madrid, Trotta, 2007, p. 268.

tarde el viaje que inició en el contexto de la crisis de creatividad que siguió a la publicación de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* y que le llevó, en el invierno de 1912-1913, primero a Toledo y más tarde a Ronda, dos ciudades relativamente lejanas entre sí, pero que en la experiencia del poeta conformarán un único paisaje. Más concretamente, el viaje guarda relación con el hecho de que poco antes de decidirse a hacerlo, Rilke había escrito, bajo dictado de una voz interior, los versos de las dos primeras elegías, es decir, de lo que hoy conocemos como las composiciones I y II de las *Duinesen Elegien*.<sup>6</sup>

### 1.3. PARÍS: LOS MUERTOS

Rilke llegó a París en 1902 con la intención de hacer un estudio sobre Rodin, del que finalmente llegó a ejercer como secretario durante algún tiempo. La experiencia a fondo de París se encuentra reflejada en los ensayos sobre Rodin, en las cartas sobre Cezanne, el otro gran inspirador del momento, en las *Cartas a un joven poeta* y sobre todo, en los libros de poesía<sup>7</sup> que publica antes de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (1910), *alter ego* de nuestro autor, al que transfiere sus experiencias ante la gran ciudad sorda y mezquina que termina dando una nueva dimensión a la soledad que el poeta iba buscando, en la certeza de que de ella dependía la creación. En un lugar cualquiera de estos apuntes leemos:

*E incluso estando solo, ocurrió que yo tuviera miedo. Para qué había de fingir que no han existido esas noches en las que me erguía el miedo mortal y me hacía aferrarme a la idea de que, al menos, el estar sentado era algo vivo; pues los muertos no están sentados. Era siempre en uno de esos cuartos adventicios, que me desamparaban tan pronto como me sentía mal...*

Y en la primera entrada del diario de Malte escribe: *¿De modo que aquí vienen las gentes para seguir viviendo? Más bien hubiera pensado que aquí se muere.*<sup>8</sup> Su biógrafo Holthusen resume la experiencia de Rilke en París *como un lugar de la angustia, de la pobreza y de la muerte*. Y un poco después cita una carta de Rilke a su mujer Clara,

<sup>6</sup> Rilke envía copia de la primera elegía a Thurn und Taxis el 21 de enero de 1912.

<sup>7</sup> Por citar los más importantes: *El libro de las horas* (1905) *Balada de amor y muerte del alférez Christoph Rilke* (1906), *Nuevos poemas* (1907) y *Réquiem* (1909).

<sup>8</sup> Traducción de Francisco Ayala, Madrid, Alianza, 1981, pp. 114 y 7.

escrita al poco de llegar: *Esta ciudad es muy grande y está al borde de la tristeza absoluta.*<sup>9</sup> Pero al mismo tiempo no podía vivir demasiado lejos de París, aunque se ausentara con frecuencia. A su vuelta de España, todavía se instala en un *atelier* en donde permanecerá hasta 1914. La complejidad de su relación con la gran ciudad se trasluce en lo que refiere a Lou en una de las cartas que le escribe desde Ronda: *Y en cuanto a la incertidumbre de si París, que tanto me ha consumido, me seguirá siendo indispensable o, a lo sumo, salvable, es cosa que ya se verá* (EE, 200).

El orden “existencial” relevante para Rilke no era ganarse bien la vida, el confort, la seguridad, el éxito o el acceso a los cenáculos de artistas y escritores, sino la escritura. París le impidió seguir trabajando en la serie poética iniciada en Duino en 1912 y hubo de abandonarlo. A su vuelta de España pudo reiniciar la escritura en París, pues, como veremos más adelante, las vivencias en Toledo, Córdoba y Ronda le devolvieron la inspiración.<sup>10</sup> No obstante, lo abandonó en el verano de 1914 y, al estallar la guerra, ya no pudo regresar hasta muchos años después.

Una de las huellas más visibles que la Gran Guerra deja en las *Elegías* se halla en la quinta, redactada en Muzot en 1922, y curiosamente asociada a París, fijada en la conciencia del poeta no como la ciudad-luz, sino como la ciudad-muerte:

*Plazas, oh Plaza en París, infinito escenario  
donde la modista Madame Lamort  
enlaza sin descanso la sendas de la tierra, cintas  
inalcanzables, las anuda y teje, y con ellas inventa  
nuevos lazos, volantes, flores, moños,  
frutos artificiales—, todos  
mentirosamente teñidos, —para los invernales  
y baratos sombreros del destino.*<sup>11</sup>

Acaso el hecho de encontrarse a disgusto en Múnich, con la línea del frente separándole de París, y el que el tema de la composición sean los titiriteros pintados por

<sup>9</sup> Hans Egon Holthusen, *Rainer María Rilke*, Madrid, Alianza, 1968, p 109.

<sup>10</sup> Parece poco crítico mencionar la inspiración en el trabajo de Rilke como si de un hecho se tratara, antes que una hipótesis o, incluso una leyenda, pero es el caso, atestiguado por fuentes propias —las declaraciones del propio Rilke—, y ajenas —por ejemplo, los recuerdos de su amiga y confidente Thurn und Taxis—, que las *Elegías* y los *Sonetos a Orfeo* fueron escritos bajo el dictado de una voz interior al poeta.

<sup>11</sup> Citamos por la traducción de Jaime Ferreiro Alemparte, R. M. RILKE, *Nueva Antología poética*, Madrid, Espasa, 1999. Las citas de la poesía de Rilke se darán por esta edición, salvo cuando se indique otra. Citaremos la antología por las letras NAP, seguido del número de página.

Picasso en Montmartre explica la asociación. En aquellos días de guerra, Rilke contemplaba a diario el óleo *La familia de saltimbanquis* (1905), colgado en el salón de la casa donde vivió unas pocas semanas, propiedad de Hertha Koenig, a quien dedica la elegía que comienza

*Pero, ¿quiénes son, dime, esos errabundos volatineros,  
aún más fugaces que nosotros mismos.*

París había contribuido a hacer Europa, aquella misma realidad histórica que se desahacía ante la mirada más nostálgica que sorprendida del poeta, pues su obra ya escrita, y no digamos la que aún aguardaba a serlo, meditaba sobre las causas ocultas, mucho más acá o allá de los órdenes políticos económicos o sociales, que habían provocado el conflicto. Es algo más que una cifra simbólica de su biografía el que su amado castillo de Duino, a orillas del Adriático, quedara arrasado por un bombardeo.

Quizá por haber nacido en la frontera de un imperio, Rilke comprendió que las naciones eran falsificaciones históricas y pudo, a pesar del clima emocional desencadenado en los primeros días de la contienda, mantenerse al margen de un conflicto que, como vio muy pronto, iba a convertir a Europa en una *terrible herida*. Reaccionó al estallido de la guerra con una serie de cinco cantos y, si comenzó constatando su extrañeza: *Por vez primera te veo poniéndote en pie, / conocido de oídas, lejanísimo, oh tú, dios increíble de la guerra*, muy pronto comprendió que no era al heroísmo sino al dolor lo que el poeta debía cantar:

*El dolor tiene / también su júbilo. ¡Oh, entonces se levantará sobre vosotros la bandera, en el viento que llega del enemigo! / ¿Cuál? La del dolor. La bandera del dolor. La pesada convincente tela del dolor. Cada uno de vosotros, obligado, / se secó con ella el ardiente sudor de su rostros. Todo / vuestro rostro se comprime allí en rasgos. / Tal vez los rasgos del futuro. Para que en ellos no se albergue el odio* (NAP, 344 y 345).

Reconocer que la reconstrucción de Europa solo se podría hacer sobre la experiencia universalizable del dolor era tan cierto como condenado al fracaso. Las naciones se empeñaban en la *simulación de un enconado destino* y ello conducía a una *irreparable impiedad*, por usar algunas de las lúcidas expresiones que por aquellos días escribía a sus correspondientes. Su casa estaba en el ahora país enemigo. En unas notas que se publicaron póstumamente, en las que rememoraba el estado de ánimo de aquellos días, leemos: *El estallido de la funesta guerra que desfiguró el mundo para un tiempo equivalente a muchas vidas humanas, le impidió regresar a aquella ciudad incomparable a la que debía la mayor*

*parte de sus posibilidades. Se inició una espera sin fin en un país con el que solo se sentía unido por el idioma...*<sup>12</sup>

París era la patria que habían amado, a pesar del sufrimiento (o a causa de él), gentes como Baudelaire o Flaubert y el propio Rilke se hallaba impregnado del mejor simbolismo tardo-romántico y anti-moderno francés. Rilke vio en el triunfo de los ideales racionalistas ilustrados el poder de destrucción de lo espiritual, asumiendo la tesis nietzscheana de que la “muerte de Dios” había determinado el ingreso en una época de nihilismo, coincidiendo así con el diagnóstico weberiano sobre la modernidad.<sup>13</sup> No es casual que lea a Hölderlin en estas fechas de la guerra. Su formación poco convencional no le permitió la ingenua fe ni en las máquinas ni en los grandes números. Pero en el siglo xx nadie avisado miraba atrás. Eso determinó que Rilke siguiera buscando un estilo de poetizar y pensar “nuevo”, compartiendo el destino de las vanguardias, que se enfrentaron al optimismo y la fe en el progreso del xix, reclusos en la paradoja de sumar modernidad a la modernidad, en una huida hacia adelante en la que la destrucción de las formas<sup>14</sup> parecía la única fuente de inspiración. No obstante, hay una diferencia esencial entre las poéticas de Rilke y las de los principales autores de las vanguardias. El primero edifica sobre un solar, cuyas construcciones ha visto hundirse ante sus ojos, y no deja de preguntarse por las causas y, sobre todo, por lo que haya podido quedar oculto en el subsuelo. Las vanguardias se complacen en completar la destrucción y desescombros del solar en la certeza de que el futuro aún está abierto, de que la guerra es el comienzo de algo, no el fin de todo.

<sup>12</sup> R. M. RILKE, *El testamento*, Madrid, Alianza, 1985, p. 13.

<sup>13</sup> Rilke había asistido, entusiasmado a una de las conferencias que el gran sociólogo había dado en el Múnich revolucionario de 1918. En carta a Clara Rilke (7 de noviembre, 1918) le cuenta: *Por todas partes Múnich ha perdido algo de su inercia y vaciedad. Las tensiones del momento se hacen perceptibles también aquí... Por todas partes grandes reuniones en las salas de las cervecerías... Cuando las salas no alcanzan, los participantes se congregan a millares al aire libre. Entre esos millares estuve yo también en las salas del hotel Wagner. Habló Max Weber, profesor de economía política en Heidelberg...* (citado por Holthusen, pp. 194-195). No sé si además de este encuentro, Rilke conoció mejor a Weber. En cualquier caso, si hubiera leído u oído su conferencia sobre “La ciencia como vocación”, presumo que habría asentido el siguiente diagnóstico: *El destino de nuestro tiempo, racionalizado e intelectualizado y, sobre todo, desmitificador del mundo, en el que precisamente los valores últimos y más sublimes han desaparecido de la vida pública y se han retirado, o bien al reino ultraterreno de la vida mística, o bien a la fraternidad de las relaciones inmediatas de los individuos entre sí. El político y el científico*, Madrid, Alianza, 1967, p. 229.

<sup>14</sup> Comentando el diagnóstico orteguiano sobre las vanguardias en su famoso ensayo *la deshumanización del arte* (1925), Zambrano matiza: *Era más que deshumanización, destrucción de las formas, la humana, claro está, la primera.* Y más allá del hermetismo del que había hablado Ortega, Zambrano advierte en esta *destrucción de la forma* una especie de fracaso espiritual de Europa. MARÍA ZAMBRANO, *La agonía de Europa*, (primera edición: Buenos Aires, 1945); citamos por Barcelona, Mondadori, 1988, p. 70 y ss.

Después de la guerra se estableció en la Suiza francesa, pero regresó a París con cierta frecuencia. Uno de esos viajes, quizá el último que llevó a cabo antes de su muerte, le deparó un encuentro curioso del que ha quedado constancia gracias a que su interlocutor lo narró en *Una mañana entre libros*. Su autor, Carl J. Burckhardt, sobrino del famoso historiador amigo y compañero de Nietzsche en Basilea, cuenta que, estando una mañana en una barbería, oyó a su espalda cierta discusión un punto desabrida. Cuando se volvió, se encontró con que un cliente no podía pagar la cuenta que le presentaban porque decía haber salido del hotel sin la cartera. El cliente despidado era Rainer María Rilke, a quien Burckhardt debió reconocer porque las últimas publicaciones del poeta le habían deparado cierta notoriedad. Después de pagar lo debido, decidieron dar un paseo por París. Al pasar por los jardines del Palais Royal y evocar una conversación entre Baudelaire y Delacroix que habría tenido lugar allí mismo, Rilke observó: *Todo está lleno de esos rostros [...]; por donde quiera que vaya uno en esta ciudad, todos los muertos siguen vivos*.<sup>15</sup>

La conversación tomó otros derroteros. Rilke comenta que cuando vuelve de Italia o España, le suele sorprender *lo racional que ha sido siempre la arquitectura francesa*. A lo que su interlocutor responde que *hay también una ingenuidad de lo racional*. Nos interesa la reacción de Rilke: *Me gusta esa idea [...]. Creo que es exactamente lo que me produce una especie de felicidad cuando vivo en esta ciudad: y quizá consista en eso uno de los valores europeos más altos. Ya lo tuvieron los griegos. Pero qué frágiles son y qué amenazados están esos valores*.<sup>16</sup>

El poeta, que se identificaba con la rama de espino sobre la que se posaba el ruiseñor, el poseído por la voz que dialoga con los muertos, el cantor de lo abierto, el capaz de sentir al ángel... se identifica con lo racional y comprende la amenaza, no del racionalismo, como hizo en otras ocasiones, sino de la fragilidad de Europa, a causa precisamente del descrédito de lo racional. Europa parece oscilar entre la estupidez burguesa y el titanismo de una voluntad que ignora cualquier forma de limitación. La conversación sigue su curso en una librería de viejo que ambos amigos frecuentan. Reflexionando sobre la cercanía de otro tiempo entre la poesía francesa y la alemana, el librero exclama: *¡La verdadera Europa es tan pequeña!* Quizá fue la obra de Rilke la última que reflejó la unidad cultural de Europa como esta había sido conformada desde al menos el siglo XIII, el siglo de Tomás de Aquino y el Dante, espíritu que es lícito reconocer

<sup>15</sup> C. J. BURCKHARDT, *Una mañana entre libros*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Abada, 2005, p. 24. Aunque el cronista sitúa el encuentro en 1924, algunos biógrafos como Holthusen fechan la estancia en París entre enero y junio de 1925. Ferreiro en su *Tabulae vitae*, que antepone a su *Nueva antología poética*, sitúa al poeta en París entre el 8 de enero y el 18 de agosto de 1925, cuando parte hacia Dijon (p. 47).

<sup>16</sup> BURCKHARDT, *op. cit.*, p. 25.

en las grandes consecuciones del Renacimiento, en Velázquez, Calderón, Leibniz, Hume o Mozart, pero no ya en Kant.<sup>17</sup> Acaso las *Elegías* contienen, cifrado, un diagnóstico sobre lo que había perdido –y acaso aún pudiera salvar– a Europa.

Ese viaje le deparó a Rilke otro encuentro más interesante para nosotros. Hemos tenido noticia de él por un artículo que el escritor mexicano Alfonso Reyes dedicó a su admirado Mallarmé, al que, por cierto, en algún momento tradujo Rilke.<sup>18</sup> En un artículo que publicó la revista *Sur* de Buenos Aires en 1936 refiere que Jean Cassou les enseñó un dibujo que Pierre Louÿs había hecho de la tienda de humo de Mallarmé:

*Nos inclinamos en silencio sobre la hojita de papel –de eso hace ya mucho mar y tierra– Miguel de Unamuno (¡El Unamuno de entonces!), aquel suave Rainer María Rilke y yo. Como Rilke había de morir pronto, me apresuré a ser su amigo íntimo durante toda la tarde, y creo que anduvimos paseando junto al Sena hasta muy entrada la noche.*<sup>19</sup>

Jean Cassou, que se movía en el entorno de la *Nouvelle Revue Française*, debió de conocer a Rilke a través de André Gide. Además, era el amigo íntimo y el apoyo de Unamuno en su exilio parisino, a raíz de su huida de Fuerteventura, donde la dictadura de Primo de Rivera lo tenía desterrado. Tradujo al francés *La agonía del cristianismo* y *Cómo se escribe una novela*, que aparecieron en esa lengua antes que en español. Cassou debió de mandar su edición de *La agonía* a Rilke, pues en carta a Mme. Klossowska (14 de noviembre de 1925) le dice que pasa las tardes leyendo el libro.<sup>20</sup>

Unamuno, por su parte, se dirige a Cassou comentando una próxima cita con Rilke, a quien ya debe haber conocido, aunque no lo recuerda: [Me alegraré] *de volver*

<sup>17</sup> En Kant la razón da su giro idealista pero al mismo tiempo, adquiere conciencia de sus límites. Se vuelve crítica, pierde su última ingenuidad, con lo que se inicia un doble proceso que conducirá a su colapso. Por un lado, el proceso de idealización de lo real, que conduce al olvido de las cosas mismas y a su re-producción técnica; por otro, el de la razón de la auto-crítica y su sustitución por otras potencias más oscuras, como la voluntad, el instinto o las emociones. Este análisis es deudor de la lectura de la crisis de la modernidad que desarrolla Ortega y Gasset en su obra desde *El tema de nuestro tiempo* (1923) y sobre todo en los cursos de los años treinta como *En torno a Galileo* (1933-1934).

<sup>18</sup> En un texto redactado en 1921, en unos de los no raros momentos de desánimo por no poder continuar con la escritura de las elegías y que se publicó póstumamente se dice del protagonista del relato: *Finalmente cuando la guerra había pasado ya a convertirse en el difuso desorden de las sacudidas revolucionarias [...] también él mantenía alejada de sí aquella insensatez traduciendo a Mallarmé...* El editor, que no duda en afirmar que el relato es autobiográfico, informa que Rilke tradujo dos poemas: “Éventail de Mademoiselle Mallarmé” y “Tombeau”. R. M. RILKE, *El testamento*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 17 y 146.

<sup>19</sup> ALFONSO REYES, *Obras completas*, vol. xxv, 1991, p. 72.

<sup>20</sup> Y añade refiriéndose a su autor: *Il est tout à fait, avec son veston, comme il sera dans l'Éternité espagnole* (Ferreiro en su Introducción a EE, 139).

a ver a RMR de quien, francamente, no me acuerdo. Y es que apenas si debimos cruzar la palabra, pues un sujeto como usted me le pinta no se me habría despintado así.<sup>21</sup>

Dos años después, Cassou comunica a Unamuno la muerte de mi pobre y gran poeta RMR y le comenta que en aquel año de 1925 en que se conocieron, Rilke había leído con honda impresión su *Agonía* y le insiste en que lea *Los cuadernos de Malte...*: *Es un libro inmenso, lleno de misterio y de poesía y de esa idea de la muerte que, en los grandes poetas se presenta bajo el espectro de la vida más viva y como una imagen más fuerte y más bella de la vida. Es un libro para Ud., como los libros de Ud. eran para él.* La carta de Cassou está fechada en París a 21 de febrero de 1927. ¿Es posible que estuviera contestando a la que Unamuno había escrito en Hendaya un día antes (20/II/1927)? Si las cartas se cruzaron, lo que es más que probable, Unamuno debía de conocer ya la noticia de la muerte de Rilke porque había escrito: *Tengo a la vista Reconnaissance a Rilke de Les cahiers du mois. Recuerdo cuando usted me lo presentó cerca de su casa, y cambiamos unas palabras. Se me llegó como en niebla y como en niebla se me ha pasado. Y ahora tengo que adivinarle.*<sup>22</sup> Da la impresión de que esta última frase presume que ya no cabe otro encuentro con el poeta con el que había compartido, como Cassou sabía, la necesidad de experimentar en agonía, en la acepción etimológica que don Miguel reclamaba siempre, de lucha y tensión de opuestos, el diálogo entre la vida, esta vida y la otra, la eterna, de la Rilke siempre esperaba noticia.

Unamuno cumplió su promesa de *adivinar* a Rilke, en la manera en que debe serlo un poeta: leyéndolo. De ello da fe el siguiente recuerdo de Gregorio Marañón: *Conocí la obra de Rilke por Miguel de Unamuno [...]. Le gustaba leer o recitar, porque sabía algunas de memoria, las poesías de Rilke en Toledo. Una noche de luna en una calva de la ciudad frente a la Virgen del Valle nos tradujo el poema de la Asunción y algunas de las Cartas a un joven poeta.*<sup>24</sup>

En esa última visita, gracias a su cielo, Rilke se reconcilió con París: *Se me impuso también ahora, de que París es paisaje, incluso el núcleo mismo de París es paisaje, y no tiene*

<sup>21</sup> Carta del 1 de abril de 1925. *Epistolario*, op. cit., p. 244.

<sup>22</sup> Se trata de uno de los primeros estudios colectivos que apareció sobre la obra de Rilke, editado por Maurice Betz que por esas fechas traducía en contacto con Rilke sus *Apuntes de Malte...* al francés. Además de escritores franceses como Cassou, Paul Valery, o Edmund Jaloux, participaron los españoles José Bergamín y Antonio Marichalar que más tarde publicaría la necrológica de Rilke en *Revista de Occidente*: "Rilke el ido". Véase la nota del traductor, Jaime Ferreira, ampliando la información de Holthusen sobre la publicación. *Op. cit.*, 230-231.

<sup>23</sup> *Correspondencia*, op. cit., pp 264 y 265.

<sup>24</sup> G. MARAÑÓN, *Obras completas*, I, Madrid, Espasa, 1991, p. 481.

*encima un cielo de ciudad, sino el soberbio cielo del mundo...*<sup>25</sup> Pero el “ido” Rilke que había coronado la cumbre, ahora, de vuelta, podía alabar el cielo cosmopolita de la civilización. Para hallar el camino hacia las elegías precisó de otros cielos, exactamente opuestos a este que acaba de evocar: el cielo antiguo y terrible de Toledo o el cielo heroico de Ronda.

#### 1.4. TOLEDO: LOS ÁNGELES

Son bien conocidas las circunstancias en que Rilke decidió viajar a Toledo. La decisión se tomó finalmente en Duino. Tras un largo rodeo, partiendo de Venecia y pasando por Duino, Grado, Trieste, Múnich, Bayona y Madrid, llegó a Toledo a principios de noviembre de 1912.<sup>26</sup> En la primera carta que le dirige a Thurn und Taxis escribe: *Tal vez quisiera hallarse aquí la vida* (EE, 137). Y es fácil entender a qué se refiere el poeta: a esa otra vida que busca desde que se le anunciara y asumiera la tarea de dar cima a la escritura de los versos que, acaso enviados por algún dios, habían de constituir uno de los grandes revelaciones poéticas del siglo xx y que hoy conocemos como las *Elegías de Duino*, escritas entre Duino y Muzot (Suiza) con redacciones intermedias en París y Ronda a lo largo de diez años, de 1912 a 1922.

Llama la atención la confianza con que viaja a Toledo, en la seguridad de que allá está lo que necesita, sea esto lo que fuere. Cuando llega, dichas expectativas no solo no resultan desacreditadas por la realidad sino acrecentadas, pues una vez instalado en el Hotel de Castilla escribe: *Todos mis viajes [...] no fueron otra cosa que la promesa de este, y ahora comprendo el que me haya empeñado en forzar inconscientemente todas las cosas destinadas a preparar este acontecimiento inaudito y, al parecer, de avance.*<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Carta de Rilke a la condesa Sizzo. Citada en Holtusen, p. 231.

<sup>26</sup> Véase *Rilke en Toledo*, de Antonio Pau Pedrón, Madrid, Trotta, 1997.

<sup>27</sup> La redonda ha sido añadida. Se trata de llamar la atención sobre el hecho de que con estas palabras, Rilke propone una interpretación del episodio, bien conocido desde que lo relató en sus recuerdos Thurn und Taxis, acerca de que lo que decide la visita a Toledo fue un contacto con “una desconocida” que se habría dirigido a Rilke a través de un juego de escritura automática para conectar con el más allá y que le habría hablado de un paisaje que solo podía hallar en Toledo. Thurn und Taxis, testigo presencial y transcriptor de la “acta” de la sesión, refiere: *La seance duró largo rato; a veces la escritura se hacía del todo ilegible. Pero a Rilke le impresionaron ciertas respuestas, que le alentaban y exhortaban a desplazarse a España. MARIE VON TURN UND TAXIS, Recuerdos de Rainer María Rilke, Barcelona, Paidós, 2004, p. 86.* Para un juicio sumamente escéptico a la hora de valorar la importancia de este episodio en la decisión de Rilke, véase el recuento de motivos que establece Ferreiro, a partir de dos hechos: el conocimiento de El

*Avignon, Les Baux, El Cairo, el desierto mismo... espejos de mi anhelo de ver Toledo* (EE, 139).

¿A qué obedecía ese anhelo? Debía participar de algo profundo e íntimo, vinculado a los motivos fundamentales de la creación poética. Y así parece cuando unas líneas después, en el esfuerzo por compartir la experiencia toledana con su corresponsal, describe el paisaje de la ciudad como *una cosa visible al mismo tiempo a los vivos, a los muertos y a los ángeles* (EE, 139). No es difícil encontrar en esta observación uno de los hilos conductores que atraviesan la obra de Rilke desde sus comienzos: la muerte como un interrogante y un tránsito, la muerte como un elemento más del sentido de la vida, inseparable de la libertad y del destino, plasmado en su búsqueda de un paisaje común a vivos y muertos, paisaje que halló, para su asombro, sobre la tierra, en Toledo.

Rilke se esfuerza por trasladar a sus lejanos interlocutores sus vivencias pero le es imposible no exagerar: *Nunca me había sido otorgado aún un asombro de tal naturaleza... Asombro ante la catedral, como si ella hubiera echado de sí las cosas aún no terminadas que yacen dispersas alrededor en el polvo sobre las colinas* (EE, 147); asombro ante los mendigos, tan diferentes de los de París<sup>28</sup> y los perros, que van a la iglesia, donde están *con un comportamiento perfecto* (EE, 146).

En efecto, puede decirse que es el asombro la tonalidad espiritual en que transcurren los días de su estancia en Toledo. Curiosamente, El Greco no resulta decisivo, quizá porque sus paisajes, sus vírgenes y, sobre todo, sus ángeles, ya habían sido asimilados en el proceso de acercamiento a la ciudad.<sup>29</sup> La catedral, las montañas, el aire, las nubes, los puentes, la herida que el Tajo inflige a la tierra, la luz... forman un todo

---

Greco y de España en general, a partir de su trato con Zuloaga y del libro de JOSEF ISRAËLS, *España, relato de un viaje*, que apareció en su versión alemana, la que debió conocer Rilke, en 1900 y que contiene no menos de diez páginas y dos dibujos dedicados a Ronda (EE, Introducción, p. 83). Rilke no habla de oídas cuando se refiere al inconsciente. Su amiga y confidente Lou A. Salomé había sido colaboradora de Freud en los años heroicos del psicoanálisis y psicoanalista ella misma. Rilke estuvo pensando en psicoanalizarse y llegó a hacer ciertas gestiones, pero Lou, con buen criterio, se lo desaconsejó al comprender que la capacidad creadora del poeta dependía de un fondo pre o a-racional que, de ser removido por el análisis, podía perder sus virtualidades.

<sup>28</sup> *El méndigo es en España como una mano que intentase detener el destino que irrumpe embozado por todas partes; en París es sencillamente como un arbusto en donde la miseria florece antes de echar las hojas* (EE, 256).

<sup>29</sup> En una carta escrita desde Ronda, le comenta a su interlocutora, después de una elogiosa, desmesurada descripción de Toledo, lo siguiente: *Estará usted pensando en el Greco; sí, sí, pero él forma parte de ese 'todo'; es la realidad quien lo desborda a él y no al revés, no es él quien consigue abarcarla. En Ronda. Cartas y poemas*, introducción y notas de Anthony Stephens, Valencia, Pre-textos, 2012, p. 44. En lo sucesivo cuando citemos por esta edición lo haremos con la abreviatura CP, seguida del número de página. Se trata de un fragmento de carta, diciembre de 1912 a Helene von Nostitz no incluida por Ferreiro en su EE.

que no se deja descomponer y que Rilke asimila por primera vez en su correspondencia, en un trabajo de transfiguración de vivencias que más tarde hallaremos en los versos de sus composiciones.

Vive sin sorpresa en un estado de permanente revelación, lo que le lleva a establecer asociaciones espontáneas, por ejemplo, con la experiencia de un resucitado: evocará el *Lázaro del cuadro de Rembrandt* (EE, 172) o el Moisés que al no soportar la aparición del propio Dios lleva *la visión reproducida en su rostro... del mismo modo que se le sobresa a uno el corazón ante el espectáculo de esta ciudad* (EE, 173). Ha intentado leer a Cervantes o retomar la traducción de las cartas de la monja portuguesa Mariana Alcoforado, pero no consigue concentrarse. Solo hay un libro que pueda responder al clima espiritual en que vive Rilke esos primeros días, el *Antiguo Testamento*, porque comunica de la misma manera que el paisaje toledano: ambos profetizan.<sup>30</sup> Es la segunda vez que aparece este asunto en sus cartas. Dos semanas antes había escrito a Thurn und Taxis:

*En este paisaje no puedo menos que pensar en un profeta que se levanta del ágape [...] y se cierne sobre él el don profético, la profecía inmensa de implacables visiones: tal es el ademán de la naturaleza en torno a esta ciudad, y hasta en la ciudad misma, aquí y allá, esa naturaleza mira hacia la altura y la conoce y tiene una revelación* (EE, 151).

¿Es necesario recordar que el poeta se siente a la espera de que aquella voz que le dictó en Duino las palabras iniciales de la elegía se haga oír de nuevo para que pueda descansar algún día de la imponente carga que significa vivir a la espera, en la anulación del propio yo, existiendo como receptáculo de una voz ajena? La décima elegía dice en su primer verso: *Que un día, libre ya de la terrible visión que me acosa...* (NAP, p. 244). Pero Rilke sabía que era necesario asimilarse lo terrible con alegría.<sup>31</sup> Y así se lo hace saber a su confidente Thurn und Taxis nada

<sup>30</sup> *La medida es casi la misma si se abre la Biblia o se lee después en el paisaje, un paisaje que no habla sino que profetiza...* (EE, 175)

<sup>31</sup> En suma, podría decirse que en esa asimilación consiste el proyecto poético de las elegías, llevado a buen término gracias a la obcecación y el sentido de la espera del poeta, por su decisión de sacrificar su vida a su obra, cosa que llevó a cabo con plena conciencia y determinación. La soledad no es una situación sobrevenida a la vida del poeta de resultas de determinados avatares sociales o del corazón, sino un plan de vida que no retrocede ante el abandono de la propia esposa o un alejamiento, que puede pasar por cruel egoísmo, frente a la hija. Después de la experiencia iniciática de Duino, Rilke decide ordenar su vida exclusivamente para la consumación de la obra que al parecer le ha sido enviada. La soledad, la enfermedad, el sufrimiento físico y espiritual y la angustia que le acompaña terminan siendo algo así como la materia primera de la que extrae, como el escultor la figura, el sentido de su mensaje poético. Hacia el final de

más pisar el suelo de Toledo: *imagínese usted esta felicidad de los nuevos caminos que uno intenta recorrer por primera vez, esta indescriptible seguridad de sentirse tomado y conducido* (EE, 135).

Uno de los matices espirituales que llama la atención de su estancia en Toledo y que creo tiene una significación de largo alcance en el conjunto de su obra, es la preferencia que manifiesta por el Antiguo Testamento, que le es recordado por el paisaje de Toledo, hasta el punto de afirmar, como hemos visto, que sería la única lectura que estaría a la altura de la vivencia de esos días. Las referencias a los leones (de Daniel), al profeta que se levanta de la mesa poseído por la inspiración y más tarde, en la sexta elegía, la identificación del héroe en el personaje bíblico del juez Sansón, parecen anunciar el rechazo que va a experimentar hacia las formas eclesiales en que se manifiesta la religión en España. La irritación que siente al visitar la mezquita de Córdoba y ver la inserción de la nave cristiana en el asombroso bosque de columnas, o su impresión más bien negativa de la Giralda, *la catedral me resultó en el fondo antipática, por no decir hostil*, de que da noticia a su amiga Thurn und Taxis, obedecen a motivos más profundos que las sugerencias estéticas. El “arrebato anticristiano”, de que le habla en

---

las *Elegías* comparezcan esas extrañas figuras alegóricas, las *Lamentaciones*, descendientes de una raza ilustre, emparentadas con las sibilas y los profetas (NAP, 247). ¿Reflexión autobiográfica? Cuando Rilke se encontraba en uno de los no infrecuentes momentos de desánimo, siempre originados en el proceso de creación, en Toledo, le escribe a una N[on] N[ominata]: *La queja ha predominado con mucho pero yo sé que solo se está autorizado a pulsar detenida y prolijamente todas las cuerdas de la queja cuando se está resuelto también a tocar en ellas más tarde, y con sus propios medios, todo el júbilo que crece detrás de lo pesado y difícil, de lo doloroso y soportado, condición sin la cual la voces no alcanzarían su verdadera plenitud* (EE, 165). Puede describirse esta reflexión como el fundamento de la poética rilkeana: el trabajo y el sacrificio, la soledad y el sufrimiento que traigan los días como condición de posibilidad de la creación poética. Todorov, en el estudio que dedica a Rilke en *Los aventureros del absoluto* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007), ha extraído de su correspondencia algunas declaraciones en las que Rilke justifica su decisión de organizar su vida en torno a su vocación: *Mi vocación por la realización interior de mi vida era tan imperiosa que hubo que abandonar, después de un corto ensayo, el trabajo de su realización exterior* (p. 111). Y en carta a su amiga y confidente Lou Salomé le escribe en fecha temprana (agosto de 1903): *Un poema logrado encierra para mí más realidad que cualquier relación o afecto que viva; en todo cuanto alcanzo a crear soy más verdadero y me gustaría encontrar la fuerza para fundar íntegramente mi vida sobre esta verdad [...]. Sé que no debería buscar o desear otras realizaciones que las de mi obra, ahí se encuentra mi naturaleza, las figuras que me resultan auténticamente próximas, las mujeres que necesito, los hijos que crecerán y vivirán largos años* (p. 104). Y aún es capaz de formular con la contundencia de un aforismo la meta que guía su vida: *Copiar hasta el final el dictado de la existencia* (p. 90). Si escribes la vida, lo mismo que si la piensas, entonces no vives. Esta es la paradoja trágica que surge en el siglo xx, una vez que se instala en la absoluta contingencia que impide cualquier forma de armonía entre la vida del espíritu y la de las cosas materiales. No es de extrañar que Rilke sea leído en la segunda mitad del siglo xx como una de los más destacados representantes de la crisis de las formas literarias clásicas, en compañía de Kafka, Proust y Joyce. Como ejemplos de este tipo de interpretación, véase CLAUDIO MAGRIS, «¿Cuándo es el presente?»: *Rilke ante y tras las palabras*, en *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Barcelona, Península, 1993, pp. 202-214 y MAURICE BLANCHOT, “Rilke et l'exigence de la mort”, en *L'espace littéraire*, París, Gallimard, 1955, pp. 151-211.

esa misma carta, es la otra cara de su cercanía al Antiguo Testamento; el mismo viento corre por las páginas del Corán, que dice estar leyendo. Cristo es demasiado “moderno”, “humano”, exento de misterio. Y, lo que es peor, el Evangelio ha podido ser consumido, convertido en manufactura espiritual. El Dios de Mahoma sería un dios *con el que se puede hablar todas las mañanas de manera tan grandiosa sin auxilio del teléfono llamado «Cristo», y al que se interroga constantemente: «Hola quién es ahí», y nadie contesta* (EE, 183).<sup>32</sup> De ahí que se vuelva hacia los dioses viejos, no solo hacia Yaveh o Alah, sino que mucho antes de cantar de nuevo a Orfeo, Dionisos, el viejo dios de la tierra, se deja sentir en un poema dedicado precisamente a *La ascunción de María*, cuyos últimos versos dicen:

*Todo lugar abajo quiere ser consolado,  
inclinanos tu gracia, fortalécenos como con vino,  
pues de comprender no se trata aquí.*

Si no se trata de comprender y la fortaleza ha de llegarnos gracias al vino es evidente que en la contraposición nietzscheana entre Apolo y Dionisos, Rilke invoca la presencia del dios de la música. Al final del tercer soneto de la primera parte de los dedicados a Orfeo escribe: *En la encrucijada / del corazón no se alza ningún templo a Apolo* (NAP, 254).

El ángel no es cristiano, aunque haya estado inspirada su condición en las figuraciones de El Greco; ni siquiera sabemos si es un ente religioso. Lo que mueve el corazón de Rilke, eso sí lo sabemos, es la marca que la temporalidad finita de lo humano estampa en la piel de nuestra vida. Pero Rilke no aspira tanto a negarla o a negociar su angustia o a vivirla en términos de autenticidad o a rebelarse contra la injusticia con que los dioses afligen al humano, como a comprenderla y superarla revisando lo que le parecen viejas nociones y “confusas” distinciones. La confrontación de Rilke con la cuestión “muerte” en las *Elegías* no es ni natural ni “humana” ni sobrenatural. Lo más correcto sería quizá hablar de un orden “existencial” que Rilke inventa mucho antes de la moda “existencialista” a fuerza de ahondar en los significados de la vida *humana*. Busca una forma distinta de la usada hasta aquí de constatar que lo que llamamos “muerte” no es sino el *lado no iluminado por nosotros*. Si aprendemos de las criaturas que tienen

<sup>32</sup> El Cristo que opera el milagro de la resurrección de Lázaro, escrito en Ronda, no da la impresión de ser “hijo de Dios” que tiene la naturaleza a su disposición, sino un confuso y preocupado *hombre* que tiene que confrontar con la muerte, que siente una intensa hostilidad contra toda diferencia entre el estar vivo y el estar muerto (NAP, 330-331).

contacto con *lo abierto* –recordemos que en la octava elegía describe al animal como *lo libre de muerte*–, nos encontraremos con que las limitaciones de la experiencia cotidiana que, como sabemos desde Kant, depende de los a priori espacio-temporales, desaparecen. *La eliminación del tiempo* –escribe a Hulewicz– *motiva el que todos existan. Lo perecedero cae por todas partes en un ser profundo*. Pero, insiste a su traductor, esta superación de la muerte debe interpretarse *con una conciencia puramente terrena, profundamente terrena [...] hay que introducir lo aquí visto y tocado en una periferia más amplia...* evitando confundirlo en un “más allá”, *cuya sombra oscurece[ría] la tierra*. Y precisa aún más cómo no debe interpretarse su obra: *Si uno comete el error de medir las Elegías... con conceptos católicos de muerte, del más allá y de la eternidad, uno se aleja del todo de su punto de partida, y se prepara a un entendimiento equívoco cada vez más radical*.<sup>33</sup> Estas auto-explicaciones coinciden con la respuesta que da a su inquisición sobre la condición humana en la novena elegía, al insistir en que estamos aquí para decir la verdad de las cosas y que a nosotros, *los más perecederos*, nos concierne atender a la reclamación de la tierra que quiere “eternizarse” en nosotros. Esto traducido en términos antropológicos es, de nuevo, la guía que nos orienta en el laberinto de las elegías: reconciliarnos con nuestra finitud.<sup>34</sup>

En un escrito que bien podría titularse “Lo que nos queda de Rilke”, Robert Musil, en 1927, al año de su muerte, subraya el hecho de que, en cierto modo, Rilke es el poeta de lengua alemana más religioso desde Novalis, pero matizando, *no estoy seguro de que tuviera ninguna religión*. En realidad la sintonía del autor de *El hombre sin atributos* tenía que ser máxima con el poeta que había sido capaz de mirar de frente *la fragmentación, el desasosiego y la inconsistencia escondidas en toda existencia* y al mismo tiempo repudiar las banales ideologías del progreso y la técnica que proliferaban en la mercantil Europa.<sup>35</sup> Se trata de resistir sin consuelo. Volviendo una vez más

<sup>33</sup> Tomamos las citas de la carta a Hulewicz de las extensas citas que recoge Torrente Ballester en el prólogo a su traducción de las *Elegías. Requiem. Las Elegías de Duino*, Madrid, Nueva Época, 1946, pp. 88-89.

<sup>34</sup> En “La canción del noctámbulo” exclama Zarathustra: *De un profundo soñar me he despertado: –/ El mundo es profundo, / Y más profundo de lo que el día ha pensado. / Profundo es su dolor: – / El placer – es más profundo aún que el sufrimiento: / El dolor dice: ¡Pasa! / Mas todo placer quiere eternidad, – / ¡Quiere profunda, profunda eternidad! Así habló Zarathustra*, Madrid, Alianza, 1972, p. 429. Estos versos de Nietzsche que, con toda seguridad, Rilke conocía, representan el cambio del estado de ánimo de la generación finisecular, dominado por Schopenhauer, a la nueva generación y la recuperación en esta de una fuerza y una confianza creadora que aun conservando la amargura de la inocencia perdida, a saber, que ya no será posible la redención en el infinito, asume dotar de sentido a la existencia en una vida indigente destinada a pasar.

<sup>35</sup> ROBERT MUSIL, “Discurso en el homenaje a Rilke” (Berlín, 16 de enero de 1927), en *Ensayos y conferencias*, Madrid, Visor, 1992, p. 252. Algunos años después, recordando el medio siglo de su muerte, que venía a coincidir con el siglo del nacimiento, George Gadamer coincide con Musil en subrayar esa vena religiosa, que describe como de un religiosidad caracterizada por la ausencia de

a la famosa carta escrita a su traductor polaco, la práctica de vida que proponen las *Elegías* y, en realidad, la obra toda de Rilke desde *El libro de las horas*, podría resumirse en la formulación de una especie de nuevo imperativo que sustituya a los que aún, desvaídos, ofrecían orientación a los viejos europeos, la regla de oro del utilitarismo o el imperativo categórico: actúa del tal manera que cumplas con el deber de *aumentar nuestra propiedad de lo invisible durante nuestra existencia aquí*.<sup>36</sup>

### 1.5. MÁS ALLÁ DE TOLEDO

Mientras tanto al humano Rilke no le es dado sino conducir sus horas de la manera más apropiada a las condiciones materiales, al frío manchego que ha caído sobre la ciudad, al malestar recurrente que le impide sentirse mínimamente entonado... Y ello condiciona el viaje al sur del que ya hemos hablado, y que le llevará finalmente a Ronda. Desde Sevilla le comenta a su amiga Thurn und Taxis: *No me sentí muy bien durante todo ese tiempo, y no me quedó otro remedio que ceder y seguir viaje; ya veremos a dónde me conduce y para qué* (EE, 177). En Toledo se inició un “crecimiento interior” pero sin plenitud alguna.

Hoy sabemos que lo que encontró en Ronda fue el paisaje más afín y cercano –en el orden estético y simbólico– a Toledo que pueda concebirse.<sup>37</sup> Dicho hallazgo permitió a Rilke, para su sorpresa, mantenerse en la “expectativa profética” –si se me permite la expresión–. De la continuidad de sus vivencias entre ambas estancias, Toledo y Ronda, da fe la primera carta que envía desde la pequeña ciudad andaluza a su confidente Thurn und Taxis, quizá la más importante del rico legado que contiene el epistolario español. También es la que permite de manera más diáfana argumentar a favor de la hipótesis de que fue el paisaje de Ronda –interpretado como afín y en continuidad con el de Toledo– y las vivencias que favoreció, lo que reencaminó al

---

Dios: *Dios está lejano y ninguna evocación de creencias cristianas o humanistas o de antiquísimos símbolos míticos puede ocultarnos su lejanía*. “Rainer María Rilke, cincuenta años después”, en *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993, p. 72.

<sup>36</sup> Loc. cit., p. 89.

<sup>37</sup> Ya hemos mencionado que Rilke conocía de antiguo la existencia de la ciudad del Tajo por el libro de Disraeli. En su correspondencia menciona la impresión de haber visto ya Ronda: *Pero, ¿dónde?, ¿cómo? Al punto me acordé de una tarde, en Rusia...; hojeaba el diario de viaje de un joven hidalgo que había dado la vuelta a Europa acompañado de su preceptor: allí había diseñada una ciudad cuyo nombre no estaba escrito. Era Ronda*. Rilke se refiere al diario del viaje por España de Nicolai Tolstoi, según informa Ferreiro en su introducción. (EE, 85) El mismo Ferreiro especula que es imposible que, dada la pasión de Zuloaga por los toros, no apareciera en sus conversaciones con el poeta la ciudad en la que prácticamente se inventó el toreo moderno.

poeta hacia la consumación de las elegías, tiempo después.<sup>38</sup> Aunque solo un fragmento de la sexta fuera escrito en Ronda, muchas de las metáforas que conforman la trama de significados de estos poemas se encuentran prefiguradas en las descripciones y analogías de las cartas datadas en Toledo o Ronda. Y, lo que es más importante, después del estado de ánimo en que se encontró Rilke tras la redacción de las dos primeras elegías, en sus estancias en Duino y Venecia, incapaz de retomar la tarea, es su llegada a Ronda lo que termina por convencerle de que está obligado a responder a una demanda que aunque no identifique su origen, sí es consciente de su necesidad. Así interpretamos la reaparición en Ronda de una vivencia que había sido recurrente desde que terminó el *Malte*: esperar un cambio fundamental en su existencia. *Tengo la necesidad de verificar un cambio decisivo...* le escribe a Thurn und Taxis sirviéndose de las palabras de su admirada Angela de Foligno, una de esas mujeres que encarnan el ideal amoroso que defendió el poeta como amor de entrega absoluta del amante al amado sin esperar correspondencia. A pesar de las montañas que cantan, es consciente de que *aún no he ido lo suficiente lejos para esperar esta 'nouvelle operation' en virtud de una intervención humana...* (EE, 185). Parece que se resiste a asumir las consecuencias de la operación, porque sabe que le conduce fuera del orden convencional de lo humano, más cerca de los ángeles, siempre terribles como compañía, o de los animales, siempre mudos.<sup>39</sup> Hace tiempo que sabe que la condición necesaria, aunque no suficiente, para la creación es la soledad absoluta. Solo cuando disponga del escenario de Muzot, un torreón en mitad de la nada, o más concretamente en el cantón suizo del Valais, por donde discurre el Ródano, pero en un paisaje que el propio Rilke identifica con el paisaje español,<sup>40</sup> las elegías se escribirán en un estallido de

<sup>38</sup> En una carta fechada en Ronda, 18 de diciembre, 1912: *¿Y entonces (me he dicho esta misma noche), por qué no recomenzar todo otra vez con España?* (CP, 35). Repárese en que dice “con” y no “en”, humanizando el objeto “España”, que en lo esencial son los paisajes de Toledo y Ronda, algo más que “lugares”. Y en otra carta desde la misma ciudad: *Me encuentro en esta singular Ronda, que es tan difícil de describir como lo fue Toledo* (EE, 215).

<sup>39</sup> De hecho, la carta expresa a continuación una especie de desconfianza hacia esa intervención humana, pues, *para qué puesto que es mi sino, por decirlo así, pasar de largo ante lo humano para proyectarme hacia lo más extremo, hacia lo marginal de la tierra, tal como me ocurrió hace poco en Córdoba, donde una perrita fea, en avanzada preñez, se acercó a mí [...]; vino hacia mí porque ambos estábamos completamente solos...* La carta se adentra en una amplia reflexión sobre el significado de la mirada del animal que no es difícil reconocer en el comienzo de la octava elegía, pero que es imposible desarrollar aquí (EE, 185-186).

<sup>40</sup> *El hecho de que en la revelación de este paisaje actúen fundidos de modo singular los paisajes de España y Provenza, es algo que ya me impresionó entonces: pues ambos paisajes, en los últimos años antes de la guerra, fueron los que me han hablado más fuerte y decisivamente que cualquier otra cosa* (Carta a Thurn und Taxis, 25 de julio de 1921). Y poco después, (17 de agosto de 1921) a Nora Purtscher-Wydenbruck: *...este maravilloso valle del Ródano, que me transporta a dos paisajes momentáneamente perdidos: España y la Provenza, que en otro tiempo,*

creatividad en un par de semanas (febrero de 1922). Entre su inicio y su término pasaron los diez años en que Europa cambió su historia, al dar comienzo en el verano de 1914, el ciclo de guerras civiles que habría de consumir su destrucción. Hoy sabemos que comprender y revelar el destino espiritual de Europa era lo que estaba reservado al poeta que escribió *Las elegías de Duino*.

#### 1.6. RONDA: LOS HÉROES

Rilke llegó a Ronda la víspera de la vigilia de la Virgen, el 7 de diciembre de 1912. Se instaló en el Reina Victoria, un hotel que los ingleses acababan de abrir, situado en uno de los extremos de la breve meseta en que se apoya la parte nueva de la ciudad, sobre el profundo valle que se abre a sus pies y frente al imponente círculo de montañas desnudas que divisará Rilke desde la habitación del primer piso de su hotel y que se convertirán en la divisa e inspiración de su lectura del paisaje rondeño: *Esta ciudad encaramada a una roca en medio de un círculo de montañas*.<sup>41</sup> Así, en la primera carta a su amiga Sidonia le escribe: *Aquí en Ronda el aire es fuerte y magnífico; las montañas abiertas como para entonar los Salmos...; y agrupada sobre una altiplanicie, una de las más antiguas y extrañas ciudades españolas* (EE, 181).

No sabe si permanecerá en la ciudad, aunque la primera impresión es buena. Pero sigue sin encontrarse bien, *ni corporalmente ni de alma*. Se quedará en Ronda dos meses, hasta mediados de febrero; será también un empeoramiento de la salud lo que le devolverá finalmente a París.

El paisaje de Ronda como fuente de inspiración profunda, esto es, no como motivo de representación sino como decantación de vivencias<sup>42</sup> que irán configurando, junto a otras, acaso muy alejadas en el espacio y en el tiempo, complejas estructuras de sentido que finalmente se plasman en sus poemas, son fundamentalmente las montañas y los caminos entre viñas, olivos y encinas que le permitirán al poeta meditar en soledad, apenas quebrada por la presencia de un pastor o de un mendigo. Es la manera en que Rilke se enfrenta a la

---

antes de 1914, ejercieron sobre mí una de las mayores influencias y a los que ahora me creo de nuevo vinculado, al evocarlos en presencia de este paisaje que se extiende a mi alrededor. Ambas citas en JAIME FERREIRO ALEMPARTE, *España en Rilke*, Madrid, Taurus, 1966, pp. 466 y 468.

<sup>41</sup> La cita está tomada de RAINER MARÍA RILKE, *En Ronda. Cartas y poemas* (CP p. 44).

<sup>42</sup> *Los recuerdos deben ser olvidados y hay que tener la paciencia de que vuelvan. Solo cuando se han hecho en nosotros sangre, mirada y gesto, cuando han perdido su nombre y no se distinguen ya de nosotros mismos, solo entonces puede suceder que, en una hora muy rara, se levante en medio de ellos y salga de ellos la primera palabra de un verso.* Citado por Pau de *Los apuntes de Malte, Rilke en Toledo*, p. 56.

situación de espera que le exige su crecimiento interior, la *nueva operación*. En otra carta termina con estas palabras: *Aquí sigo aguardando lo que aún haya de venir* (CP, 44)

La montaña es para Rilke una presencia a la vez cercana y remota, familiar y extraña: *Tengo ahí la montaña frente a mi ventana abierta, como descansando en el puro espacio* (CP, 40). Y también: *La ciudad abierta aquí y allá de tal modo sobre el abismo que ninguna ventana osa mirar hacia él* (EE, 184). La impresión más reiterada que el viajero transmite a sus correspondientes es que el paisaje conformado por el continuo cielo-nubes-montañas solo se puede describir con el término “heroico”: *Ronda guarda la singularidad en su heroico emplazamiento entre montañas...* (CP, 49). Y más adelante: *No hay nada que pueda igualarse al aspecto que ofrecen estos parajes: [...] ciudades encaramadas sobre altozanos inaccesibles y reflejando, como nubes, todo lo que pasa en el aire, todo ese heroísmo apasionado que, en el fondo, no tiene objeto ni adversario...* (EE, 207). Y a Rodin: *Ronda es un sitio incomparable [...]. Se diría que un heroísmo sin objeto, pero jamás inactivo, ha formado España...* (EE, 210). Y aún la describe en otra ocasión en que recomienda la ciudad como lugar de descanso a una amiga: *Una pequeña ciudad sin monumentos dignos de mención, a no ser el monumento perenne de toda su existencia, de toda su actitud, de su emplazamiento hacia lo más heroico...* (EE, 216). Veremos más adelante en qué medida esta percepción de lo heroico en el “ser” de Ronda colabora a la comprensión de lo heroico mismo en la VI elegía, precisamente la que fue iniciada en ella. Esa es la razón de fondo por la que un estudioso del viaje de Rilke a España, el psiquiatra gallego Rof Carballo, ha propuesto caracterizar a Ronda como el Combray proustiano de la poesía, es decir, el emplazamiento en que la lírica dio un salto creativo análogo al que supuso la *Recherche du temps perdu* para la novela:

*Ronda, para la literatura de nuestro tiempo, tiene la misma significación histórica que el imaginario Combray de Proust. Pues es en Ronda donde Rilke escribe, reuniéndolos en las páginas de ese Diario español, los tres o cuatro episodios en que le ha sido dado sentir con clarividencia lo que constituye la estructura más radical de toda su obra.*<sup>43</sup>

Lo escrito en Ronda<sup>44</sup> tiene, por un lado el valor de cualquiera otra de las composiciones logradas del poeta; pero es más importante para lo que aquí tratamos que

<sup>43</sup> JUAN ROF CARBALLO, “Rilke en Andalucía”, *Entre el silencio y la palabra*, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 105-106.

<sup>44</sup> Los fragmentos que componen el *Diario español* son: *Vivencia y Toledo. Los ángeles del Greco*. Y los fragmentos sin título que citamos por sus palabras iniciales: “Almendros en flor...”, “Los pajarillos posados en

en Ronda se decantan las decisivas impresiones vitales que Rilke ha atesorado en Toledo y se vuelcan, junto a las que genera el propio paisaje rondeño en sus solitarios paseos, en algunos de los motivos centrales de las elegías.

Toledo fue el principio del cambio, pero quizá por la fuerza misma del paisaje y de las asociaciones por él inducidas, no llegó a recuperar la inspiración. En la carta que le escribe a Lou, recién llegado a Ronda, vuelve la vista sobre el último año transcurrido y se duele de que parece que está en el mismo sitio, *quizá porque no he hecho otra cosa que moverme en círculo*. No le ayudaron sus estancias en Duino y Venecia a pesar de *la buena y generosa acogida que me fueron dispensadas* (EE, 198). Lo más interesante de esta nueva queja es que se articula sobre el mismo motivo que la dirigida a Thurn und Taxis: la necesidad de experimentar la *nouvelle operation*. Creo que dicha insistencia autoriza a interpretar la expectativa rilkeana como el motivo profundo que le había traído a España, concretamente a Toledo. La llegada a la ciudad de El Greco, *me creí ya casi arrancado del embotamiento y puesto en el camino para una posterior participación en lo definitivamente existente* (EE, 198-9). Pero la salud, sigue la crónica, y el frío le empujaron hacia el sur. La llegada a Ronda la describe como providencial. Se encuentra en medio de un *paisaje no domeñado* y confía en que el aire de las montañas le resulte beneficioso a su sangre, pero el estado de ánimo sigue siendo delicado: *Dime, querida Lou, ¿cómo es posible que eche a perder todo lo que toco?* (EE, 200). Sin embargo, los días que siguieron resultaron mucho más productivos que los pasados en Toledo.

Rilke no estaba persiguiendo un nuevo estilo poético o una búsqueda estética como insinúa Stephens en su introducción, acusando al poeta de insincero porque se queja de no poder escribir.<sup>45</sup> Pero las cartas, especialmente las que dirige a sus dos más próximas confidentes, Thurn und Taxis y Lou, indican que la angustia procede de una especie de búsqueda absoluta que por serlo, no se deja nombrar más que con circunloquios (si encontrara las palabras, el problema estaría resuelto). Rilke conoce –por su propia insatisfacción– que los poemas de bella factura que escribe en Ronda no le bastan. El problema que trajo a Rilke a España, como reconoce Stephens dos páginas después, no fue simplemente el de volver a escribir poesía, sino completar el proyecto inacabado de Duino. Enfrentar los problemas esenciales del vivir humano, la muerte,

---

las encinas...”, “Que una cantidad de especies broten...”. Además Rilke escribió los siguientes poemas: *Trilogía española, El ángel, La asunción de María, La resurrección de Lázaro, El espíritu de Ariel*. Y acaso lo más significativo, una parte importante de la Sexta elegía.

<sup>45</sup> Cita el siguiente fragmento de una carta dirigida a Sidonie Nádherný: *Si pudiera trabajar, también este sería el sitio idóneo, pero al parecer eso no va a ser así, de manera que me armo de paciencia... Y añade: Y es que en esa fecha, Rilke ya había escrito los grandes poemas por los que su estancia en Ronda se haría merecidamente famosa*, Introducción, *loc. cit.*, p. 13.

el sufrimiento, los dioses (o su alejamiento), la propia condición humana y su peculiar, enigmático lugar en el seno de la naturaleza *parece* que eran las preocupaciones que acuciaban a Rilke. No escribe a base de lecturas, reflexiones o análisis, sino que elige esperar lo que haga falta hasta que llegue una revelación. Este es el alcance, creo, de la queja que formula con las palabras de la Foligno: *Ni toda la ciencia de los sabios ni Dios mismo que me concediera sus dones valdrían algo si no cambiaran algo esencial en mí... si no me cambiaran a mí mismo.*<sup>46</sup> Esto tampoco ocurrió en Ronda, pero podemos creer que algunas de las experiencias que vivió en los meses que permaneció en la ciudad le ayudaron.

## 2. RONDA EN LAS ELEGÍAS

### 2.1. LA “INHUMANIDAD” DE RILKE

*Necesito pasar por alto a los humanos* (EE, 271). Se trata de una nota tomada de otro “Diario español” que había permanecido inédito y que Ferreiro cita en nota a uno de los fragmentos del “Diario español” publicado. Esta extraña y a la vez tajante afirmación se halla en el corazón del proyecto de las elegías, aun cuando este permaneciera velado para el propio Rilke mientras las escribía. Aunque no sea tarea fácil, se trataría de esclarecer qué quiere decir el poeta con ese ignorar a los humanos y, lo que es más importante, a qué obedece. La cita completa dice: *Pasar por alto a los humanos y entregarme inmediatamente (en aprendizaje) al ángel* (ibíd.).

Ese “rechazo” de lo humano está presente en otro momento fundamental de la pre-historia de las elegías al que ya hemos mencionado: cuando refiere a la princesa Thurn und Taxis su encuentro con la perrita cordobesa y le comenta, relacionándolo con la transformación que espera (la *nouvelle operation*) se produzca en su ser *desde la raíz*. Pero desconfía: *No he ido lo suficientemente lejos como para esperar[la] [...] en virtud de una intervención humana...* Y lo que sigue es la impresión que tiene de ser su sino *el pasar de largo ante lo humano, para proyectarme hacia lo más extremo, hacia lo marginal de la tierra...* (EE, 185 y 186). Rilke parece quejarse de ese albur de soledad y aislamiento que sospecha es el precio por llegar hasta las fuentes de su inspiración, situadas en una especie de exterioridad respecto de lo humano: el ángel, por un lado, el animal por otro y lo *marginal de la tierra* como catalizador. Se queja y lo quiere a la

<sup>46</sup> EE, 185. Rilke cita en francés. La traducción es mía.

vez. No ignora que la queja está permitida, como ya hemos visto, en la medida en que sirva a la manifestación de esas innominadas experiencias para las que trabaja: acceder al río invisible que sirve de patria común a lo vivo (en el sentido de la *physis* primigenia) y a lo muerto.

Podríamos comprender las elegías como el proyecto de acceder a la dimensión nouménica de las cosas, aunque no como había pretendido Schopenhauer, al que Rilke conocía bien, como si el ser fuera voluntad, sino buscando inspiración en el mundo premoderno, que concebiría la naturaleza como un “espacio” único, dirigido por un Logos que todo lo ordena (estoicismo) y que hace que cada criatura sea parte del Todo, al mismo tiempo, diferente e integrada en el Uno (neoplatonismo). Ese visión moderna del mundo tal y como la ciencia lo describe y la técnica lo transforma debe ser anulada sustituida por otra en la que sea posible salvar las cosas y salvarnos nosotros en las cosas.<sup>47</sup>

La dificultad de la tarea que asume Rilke es que no existe el suelo que siquiera haga *posible* pensar y poetizar esa búsqueda. Lo impide la organización de la vida moderna, la estructura de la cotidianidad civilizada. No será entonces casual que haya sido en los confines casi ajenos a esa modernidad instalada en la lógica de la utilidad sin misterio donde encontró el paisaje propicio para continuar y profundizar las elegías iniciadas en un castillo a la orilla del mar, Duino, lugar cerrado, aislado también por su pertenencia a una aristocracia llamada a perecer como tal en el más inmediato futuro. Rilke no buscaba las palabras o las ideas-representaciones. Buscaba la vida, la experiencia real que luego sería poetizada. De ahí la insistencia en “experimentar” esa nueva “operación”...

Ese espacio está hecho de figuras existenciales que solo tienen en común el ser extra-humanas o al menos habitar en los límites de lo humano, como los mendigos o

<sup>47</sup> La lectura que hace Heidegger de *las Elegías de Duino* —aunque por poema interpuesto, ya que opina que no *estamos preparados para la interpretación de las Elegías y los Sonetos porque el ámbito desde el que hablan no ha sido aún suficientemente pensado en su constitución [...] desde la esencia de la metafísica*— parte de la pregunta que da título al artículo “¿Y para qué poetas?”... en tiempos de penuria, como lo eran para un alemán que había perdido una segunda guerra, los años que siguieron a la terminación de esta. La conferencia conmemora el vigésimo aniversario de la muerte de Rilke en 1926 y en ella, Heidegger reflexiona sobre un poema de la última época, sin título, cuyo primer verso reza: “Como la naturaleza abandona a los seres”. El filósofo interroga al poeta al que sitúa en el contexto de sus propias preocupaciones. Así, Rilke al meditar sobre lo abierto no accede *al sentido de la esencial y más originaria claridad del ser*, sino que *se encuentra completamente al margen de la poesía de Rilke, que permanece cubierta por la sombra de una metafísica nietzscheana algo dulcificada*. No es lugar para discutir a fondo la crítica de Heidegger pero sí es de señalar lo que el filósofo debe al poeta en temas como la denuncia del empobrecimiento del mundo a causa de la técnica. Véase artículo “¿Y para qué poetas?”, *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 1996. Las citas en pp. 247 y 257.

los héroes. En la primera parte de la *Trilogía española* Rilke menciona a los *seres imprecisos*,<sup>48</sup> los viejos en el hospicio o los niños adormilados, imágenes de indigencia e impotencia (también de inocencia) que, sin embargo, pueden significar lo contrario de su apariencia, como el pastor evocado en la segunda parte del poema. Si, mirado por su lado humano, se muestra como doliente, ya que *no tiene el callado alivio del rebaño. No tiene / sino mundo...* (NAP, 296), al ser atendido en su *lento paso* y en su *pensativo cuerpo*, Rilke termina viéndolo como posible morada de un dios: *Aún le sería permitido a un dios / revestirse en secreto de su figura, y no sería por eso menos* (NAP, 297).

El héroe es también una figura marginal, anómala respecto del orden consuetudinario. Nos hemos demorado antes en resaltar las percepciones del paisaje de Ronda como “heroico” porque el motivo del héroe, que comparecerá en la sexta elegía, es evocado ya en un texto escrito en la ciudad andaluza, el célebre *Vivencia*, enviado inmediatamente a Lou Andrea Salomé.

El texto narra en un lenguaje distanciado y “objetivista”, en tercera persona, una “vivencia” que tuvo en Duino en la época de la redacción de las primeras elegías. Rilke habría *arribado al otro lado de la naturaleza*, en una experiencia de extrañamiento del cuerpo propio, accediendo a lo abierto, concepto de tan complejo análisis como central para el mensaje de las elegías. Ese otro lado se corresponde con ese *espacio único* cuya existencia postula en uno de los poemas fechado en octubre de 1914 y que se relacionan con el ciclo de las elegías:

*A través de todas las criaturas va un espacio único:  
espacio interior del mundo. Los pájaros nos traspasan  
en vuelo silencioso. Ay, yo soy el que quiere crecer,  
miro hacia fuera, y en mí crece el árbol* (NAP, 346).

En las Elegías este espacio único se hará más complejo al ser ampliado a la mediación del ángel, corriente que fluye entre dos mundos, y nos acerca a los muertos en su habitar lo invisible.

Esta experiencia fue precedida por otra en un jardín de Capri, donde la llamada de un pájaro sonó *al unísono allí fuera y en su interior*; y seguida por otra provocada por el paisaje de Ronda. A “Él” le conmovía desmesuradamente *el heroico proceso que se operaba en las nubes* porque *esto penetraba como destino en su alma*. Es la maduración del proceso iniciado ante las presencias del paisaje

<sup>48</sup> *De los que duermen, / de los viejos, extraños, en el hospicio, / que tosen importantes en sus camas; / de los niños adormilados en pechos extraños, / de tantos seres imprecisos...* (NAP, 295).

toledano lo que tiene lugar en Ronda, y lo que le permite escribir finalmente la serie de transfiguraciones que hallamos en el mundo poético que constituye Rilke en las *Elegías* cuando diez años después fueran terminadas.<sup>49</sup> Pero lo más importante, a mi modo de ver, reside en la parte final del escrito, cuando vuelve a un tema que ya ha tratado en su correspondencia: la paradoja de que esta apertura a la intimidad de las cosas, al espacio superior en que muertos y ángeles pueden aún comunicar algo, es, sin embargo, incompatible con lo humano. En la medida en que no puede sustraerse el poeta a estos fenómenos, se reafirma el antiguo fracaso (*nunca había sido capaz de hacer presa en lo humano*); volvía *una cierta y delicada separación entre él y los hombres...* Rilke reflexiona aquí y remueve, según creo, un obstáculo interior que no dejaba de atormentarle. El de la absoluta soledad por extrañeza con el mundo de experiencias, proyectos y valores de sus contemporáneos, con los que apenas si podía convivir sin provocar efectos y afectos adversos. Y por fin reconoce entre líneas que el camino elegido le proporciona *una cierta libertad frente a los hombres*, una ligereza que le viene de *ese comienzo de pobreza* que le permite no vivir cautivo por las ligaduras que las esperanzas y las penas trenzan en las vidas de los hombres, no así en el héroe.<sup>50</sup> Pero, ¿qué entiende Rilke por héroe?: en su concepción, la hazaña es algo secundario, más bien algo que llega porque el héroe asume un destino que realiza su propia esencia. Rilke nos está diciendo que la naturaleza del poeta y la del héroe son en este aspecto idénticas. Rilke es idéntico al héroe en que no teme a la muerte, dando la espalda así al modo de vida que ha elegido el hombre moderno: ignorar la muerte y a los muertos. El paisaje español activa las elegías porque Rilke encuentra lo que buscaba (sin saber qué forma tenía eso que buscaba): cuando, paseando por Toledo, siente que tiene que entregarse *en aprendizaje al ángel*<sup>51</sup> o cuando en Córdoba *comulgó* con una perrita preñada en cuyos ojos pudo advertir los primeros versos de la octava elegía, portones a lo invisible que habían sido presentidos en Duino y que siguieron abriéndose, por ejemplo ante el espectáculo de los almendros en flor. En su absoluta fugacidad y fragilidad ve el

<sup>49</sup> No deja de tener interés que Rilke elija el término “vivencia” (*Erlebnis*) para nombrar la experiencia que había tenido en Duino y escrito en Ronda, y que como hemos visto se convierte en un *cruce de caminos* en el que convergen la mayoría de los temas de las elegías. Según Dilthey, vivencia significa *lo que está dado de manera inmediata y que es la materia última para toda configuración por la fantasía* —explica Gadamer, que añade que vida y vivencia se convirtieron en el centro de una nueva filosofía bajo la influencia de Nietzsche, Bergson o Simmel que servía para protestar *contra la moderna sociedad industrial*, convirtiéndolos en *palabras redentoras de resonancia casi religiosa*. Verdad y método, Salamanca, Sígueme, 1993, pp 98-99.

<sup>50</sup> Todas las citas en EE, 259-264.

<sup>51</sup> *Yo que tan bien habituado estoy a las cosas de aquí (...) debo ir más allá (y aprender) al lado de los ángeles* (EE, 297).

poeta un sentido de eternidad. El que supiera florecer como el almendro –explica– estaría sereno ante el gran peligro. Si el almendro tuviera intimidad y se sintiera florecer, ¿acaso no sería su corazón idéntico al del héroe? El grande peligro no es la muerte, como cree Ferreiro, sino el miedo a la muerte que impide la afirmación dionisiaca del mundo. La clave la proporciona el propio Rilke en la frase que antepone en su diario a los versos dedicados al almendro: *La única tarea que podemos realizar aquí es la de reconocernos [...] en la manifestación de lo terrenal* (EE, 273). No debería chocar esta afirmación con otras de apariencia opuesta. Recordemos que ese espacio poético que anda buscando es, a la vez, interior y exterior, de los vivos y de los muertos, de los hombres y de los ángeles. Por lo demás, la espiritualidad del Rilke de las *Elegías* y de los *Sonetos a Orfeo* es compleja y, por así decir, multilateral, sincrética, según algunos comentaristas.

La contemplación de una poderosa higuera salvaje, de las que abundan al pie de los caminos que bajan desde Ronda a la vega que la circunda sirve al poeta de contrapunto para modelar, una vez más, una imagen de lo humano en pura pérdida: *Pero nosotros nos demoramos / ay, ciframos nuestra gloria en florecer y traicionados, penetramos / en el meollo tardío de nuestro fruto final*. Esto es lo más opuesto a la higuera cuya significación, explica el poeta, consiste en tener resuelto el fruto en el tiempo preciso, en una plenitud dulce que recuerda *al dios en el cisne*. La analogía entre la flor del almendro y el corazón que no sentirá miedo ante el *gran peligro* se proyecta aquí hacia aquellos a los que les asciende el *impulso de la acción*. Son los muertos jóvenes y el héroe:

*Maravillosamente próximo está el héroe a los muertos jóvenes. Durar no le importa. Su aparecer es ya existir; con firmeza se toma a sí mismo y entra en la constelación cambiante de su continuo peligro* (NAP, 233).

Inmejorable definición del héroe. Si a la higuera pertenece la fuerza primigenia de la *physis* tal y como fue sentida y descrita por los presocráticos, no queda más remedio que adjudicar al héroe la representación de la historia-destino de una humanidad que ha abandonado la naturaleza, como Adán el paraíso, que todo lo conduce y ordena, aunque no lo salve. La naturaleza no excluye el dolor, el sufrimiento y la muerte porque se mueve en la inocencia, no en el sentido. Es el héroe quien introduce la desorientación en la naturaleza y rompe el originario pacto de armonía del humano con ella. Rilke viene a decir, aunque no con la simpleza con que aquí se dice, que el sentido, propiamente humano, el preguntar por el ser o el presentir el futuro como un destino, es inseparable del sinsentido, como el amor lo es de la traición. El núcleo

dramático de la sexta elegía reside en la contraposición de dos fuerzas, la genesiaca de la madre-higuera que desde la profundidad de su no saber ignora a qué libertad y poder condena a su hijo:

*Y cuando derribó las columnas,<sup>52</sup> fue porque irrumpía  
del mundo de tu cuerpo en el mundo más angosto, donde  
no dejaba de elegir y de poder...* (NAP, 234)

No es forzar interpretaciones caprichosas decir que estamos ante otra versión del mito de la caída o si se prefiere del origen de la historia humana, vista no como la parusía del Hijo o proceso hacia la Utopía sino como la mera expulsión de la Tierra Prometida. El héroe es el sujeto de la historia, al que el poeta debe cantar porque conmueve el espectáculo de la aceptación de su destino, cifra de una ausencia de sentido que pertenece al futuro y en él permanece oculto, inseparable e indistinguible de la muerte que le aguarda, enquistada en su hazaña. Pero el poema da un giro inesperado: la madre metamorfosea en el abismo en el que se precipitan las muchachas-víctimas del héroe. ¿Por qué víctimas? Lo explica Rilke en los tres versos que añadió a la elegía en París a los pocos meses de volver de Ronda:

*Porque el héroe pasó cual tempestad, sin detenerse en las paradas del amor,  
cada una le transportaba más alto, cada latir de un corazón que por el latió,  
mas vuelto ya de espaldas, extinguidas las sonrisas, era otro* (ibíd.).

Estamos ante uno de los temas más complejos de las elegías, el del ideal amoroso que aquí defiende Rilke: el amor genuino no es el de “seducción” del héroe ni el de aceptación de la muchacha, sino el amor incondicional que sobrevive en la muchacha precisamente después de la traición. El héroe se ve obligado a proseguir su camino-destino. Y es gracias al héroe que la muchacha alcanza su destino propio que no es sino el precipitarse en el abismo de su ser madre o acaso de amar su propio amor más que el objeto que lo incendió y que, extinguidas las sonrisas, es otro.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> El héroe evocado es Sansón. No es difícil explicar esta elección porque recordemos que los paisajes de Toledo y Ronda han sido vistos como análogos al Antiguo Testamento.

<sup>53</sup> Es conocida la preocupación de Rilke por estudiar la vida y obra de aquellas mujeres que como Gabriella Stampa, Mariana Alcoforado o Angela de Foligno, sintieron una enorme pasión amorosa que trascendió del motivo terrenal que lo originó. No es posible desarrollar aquí este importante ingrediente de las *Elegías* que aparece ya en la primera: *Canta a las amantes. Aún no se ha celebrado lo bastante su famoso sentimiento* (NAP, 216).

2.2. LA PERSPECTIVA DEL ÁNGEL Y LA DEL ANIMAL

Las figuras de existencia que hemos comentado (los viejos, el héroe, la muchacha enamorada), junto con sus vehículos metafóricos tomados de la naturaleza, (almendros, higueras, pájaros, mosquitos, laureles), son mediaciones que buscan *suprimir –como explica Ferreiro– la pared medianera del mundo para colarse en la otra cara de la existencia no iluminada por nosotros* (EE, 269).<sup>54</sup> Pero la parte más decisiva de la meditación de las elegías está en la mirada sobre lo humano que articula desde la perspectiva a la vez próxima e insólita del ángel y del animal, dos existencias que determinan los límites de la peripecia terrenal de los hombres, dos perspectivas de absoluta alteridad para comprender lo humano.

Ya mencionamos que en ese giro que da, consciente Rilke de su imposibilidad de hacer experiencia con sus contemporáneos, hacia las formas *más extremas, marginales de la tierra*, se encontró con los ángeles en Toledo. ¿Pero quién es el ángel que irrumpe en el comienzo mismo de las elegías y las marca con su presencia? Citemos el famoso comienzo de la primera elegía:

*¿Quién si yo gritase, me oiría desde los órdenes  
angélicos? Y aun suponiendo que un ángel me estrechara  
súbitamente contra su pecho... (NAP, 215)*

Si Toledo fue un descubrimiento presentido, pero sorprendente por la intensidad con que vivió su paisaje,<sup>55</sup> El Greco le dio la inspiración para concebir la figura existencial del ángel, evitando cualquier antropomorfismo, *como el animal en la fábula*: primero observó que lo esencial no es que el ángel vuele o sea incorpóreo, sino que *el ángel se alarga como algo sensible en lo suprasensible*. En consecuencia, *su esencia es fluyente como el río que corre a través de sus dos reinos* (EE, 270-271), el de los vivos y de los muertos.

El proceso de creación de Rilke parece que exige partir siempre de una vivencia, incluso de una experiencia aferrada a cosas materiales, sensibles, en suma *visibles*. De ahí que no podamos exagerar la importancia del paisaje de Toledo para el trabajo poético sobre el ángel porque el propio Rilke es taxativo. Además de lo que hemos

<sup>54</sup> Ferreiro se inspira en la auto-interpretación que Rilke le hizo al traductor al polaco de las *Elegías*, Hulewicz. En ellas la vida y la muerte se conciben *como una misma cosa* en la medida en que *la muerte es el lado de la vida apartado y no iluminado por nosotros* (citado por TORRENTE BALLESTER, *loc. cit.*, p. 87).

<sup>55</sup> *No hay nada como Toledo [...] que pueda dar una representación de lo suprasensible en grado más alto. Y posiblemente es este el próximo peldaño que yo he de aprender: la realidad de los ángeles a continuación de la realidad del fantasma* (EE, 270-271).

citado, en otro lugar escribe: *España es el país para enfrentarse y forcejear con él* porque lo existente tiene en Toledo *la tensión, la fuerza y el terror de una aparición*. Y esa es la razón de que *me fuera dado familiarizarme con el ángel, quedando [...] inutilizado para la percepción de las cosas como objetos*.<sup>56</sup>

Si volvemos ahora a la 1.<sup>a</sup> elegía y la interpretamos, así suele hacerse, como el programa general del resto, donde aparecen apuntados la mayoría de los motivos que luego van a ser desarrollados, el ángel terrible parece ser la puerta de acceso a la reflexión que el poeta ensimismado traslada al papel. El poeta nos refiere su situación, declinante, melancólica: noche, frío, soledad, conciencia de que el amor no constituye ninguna salida; que la santidad tampoco porque siente que *escuchar la voz de Dios* le puede resultar insoportable. Quizá sí escuchar el rumor de los muertos jóvenes, una de las manifestaciones recurrentes a lo largo de las elegías y que ya aquí le ayuda a describir con absoluta precisión la razón de ser de estas: pensar *la tarea de estar muerto* (NAP, 218), pensarla contra el proyecto ilustrado que ha decidido llevar al límite ese error humano *de querer distinguir con demasiada nitidez*. En cambio, prosigue: *Los ángeles (se dice) no saben a menudo si se mueven entre los vivos o entre los muertos* (NAP, 218). Esta es la dura, misteriosa lección que el poeta se dispone a recibir de su aprendizaje con los ángeles. En rigor, este se ha producido entre el golpe de inspiración vivido en Duino y el vendaval que le arrastró en su torreón de Muzot a redactar las seis elegías que aún faltaban junto con los sonetos a Orfeo en un espacio de unas pocas semanas en el invierno de 1922.<sup>57</sup>

También en la primera elegía es invocada esa otra presencia no humana que representa el animal.

En la situación de desamparo en la que se sitúa el poeta al arrancar el curso de las elegías, constata que no puede recurrir ni a los ángeles ni a los hombres: *Y ya los animales con la sagacidad del instinto se percatan de cuán inseguros y vacilantes son nuestro pasos a través del mundo interpretado* (NAP, 215). Ellos, el instinto infalible, nosotros, solo interpretaciones, la calderilla de las opiniones. Esta será la pauta del contraste entre lo animal y lo humano que como es sabido se presenta con toda acuidad en la

<sup>56</sup> Esta última cita que da Ferreiro en nota al fragmento sobre los ángeles del "Diario español" procede de una carta escrita en el invierno de 1915-16, cuando el poeta había reposado las impresiones del paisaje español. Por eso tiene razón Ferreiro cuando concluye que *el paisaje de Toledo, revivido de nuevo en Ronda, es inseparable de los ángeles rilkeanos* (EE, 272).

<sup>57</sup> El término "vendaval" elegido para describir la situación en que redactó las últimas elegías, puede parecer excesivo, aunque Rilke le refiere a su amiga Thurn und Taxis: *Lo he hecho todo en unos pocos días, ha sido una tormenta sin nombre, un huracán del espíritu (como entonces en Duino), todo cuanto hay en mí de fibra y tejido se ha desgarrado... Recuerdos de Rainer María Rilke*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 130.

octava elegía que arranca con el famoso verso: *Con todos sus ojos ve la criatura / lo abierto* (NAP, 239). Que la criatura es animal y no humana no admite discusión porque continúa el poema contraponiendo la “salida libre” del animal hacia lo abierto con lo que hacemos con nosotros mismos: *Ya al niño con tierna edad lo ponemos de espaldas y lo forzamos a mirar retrospectivamente / el mundo de las formas, no a lo abierto, que / en la faz del animal es tan profundo* (ibíd.)

No vamos a llevar a cabo aquí un análisis exhaustivo de la contraposición animal/humano en esta elegía. No introduce novedad alguna respecto de los motivos centrales de meditación de las anteriores. Si lo profundo en la faz de animal es lo libre de muerte, nuestro dudoso privilegio consiste en que la vemos delante, no como el animal que *tiene su ocaso siempre detrás de sí*. Por eso el animal vive en el “espacio puro” y nosotros *solo* en el mundo: menesterosidad de la condición humana.

¿Podemos precisar en qué animal está pensando Rilke al escribir esta primera parte de la elegía? Creo que sí: *O bien ocurre que un animal, criatura muda, levanta los ojos y nos atraviesa tranquilo con la mirada* (NAP, 240). Se trata, sin duda de la perrita embarazada de Córdoba cuyo encuentro refiere Rilke a Thurn und Taxis en una carta a las que ya nos hemos referido repetidamente.<sup>58</sup> Es un mamífero, tan cercano a nosotros que aun puede padecer *el peso de la inquietud y una gran melancolía* porque es capaz de tener recuerdos. Sin embargo no se está desdiciendo de la oposición establecida anteriormente, sino precisándola. Lo que nos diferencia absolutamente es que el animal carece de autoconciencia, de reflexividad. Todo lo demás podemos compartirlo, pero *eso*, estructurado lingüísticamente, nos caracteriza frente al resto de la creación.

Rilke no descubre nada que no sepa el hombre occidental desde que surgió la filosofía, pero propone una lectura de la vida que prácticamente nadie, a pesar de Darwin y sus secuaces, había osado: la de invertir el valor, los rangos de la evolución natural y situar en su extremo inferior la autoconciencia humana. Es transparente esa intención cuando escribe que

*Si existiera una conciencia semejante a la nuestra en  
el animal que pasa seguro a nuestro lado,  
en dirección opuesta, nos arrastraría a seguir  
sus pasos* (ibíd.).

<sup>58</sup> Remitimos una vez más a la carta que el poeta dirige a Thurn und Taxis desde Ronda el 17 de diciembre de 1912: la perrita *vino hacia mí, porque ambos estábamos completamente solos. Se le hacía muy difícil venir a mi lado, y levantó los ojos agrandados de tanta preocupación e intimidad, solicitando una mirada mía* (EE, 186).

¿Por qué nos arrastraría? Lo dice el poema: por la seguridad que se adivina en su paso y en que no tiene *mirada sobre su propio estado*, porque la conciencia instala en nosotros la inseguridad, el ensayar y el equivocarnos: *Allí donde nosotros vemos futuro ve él totalidad*. Esta es la meta de la elegía más “antropológica” de las diez, cuestionar hasta la raíz el optimismo con que se inauguró la modernidad, gracias a aquellos portentosos hallazgos de arquitectos, pintores, músicos y matemáticos, levantando la autoconciencia humana a la convicción de que el hombre se había convertido, como resumirá Leibniz en el mediodía del barroco, en un “*petit dieu*”. Faltaba dar a todos aquellos logros la amplitud y la publicidad que merecían, como quiso la Enciclopedia. Así corrió el siglo XIX hacia su futuro de plenitudes industriales, demográficas, imperiales, técnicas. Y Rilke se asomó a todo aquello cuando ya el siglo XX sacaba sus propias conclusiones:

*Y nosotros: espectadores, siempre, por donde quiera,  
vueltos hacia todo, pero jamás a la lejanía.  
Las cosas nos desbordan. Las ordenamos. Se disgregan.  
Las ordenamos nuevamente y nosotros nos disgregamos (NAP, 241).*

Hay que insistir, porque es parte del tejido de las elegías, que esto que acabamos de copiar no es una conclusión. Rilke no es, como se le ha querido hacer, un “existencialista” —ni ateo ni cristiano—, ni un pesimista ni un desencantado de la civilización técnica o alguien que ha perdido el “Ser”, aunque sus textos alimenten parcialmente esas identidades. A mi juicio el poeta trata de comprender la situación de lo humano, entendido como fragmento y parte de un todo más vasto tratando con aquello que la razón siempre se ha dejado fuera. Así, podemos leer las elegías como una escala de figuras por las que es posible ascender y descender entre los dos extremos que según Rilke configuran lo real: el del orden racional de categorías y poético de metáforas, es decir, el orden de las representaciones e interpretaciones humanas por un lado; y por otro, el orden de lo invisible al que pertenece los muertos, los ángeles y todos los órdenes de la vida privados de sentido.

Desde las figuras vegetales, la higuera, el almendro, el laurel, pasando por las animadas del mosquito, el pájaro (las aves migratorias) y el murciélago de la octava elegía, formas más sencillas pero más poderosas de existencia, hasta llegar a las formas nobles casi humanas de los perros y de los leones, Rilke elabora una “historia natural” opuesta a la científica, que tiene su prolongación consecuente en el mundo humano de las formas de existencia “superiores” que han desfilado por las elegías: el niño que juega ensimismado, los amantes, el héroe, el poeta. La escala conduce en su último tramo a los órdenes angélicos, de cuyo aprendizaje, de ser posible, se obtendría

la sabiduría que realmente importa: el orden subyacente donde lo visible y lo invisible colaboran en una especie de armonía donde los vivos saben de los muertos y los muertos aprenden a “ser” muertos.

### 2.3. LA MUERTE Y EL SENTIDO

La muerte no es el “tema” de las elegías, que no lo tienen más allá de la metáfora del viaje, del hacer camino desde el mundo al espacio interior, de la tierra al firmamento, de los ojos al corazón, en suma, de lo visible a lo invisible.<sup>59</sup> Rilke no ignora que el deseo de felicidad, de perdurar en la tierra y de comprenderse en las cosas es lo mejor que le pasa a los hombres pero no quiere ocultar que en esa misma búsqueda está su perdición. Por eso las elegías no terminan en nada ni tienen lección que ofrecer. No pueden transformarse en doctrina y menos en ideología,<sup>60</sup> aunque al leitmotiv de la muerte deban las elegías, al menos en parte, su actualidad antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial.

Las elegías están escritas desde fuera del marco de lo humano. Por absurdo que parezca, el poeta no quiso o no pudo adoptar el punto de vista de sus contemporáneos o fingirse anclado en una determinada tradición para hablar de su tiempo. Es como si solo pudiera hacerlo desde una perspectiva sobre-humana más propia del mito o de la leyenda o desde una perspectiva inédita, no-representacional ni descriptiva, que sin embargo no puede evitar las palabras, de ahí lo chocante de algunas imágenes y la oscuridad de muchos pasajes.

En una carta a Eva Cassirer escrita en Ronda vuelve a reflexionar sobre si no *habré pasado a lo sumo en lo humano más que algunas horas de mi existencia, tan lejos he ido en mi costumbre de morar entre las cosas, puesta finalmente mi esperanza en la naturaleza, que no*

<sup>59</sup> Como dice el propio Rilke en la famosa carta a Hulewicz: *Transformar lo amado visible y tangible en la agitación y valoración invisibles de nuestra naturaleza* (loc. cit., p. 88). Creo que dicha fórmula queda, por la fuente de la que proviene, como interpretación, si es que hay que dar una, del corpus poético de las elegías y los sonetos. La tarea de dar sentido a lo que aún no lo tiene, justificar la presencia de las cosas, los paisajes, los sentimientos, las formas de existencia es otro modo de decir lo mismo. Otro poeta, el nórdico Joseph Brodsky, ha descrito mejor que nadie los privilegios del estilo de Rilke: *Poeta del aislamiento, su fuerte consiste en aislar lo abordado y convertirlo de inmediato en algo objetivo, sacarlo de su contexto, llegar hasta su fondo y llenarlo de sus extraordinarios dones: su erudición, su intuición y su instinto para la sugerencia*, “Noventa años después”, en *Del dolor a la razón*, Barcelona, Destino, 2000, p. 397.

<sup>60</sup> El sentido de la obra de Rilke *no se despliega con las espaldas cubiertas, apoyadas en el muro de alguna ideología, sentimiento humanitario u opinión mundana, sino que surge sin asidero ni respaldo, abandonado al movimiento del espíritu libre y suspenso*. MUSIL, loc. cit., p. 252.

*faltó más que un pelo para arribar interiormente al otro lado de ella...* (EE, 231). Podríamos decir de esta declaración, por lo demás repetida con variantes a decenas de correspondientes, que Rilke ha interpretado su oficio de vivir como el de una especie de “espectador desinteresado” exiliado de la historia; más desinteresado que el yo fenomenológico de Husserl, al fin y al cabo condicionado por la presunción de que el universo posee estructura racional. Rilke, más cerca de Nietzsche que de ningún otro filósofo moderno, ni siquiera presume de saber qué sea la razón o qué función tenga en la constitución de lo humano. Hemos visto antes que más bien desconfía de la inseguridad que la conciencia proporciona a la vida. Las elegías no terminan sino con la contemplación orgullosa de un fracaso. Al final de la séptima reconoce que no ha conseguido aprender cerca del ángel porque *mi clamor está siempre lleno de desvío [...]. La mano abierta para asir, se queda suspensa ante ti* (NAP, 238). Podemos imaginar esa mano abierta con la palma hacia el cielo, abierta, aunque no a modo de súplica sino —precisa el poeta— abierta, sí, pero *como una defensa y una admonición*.

Esa mano nos hace pensar en otra mano, mucho más opaca, cuyo dorso sostiene la misma muerte:

*He ahí la muerte, un residuo azulenco  
en una taza sin soporte.  
Sorprendente asiento para una taza:  
ahí está sobre el dorso de una mano* (NAP, 353).

Esta extraña presencia de la muerte fue concebida en Múnich, ya comenzada la guerra. La imagen es tan absurda como la muerte misma. Thurn und Taxis a quien Rilke copió el poema en su libro privado comenta que a su juicio los versos citados reflejan exactamente el estado de desesperación en que se encontraba el poeta, bloqueado materialmente en una ciudad extraña y aguardando aún el cumplimiento de aquella promesa para la que vivía. El poema da un giro inesperado en sus tres últimos versos, giro subrayado por el propio autor con una línea de puntos después de la última palabra escrita dos veces: “balbuceo...”

*Oh caída de estrellas,  
percibida un día desde aquel puente—:  
¡No olvidarte. Permanecer erguido!* (NAP, 354).

¿De qué no debe olvidarse el poeta? De la escritura de las elegías para cuya preparación viajó a Toledo. Y volviendo a la carta a Eva Cassirer redactada desde Ronda,

añade a modo de resumen de lo que viene experimentando en esas ciudades españolas: *Tan solo un signo erigido... como una aparición que va desde la mirada del animal hasta la contemplación del ángel* (EE, 223). Es difícil sintetizar en menos palabras el motivo de las elegías, y la relevancia que tuvo en su gestación y término el viaje a España y el lugar del espectador que las escribe: alguien a quien concierne lo de aquí:

*¿Estamos aquí para decir: casa,  
Puente, fuente, puerta, vaso, árbol frutal, ventana,  
A lo sumo: columna, torre?... Mas para decirlo, comprende,  
Ay, para decirlo así como jamás las cosas mismas  
creyeron ser en su intimidad* (NAP, 242).

Esta fue la “salvación” del poeta Rilke. Supongo que su lección ha servido a otros a lo largo del inhóspito siglo xx y del, por ahora, bastardo descendiente que aparenta ser el xxi.

## BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES

- RILKE, RAINER MARÍA, *Nueva Antología poética*, (citado como NAP), selección, introducción y traducción de Jaime Ferreiro Alemparte, Madrid, Espasa, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Epistolario español*, (citado como EE), prólogo, introducción, versión y notas de Jaime Ferreiro Alemparte, Madrid, Espasa, 1976.
- \_\_\_\_\_, *En Ronda. Cartas y poemas*, introducción y notas de Anthony Stephens, Valencia, Pre-textos, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Elegías de Duino. Los sonetos de Orfeo*, edición de Eustaquio Barjau, Madrid, Cátedra, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Elegías de Duino*, edición de José María Valverde, Barcelona, Lumen, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Tríptico para Juan Rulfo*, México, Ed. RM, 2006. Contiene tres versiones de las *Elegías*: 1.ª la de Torrente Ballester; 2.ª Juan José Domenchina; 3.ª la propia versión de Juan Rulfo a partir de las anteriores.
- \_\_\_\_\_, *Rodin*, Barcelona, Nuevo Arte Thor, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, traducción de Francisco Ayala, Madrid, Alianza, 1981.
- \_\_\_\_\_, *El testamento*, Madrid, Alianza, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Correspondencia RMR-Lou Andreas Salomé*, Palma, J. J. Olañeta Ed., 2011.

- \_\_\_\_\_, *Cartas a una amiga veneciana*, Madrid, Hiperión, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Cartas a Benvenuta*, Barcelona, Grijalbo, 1989.
- \_\_\_\_\_, BORIS PASTERNAK y MARINA TSVIETÁIEVA, *Cartas del verano de 1926*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1993.

## OBRAS CITADAS

- ALMENDRAL, ANA I., *Rilke en Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1992.
- BLANCHOT, MAURICE, “Rilke et l'exigence de la mort”, en *L'espace littéraire*, París, Gallimard, 1955.
- BRODSKI, JOSEPH, *Del dolor a la razón*, Barcelona, Destino, 2000.
- BURCKHARDT, C. J., *Una mañana entre libros*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Abada, 2005.
- FERREIRO ALEMPARTE, JAIME, *España en Rilke*, Madrid, Taurus, 1966.
- GADAMER, HANS-GEORG, “Rainer María Rilke, cincuenta años después”, *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- HEIDEGGER, MARTÍN, “Y para qué poetas”, en *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 1996.
- BOLNOW, OTTO, *Rilke*, Madrid, Taurus, 1963.
- HOLTHUSEN, HANS EGON, *Rainer María Rilke*, Madrid, Alianza, 1968.
- MAGRIS, CLAUDIO, “«¿Cuándo es el presente?»: Rilke ante y tras las palabras”, en *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Barcelona, Península, 1993.
- MANFRED FRANK, “El Orfeo de Rilke”, en *Dios en el exilio*, Madrid, Akal, 2004.
- MARAÑÓN, GREGORIO, *Obras completas*, I, Madrid, Espasa, 1991.
- MARICHALAR, ANTONIO, “Rilke el ido”, *Revista de Occidente* (Madrid), año V, enero 1927, pp. 95-101.
- MUSIL, ROBERT, “Discurso en el homenaje a Rilke (Berlín, 16 de enero de 1927)”, en *Ensayos y conferencias*, Madrid, Visor, 1992.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *La deshumanización del arte*, Obras completas, Madrid, Taurus, 2005, vol. III.
- PAU PEDRÓN, ANTONIO, *Biografía*, Madrid, Trotta, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Rilke en Toledo*, Madrid, Trotta, 1997.
- REGALADO ANTONIO, “Juan de Valdés Leal”, en *Summa pictórica. El siglo de oro en la pintura española*, Barcelona, Planeta, 2001.

- REYES, ALFONSO, “El gabinete del humo”, *Sur*, Buenos Aires, n.º 26, 1936 (también en *Obras completas*, México, vol. xxv, 1991).
- ROF CARBALLO, JUAN, “Rilke en Andalucía”, *Entre el silencio y la palabra*, Madrid, Aguilar, 1960.
- TORRENTE BALLESTER en el prólogo a su traducción de las *Elegías. Requiem. Las Elegías de Duino*, Madrid, Nueva Época, 1946.
- THURM UND TAXIS, MARIE, *Recuerdos de Rainer María Rilke*, Barcelona, Paidós, 2004.
- UNAMUNO MIGUEL, y JEAN CASSOU, *Epistolario*, ed. de Bénédicte Vauthier, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2005, p. 264.
- WEBER, MAX, *El político y el científico*, Madrid, Alianza, 1975.
- ZAMBRANO, MARÍA, *La agonía de Europa*, Barcelona, Mondadori, 1988.

