

Cid, Adriana Cecilia

Caminos de aprendizaje : la ardua gestación de un nuevo paradigma creador en el Rilke tardío

I Jornadas : Diálogos entre Literatura, Estética y Teología

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Cid, Adriana Cecilia. "Caminos de aprendizaje: la ardua gestación de un nuevo paradigma creador en el Rilke tardío." Ponencia presentada en las Jornadas Diálogos entre Literatura, Estética y Teología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2002. [Fecha de consulta] <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/caminos-de-aprendizaje.pdf>>

(Se recomienda ingresar la fecha de consulta antes de la dirección URL. Ej: 22 oct. 2010).

**Caminos de aprendizaje:
la ardua gestación de un nuevo paradigma creador en el Rilke tardío**

Adriana Cid
UCA-USAL, Argentina

Resumen

El Rilke medio se halla bajo la impronta de las artes plásticas, especialmente de Rodin y Cézanne. El pasaje de este período al llamado de madurez despertó ya aún en vida de Rilke el interés de la crítica especializada, pero no siempre ha sido evaluado correctamente. Como está jalonado por cuestionamientos tanto artísticos como existenciales, se presta para el análisis. El rico epistolario del poeta y los recuerdos de la princesa Marie von Thurn und Taxis, principal mecenas de Rilke, constituirán la base privilegiada de mi estudio.

Comunicación

*Ser artista es no calcular y no contar; madurar como
el árbol, que no apura sus savias y que está confiado,
entre las tormentas de la primavera, sin la angustia de
que no pueda llegar un verano más. Llega, sin embargo.*
Rainer Maria Rilke

A modo de prolegómeno

El Rilke medio, autor de los *Nuevos poemas* y del llamado *Dinggedicht* (“poema-cosa”), se halla bajo la impronta de las artes plásticas, especialmente de Rodin y Cézanne. El trato personal que Rilke, a partir de 1902, tuvo con Rodin, destila en la adopción de un riguroso método de trabajo y en la plasmación del “poema-cosa”, caracterizado por su extrema plasticidad y su cincelado quasi escultórico.

Pese a lo sugestivo de este período, prefiero centrar la atención en el creador de las *Elegías de Duino* y de los *Sonetos a Orfeo* por tratarse de una etapa transitada con mayor conciencia y jalonada por cuestionamientos tanto artísticos como existenciales, que se prestan para el análisis.

En un estudio recientemente publicado, Ludwig Völker observa que en los poetas alemanes del siglo XX se pone de manifiesto una marcada tendencia a reflexionar sobre la propia obra. Según este germanista, dicho fenómeno es atribuible por un lado, a la necesidad de legitimación socio-cultural que tiene el poeta por la pérdida de prestigio sufrida por él en nuestros días, y por otro, a una necesidad más personal, de reflexionar estéticamente sobre la propia obra.

Añade este investigador que tales comentarios y reflexiones no deben ser considerados como un mero “acompañamiento musical”, sino como “auténtica obra auxiliar”, que apoya el análisis del crítico, lo complementa, y por tanto, no puede ser soslayada.¹

Es por dicha razón que he utilizado como base de la presente ponencia, el de por sí rico epistolario del poeta, y lo he matizado con algunos recuerdos de la princesa Marie von Thurn und Taxis, principal mecenas de Rilke.²

El paradigma que quedó atrás: Rodin, un modelo superado

Como recién he mencionado, para el período medio de la producción rilkeana reviste singular importancia la figura de Auguste Rodin. En el año 1902, Rilke, por medio de su esposa, la artista plástica Clara Westhoff, traba conocimiento con el famoso escultor, quien logra despertar en él tal entusiasmo y devoción que se convierte en su modelo indiscutible durante largo tiempo. Dieter Bassermann define la actitud de Rilke hacia el escultor francés como “medieval”,

¹ Ludwig Völker, 1999, 266.

² Para la cita de las cartas, me guío por la normativa de la *Rilke-Gesellschaft* (“Sociedad Rilkeana”), que aconseja consignar destinatario y fecha y prescindir en cambio, del lugar en que fueron escritas. Cito según la edición a cargo del Archivo-Rilke de Weimar y traduzco lo más fielmente posible del original.

parangonándola con la postura devocional “del aprendiz hacia el maestro”.³ Para un Rilke de veintisiete años, Rodin, con su inagotable fuerza vital y creativa y su capacidad para mirar y ver, encarna el ideal del artista.

El aprender a mirar o aprender a ver, que constituye el origen del “poema-cosa”, va de la mano de una metodología de trabajo que Rilke tomó del escultor francés y procuró adoptar como propia; me refiero al famoso lema: “trabajar, trabajar, siempre trabajar”.⁴ Guiado por esta máxima, el poeta intentó disciplinarse a sí mismo y configurarse de acuerdo con sus modelos, Rodin y Cézanne.⁵

Los *Nuevos poemas*, publicados a fines de 1907, y su novela, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, son la decantación de estos años de fluido contacto de Rilke con las artes plásticas. Después de que en 1906, Rilke se distanció de Rodin, el paradigma artístico se desmoronó, y en este sentido, la llamada “crisis del *Malte*” (*Malte-Krise*) debe ser entendida también en cierta medida, como crisis de superación de los modelos o en otras palabras, como una crisis de maduración. Resulta llamativo que en las cartas posteriores a 1906, Rodin sólo es mencionado esporádicamente; tanto más sorprendente cuanto que en la correspondencia de los años 1902 a 1906, se registran abundantes y extensos pasajes en un tono de decidida admiración.

El mirar será desplazado a un segundo plano por la actitud de escucha, y la consigna del “trabajar, trabajar, siempre trabajar” no satisfará más a un Rilke que irá a ubicarse en la tradición de los poetas inspirados. El germanista italiano Matteo Abbà advierte que en la producción del último Rilke, “la música se convierte en el interlocutor principal” para reflejar de este modo “la musicalidad del mundo”.⁶

³ Bassermann, 1947, 17. La traducción de toda la bibliografía primaria y secundaria que se halla en alemán es mía.

⁴ Este consejo que Rodin da al joven Rilke, respondiendo a un explícito pedido suyo, es recogido por varios especialistas. Bernhard Blume lo refiere por ejemplo en todos sus detalles, al igual que Hans Egon Holthusen.

⁵ También este pintor, en medio de una vida de adversidad, se obligó a trabajar duramente.

⁶ Matteo Abbà, 1995, 656.

Después del Malte, ¿el vacío?

En 1910 el *Malte* se cerraba sobre sí, pero habrían de pasar muchos años hasta que cobrara forma definida un nuevo paradigma creador que reemplazara al anterior.

Apenas acabada la novela, Rilke se vio embargado por un sentimiento de liberación, ya que *Los cuadernos de Malte* estaban llamados a cumplir una función catártica. “Ahora todas las canciones son posibles” – dirá el poeta. Pero esa sensación de alivio fue notablemente efímera, y por años, Rilke se vio perseguido por el vacío que dejara tras de sí el *Malte*. Es por esta insistencia del artista en considerar a su novela como aquello que ya había sido superado, pero a la vez, como la frontera de sus posibilidades expresivas, que a este período prolongado que se extiende desde 1910 hasta 1922, año de culminación y publicación de las *Elegías*, se lo conoce en el ámbito de la Germanística como “crisis del *Malte*”.

Richard W. Sheppard acuña por su parte la denominación “crisis rilkeana de Lord Chandos”, en abierta alusión a la carta ficticia de Hugo von Hofmannsthal⁷, y de esta manera incluye el proceso posterior al *Malte* dentro de la llamada crisis del lenguaje⁸, tan característica de la literatura austriaca de principios del siglo XX.⁹

Hasta aquí, la evaluación de los especialistas. ¿Qué tiene para decirnos el poeta?

Desde un principio Rilke tuvo conciencia de que una etapa se había clausurado y que debía ensayar nuevas formas y nuevos tonos en la obra poética que, a tientas, se proponía reanudar. También percibía con asombrosa claridad que, coincidente con ese giro artístico, se imponía un cambio radical en su vida. Ya en junio de 1911 le escribía desde París a Rudolf Kassner: “En lo que a mí respecta, aún no he llevado a cabo el cambio que mi vida debe hacer para ser de nuevo fecunda

⁷ Esta carta ficticia, publicada en 1901, es considerada la pieza literaria que inaugura la llamada “crisis del lenguaje” en la literatura en lengua alemana.

⁸ En alemán se utiliza la expresión *Sprachskepsis*, que podría traducirse como “escepticismo con respecto al lenguaje”.

⁹ Richard W. Sheppard, 1982, II, 281.

o simplemente buena.” Y poniendo al descubierto su perplejidad, agregaba un poco más adelante: “Esto habrá de ser, pero ¿cómo?”¹⁰

El interrogante seguirá abierto por años, y de un modo recurrente, casi obsesivo, Rilke lo planteará en sus cartas, no por creer que la respuesta le habría de venir de alguno de sus circunstanciales interlocutores epistolares, sino más bien en el afán de compartir una angustia que se le tornaba insoportable. En setiembre de 1915, abrumado además por la atmósfera de guerra, escribe a Marie von Thurn und Taxis: “desde hace cinco años, desde que el *Malte* se cerró tras de mí, estoy aquí como un principiante; ciertamente como uno que no comienza nada. Entonces, comenzar -, pero ¿cómo?!”¹¹

Sin querer con ello cuestionar la sinceridad de Rilke, a esta altura se impone corregir el alcance de su crisis. Aquel lector que tropiece con algunas de las poesías rilkeanas fechadas entre 1912 y 1915 no podrá menos que sonreír con incredulidad al ver que en la carta precedente, el poeta se auto-estiliza como un principiante. Probablemente él lo sintiera así – o no -, pero objetivamente su arte no declinó ni se acalló después del *Malte*.

Ya en 1958 Hans Egon Holthusen esbozó un panorama de la producción rilkeana de los años 1910 a 1926. Este trabajo fue posible gracias a que tres años antes había sido publicada la obra completa de Rilke.¹² Holthusen concluye:

La suma del trabajo llevado a cabo entre 1910 y 1926 es tan grande, que recién alrededor de 1955 le fue posible al lector de Rilke tener un panorama completo del corpus de los poemas dispersos (publicados sueltos aún en vida del autor) y de los póstumos. De un estudio detenido de la cronología, se infiere que tanto antes como después del glorioso febrero de

¹⁰ Carta a Rudolf Kassner del 16 de junio de 1911 (I, 285 s.).

¹¹ Carta a Marie von Thurn und Taxis del 6 de setiembre de 1915 (II, 501 s.). En el original se establece un juego de palabras lamentablemente intraducible, entre el sustantivo *Anfänger* (“principiante”) y el verbo *anfangen* (“empezar”, “comenzar”).

¹² Me refiero a las obras completas que estuvieron bajo la supervisión del Archivo-Rilke conjuntamente con la hija del poeta, Ruth Sieber-Rilke, y Ernst Zinn.

1922, al que debemos las dos obras principales de la época tardía, ha habido varias fases de significativa productividad creadora.¹³

Estos datos concretos dan por tierra con la tesis postulada por Dieter Bassermann acerca de un “completo enmudecimiento” de Rilke.¹⁴ Sin embargo curiosamente, la leyenda acerca de su mutismo parece persistir aún hoy. Un investigador y archivero de la talla de Walter Huder sostiene en un artículo reelaborado en los últimos años: “La vida de Rilke está trágicamente colmada por una profusión de años de crisis. [...] Son cadenas de crisis con numerosas pausas en su creación poética, con pausas amargamente percibidas.”¹⁵ No sólo considera a los años de 1910 a 1922 como un encadenamiento de crisis sucesivas, sino que concibe a éstas como “estaciones de mutismo en el camino hacia el nacimiento de las *Elegías* y los *Sonetos*”.¹⁶

¿Qué lleva a los germanistas a esta sobrevaloración de la crisis de Rilke? ¿Cuál es la razón para insistir en el mito del enmudecimiento del poeta cuando está largamente comprobado que la producción rilkeana no cesó – salvo en un breve período durante el desarrollo de la Primera Guerra Mundial - y mantuvo su calidad artística? ¿Por qué se resta importancia a un corpus que contiene valiosos poemas, escritos en un tono y un estilo ya claramente diferenciados del “poema-cosa”?

En mi opinión ello es atribuible a diversas razones. En primer lugar, el mismo poeta colaboró – conscientemente o no – en la gestación de la leyenda, sea por una inclinación natural a auto-estilizarse o por una percepción errónea de la calidad de su obra poética de aquellos días.

¹³ Holthusen (ed.), 1979, 102.

¹⁴ Bassermann, 1947, 117. Téngase en cuenta que este germanista publica su estudio ocho años antes de la edición de las obras completas de Rilke.

¹⁵ Walter Huder, 1992, 7.

¹⁶ *Ibíd.*

Resulta a veces difícil precisar si Rilke refleja auténticamente sus vivencias o si tal vez las tiñe de un cierto dramatismo, apelando a un tono patético e hiperbólico¹⁷.

A ello se agrega la focalización casi exclusiva por parte de Rilke en las *Elegías de Duino*, una vez que hubo iniciado su composición en enero de 1912 y las concibió como un ciclo de diez poesías que habrían de ser la culminación de su obra y de su vida misma. De manera que la infinidad de poemas sueltos surgidos en esos años fueron considerados por el artista, como menores y superfluos. Mientras a veces con paciencia, a veces con desasosiego, buscaba oír la voz de la musa inspiradora para sus *Elegías*, se negaba a reconocer valor a lo que entre tanto se deslizaba de su pluma, aún fecunda contra su propia percepción.

Marie von Thurn und Taxis, haciéndose eco de los sentimientos del poeta, rememoraré así aquel tiempo de espera y escepticismo en el castillo de Duino: “Sin embargo [Rilke] seguía sintiéndose desanimado y se quejaba de la inspiración ausente. A los pequeños y encantadores poemas que surgían de su pluma de tiempo en tiempo, no les daba importancia, no los tomaba en serio. ¿Podría él volver a escribir alguna vez? El dios lo había abandonado...”¹⁸

Ciertamente es comprensible que Rilke viviera con dolor el lento progreso de las *Elegías*¹⁹ y que por momentos se dejara abatir por el temor de no poder articular lo que – todavía en forma de caos – bullía en él, pero el corpus del Rilke tardío no se compadece en absoluto con la queja reiterada del poeta en aquellos años, acerca de su “aridez” (*Dürre*).

Perplejidad y desconcierto: “Si solamente supiera hacia dónde...”

¹⁷ La tendencia de Rilke a la auto-estilización fue señalada por la crítica en numerosas ocasiones. Tal vez quien con más agudeza lo haya expresado sea Dieter Bassermann (1947, 16), quien al referirse a las cartas de Rilke las define como “*teils Spiel, teils Spiegelung*” (“en parte, juego; en parte, reflejo [de su alma]”). Una postura muy crítica al respecto asume Hans Schumacher (1990, 323), quien considera a Rilke como el paradigma del poeta que, en sus cartas, estiliza su vida ordinaria encarnando un personaje *ad hoc* para los destinatarios de las mismas.

¹⁸ Marie von Thurn und Taxis, 1988, 48.

¹⁹ Su génesis abarca diez años de la vida del artista, desde 1912 hasta 1922.

Propongo ahora volver la mirada al momento en que Marie von Thurn und Taxis decidió poner su castillo a disposición de Rilke, como lugar propicio para la creación poética y el restablecimiento físico y anímico de su amigo. Corría el año 1911; la princesa observaba en él – según nos refiere en sus memorias – un estado de creciente nerviosismo y profundo desasosiego. Ella lo sintetizó así: “Estaba inquieto sobre su futuro próximo. [...] Quería sobre todo tranquilidad, soledad. [...] Resumiendo, estaba completamente indeciso, sin programa y muy abatido.”²⁰

Si continuamos la lectura del relato de quien fuera por tantos años su confidente y mecenas, descubriremos que, a la desazón aquí descrita, se añadía el lamento del artista por la falta de inspiración. Ello suponía un cambio en la concepción poética: el ethos del trabajo incansable y sistemático aconsejado por Rodin se replegaba – por lo menos en teoría²¹ – para dar lugar a la inspiración, vocablo recurrente en los testimonios de aquellos años.

Creo que ha habido pocos poetas más conscientes de su vocación que Rilke. Tanto mayor debió de haber sido entonces su dolor, al intuir que lo esencial quedaba aún por decir y los tiempos apremiaban. A ello se sumaba el hecho de que siempre percibió al *Malte* como un punto de inflexión en su producción artística²², y lo expresado allí, como insuficiente. En una de las cartas más ricas de su epistolario, donde utiliza precisamente la expresión que da título a esta ponencia, “camino de aprendizaje” (*Wege des Lernens*), confesaba el poeta en noviembre de 1915 a Lotte Hepner:

En este libro [se refiere al *Malte*] no he logrado consignar por escrito todo mi asombro sobre el hecho de que los hombres desde milenios tienen que habérselas con la vida (por no hablar aquí de Dios) y sin embargo, se enfrentan de un modo tan pobre, tan de principiantes

²⁰ Marie von Thurn und Taxis, 1988, 26.

²¹ Conviene asimismo relativizar la importancia que el Rilke de estos años atribuye a la inspiración. El reconocido germanista y especialista en Rilke, Beda Allemann, advierte con razón en la introducción a las obras completas del poeta, que nos acercamos más a la realidad si en la actividad creadora del Rilke tardío pensamos en una conjunción de inspiración y trabajo esforzado y consecuente, que si nos dejamos llevar por las palabras del artista y concedemos un papel excesivamente preponderante a la inspiración.

²² En una carta a Lou Andreas-Salomé del 28 de diciembre de 1911 (I, 300) por ejemplo, define al *Malte* como “divisoria de aguas” (*Wasserscheide*).

desconcertados, tan entre el temor y la excusa, a las tareas más inmediatas – dicho con mayor precisión – a las únicas tareas que les han sido encomendadas (pues ¿qué otra cosa tenemos que hacer, hoy todavía, y por cuánto tiempo más?)²³

La mirada retrospectiva que arroja sobre su novela lo decepciona, del mismo modo que lo decepciona el ser humano, que no ha sabido hacerse cargo de la vida con dignidad y decisión. Tampoco el “poema-cosa”, con su tallado preciosista, lo satisface en este momento, ya que como ejercicio artístico, no es capaz de reflejar su honda preocupación de poeta.

La meta era ahora el ciclo de las *Elegías*. El trabajo en ellas comenzó efectivamente en Duino, tras un raptó de inspiración. Mientras caminaba alrededor de las murallas del castillo y escuchaba el sonido del mar, percibió claramente como en un dictado, el verso que inaugura el ciclo de las *Elegías*: “¿Quién, si yo gritara, me oiría desde los órdenes angélicos?”

Parecía entonces que, una vez iniciada la tarea de composición, el poeta superaría rápidamente el estado de incertidumbre en que se hallaba inmerso. Pero los cuestionamientos artísticos coincidían con una crisis existencial y Rilke no encontraría por mucho tiempo el espacio interior que le permitiera dar forma definitiva a la que él juzgó desde siempre su suma poética.

Haciendo caso omiso de los poemas que iba desgranando uno tras otro por aquellos días, él seguía obstinado en la composición de sus *Elegías*.

Se abre entonces para la percepción subjetiva del poeta un tiempo de espera, de dudas, de preguntas sin respuesta, jalonado por algunos viajes a Venecia, Berlín, Toledo, Ronda, París, que tienen por objeto sosegar su inquietud y posibilitar el reencuentro con “el dios” esquivo. El comentario con el que Marie von Thurn und Taxis refiere la infructuosidad de los viajes a España y París de los años 1912 y 1913, adquiere así valor paradigmático para todo este tiempo de andar

²³ Carta a Lotte Hepner del 8 de noviembre de 1915 (II, 510 ss.).

errabundo: “Sin embargo el tono dominante seguía siendo de profunda desilusión: él había creído que en Toledo le sería dado oír de nuevo la voz de Dios. Pero el dios callaba.”²⁴

Alguna vez, este Rilke de los años primeros de la crisis, tan Narciso a su manera, tan absorto en la contemplación de su proceso interior, confesó además, el temor por la naturaleza abisal de la creación poética. Por momentos se sentía a merced de fuerzas que lo sobrepasaban y que no era capaz de dominar. En una carta escrita desde Duino a principios de 1912, reflexionaba así sobre el trabajo artístico: “El trabajo artístico tiene muchos peligros y a menudo no permite reconocer [...] tan claramente si se sigue avanzando o si se es impulsado hacia atrás por el embate de fuerzas descomunales con las que uno ha entrado en relación. Entonces ello significa esperar y soportar, y esto ha sido siempre muy difícil para mí.”²⁵

Uno a uno irá hilvanando Rilke, penosa y largamente, los versos de las *Elegías*, mientras recibe como recompensa paradójica y no querida, una cantidad de poemas sueltos, algunos de los cuales aún hoy deslumbran a la crítica y a los circunstanciales lectores.²⁶

Las *Elegías de Duino* se irán gestando a la sombra de cartas, cuyas palabras claves son “paciencia” (*Geduld*), “humildad” (*Demut*), “ser obediente” (*gehorsam sein*), “esperar” (*warten* y *abwarten*), “dictado” (*Diktat*), “gracia” (*Gnade*), “milagro” (*Wunder*), con lo cual él mismo se inscribe en la tradición fundada por Hölderlin y profundizada por Novalis y los románticos alemanes.²⁷

Después de transcurridos tres años del comienzo del trabajo en las *Elegías*, sigue viva en Rilke la conciencia de estar atravesando un tiempo de transición, que no sabe cuándo habrá de concluir y lo sume en la oscuridad. Se confía una vez más a su mecenas y amiga: “Sus cartas

²⁴ Marie von Thurn und Taxis, 1988, 84 s.

²⁵ Carta a la condesa Manon zu Solms-Laubach del 12 de enero de 1912 (II, 313).

²⁶ Me refiero por ejemplo a aquél que comienza: “*Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens*” (“Expuesto sobre las montañas del corazón”), que traduce en maravillosas imágenes la crisis del poeta y ya exhibe un tono y un lenguaje nuevos.

²⁷ No es casual que durante el proceso de génesis de las *Elegías*, Rilke tuviera como lectura de cabecera la obra poética de estos autores.

pertenecen para mí a las muy, muy pocas cosas que significan una continuidad de lo pasado hacia lo futuro; me aferro, por así decirlo, a ellas. Si sólo supiera hacia dónde...”²⁸

A medida que pasaba el tiempo, Rilke veía a las *Elegías* como una meta cada vez más lejana e inaccesible. Durante una lectura de sus poemas, llevada a cabo en el invierno de 1919 en Suiza, el artista mencionó este ciclo en gestación y comentó al público presente “que ya no tenía esperanza alguna de concluirlo”.²⁹

Y así Rilke oscilaba permanentemente entre la angustia provocada por vivencias nuevas, demoradas en su interior, que no lograba plasmar como anhelaba, y la espera confiada, aunque ansiosa, de aquél que se sabía poeta y, como tal, llamado a cumplir una tarea inexcusable. El proceso creador de las *Elegías de Duino* está signado por esta impronta.

“Ahora me conozco nuevamente”...Las vivencias se vuelven elegía

El 11 de febrero de 1922, un Rilke exultante comunica en sendas cartas la conclusión de las *Elegías de Duino* a sus amigas Marie von Thurn und Taxis y Lou Andreas-Salomé. El ciclo acaba del mismo modo que comenzó, con un arrebato de inspiración, que sume al poeta en el vértigo: “Todo, en unos pocos días; era una tormenta indecible, un huracán en el espíritu (como en otro tiempo, en Duino)”.³⁰ Y adoptando un tono pseudo-religioso, concluye: “Pero ahora es. Es. Es. Amén.” Las *Elegías* ya son, y las vivencias que pugnaban desordenadamente por cobrar forma, por encontrar la palabra poética que fuera capaz de albergarlas, se abren ahora como fruto maduro en cada uno de los poemas.

²⁸ Carta a Marie von Thurn und Taxis del 6 de setiembre de 1915 (II, 499).

²⁹ cfr. Marie von Thurn und Taxis, 1988, 101.

³⁰ Carta a Marie von Thurn und Taxis del 11 de febrero de 1922 (III, 742).

Rilke vuelve a recuperarse a sí mismo y siente que su obra está cumplida. En la carta a Lou de aquella tarde de febrero le confiesa sin pudores: “Ahora me *conozco* nuevamente. Pero era como una mutilación de mi corazón el hecho de que las *Elegías* no estuvieran ahí. Ahora son. Son.”³¹

Tal vez una de las razones que demoró tan largamente el proceso de composición de las *Elegías de Duino* haya sido la ya aludida superposición de dos crisis: una, de orden existencial y otra, de índole artística. Rilke, extremadamente lúcido y perceptivo, advirtió desde un comienzo, apenas llegado a Duino, cómo se entrecruzaban la una con la otra, y se lo confió a Lou, su amada de siempre: “Lo que esta vez me oprime no es quizás tanto la duración de la pausa, sino algo así como un embotamiento, como un ir envejeciendo.”³²

Hacia poco más de un mes, Rilke había celebrado sus treinta y seis años, y más allá del tiempo que le quedara por vivir, él sentía que había llegado a la mitad de la vida y al momento de mayor madurez.³³ Concluidas las *Elegías*, le escribe a una de sus amigas más dilectas, la condesa Margot Sizzo-Noris, y da cuenta de esta convicción suya: “Estas poesías [se refiere a las *Elegías de Duino*] contienen lo más importante y lo más auténtico que yo haya podido expresar en este tiempo de la mitad de mi vida.” Y haciéndola partícipe del temor que lo acosara durante la gestación de las *Elegías*, añade: “Habría sido el destino más amargo, si hubiera quedado rechazado en el momento de mayor madurez interior y si no hubiera podido dar forma a esto.”³⁴

Probablemente otro motivo que retardó la conclusión de las *Elegías de Duino* haya sido el cúmulo de vivencias que se agolpaban en el poeta y el carácter desestabilizador de algunas de ellas.

En mi trabajo sobre mito y religiosidad en el Rilke tardío, señalo cuatro hitos que se erigen en el camino que conduce a esta última etapa de la obra del poeta; ellos son: las vivencias de unidad

³¹ Carta a Lou Andreas-Salomé del 11 de febrero de 1922 (III, 744). El resaltado corresponde al texto original.

³² Carta a Lou Andreas-Salomé del 10 de enero de 1912 (I, 307).

³³ En el ámbito de la psicología se ha observado que alrededor de los cuarenta años, los seres humanos suelen experimentar una crisis, que es denominada “crisis de la mitad de la vida”.

³⁴ Carta a la condesa Margot Sizzo-Noris Crouy del 17 de marzo de 1922 (III, 767).

cósmica descriptas en los textos *Erlebnis I* y *Erlebnis II*³⁵; el viaje a Egipto, realizado en 1911, a poco de terminar el *Malte*; el proceso de diferenciación y superación de los modelos, al que ya me he referido, y la Primera Guerra Mundial, que efectivamente lo sumió en un período de enmudecimiento que abarcó aproximadamente un año.³⁶

Hermann Kunisch, relevante germanista y especialista en Rilke, concluye que las experiencias descriptas en *Erlebnis I* y *Erlebnis II* son de naturaleza religiosa.³⁷ Sin entrar aquí en este debate, pretendo aproximarme a ellas.

Ya en su infancia, el extremadamente sensible René Maria había experimentado extrañas sensaciones. Y precisamente poco antes del desencadenamiento de su crisis, se repitieron vivencias semejantes, que dejaron en él una marca indeleble. A pesar de las dificultades para poner en palabras experiencias tales, Rilke no cejó en su empeño de consignar por escrito algunas de ellas.

En *Erlebnis I*, el narrador describe – recurriendo a la tercera persona³⁸ – a un hombre que está de pie con la espalda apoyada en un árbol y siente que abandona las fronteras de su cuerpo físico a la vez que se hace uno con ese árbol.

Entretanto la misma sensación física de contornos que se desdibujan y de fusión con el todo inunda a aquel – otro y mismo – hombre que – en *Erlebnis II* – siente su pecho atravesado por el grito de un pájaro. El nexos que vincula ambas experiencias es la superación de la sensación falaz de escisión en la que – según Rilke – se encuentra atrapado el hombre moderno.

Es indudable que en estos textos, nos vemos confrontados con la descripción de una experiencia límite y un estado de conciencia no habitual.³⁹

³⁵ *Erlebnis* puede traducirse como “vivencia” o “experiencia”.

³⁶ Este tema lo he desarrollado exhaustivamente en la que fuera mi tesis doctoral, *Mythos und Religiosität im Spätwerk Rilkes*.

³⁷ Hermann Kunisch, 1979, 387 y 415.

³⁸ La tercera persona no debe generar confusión. Como lo indica Ernst Zinn, especialista que estuviera a cargo del Archivo-Rilke, páginas de diarios del poeta están escritas en este modo distanciado. El mismo Rilke, en una carta a la condesa Caroline Schenk von Stauffenberg del 23 de enero de 1919, se refiere a “las páginas de mi diario que he publicado bajo el título de *Erlebnis*”. (II, 573).

³⁹ En la carta antes mencionada, Rilke define a los *Erlebnisse* como “percepciones límites del *Dasein*”. (II, 573)

Años después, el creador de las *Elegías de Duino* recordará en una carta dirigida a Adelheid von der Marwitz, estas vivencias, que confesará suyas, e intentará explicarlas. Allí definirá al *Erlebnis I* como “la iniciación en un equilibrio comprendido de un modo más profundo e invisible”, y al *Erlebnis II*, como la captación de la unidad primigenia a través del sentido del oído.⁴⁰

Basándose en comentarios del poeta, la crítica ubica la vivencia narrada en *Erlebnis II* en Capri en el año 1908, y la de *Erlebnis I*, alrededor de 1910/11, de modo que tienen lugar poco antes de la irrupción de la crisis.⁴¹

Experiencias tales, que se resisten a ser traducidas en palabras, desbordan la forma y la técnica del “poema-cosa”. Se impone por necesidad un nuevo paradigma creador. Las imágenes escultóricas se repliegan para dar lugar a la fuerza del mito, modulado en sus más diversos tonos.⁴²

¿Qué es el Ángel de la *Primera Elegía*, sino el garante de la unidad primordial, aquél que no sabe cuándo está transitando por entre los vivos o por entre los muertos? ¿Qué es Orfeo, sino el mitologema emblemático del “doble reino”?⁴³

Ambos mitologemas, Orfeo y el Ángel, son la variación poética de aquella famosa sentencia rilkeana: “No hay un más acá ni un más allá, sino la gran Unidad.”⁴⁴

Otra variante de expresión poética de la unidad cósmica, ofrece la *Octava Elegía* con el mitologema de lo Abierto.

⁴⁰ Carta a Adelheid von der Marwitz del 14 de enero de 1919 (II, 571).

⁴¹ Cabe agregar sin embargo, que ambas fueron publicadas mucho después. Recién en febrero de 1913 en Ronda, Rilke logra llevarlas al papel. La publicación habría de demorarse aún más. *Erlebnis I* ve la luz en el otoño de 1918, en tanto que el *Erlebnis II* aparece recién póstumamente, nueve años después de la muerte del poeta.

⁴² Beda Allemann y Hans-Georg Gadamer advierten este cambio de paradigma y lo abordan en sus estudios sobre el poeta nacido en Praga.

⁴³ Quiero recordar aquí brevemente la génesis de los *Sonetos a Orfeo*. Mientras Rilke trabajaba en la fase final de las *Elegías*, los dos ciclos de sonetos se le imponen en una suerte de arrebató poético. Los *Sonetos a Orfeo* son concebidos en el término de apenas veinte días, en el lapso que va del 2 al 23 de febrero de 1922.

⁴⁴ Carta a Witold Hulewicz – traductor de sus poemas al polaco – sin fechar, con sello de correo del 13 de noviembre de 1925 (III, 896).

La unidad intrínseca del cosmos siempre tuvo para Rilke implicancias más profundas de unidad y superación de los opuestos. El hombre moderno distingue lo que en su esencia es indivisible: la vida, de la muerte; la alegría, del dolor. El artista aborda esta dificultad en una carta a la condesa Sizzo-Noris:

El contenido de las iniciaciones – estoy seguro – no era otra cosa que la comunicación de una “clave” que permitía leer la palabra “muerte” sin negación; como la luna, así también seguramente la vida tiene una cara permanentemente oculta para nosotros, pero que no es su opuesto, sino su complemento para la perfección, para la integridad, para la real, incólume y completa esfera del ser.⁴⁵

Precisamente en Egipto encuentra Rilke a esa cultura capaz de leer la palabra “muerte” sin negación.⁴⁶ Ese paisaje de pirámides, que se despliegan de modo monumental ante la mirada deslumbrada del autor de las *Elegías de Duino*, le hablará de un tiempo y un espacio en que los hombres se relacionaban más consciente y naturalmente con la muerte. Egipto se le abre a Rilke como el ámbito de la muerte poderosa, que recreará, estilizándolo, en el paisaje de las Quejas de la *Décima Elegía*. Entretanto la cultura europea del siglo XX se empeña en exhibir la imagen de una muerte degradada, que la *Quinta Elegía* nos devuelve en la figura grotesca de Madame Lamort, la modista que en las plazas de París, entreteje flores, lazos y cucardas para sombreros de invierno baratos.

Es en medio del proceso de génesis de las *Elegías*, cuando estalla la Primera Guerra Mundial. Ello trajo como consecuencia un deliberado mutismo de Rilke, perplejo por no haber

⁴⁵ Carta a la condesa Sizzo-Noris-Crouy, del día de Reyes de 1923 (III, 806 s.).

⁴⁶ Ulrich Fülleborn aborda las implicancias del viaje a Egipto para la obra poética de Rilke en un artículo aparecido en las *Blätter der Rilke-Gesellschaft*.

sabido cumplir su tarea de poeta – así lo entendía él – y temeroso de que su obra más cara quedara asociada en su memoria para siempre con los horrores de la guerra.⁴⁷

No es casual que en estos años se acumulen las cartas en las que Rilke se cuestiona su misión en el mundo:

¿Qué otra cosa es nuestro metier que presentar pura, grande y libremente, motivos para la transformación? ¿Lo hemos hecho tan mal, tan a medias, tan poco convencidos y de un modo tan poco convincente? Esto es interrogante, esto es dolor desde hace un año casi, y la tarea es hacerlo de una manera más enérgica, más inexorable. ¿¡Cómo!?⁴⁸

En esta disyuntiva interior entre la voluntad de callar y la convicción de lo imperioso del decir, - ¡cómo habría de ser de otro modo en un poeta! – triunfa la palabra.

En sus cartas es posible observar con claridad el proceso: de un silencio inicial, pasa a un querer recomenzar sin saber cómo, y de allí, a un quizás así, que desembocará en la afirmación definitiva de su vocación de poeta.

La tarea del poeta: recuperar los misterios para vivir de la totalidad

Superado el desconcierto inicial, Rilke se afianza más y más en la conciencia del deber sagrado que le ha sido impuesto en su vida. Numerosas cartas suyas dan testimonio de la lucidez con la que comprende su misión de poeta y de su indeclinable voluntad de cumplirla. El hombre moderno perdió la memoria de la esencia, y la tarea que le ha sido encomendada al poeta es recuperar dicha memoria:

Ya más de una vez le he manifestado cómo, más y más, tanto en mi vida como en mi trabajo, yo soy llevado casi exclusivamente, por el afán de corregir en todas partes, nuestras viejas

⁴⁷ También en diálogo con la princesa Marie von Thurn und Taxis, explica Rilke el motivo de su negativa a seguir con el trabajo de las *Elegías de Duino*. Se compara a sí mismo con una niña que tuviera dolor de muelas y dejara entonces de lado a su muñeca preferida para no sentir asociado al juguete con una experiencia desagradable en su vida. (Carta del 17 de febrero de 1916, I, 142).

⁴⁸ Carta a Thankmar Barón de Münchhausen del 28 de junio de 1915 (II, 485 s.).

represiones,⁴⁹ que nos han arrebatado los misterios⁵⁰ y nos los han vuelto cada vez más extraños, - aquellos misterios que nos permitirían vivir infinitamente de la totalidad.⁵¹

Un recorrido por el epistolario del Rilke de madurez arroja luz sobre la índole de esos misterios que el hombre moderno ha reprimido. Ellos son – en la concepción del poeta – el amor, el dolor, la muerte y Dios.

Al vivir el amor como posesión del otro, el hombre tergiversa su sentido más profundo, ya que éste supone relación con el otro.⁵²

El dolor es la otra cara del gozo, como la muerte lo es de la vida. La *Décima Elegía* descubre poéticamente el velo de este misterio al situar la Fuente de la Alegría, al pie de la Montaña del Dolor.

Dios, por último, el todo misterio, no es aquél que limitamos en imágenes, modelándolo a la medida humana. Bellamente lo dice Rilke en una de sus cartas: dejar al misterio ser misterio y asumirlo como tal, porque la condición de misterio está presente en todas sus partes, “del mismo modo que un terrón de azúcar es azúcar en cada partícula.”⁵³

Acabadamente cumplen las *Elegías* y los *Sonetos* la tarea que Rilke les asignara. Ambos ciclos poemáticos son un canto a la totalidad del *Dasein*.⁵⁴ Queda ahora a nosotros recuperar esos misterios para nuestra vida.

⁴⁹ Rilke utiliza aquí un término característico de la psicología freudiana, que él conocía muy bien por Lou Salomé. Se trata del vocablo *Verdrängung*, que se ha traducido al castellano como “represión”.

⁵⁰ El término alemán *Geheimnis* puede ser traducido como “misterio” o como “secreto” indistintamente. Aquí yo opto por la primera de las formas.

⁵¹ Carta a la condesa Sizzo-Noris-Crouy del 12 de abril de 1923 (III, 827).

⁵² En alemán se establece un juego de palabras originado por el prefijo *Be-*, que se repite en *Besitz*, “posesión”, y *Bezug*, “relación”. También para referirse al vínculo del hombre con Dios, recurre Rilke a este juego verbal. (Carta a Ilse Jahr del 22 de febrero de 1923, III, 820).

⁵³ Carta a Nora Purtscher-Wydenbruck del 11 de agosto de 1924 (III, 873).

⁵⁴ Conviene aquí, recordar las palabras de Rilke en el texto publicado póstumamente bajo el título de *El testamento*: “¿Quién piensa aún que el arte representa lo bello y que lo bello tiene un contrario? [...] El arte es la pasión de la totalidad.” (Rilke, 1985, 63).

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- * RILKE, Rainer Maria. *Briefe*. Frankfurt/M., Insel, 1987. 3 t.
- * RILKE, Rainer Maria. *El testamento*. Madrid, Alianza, 1985.
- * THURN UND TAXIS, Marie von. *Erinnerungen*. Frankfurt/M., Insel, 1988.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- * ABBÀ, Matteo. „Paesaggio e Paesaggi in Rilke“. En: *Il Confronto letterario*. Anno XII, N° 24, 1995.
- * ALLEMANN, Beda. „Einleitung zu den Werken Rainer Maria Rilkes“. En: R.M.R. *Werke in sechs Bänden*. Frankfurt/M., Insel, 1980.
- * BASSERMANN, Dieter. *Der späte Rilke*. München, Leibniz, 1947.
- * CID, Adriana. *Mythos und Religiosität im Spätwerk Rilkes*. Frankfurt/M., Bern, Peter Lang, 1992.
- * GADAMER, Hans-Georg. „Mythopoietische Umkehrung in Rilkes *Duineser Elegien*“. En: Ulrich Fülleborn y Manfred Engel (ed.). *Rilkes Duineser Elegien*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1988.
- * HOLTHUSEN, Hans Egon. *Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg, Rohwolt, 1979.
- * HUDER, Walter. „Umkehr der Räume; ein Beitrag zur Erkenntnis der Spätdichtung Rainer Maria Rilkes“. En: W.H. *Von Rilke bis Cocteau; 33 Texte zu Literatur und Theater im 20. Jahrhundert*. Berlin, edition q, 1992.

- * KUNISCH, Hermann. "Das Problem der Mystik beim späten Rilke". En: H.K.: *Von der Reichsunmittelbarkeit der Poesie*. Berlin, Duncker & Humblot, 1979.
- * SCHUMACHER, Hans. „Gedanken zur Problematik des deutschen Dichter-Briefes“. En: *Il Confronto letterario*. Anno VII, N° 14, 1990.
- * SHEPPARD, Richard. „Von den *Neuen Gedichten* zu den *Duineser Elegien*; Rilkes Chandos-Krise.“ En: Ulrich Fülleborn y Manfred Engel (ed.). *Rilkes Duineser Elegien*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1982.
- * VÖLKER, Ludwig. „Hilfswerk, Begleitmusik; Dokumente zur Poetik und Poetologie“. En: *Text+Kritik*. Sonderband. XI, 1999.