

EL SENTIDO DEL ESPACIO Y LA POESIA DE RILKE

Por Elizabeth NEILSON

EL ESPACIO * —el sentido de la presencia y la importancia del espacio— es, para un pájaro, algo natural, que acepta sin pensar; para un prisionero, una carencia angustiosa, un deseo insatisfecho. Rilke, que consideraba sus años de niñez y adolescencia como años perdidos, pasados en una especie de cárcel —no otra cosa fue para él la academia militar a la que fue enviado a los 10 años— había de permanecer obsesionado, a lo largo de su vida, por el sentido del espacio. En 1920, más de treinta años después de sus experiencias de niño y adolescente, escribió al general von Sedlakowicz, su maestro en la escuela militar, una dolorida y acusadora carta que, aunque con tono moderado, no ocultaba la amarga convicción de que la herida causada por aquellos cinco años había dejado una cicatriz bien visible: "Cuando en años más tranquilos (¡y cuánto tardé en alcanzar una etapa en que pudiera por fin leer con tranquilidad, no simplemente para recuperar el tiempo perdido, sino en forma puramente receptiva!) cayó en mis manos las *Memorias de la Casa de los Muertos* de Dostoyevski, me pareció que desde los diez años de edad había conocido yo todos los terrores y la desesperación de los forzados en su cárcel... Cuando Dostoyevski tuvo que soportar lo insoportable, era ya un hombre hecho y derecho; para la mente de un niño los muros carcelarios de St. Pölten [la Academia Militar] podían, medidos con su corazón desesperado y abandonado, adquirir las mismas dimensiones. Pero hace veinte años viví en Rusia durante algún tiempo. Una intuición que ya tenía, preparada tan sólo en forma bien vaga por la lectura de las obras de Dostoyevski, se desarrolló en mí en aquel país, en que tan a gusto me sentí, y adquirió claridad penetrante. Es difícil formularla, pero más o menos comprendí lo siguiente: los rusos me mostraron con numerosos ejemplos en qué forma incluso la servidumbre y la aflicción, aplastando continuamente todas las fuerzas de resistencia, no han de acarrear forzosamente la destrucción del alma. Hay, por lo menos para el eslavo, un grado de sujeción que merece ser calificado de tan completo que, incluso bajo la sujeción más pesada y oprimente, proporciona al alma una especie de sala secreta para sus juegos, una cuarta dimensión de su existencia, en la cual, por insufribles que se hagan las condiciones de vida externas, empieza a gozar de una libertad nueva, sin límites, auténticamente independiente... Así es que espero que comprenderá que incluso hace ya largos años que inicié cierta reconciliación con mi antigua vida. Ya que los años de escuela no consiguieron destruirme, por fuerza debieron caer en la balanza de mi vida como un peso adicional; y el contrapeso que había de enderezarla desde el otro lado sólo podía consistir en las acciones más puras, tal como resolví conseguirlo después de mis días pasados en Rusia." La carta en cuestión no podía haberla escrito el joven Rilke, pues no da muestras de la desconcertante debilidad de la contextura del lenguaje característica de sus primeros escritos, debilidad que no permite, a veces, apreciar la intensidad

emocional latente. Para comprender a Rilke es preciso señalar el punto alrededor del cual, como él mismo dice, se halla "anclado hasta alcanzar la inmovilidad". A pesar de su intenso deseo de hallar expresión a su yo íntimo, resulta difícil de conocer porque la fachada externa, muy compleja, oculta su auténtica personalidad. Lo que vemos al principio es la figura de un joven, absorto en sí mismo y en sus experiencias estéticas, que parece aderezar lo cotidiano para satisfacer sus deseos de pintar una perfección irreal. Esto tiende a confundir al lector desprevenido; el poeta no hace sino dar formas grotescas o mórbidas a ciertos fragmen-

tos de pseudo-realidad. Sus primeras cartas y sus primeros poemas, de perfiles nebulosos, parecen deshilacharse encantadoramente y huir hacia un horizonte borroso:

*Amo las madonas olvidadas en los campos
Que, impotentes, parecen esperar a
alguien
Y las doncellas que pasan hacia fuentes
solitarias
Con flores en la cabellera rubia, perdidas
en sus sueños.*

Es inconfundible, en esta etapa, la influencia de Jacobson; pero tan sólo el Rilke maduro podría crear la belleza impalpable del ambiente que era lo que le fascinaba en el poeta danés.

Parece posible afirmar que el rasgo más característico de la personalidad de Rilke es su angustia ante el carácter pasajero de la experiencia, ante su constante evaporación. Su desesperación llega a un punto culminante hacia 1900, cuando confiesa en su diario que sus días pertenecen a una "tierra de nadie", sin espacio, tiempo ni eternidad, a un reino lleno de desesperación en que el espíritu se ahoga y queda paralizado.

En 1901 se casa con Clara Westhoff, la escultora, que lo hace penetrar en la



Rilke. "su angustia ante el carácter pasajero de la experiencia"

* Este artículo fue enviado especialmente por su autora. Su texto original se publicará en la *Fsewamee Review*.



Valéry. "una personalidad afín a la suya"

colonia de artistas de Warpswede, donde Rilke encuentra nuevas posibilidades y materiales para su consciente y voluntaria idealización de lo cotidiano. Es aceptado por una comunidad de jóvenes que, a través de su ardiente búsqueda en pos de "una vida sencilla", habían creado un ambiente que se prestaba a la inocencia ficticia y al camuflaje romántico. Pero para Rilke había allí mucho que aprender. Mucho más de lo que pudo aprender anteriormente en las aulas de Praga (1896), Munich y Berlín. Pues Rilke no podía aprender según métodos ortodoxos y académicos. Cuán vivamente se daba cuenta de su falta de conocimientos lo podemos ver al leer una patética lista relativa a toda clase de materias que le faltan por aprender, que en fecha bastante tardía, 1904, envió a Lou Andreas Salomé, que fuera amigo de Nietzsche, y que había de ser uno de sus amigos más íntimos.

(Hay quien dice que en aquella época poseía Rilke un fuerte sentido humorístico, y que su risa era irresistible. No podemos hacer sino aceptar la opinión de sus amigos, pero ciertamente en sus cartas no hay trazas de tal antídoto y contrapeso a su empaque algo pretencioso y solemne.)

La actuación de Rilke en la colonia de artistas de Warpswede le llevó a conseguir el encargo de escribir un estudio monográfico sobre Rodin, acontecimiento que señala una nueva etapa en su vida. Al trabajar en estrecho contacto con el escultor francés, pudo observar la paciente labor de artesanía artística, y oponerla a la inspiración embriagadora en que se habían basado casi siempre sus primeros poemas. Con auténtica humildad empezó a repetir la frase del maestro ("Il faut toujours travailler"), e inició una nueva técnica, encaminada a expresar en forma plástica las percepciones visuales. Allí empezó a surgir el Rilke que conocemos como gran poeta lírico. Esta nueva técnica le lleva a descripciones como la del poema a la pantera enjaulada en el *Jardin des Plantes* de París:

Su mirada cansada, por los hierros
cautiva
Se vacía, asombrada, va perdiendo su
brillo.
Le rodean, sin tregua, mil duras barras
Y más allá de las barras el aire vacío.

El pisar de sus fuertes pies, el incesante
sonido
De ágiles pisadas tras la verja de hierro
Es como una danza de poder, en círculos,
Mientras que, cercada, la voluntad sigue
en vilo.
Pero hay momentos en que sus pupilas
Se dilatan, los fuertes miembros, alerta,
vigilan,
Tensos con el fluir de un río de visiones
que surgen
Tan sólo para hundirse y morir dentro
de su pecho.

Y en la misma época, aplastado por el peso de sus experiencias en París, de 1906 a 1910, empieza a escribir una novela (los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*) que, aunque no autobiográfica en sentido estricto, da numerosas pruebas de su preocupación y angustia ante el paso del tiempo, del tiempo enemigo bajo el tacto del cual la existencia se deshace y desmorona, convertida en partículas ingrávidas: "y uno se queda sin nada y sin nadie, y uno va viajando por el mundo

Die Achte Elegie

Mit allem Augen finst die Dichtung
das Offene. Nur unser Augen sind
wie ungeschult und ganz im finst
all fallen, nicht im finst finst
Was drüben ist, wir müssen auf die finst
Anklage allein; das finst die finst
werden wir und ungeschult, das ist ungeschult
Geschickung fassen, nicht das Offene, das
im finst finst so tief ist. Sei von Tod.
Ihn haben wir allein; das finst finst
das finst den Untergang nicht finst sich
und nur auf Gott, und unser ist gefast, so gefast
in finstheit, so wie die finstheit gefast.

El comienzo de la Octava Elegía

con un baúl y una caja de libros, y en verdad sin curiosidad alguna". El vivir entre pintores, en Warpswede, le había iniciado a una nueva visión; pero fue Rusia la que liberó sus impulsos religiosos. Las distancias infinitas, los horizontes inalcanzables, le ofrecían un paso hacia lo infinito en el marco de las experiencias visuales. Pero por grande que fuera su necesidad de expansión aquel tipo de experiencia creaba una corriente opuesta, equilibradora; pasó de tratar de abarcar las más vastas extensiones físicas a otra actitud, una promesa que tendía a satisfacer su necesidad de cercanía, de intimidad. Halló en el campesino ruso otra posibilidad de crear ilusiones, de mostrar la confusión de lo elemental y lo fundamental, pero todo ello dotado de calor humano, de hermandad, complemento necesario a sus visiones. La cosecha de experiencias que obtuvo en Rusia —el *Libro de horas*, y el *Libro de imágenes*— colocó por primera vez a Rilke en el rango de los grandes poetas.

Pero su victoria poética más importante había de llegar después, cuando en las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo* (1922) su voluntad creadora consiguió una sorprendente transcripción mitológica

de las grandes fuerzas universales. Aparece entonces el Angel:

Polen de floreciente divinidad (Segunda Elegía)

y Orfeo, el mensajero siempre presente de las transformaciones, con exaltación rítmica va uniendo todo lo que había sido dividido. A fin de tratar de señalar la corriente interna que hace posible tales transformaciones simbólicas es indispensable aludir a las tendencias filosóficas del poeta. Tarea casi imposible: Rilke nada sabía de la filosofía formal, y había leído apenas algunas páginas de Nietzsche y de Schopenhauer. El que no mencionara jamás a Bergson es especialmente sorprendente, ya que vivió en París durante largos años, y puesto que durante toda su vida le obsesionó la naturaleza y la esencia de lo temporal —no en un plano filosófico, sino más bien psicológico— y más explícitamente de la doble naturaleza del tiempo: el tiempo como fuerza cósmica integradora, amenazado por otra clase de tiempo, el tiempo concebido como secuencia, organizada mecánicamente, de momentos; el "tiempo pequeño"; el tiempo de los relojes. Casi no hay más remedio que pensar en Bergson.

Durante toda su vida buscó Rilke el enlace entre lo aparente y lo verdadero. En el *Libro de horas*, el símbolo central, al que llama Dios, representa la fuerza creadora en la naturaleza y en el hombre, e ilumina así, quizá mejor que en los símbolos posteriores —el Angel, Orfeo— su deseo de aceptar antinomias y contrastes como componentes necesarios de la realidad. A medida que se despliega ante nosotros el sentido del símbolo vemos que todo lo opuesto —el Ser y el Devenir, el Movimiento y el Reposo, la immanencia y la trascendencia — lo finito y lo infinito— son parte de una estructura extrañamente bipolar. El poeta expone las fluctuaciones de Dios dentro de su doble naturaleza: su deseo de lo concreto, y su pasión por la trascendencia; cuando tiene lugar la fusión de su realidad primordial con el tiempo, no puede distinguírsele ya de la fluencia temporal —aunque, claro



"guardianes de cualidades duraderas"



"el transfiguro de la mente de Rilke"

está, no coincide jamás con el tiempo de los relojes, de las progresiones causales—. Pero la trascendencia no sugiere, para Rilke, un movimiento hacia adelante y hacia lo alto. Al sobrepasar la concepción de lo finito, las limitaciones impuestas por la encarnación, llegamos a capas de experiencia más elementales, a lo potencial, a la energía latente del universo no incluida todavía en los ritmos de la vida personal. Dice el Monje del *Libro de horas*:

Mas la oscuridad lo abarca todo en sí,
Las formas y las llamas, los animales,
y a mí,

Lo ase todo,
Hombres y potencias.

Sería erróneo confundir lo preexistente con el vacío, con la noche oscura de ciertos místicos. En el borde de lo remoto, seguimos, sin embargo, en contacto con la oscura red que nos envuelve, y si Dios se ha retirado, la profundidad insondable en que mora puede todavía engendrar "el maravilloso juego de las fuerzas". Aunque irreductibles dentro del marco de un pensamiento lógico y discursivo, los contrarios hallan aquí su justificación, su valor, su reconciliación, ya que son com-



Proust, "ábre puertas y ventanas cerradas"

ponentes reconocidos de la naturaleza divina.

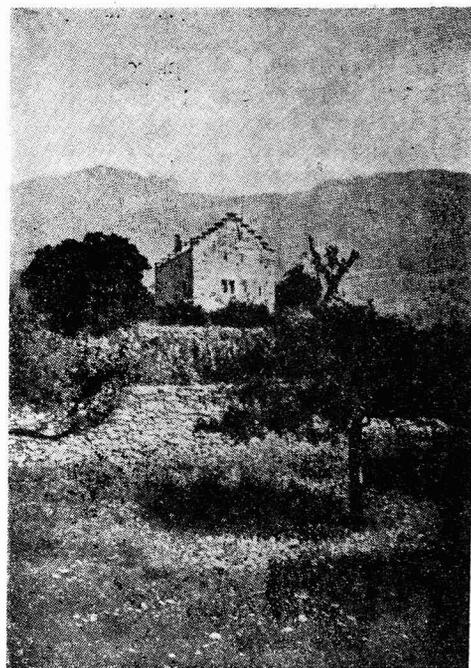
Puesto que lo que Rilke simboliza es el momento de la creación, la naturaleza intercambiable de Dios y hombre como portadores del principio activo se impone como postulado previo a tales principios ontológicos. A medida que el Monje del *Libro de horas* va dejando constancia de las múltiples encarnaciones de lo divino, vemos que la línea de demarcación no separa a Dios y hombre, sino a Dios y hombre liberados del tiempo de Dios y hombre presos en el tiempo. En tanto que sucesión de unidades heterogéneas, o despliegue automático de secuencias infinitas, el tiempo se presenta impuesto desde fuera, es tiempo "de reloj", "tiempo pequeño", y como tal aplana los contornos de la experiencia, y recubre el instante creador. El Monje del *Libro de horas*, vencido por el tiempo, lamenta hallarse "perdido en el tiempo", "no descansar jamás en el tiempo", habla de la noche temporal, del tiempo como la herida más desolada, del tiempo como reborde marchito de una hoja de aliso, de Lucifer, príncipe de la nada, y dios deslumbrador del tiempo; habla de los que sólo pueden conocer en el tiempo, etc. Las posibilidades de la vida se pierden sin remisión allí donde se someten pasivamente a las influencias externas del movimiento temporal, que substituye a la continuación la contigüedad.

Es de notar —aunque sólo sea de paso— que la imposibilidad de hallar cohesión y sentido en la vida contemporánea no haya obligado a Rilke a enfrentarse a problemas psicológicos o sociales. Aunque el impacto de la primera guerra mundial sobre su temperamento sensible había de ser muy poderoso, su conciencia social no alcanzó jamás una gran intensidad y no se interesó jamás sistemáticamente por ideas de reforma o de política. El sufrimiento del mundo de las criaturas, de los niños, de los animales, y la figura patética que, salida de la corriente principal, no hace sino aferrarse al borde de la existencia, todo ello no sirvió más que para agregar una nota de pánico a la pregunta permanente, inevitable: ¿dónde hallar un reposo que no sea estancamiento? ¿dónde hallar un movimiento que no sea transitorio?

La interpretación de Rilke es que las secuencias temporales —igual que las secuencias lógicas— son arbitrarias, lo cual le llevó a sospechar la existencia de ciertas fallas en lo que llamaríamos la "construcción genética". No le parece que los nexos de la causalidad nos lleven a una solución auténtica o que la fluencia histórica llegue a consolidarse en estructura orgánica. En especial la estructuración de los grupos sociales se destaca como una condensación artificial de los desarrollos históricos. La ciudad moderna es vista como símbolo de la incapacidad del hombre, como ser socializado, que no puede ya encajar en un universo con sentido. Las ciudades, rigidamente organizadas a base del tiempo "de reloj", "no son verdad"; se hallan obligadas a escuchar el latido vacío, que engaña al día, a la noche, al niño, al animal, y proyecta los fenómenos naturales y el mundo de las criaturas hacia el laberinto de una falsa concepción temporal. Los pobres habitantes del mundo urbano moderno, regidos por el "tiempo pequeño", quedan esclavizados por el dominio sin sentido de la era industrial, por el imperio de la fábrica y

del dinero. El tiempo hostil, el "tiempo pequeño", se halla también en estrecha relación con una unificación demasiado rápida, o demasiado temprana, de los datos de la experiencia. En el soneto 17 (a Orfeo) señala: "Nosotros, sombras y manchas, por nuestra conducta hemos madurado demasiado pronto y nos hemos marchitado inmediatamente." Pero queda una esperanza: "hallar los frutos del consuelo que maduran en la pradera hollada de nuestra pobreza".

Las imágenes de la deidad que el hombre ha erigido ostentan igualmente las huellas de su impaciencia. "Todos los que te buscan y te tientan, y hasta los que te encuentran, te atan a un gesto y a una forma". "Lo que nos separa es tan sólo el muro construido con tus imágenes", exclama el Monje del *Libro de horas*. En el transfiguro de la mente de Rilke vislumbramos un icono ruso, portador de un mensaje no muy claro pero de sentido universal: el icono tiende a subrayar los elementos que trascienden lo individual.



El castillo de Muzot donde fueron escritas las Elegías

La temprana preocupación de Rilke por la despersonalización indica la gran importancia que para él habían de adquirir las relaciones geométricas, las cuales —a diferencia de las falsas relaciones temporales— le parecían profundamente fecundas para la experiencia humana. Su orientación visual empieza a cambiar: se separa de Rodin para acercarse a Cézanne.

Todos estos cabos sueltos señalan la necesidad que sentía Rilke de trasladar el misterio de la creación temporal a un plano que lo apartara de la observación de la razón pura. Cuando se ocupa de la creación como proceso tiende a ver el tiempo como movimiento puro, como una gran fuerza elemental cualitativa. A través de sus imágenes temporales trata de subrayar el contacto con algo no meramente temporal, con el ser —el *Dasein*— a través de los sentidos, la simpatía, el color, la tendencia y el deseo. La lluvia desea alcanzar el suelo, el caer es un someterse a las fuerzas de lo terrestre. Con frecuencia alude al problema de la relación entre cantidad y cualidad mediante imágenes que son como encrucijadas de caminos diversos. Aquí, como en otros puntos, alaba la mutua interdependencia,

la coordinación más estrecha entre lo físico y lo mental. Pues el abismo entre yo y realidad, que el "tiempo pequeño" tiende a ensanchar trágicamente, puede salvarse gracias a los elementos en que yo y mundo exterior colaboran y se juntan. La riqueza de los símbolos dependientes de imágenes espaciales se debe a su deseo de iluminar no sólo las relaciones mutuas de los procesos visuales, táctiles y orales, sino también a que la colaboración entre estas actividades y las fuerzas exteriores le parece determinar la estructura del mundo físico, del espacio. Sus metáforas transforman constantemente las secuencias temporales en situaciones que subrayan configuraciones espaciales en las que el hombre y el cosmos aparecen unidos. Nos habla de las voces de lo divino, redondeadas a través del espacio; de fuerzas silenciosas que ponen a prueba su anchura. El espacio se dilata en nuestro interior y arranca de su lejanía a los objetos. Si queremos crear un árbol debemos ante todo rodearlo de espacio interno, hacer que desborde el mar de espacio que en nosotros existe. Es el espacio el que traduce y comunica a las cosas; se llega a los seres a través del espacio.

En los *Sonetos a Orfeo* se nos habla del "espacio de la alabanza", espacio en que hemos erigido altares y pórticos. Y leemos: "Respiración, invisible poema, espacio del mundo en constante y puro intercambio con nuestro ser." Las proyecciones del hombre revelan correspondencias espaciales y geométricas a sonidos y visiones, que le pertenecen a él sin dejar de pertenecer al mundo físico. Los estremecimientos del ojo y del oído, del tacto y del gusto, se nutren del mismo subsuelo que sostiene al mundo objetivo, pues las relaciones espaciales del cuerpo humano permiten hacer coincidir lo subjetivo y lo objetivo: en el cuerpo se entrecruzan y funden el yo del hombre y la naturaleza que lo rodea. Hay secretas afinidades entre los acontecimientos internos y los sucesos externos. Escribe Rilke al descubrir esta concordancia: "Se acordó de aquella hora



Rodin (Fragmento). "Rilke pudo observar la paciente labor de artesanía artística"

pasada en el Jardín del Sur (en Capri) en que el canto de un pájaro resonó a la vez desde fuera y desde las profundidades de su ser, pues, sin detenerse, por decirlo así, en los límites de su cuerpo, lo invadió todo en un *espacio continuo* en que, misteriosamente protegido, no quedó sino una sola zona de conciencia, la más pura y profunda posible." Y Kassner, su amigo íntimo, apunta en el *Feuilleton* de la *Frankfurter Zeitung* (4 de diciembre de 1935): "La contraposición de vida y arte, de lo espontáneo y lo reflexivo, de inocencia y sentimentalismo, tan corriente en Alemania a partir de Schiller, era algo totalmente ajeno a la mentalidad de Rilke". Kassner insiste en que los esfuerzos de Rilke por traducir en metáforas espaciales todo acontecimiento procedían de su intuición de que sentimientos y números son dos órdenes de la realidad que divergen tan sólo en las capas más intelectuales de la experiencia. Quizá por eso hallaba Rilke en Valéry una personalidad afín a la suya. No en vano habla Valéry, en su *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, de la *liaison des structures*.

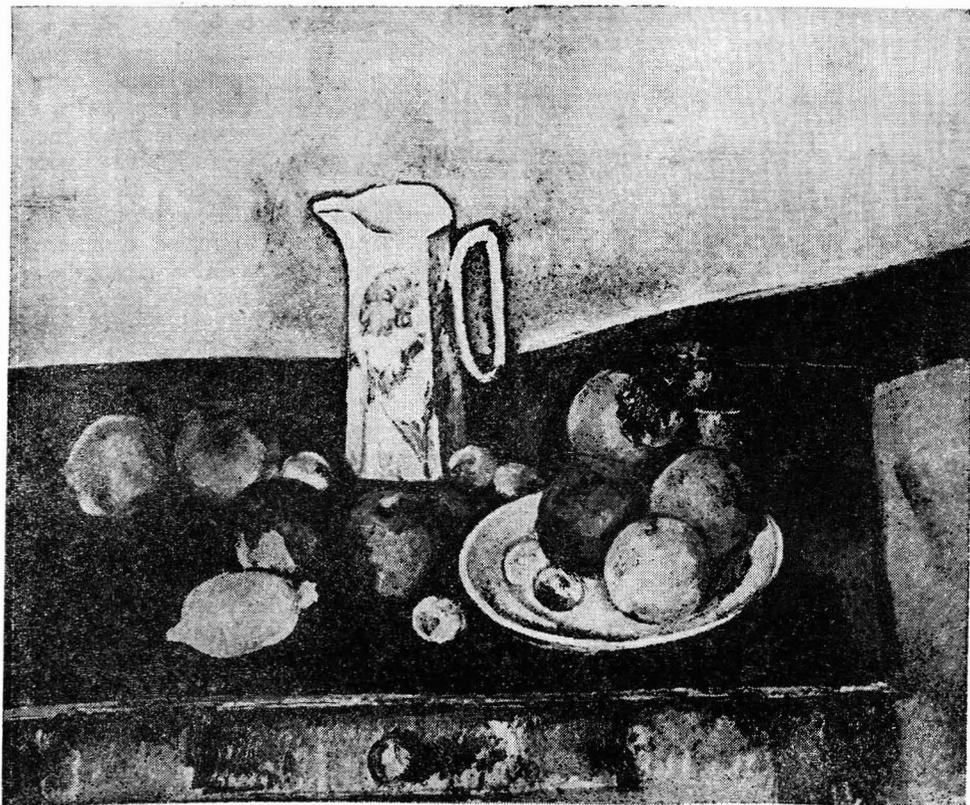
Y esas estructuras, esas cohesiones espaciales que Rilke establece en sus poemas están basadas en correspondencias, en relaciones orgánicas gracias a las cuales el caos adquiere un sentido. Para Rilke la palabra *Bezug*, relación, es primordial, y adquiere el sentido que en otros escritores tenía la palabra *causa*. Desaparece la secuencia "causa-efecto"; la fuerza que otros ven pasar de la causa al efecto no está para él dotada de una línea unidimensional de desarrollo. Es, más bien, como una lanzadera que va tejiendo de un lado a otro, va elaborando el tejido de la existencia, recogiendo secuencias temporales hasta lograr una visión simultánea y derrotar así la amenaza del tiempo. Una vez más hay aquí un profundo acuerdo con Valéry, que escribe en el ensayo sobre *Eureka*, de Poe: *Une cause et son effet peuvent, à un regard qui embrasserait la totalité de l'Univers, être pris l'un pour l'autre et comme échanger leur rôle*.

Y no es sólo que causa y efecto sean intercambiables en un universo lleno de conexiones internas (e immune, con ello, a la influencia del "tiempo pequeño") sino que, además, los agentes activos y pasivos de la experiencia resultan ser relativos y depender del punto de vista del observador. Escribe Rilke, dirigiéndose a la deidad:

*Tú eres el profundo epítome de las cosas
Que mantiene secreto su ser sellados sus
labios,
Y a cada uno muestra un aspecto distinto:
Al barco, un puerto; a la tierra, un barco.*

Los objetos son generadores de actividad, establecen activas relaciones de construcción espacial entre el yo y su circunstancia. Lo que Rilke llama "la transformación en lo invisible" es la transformación de las apariencias en procesos internos de "alta tensión" en que se funden, fuera del tiempo, los elementos físicos y mentales de la naturaleza humana. La fusión, que parece hacer estallar el lenguaje, puede iniciarse en una descripción concreta o en un símbolo que, al desarrollarse y desplegarse, parece esparcir en derredor una especie de polen de expresividad.

En estrecha relación con su preocupación por lo temporal — por la forma en que lo temporal puede ser superado — se halla también su obsesión por los recuerdos y su reelaboración, y, en forma aún más importante, la nueva interpretación que da a los problemas de la perspectiva.

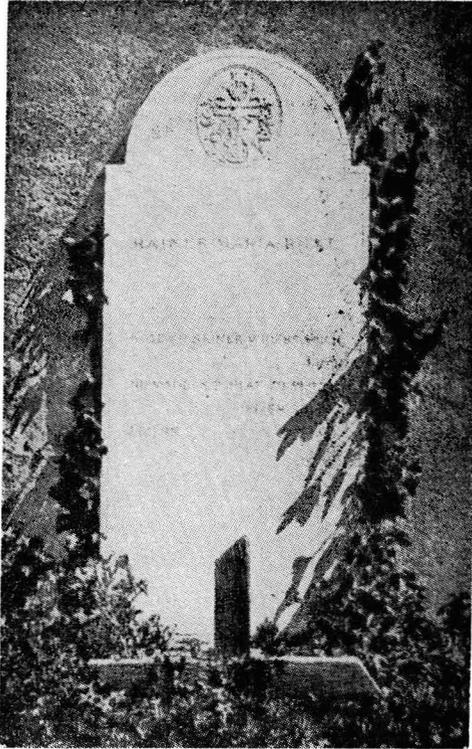


Naturaleza muerta. "Cézanne, en cuyas huellas he caminado"

Una línea de árboles en el horizonte se transforma en “esos grandes álamos esparcidos como signos de admiración del Espacio que gritan: ¡aquí!” No podemos dejar de observar un paralelo entre esta técnica y la de Cézanne, muy preocupado también por la transformación del trasfondo y de la perspectiva, y esforzándose por evitar el realismo fotográfico y la composición tradicional en que las lejanías se esfuman.

Numerosas son las cartas de Rilke — todas ellas pertenecientes a sus últimos años— en las que da muestras de un creciente interés por la obra de Cézanne, cuyos esfuerzos —aunque en un arte de métodos distintos al suyo— parecían tranquilizarle en cuanto a lo acertado de su propia dirección. Como Rilke, Cézanne se preocupaba en forma primordial por los problemas de la estructura, del espacio, y —también— por la evocación de abstracciones a través de experiencias sensoriales o sensibles. El 13 de octubre de 1907 escribe Rilke desde París: “Por lo mucho que me preocupa ahora Cézanne comprendo cuánto he cambiado yo.” Y el 18 de octubre del mismo año: “No podía haber señalado hasta ahora hasta qué punto cierto desarrollo, que corresponde a los inmensos progresos visibles en los últimos cuadros de Cézanne, ha tenido ya lugar en mí... Es un cambio de dirección en su pintura de que me he percatado por haber llegado yo mismo a una situación parecida en mi trabajo —o por lo menos por haberme acercado a esta situación—, probablemente porque durante tan largo tiempo me he ido preparando para este cambio de que tantas cosas dependen.” (13 de febrero de 1924): “... y a partir de 1906 mi guía más influyente ha sido la obra de un pintor: Paul Cézanne, en cuyas huellas he caminado...”

La especial frescura plástica de Cézanne se debe, quizá, a que el ojo del espectador parece ser guiado a través del estrechocarse de planos que coinciden en parte en los bordes, en forma tal que capas sucesivas de datos visuales se ofrecen a la vista al mismo tiempo. “Hago progresar todo el lienzo al mismo tiempo”, declaraba Cézanne en forma muy significativa. Rilke concentra sus materiales y los convierte en “resúmenes o sinopsis líricas”, en complejidades emocionales encaminadas a una síntesis, que ha de tomar en cuenta la intercomunicación de las estructuras constituyentes, y la articulación del espacio interior que designa como “lo invisible”. El cambio de enfoque visual que permite a Cézanne introducir distorsiones deformadoras es análogo a la libertad con que sacrifica Rilke el orden temporal a un punto de vista que permite efectuar conexiones intemporales. Ambos tratan de conseguir una técnica que les permitirá cambiar las relaciones entre primeros planos y trasfondos, entre el presente y el pasado; ambos tratan de hallar el medio de transformar movimientos sucesivos en similitudes contiguas y coincidentes, y sacar así de la fluencia temporal los elementos sensoriales, convirtiéndolos en símbolos de conexiones estructurales. Para compensar su angustiada preocupación por la sucesión temporal, por la futilidad de lo transitorio, Rilke trataba de hallar una organización fenoménica que pudiera interpretar las relaciones transfiriéndolas a una “clave espacial”. Era inevitable que el concepto de lo extenso



La tumba de Rilke en Rarogne.

se impusiera en él, pues deseaban llegar a una capa de experiencias que precediera a espacio y tiempo. El Ser concebido en tal forma, como extensión, debía simbolizar la liberación de lo divino de todo nexo causal. Para Rilke tienen primordial importancia las cosas, los objetos, en tal que productos puros del telar de la naturaleza, pues sus propiedades intrínsecas abarcan dimensiones de extensión. Ya en el *Libro de horas* cuando el Monje deplora la posición del hombre, lo hace porque al hombre le ha sido negado presentarse ante Dios como una cosa más. Escribe Rilke en su carta del 22 de febrero de 1923: “Empecé por las cosas, que habían sido para mí lo único familiar en mi solitaria infancia, y fue ya un gran triunfo, sin ayuda de nadie, avanzar después hasta poder comprender y describir los animales.” Y en una carta a una muchacha: “Si has de conseguir que un objeto te comunique su sentido, has de considerarlo, durante cierto tiempo, como la única cosa que existe, el fenómeno único que tu amor diligente y exclusivo ha colocado en el centro del universo.”

En sus frecuentes y expresivas frases acerca de la importancia de las cosas Rilke no deja de alabar el hecho de que estén limitadas por perfiles y contornos, su restricción espacial, sinónimo de forma, y por lo tanto valiosa en sí. Las cosas, sin historia interna, sin desarrollo, son configuraciones limitadas por el espacio, y, en tanto que medio, constituyen sus articulaciones.

Pero esta existencia espacial no impide que las cosas se transformen en portadoras de recuerdos, de los valores tradicionales del pasado, sus fragancias, sus intensidades emocionales. Las cosas son guardianas de cualidades duraderas, que siguen valiendo cuando los hombres mueren, receptáculos de esencias destiladas cuyos aromas no disminuyen a medida que van perfumando el aire. Escribe el 13 de agosto de 1919: “Las viejas casas, los viejos objetos, ejercen sobre mí la influencia más poderosa: el olor de los viejos guardarropas y las viejas cómodas me coloca en un ambiente familiar...”

Y el 22 de septiembre de 1918: “Lo que les da a los objetos heredados su sentido es algo imperceptible; es como un cero añadido al final; pero cuando esta cifra se desvanece todo el sistema pierde valor espiritual, diversidad, dirección, tensión, polarización. ¿No es así? Sin duda se ha borrado algo, algo ha variado en las proporciones de una puerta o una ventana, en la curva de una escalera, en la curva de una celosía, para que haya sido posible una época tan insana como la nuestra.” La preocupación de Rilke por los valores formales, por las líneas, los volúmenes, los intervalos, se refleja también en un breve análisis del estilo de Proust: en una carta al príncipe Hohenlohe (22 de diciembre de 1922) habla de “esta técnica atrevidísima e inaudita, cuyas líneas reúnen un acontecimiento a otro —y para cualquier otro escritor habría sido como agarrarse a un clavo ardiendo— pero para Proust adquieren al mismo tiempo las bellezas de la ornamentación, e incluso como diseño mantienen su validez y permanencia. Con audaces rasgos de intuición se lanza a formar las más asombrosas asociaciones de ideas, y sin embargo parece ir siguiendo las vetas que ofrece la superficie de un mármol pulido...” Rilke ve ante todo, incluso como crítico, las líneas de conexión, los hilos que permiten a los fragmentos de experiencia el comunicar entre sí, y el diseño que estas líneas van formando, diseño que —le parece— no es un puro azar, sino que sugiere valores más profundos. Rilke, como Proust, utiliza los recursos del pasado; pero donde Proust abre puertas y ventanas cerradas con gesto ligero y seguro, las manías de Rilke tiemblan al colocar la llave en la cerradura. El pasado que revela debe quedar protegido contra toda fijación cronológica; incluso cuando cita concretamente nombres y lugares, les quita el orden cronológico que tuvieron y los utiliza solamente como símbolos y constelaciones de símbolos.

Pero la batalla contra el tiempo y la destrucción que el tiempo acarrea llega a su punto culminante cuando hay que enfrentarse al problema de lo valioso y lo transitorio y contemplar al mismo tiempo el rostro de la muerte. Es Lucifer, el dios del tiempo, el que empuja al hombre hacia la muerte, hacia la arrugada figura de la “muerte pequeña” que, sin relación verdadera con la vida, corta su hilo con gesto trivial. En los límites extremos de la experiencia humana hay que aceptar el reto del tiempo aliado a la muerte en su aspecto más amenazador. Una vez más Rilke se enfrenta a un problema en apariencia insoluble con armas nuevas y originales. La idea algo abstracta de “morir la propia muerte” no es una mera frase poética. Nace en un nivel en que deseo y esperanza se transforman en cuestiones metafísicas. Rilke no aspira a resolver problemas abstractos sino a concretar en la esfera de lo poético —y a darle solución simbólica— un problema humano existencial.

La paradoja de la existencia es la que da origen al problema de la muerte en Rilke y plantea nuevamente la cuestión de lo valioso y lo transitorio. No vivimos si no podemos morir. Pero “morir la propia muerte” se explica en parte como otro esfuerzo por reconciliar en el seno de lo divino los animados atributos cualitativos de la existencia con el flujo cuantitativo de la energía física; como si al final de

todo debiera tener lugar un momento transparente en que una intensificación de la estructura de la personalidad revelara su íntima esencia como una totalidad, un instante antes de esparcirse por la esfera de lo que Rilke llamaba "lo abierto". Como los últimos acordes de una sinfonía evocan a veces el tema original, enriquecido y lleno de dramatismo, así también la melodía de la vida —de una vida auténtica— debe acabar en un acorde final que la reitere y amplifique.

La voz humana puede cantar una sola melodía, pero la naturaleza posee recursos más vastos, no siempre perceptibles para el hombre. A medida que Rilke va madurando la zona en la cual triunfa la muerte —una muerte que cava muy hondo y saca a la luz los tesoros de la vida— va extendiéndose sobre toda la superficie de la existencia. "La afirmación de la vida y la aceptación de la muerte resultan ser idénticas en las *Elegías*", escribe a von Hulewicz ante este problema. "Debemos tratar de alcanzar la conciencia más alta posible de nuestro ser, que se halla instalado en estos dos reinos incommensurables y es nutrido inagotablemente por los dos; la verdadera textura de la vida se extiende por ambos dominios, la sangre de más poderosa circulación corre por los dos reinos."

Rilke escribió la carta a von Hulewicz trece meses antes de morir. En el *Libro de horas* es posible ya adivinar cuáles son y cuáles van a ser los problemas primordiales en su poesía; pero el momento de la más alta conciencia y de la mayor expresividad no llega sino hasta las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*. El progreso en la visión y en la técnica que la expresa se desarrolla lentamente, en un ambiente de paciencia y de meticulosidad de Rodin, y, más tarde, de Cézanne. Lo interrumpen, a veces, silencios, pausas, y crisis en que el poeta sospecha de sus sentidos, sospecha que le transmiten datos en forma descuidada, violan los contornos, destruyen la pureza de la línea en las cosas y los acontecimientos. Lo divino parece protestar entonces, transformarse en el Dios vengador del Antiguo Testamento cuando sus reflejos se empañan; exige absoluta precisión, incansable disciplina de los sentidos para estar así eternamente presente y dominar eternamente al tiempo. El poeta enmudece, consternado: "Se han embotado curiosamente mis sentidos —y es sorprendente que esto me ocurra en verano— ante este paisaje cuyas maravillas sentía antes tan completamente. Ahora tengo que ponerlas delante con un esfuerzo, deliberadamente, si quiero participar de ellas. ¿Tan lejos llega la debilitación de los sentidos bajo la presión constante de un ambiente? Si es así, cuánto nos engaña la costumbre acerca de personas y cosas. ¿Nos consolaremos pensando que la curva de la delicia sigue trazándose en nuestro interior? Pero ¿cómo buscarla allí, cuando inevitablemente acabará por romperse en lo denso de ese ámbito, y se hará irrecognocible, dejando huellas tan sólo allí donde otras curvas, de orígenes igualmente perdidos, la crucen en un extraño remolino de intersecciones?" (Carta del 13 de enero de 1923.) Por todas partes aparece la debilidad, la inconsistencia de lo humano:

... y ya los brutos sapientes se dan cuenta:
No nos sentimos seguros o bien instalados
En nuestro mundo interpretado...

... Pues nosotros, cuando sentimos nos evaporamos;
oh, nos derramamos en nuestra respiración,
Pasamos de una brasa a otra
Con perfume cada vez más débil.
(*Elegías de Duino*)

Pero el poeta consigue llegar a la fuente secreta de la que brotan incesantes energías gracias a la aceptación de esa incertidumbre. Rilke se somete deliberadamente, acepta sin vacilar la pluralidad y la división, la *otredad* atormentadora del mundo objetivo, el abismo entre éste y el yo, las convierte en necesidad inalterable. Las líneas de tensión se proyectan hacia dos polos, colocados a la mayor distancia posible uno de otro. Pero esas mismas líneas los reúnen y hacen posible el contacto entre los dos, aunque éste no dure sino un instante.

Y triunfa el presente. Cae un pétalo de rosa, su olor se difunde y es arrastrado por la brisa, y durante un segundo vida y muerte, gravedad y transformación, penetran simultáneamente en la escondida cámara de nuestro ser interior. El oscuro mar informe que se abre frente nosotros, rodeándonos, desaparece, y durante un breve instante gozamos de la plenitud. Pero debemos erigir y demoler constantemente esas murallas, constantemente volver a la "otredad", para descansar y generar fuerzas que nos permitan volver a la comunión. La medida de la tragedia y la dicha la da Rilke en los primeros versos de uno de sus *Sonetos a Orfeo*:

Desgarrado por nosotros una y otra vez,
El Dios es el lugar que cura nuestra herida.

(Traducción de Manuel Durán)

SIRENAS EN LOS JARDINES

Por David EVANIER *

Annapolis, Maryland

LAS HOJAS de los árboles caen de prisa estos días sobre el jardín de mi escuela. Aulla el viento y las hojas se agolpan contra las ventanas. Los sonidos, y presagios de escarcha en el aire, nos hacen sentir seguros y, no obstante, estimulados mientras procuramos concentrarnos en el aprendizaje del griego, en un salón de clase aislado de un mundo exterior donde tantas cosas están sucediendo.

Cada mañana, alrededor de las once, otro sonido perfora el aire frío. Las sirenas de alarma aérea, en ensayo diario, se oyen vagamente a la distancia; pronto se acercan y crecen en intensidad hasta que parecen estar rodeando el aula. Ya no hay sonidos extraños, y profesor y alumnos tratan de ignorarlos. El profesor mira rápida y ligeramente a la ventana y hay un titubeo en su hablar. Se advierte un sentimiento entre los estudiantes; en el fondo de cada uno de nosotros la pregunta salta a la mente —¿sucederá en este momento?, ¿sucederá mañana? Observo cara tras cara, preguntándome lo que mis condiscípulos piensan, y cómo me sentiría si éste fuera el último momento de la vida.

Hablando de las sirenas, un muchacho dijo de manera casual, "es excelente para la seguridad del país"; y después, tras una pausa momentánea, añadió con toda calma: "me aterran". Otro compañero condensó el asunto así: "Nos distraen un par de minutos del griego." Un callado muchacho negro dijo, "me asustaron el primer par de veces... Ahora me he acostumbrado a ellas". Y asintió vigorosamente con la cabeza como para convencerme.

Pero generalmente los estudiantes no consideran del todo propio, o "mundano", exhibir su temor a las sirenas — o a la guerra. Nuestro gobierno aprueba de todo corazón esta actitud, naturalmente. El 15 de noviembre un antiguo miembro de la Comisión de

Energía Atómica fue citado en los periódicos de Baltimore como habiendo dicho que los Estados Unidos de América estaban demasiado temerosos de la guerra. De lo que deberían tener miedo, explicó Thomas E. Murray, es de una guerra limitada. En una guerra total, por lo menos "ni nosotros ni la Unión Soviética podríamos sobrevivir de ninguna manera", mientras que en una guerra limitada "la Unión Soviética podría consumirnos pedazo a pedazo". Se quejó del "estado de ánimo irracional que priva hoy, cuando el sentir popular acerca de la guerra está dominado por el miedo".

Y así termina otro año; los estudiantes en mi escuela se ocupan de sus tareas diarias, disfrutan de su trabajo, llevan a sus novias a la orilla del río, hablan horas enteras, en el café, sobre Platón y Aristóteles y la naturaleza del hombre. Pero hay dos cosas que no hacen. No leen periódicos en lo absoluto y no hacen planes de antemano. Sean las que fueren sus razones conscientes, los estudiantes no hablan de esperanzas y planes para el futuro, de las cosas que quieren hacer. Exceptuando una pequeña y turbada minoría, apoyan a su gobierno, y esperan que su gobierno tenga razón. Quizá como efecto de los años de guerra fría, no pueden concebir que los Estados Unidos puedan estar equivocados, y les daría miedo pensarlo.

En mi escuela, por lo menos, muy pocos estudiantes sueñan los sueños de la juventud y persiguen la meta que debería inspirar siempre a los briosos y a los jóvenes: la meta de un mundo en paz.

* (David Evanier es estudiante en el St. John's College de Annapolis, Maryland. Las líneas que anteceden fueron publicadas originalmente en la revista estadounidense "The Nation".)