

TEORÍA POÉTICA

RUIKO



P

LOS POETAS - SERIE MAYOR
EDICIONES JÚCAR

TEORÍA POÉTICA

Rilke



Prólogo, selección de textos
y traducción

FEDERICO BERMÚDEZ-CAÑETE

LOS POETAS ~ SERIE MAYOR
EDICIONES JÚCAR

Diseño de cubierta: *J. M. Domínguez*
Primera edición: *junio de 1987*

I.S.B.N.: 84-334-3514-0
Depósito legal B. 24.638 - 1987

© del prólogo, la selección de textos y la traducción,
F. Bermúdez-Cañete

Derechos exclusivos de la presente edición.

EDICIONES JUCAR, 1987

Fernández de los Ríos, 20. 28015 Madrid. Alto Atocha. 7. Gijón

Compuesto en Fernández Ciudad, S. L.

Impreso en Romanyà/Valls. Verdaguer, I. Capellades (Barcelona)

PRINTED IN SPAIN

A Pablo y Miguel

Sumario

Prólogo	11
I. EPISTOLARIO	23
1. A Franz Xaver Kappus. 17 febrero 1903	25
2. A Clara Rilke. 8 abril 1903	29
3. A F. X. Kappus. 23 abril 1903	31
4. A F. X. Kappus. 16 julio 1903	35
5. A Lou Andreas-Salomé. 8 agosto 1903	46
7. A F. X. Kappus. 14 mayo 1904	50
8. A Clara Rilke. 24 julio 1904	56
9. A F. X. Kappus. 12 agosto 1904	59
10. A una muchacha, 20 noviembre 1904	65
11. A Clara Rilke. 20 septiembre 1905	67
12. A Clara Rilke. 17 diciembre 1906	71
13. A Clara Rilke. 24 junio 1907	76
14. A Clara Rilke. 4 octubre 1907	79
15. A Clara Rilke. 8 octubre 1907	82
16. A Clara Rilke. 9 octubre 1907	84
17. A Clara Rilke. 13 octubre 1907	86
18. A Clara Rilke. 18 octubre 1907	88
19. A Clara Rilke. 19 octubre 1907	91
20. A Anton Kippenberg. 11 marzo 1908	94
21. A Mimí Romanelli. 25 agosto 1908	96
22. A F. X. Kappus. 26 diciembre 1908	98
23. A Jakob von Uexküll. 19 agosto 1909	100
24. A Lou Andreas-Salomé. 28 diciembre 1911	102
25. A Lou Andreas-Salomé. 10 enero 1912	105

26.	A María von Thurn. 16 diciembre 1913	107
27.	A Thankmar von Münchhausen. 27 diciembre 1913	110
28.	A Lou Andreas-Salomé. 20 febrero 1914	112
29.	A Ludwig von Ficker. 8 febrero 1915	115
30.	A Ludwig von Ficker. 15 febrero 1915	117
31.	A Ellen Delp. 22 agosto 1915	118
32.	A Ellen Delp. 27 octubre 1915	120
33.	A Lotte Hepner. 8 noviembre 1915	122
34.	A Bernhard von der Marwitz. 9 marzo 1918.	128
35.	A Lise Heise. 2 agosto 1919	131
36.	A Anni Mewes. 12 septiembre 1919	135
37.	A Katharina Kippenberg. 15 septiembre 1919.	136
38.	A Merline. 18 noviembre 1920	138
39.	A Robert Heinz Heygrodt. 12 enero 1922	143
40.	A María von Thurn und Taxis. 11 febrero 1922	147
41.	A Rudolf Bodländer. 13 marzo 1922	149
42.	A Margot Sizzo-Noris-Crooy. 17 marzo 1922.	154
43.	A E. de W. 20 marzo 1922	160
44.	A Rudolf Bodländer. 23 marzo 1922	164
45.	A una amiga. 3 febrero 1923	168
46.	A Alfred Schaer. 26 febrero 1924	172
47.	A Hermann Pongs. 17 agosto 1924	176
48.	A Witold Hulewicz. 13 noviembre 1925	183
49.	A Sophie Giauque. 26 noviembre 1925	189
50.	A Aurelia de Gallaratti-Scotti. 17 enero 1926.	193
51.	A Hans Ulbricht. 24 marzo 1926	195

II. PROSAS

1.	Sobre el paisaje (1902)	201
2.	Worpswede (1902/3)	206
3.	Los apuntes de Malte Laurids Brigge (1910)	210
4.	Sobre el poeta (1913)	216
5.	Sobre el joven poeta (1913)	218
6.	Recuerdo (fragmento) (1913)	222
7.	Rumor originario (1919)	223
8.	El testamento (1921)	226

La teoría poética dispersa en los escritos en prosa de Rainer Maria Rilke no tiene carácter sistemático. A diferencia de Mallarmé y de Valéry, por ejemplo, el poeta alemán no se propuso una elaboración intelectual; los textos que presento aquí son más bien expresión de su experiencia de unión poética con el mundo a través de la obra, y de la autenticidad de ese proceso. Su autocomprensión como poeta, su dolorosa y trabajada conciencia del hecho poético como solución existencial, forman parte inseparable de lo mejor de su creación en verso, desde *El libro de horas* hasta los *Sonetos de Orfeo*. El carácter de este libro, dedicado solamente a la prosa, permite corroborar la íntima unidad de su concepción de la poesía, a través de unas constantes que recorren su dilatada y varia producción.

La selección de textos proviene de una laboriosa indagación a través de los millares de páginas de sus cartas y escritos en prosa. He optado por presentarlos en orden cronológico, que permite una mayor imparcialidad y ofrece a cada lector la oportunidad de hacer su propia interpretación, en vez de agruparlos, por ejemplo, en temas. Por la misma razón, y para facilitar su lectura, aparecen las cartas completas, en

general, o poco recortadas (de las prosas, en cambio, dada su longitud, ha sido ineludible entresacar fragmentos).

Precisamente ese carácter vivencial, apasionado y humilde de la «teorización» rilkiana sobre el proceso poético, esa postura aislada y señera en su despegue de las opiniones del público y de la crítica, convierten al poeta en figura netamente contrastada sobre el panorama literario de su tiempo, al que, por otra parte, pertenece de lleno. En España, con un arranque de la modernidad en Bécquer y una recepción del Simbolismo donde predomina Verlaine a expensas de Mallarmé, la concepción de Rilke ha resultado más estimulante que la de los poetas empeñados en la reconsideración racional de su propio proceso creador, desde Valéry a T. S. Eliot; sobre todo a partir de las generaciones posteriores a la de 1927, su recepción, un tanto tardía, resulta decisiva.

Baudelaire usó por primera vez la palabra «modernidad» en 1859, para referirse a un cambio sustancial en la trayectoria de la lírica europea, que consiste en una superación del Romanticismo, sin perder lo mejor de su legado. Nunca, hasta entonces, había sido tan importante la teoría poética, ni tan destacada la autonomía del poema frente a su creador. En los textos teóricos baudelairianos se definen unos rasgos que han quedado como definitivos: un lenguaje poético netamente distinto de todo otro uso, con un carácter de creación de realidad, de conjuro, rayano en la magia, y su consiguiente función reconciliadora con el mundo; la despersonalización del poeta, que ya no pretende expresar su individualidad sino ser artífice de una obra independiente; el énfasis dado a la inteligencia constructiva y crítica, al rigor formal, sobre la inspiración; la unidad de todas las artes en la captación global de un mundo lleno de «correspondencias»; y una actividad vital (enlazada con la romántica) de rebelión, de crítica, a la vez que se asume un papel casi profético, de conciencia de la verdad profunda frente al positivismo, de búsqueda de una misteriosa Unidad, más allá del bien y del mal. El poeta moderno, a partir de Baudelaire, es un «maldito» frente a la

sociedad y un desgarrado ante su propia conciencia, que conserva indestructibles bases cristianas, pero truncadas y en ruinas. Su ideal le urge interiormente y le sirve de contraste con una sociedad inadmisibile, pero está vacío. Busca lo refinado, lo sorprendente, lo conflictivo. Es el poeta de la gran ciudad.

La genialidad de Baudelaire estuvo en la construcción definitiva de una teoría poética a partir de elementos, en muchos casos, ya existentes: la ruptura con el mundo y el aislamiento del escritor, fundados por Rousseau; la concepción del genio y la imaginación de Diderot; y la potenciación de lo grotesco y lo feo a partir de Friedrich Schlegel y de Víctor Hugo. En cuanto a la primacía del rigor constructivo, hacia una obra independiente del creador, supo asimilarla de E. A. Poe, a contra corriente de las tendencias literarias entonces aceptadas.

Rilke parte de Baudelaire, como todos los poetas europeos auténticamente modernos, de un modo más directo, si cabe, a través de su vinculación con la lengua y literatura francesas desde niño y su elección de París como residencia base entre 1902 y 1911. El poeta desarraigado, en perpetuo viaje, echa un ancla allí, más que por el prestigio superficialmente «literario» de capital del Simbolismo, por su carácter de gran ciudad anónima, cuyo dolor y tensa variedad le estimulan, igual que al autor de *Las flores del mal*. Como pruebas de esta evidencia podemos entresacar una carta de su amiga Ellen Key, testimoniando que Rilke era asiduo lector de Baudelaire, así como su traducción del poema «La carroña», con la afirmación del mal y la fealdad en una concepción global del arte, tan presente en *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, y comentada además en la carta a Clara Rilke de 27 de marzo de 1907.

Pero el poeta que, a pesar de su cosmopolitismo, ha creado la obra quizá más singular en lengua alemana en lo que va de siglo, se nutría también de precedentes germánicos. Ante todo, Novalis (cuyo influjo le pudo llegar por doble vía, debido a su asimilación por Baudelaire). Junto con la presen-

cia de Swedenborg y el auge de las doctrinas ocultistas, la gran afirmación de Novalis, «todo lo visible descansa sobre un fondo invisible», obró en Rilke, estimulando tanto su carácter de vidente como el de artesano de la palabra, neutral, distanciado y riguroso en la formación poemática (pues el autor de los *Fragmentos* y de *Enrique de Ofterdingen* insiste tanto en la «magia» como en el «álgebra» en su concepción de la poesía). Junto a él, Hölderlin, a quien releyó, estimulado por Hellingrath, en 1915, en Múnich, asimilando su versículo largo (que influiría en las *Elegías de Duino*) y su problemática del «poeta en tiempos de penuria» (elegía «Pan y vino», de 1801). En Novalis y en Hölderlin está la mejor esencia del Romanticismo europeo, asimilada después por el Simbolismo. Rilke, simbolista, poeta de la modernidad, coincide con ellos al ver en el arte un medio de salvación, un acceso a la Unidad oscura, al Ser. La «transformación de lo visible en invisible», suprema tarea expresada en las *Elegías de Duino*, procede de presupuestos románticos alemanes. El hombre —su representante más destacado, el poeta— se sitúa entre la muñeca inerte y el ángel, en quien todo lo visible, lo susceptible de interpretación, está definitivamente consolidado a nivel invisible (como se verá en los textos que siguen, especialmente en la Carta a Hulewicz)¹.

Para situar mejor la teoría poética de Rilke en su contexto histórico, conviene articular sus principales rasgos con los de los escritores europeos más relacionados con las diversas etapas de su obra. La fase juvenil del poeta se extiende desde sus tanteos de adolescencia, al salir por enfermedad de la academia militar (1891), hasta su encuentro con Lou Andreas-Salomé en Munich (1897), que es el comienzo de su maduración. Durante los años en Praga, hasta 1896, publicó libritos de versos de los que abominaría después, algunos de los cuales fueron reelaborados en 1909, como los *Poemas*

¹ Vid. el ensayo de Rilke *Puppen* (Muñecas), de 1914, también de interés para su teoría poética.

tempranos (cuya primera edición, titulada *Para festejarme*, es de 1899)². Las cartas seleccionadas con los números 42, 43, 47 y 48, escritas entre 1922 y 1924, expresan la estimación retrospectiva del poeta: las décadas de 1880 y 1890 fueron en Austria de tal inautenticidad, que le obligaron a huir. La número 47, en especial, detalla sus primeras «influencias»: una «estrella de primera magnitud» fue para él el narrador danés Herman J. Bang (1857-1912), primera figura del impresionismo decadente en Dinamarca; mayor impacto aún tuvo otro danés, su «ascendente del año», Jens Peter Jacobsen (1847-1885), precursor del decadentismo, refinado impresionista, que acertó a expresar un tipo humano solitario, indeciso y torturado en *Niels Lyhne*, representativo del fin de siglo; el belga Emile Verhaeren (1855-1916), uno de sus mejores amigos, que pudo reforzar su interés por el tema de la vida monástica, base de *El libro de horas*, así como su tendencia a los alardes rítmicos, unida a su profundo simbolismo; y entre los rusos Turgueniev (1818-1883), con su impresionismo melancólico, y Pusckin (1799-1837) le encantaron a partir de su aprendizaje intensivo en la lengua y primer viaje a Rusia con Lou en 1899, donde también visitó al gran Tolstoi (1828-1910). En cuanto a los alemanes (sólo un aspecto de su constelación de modelos europeos), era para el joven Rainer «muy maravilloso» Detlev von Liliencron (1844-1899), destacado representante del impresionismo en Alemania, gran colorista, de un simbolismo muy admirado por los jóvenes del fin de siglo, íntimo amigo de otro poeta entonces famoso —y hoy desdenado—, Richard Dehmel (1863-1920), con un panerotismo y dureza crítica ante la burguesía insuficientemente apoyados en un estilo sin rigor, cuyas desigualdades criticaría Rilke, después de haberle respetado al principio. En la misma carta da testimonio de sus tempranas relaciones

²² Vid. S. W., 10, pp. 283 a 686. Una serie de conferencias y ensayos juveniles entre 1893 y 1905, de cierto interés para conocer su visión del ambiente literario de Praga, Viena, Berlín, Westerwede, Worpswede y Bremen.

personales con Gerhart Hauptmann (1862-1946) y con Jakob Wassermann (1873-1933) en Munich, así como de su respeto por otros líricos importantes, que a la larga cederían el primer puesto en la historia de la poesía al entonces desorientado Rainer: el austriaco Hugo von Hofmannstahl (1874-1929), de gran afinidad con España y sus poetas contemporáneos, muy influido por el simbolismo francés, pero que no logró una total superación del romanticismo ni una suficiente exigencia expresiva; y su amigo Stefan George (1868-1933), otra gran figura de época, estrechamente relacionado con los círculos simbolistas europeos, viajero incansable y elitista, fundador de las «Hojas para el arte», de exquisito refinamiento. (En cambio, según confiesa en la carta núm. 51 de esta selección, no leyó nunca en inglés y parece bastante apartado de la cultura anglosajona, salvo algunas referencias a Poe, inevitables en un apasionado por Baudelaire.)

Podemos considerar una segunda etapa en la producción rilkiana, centrada en torno a sus primeras obras maduras: *El libro de horas* (1905), *El libro de las imágenes* (1906) y los *Nuevos poemas* (1.ª parte, 1907; 2.ª parte, 1908). A partir de la relación con Lou Andreas-Salomé y de los dos viajes a Rusia en su compañía (1899 y 1900), y una vez transcurrido el breve período de matrimonio con la escultora Clara Westhoff (abril 1901-agosto 1902), se instala en París, que será, si no una residencia constante, al menos el único punto fijo de retorno y su lugar predilecto de trabajo, hasta poco antes de la Primera Guerra Mundial. La época de París está dominada por la influencia del escultor Auguste Rodin. La huella de los citados simbolistas europeos y del paisaje ruso, sobre todo en *El libro de horas*, así como del clima cultural de la colonia de artistas de Worpswede (norte de Alemania) queda cubierta por la arrolladora imagen del maestro, que encarna para Rilke la superación de todo subjetivismo, de todo residuo posromántico. Los *Nuevos poemas* representan la culminación de su primera madurez; y, al mismo tiempo que los escribe, desarrolla la primera fase de los textos en prosa sobre

teoría poética que aquí se recogen: las cartas a F. X. Kappus, a Clara, etc., y los contenidos en *Sobre el paisaje* (1902), *Worpswede* (1902) y *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (1910).

Las cartas a Kappus constituyen la faceta más conocida de las ideas rilkianas sobre el proceso poético, debido a su publicación en 1929, seguida de numerosas traducciones, en especial en España e Hispanoamérica. Como se puede ver en esta selección, giran en torno a una concepción de la tarea artística como dedicación absoluta de la persona, en soledad, sin ninguna dependencia del exterior (especialmente del público y de la crítica), a la captación de una esencia sutil oculta en las cosas humildes, con un sentido «religioso» de construcción por la palabra de un Dios que es resultado de la contemplación humana, donde se valora altamente la dificultad, así como la paciencia en el proceso de gestación, que se compara a la maternidad. La misma mística del trabajo en soledad se expresa en las primeras cartas a su mujer, Clara Rilke-Westhoff, a quien acababa de abandonar amistosamente para consagrarse a la poesía: el conflicto vida-arte se ejemplificará en el caso de Rilke de la manera más desgarradora, como se puede ver, ante todo, en las cartas a su amante, la psicoanalista y escritora Lou Andreas-Salomé.

Pero el momento central de su teoría poética «objetiva» se concentra en las cartas relacionadas con Rodin y con las exposiciones de Cézanne en París (1902-1907). En la dirigida a Lou en 1903 (la núm. 5 de esta selección) define muy bien su voluntad de eternizar lo transitorio por medio de un arte riguroso y opuesto a la vaguedad de la música. Es tajante la frase que escribe a Lou: «En un poema que me queda bien hay más realidad que en cualquier relación o tendencia que yo sienta.» En los *Nuevos poemas*, que brotan de esta teoría poética, trabaja en la configuración plástica para apresar lo invisible. Hay tal tensión entre descripción y sugerencia, tal posibilidad de interpretación simbólica (como en «La pante-ra» girando en su prisión), tal pasión transfiguradora, que no

podemos asociar esta poesía con el formalismo superficial parnasiano, sino con una tendencia más profunda, latente en la lírica europea de la época, de superación del intimismo. Como escribe en unos conocidos versos del *Réquiem por un poeta* (1908), éste no debe lamentarse o confesarse, sino transmutarse en la obra, como los canteros de una catedral. Según expresa en la misma carta, «el modelo parece, la obra de arte es».

La unidad de todas las artes, que convergen en una misma finalidad, es un presupuesto de la poética de esta etapa, tan ligada a Baudelaire, que escribe algunos de sus mejores fragmentos teóricos en relación con Delacroix y otros artistas plásticos. De Rodin toma su arraigo en la naturaleza, su entrega total a la obra. De Cézanne (en las cartas sobre el «Salón de Otoño» de 1907) admira igualmente la humildad, la abnegación ante una obra que absorbe su existencia; un Cézanne de quien comenta jubilosamente que sabía de memoria el poema baudelaireano «La carroña» (traducido por Rilke y emblema de su postura impasible de transfigurador artístico de lo repulsivo).

Una tercera etapa en la trayectoria de la teorización rilkeana (o, más bien, una dimensión constante, repartida con desigual intensidad en sus escritos) es la relacionada con el testimonio de su crisis. La podemos centrar en los años de dolorosa esterilidad entre la terminación del *Malte* (1910) y la eclosión de las *Elegías* (1922); pero se extiende también por años anteriores. Abundan las quejas sobre la atonía, la sequedad, la incapacidad de trabajar. El oficio poético exige paciencia, espera humilde de una inspiración que, en Rilke, no es por supuesto al modo romántico, pero tampoco se soluciona con la fórmula de Baudelaire «trabajar todos los días»: sobre todo en los diez años de penosa gestación de las *Elegías*. Confiesa a Lou en 1911 que «el arte obliga a lo más extremo». Escribe a «Merline» en 1919 de nuevo sobre la terrible incompatibilidad entre la vida y el arte. Con todo, en el *Malte* ha quedado claro lo sobrehumano del compro-

miso del poeta, que se sitúa frente a «lo grande». Por eso, aun en fase de sequedad, sigue fiel a su tarea de transmutación de los «sentimientos» en «experiencias» y a su voluntad de precisión.

Son de interés, en esta fase previa a su definitiva expansión creadora en las *Elegías*, sus comentarios sobre un nuevo movimiento literario, el expresionismo, que se desarrolla con fuerza en Alemania a partir de la Primera Guerra Mundial. En 1915 escribe a L. Ficker su gran estimación por George Trakl (1887-1914) y, en 1919, a A. Mewes sobre el pintor Heinrich Vogeler (1872-1942) y el expresionismo; lo ve desde fuera, con escasa comprensión por un movimiento que queda ya más allá de su órbita propia.

También se pueden situar en esta época de prolongada crisis algunos de los textos coetáneos de los primeros brotes de las *Elegías*, en los que reafirma, a pesar de las dificultades que sufre, el sublime papel del poeta. Los extractos de *Sobre el poeta* (1912), *Sobre el poeta joven* (1913), *Recuerdo* (1913), *Rumor originario* (1919) y *El testamento* (1921) insisten en el carácter de «mago» que mantiene la relación con lo «lejano» o lo «grande»; en su ahondamiento en la percepción de lo más sutil (a través de los cinco sentidos y de la intuición, no sólo de la vista); y, sobre todo (en el testamento que redacta en privado un año antes de la retardadísima eclosión de las *Elegías*, durante su más angustiosa sequedad), en la entrega cuasi religiosa que exige el arte, en un «ámbito de pura obediencia», porque es «la pasión de la totalidad».

Así enlaza su producción teórica con la de la etapa cuarta y final, de 1922 a 1926, que se abre con la emocionada carta a la princesa María von Thurn und Taxis, la misma tarde de la terminación de las *Elegías*. Son años de plenitud, en los que da explicaciones sobre su proceso creador a traductores y amigos, y hace consideraciones retrospectivas sobre su formación. (En realidad, la teoría poética de Rilke sólo tiene dos momentos o dimensiones relativamente contrapuestos: el que

contempla el predominio de aspectos mágicos y visionarios —desde *El libro de horas* a las *Elegías de Duino*— y aquel que insiste ante todo sobre la transformación en «cosa de arte» de la emoción lírica —los *Nuevos poemas*—; indico estas cuatro posibles etapas más bien con vistas a la consideración cronológica de su génesis.) Así lo expresa el poeta en la carta a Hulewicz, su más detallada interpretación de las *Elegías*: éstas reelaboran las «hipótesis esenciales» del *Libro de horas*; los *Nuevos poemas* le resultan en 1925 «juego y experimento». Esta carta ocupa un puesto fundamental entre sus textos teóricos. La vida vuelve a ser posible, después de la angustia expresada en el *Malte*; las *Elegías* expresan la salvación por la poesía, el logro de la Unidad, la abolición del contraste vida-muerte; la transformación de lo visible en invisible es la suprema tarea de este privilegiado representante de la humanidad: el poeta.

Un aspecto destacado de la obra rilkiana, que se consolida y corrobora en las *Elegías* y los *Sonetos a Orfeo*, es la valoración del paisaje como medio de expresión de las realidades anímicas más sutiles: así lo establece desde sus tempranos ensayos *Sobre el paisaje* (1902) y *Worpswede* (1902) hasta sus últimos poemas y cartas; con lo cual extrema las posibilidades del Simbolismo en el que se inscribe. Como poeta identificado al máximo con la soledad como presupuesto básico de la creación, tan aislado de la crítica y del público que contrasta incluso con Valéry, la relación con la naturaleza se ahonda hasta límites insospechados. Esto trae como consecuencia su desvalorización como elitista insolidario, sobre todo después de las grandes conmociones económico-sociales y bélicas de los años treinta y cuarenta, por escritores de signo contrario, desde Dehmel (con respecto al cual se plantea Rilke el sentido de la «torre de marfil») hasta Neruda. Su respuesta, en la carta número 43, es que precisamente en la soledad cumple el poeta su compromiso de exploración y de diálogo con las dimensiones profundas y definitivas de la vida humana.

Por último, el gran simbolista en lengua alemana confirma su integración en el movimiento poético que domina el paso del siglo XIX al XX. En la carta número 45 considera a Mallarmé «el más denso, el más sublime de nuestro tiempo», y en la número 46 expresa sobre Valéry «su mayor y más asombrada admiración» (la cual demuestra con una abnegada dedicación de su tiempo a traducirlo, espléndidamente, al alemán). Mucho se ha escrito sobre el contraste entre la poesía «intelectual» de los franceses y la «visionaria» del alemán. Pero hay que matizar esas aproximaciones esquemáticas. Confluyen las teorías de Mallarmé y de Rilke en aspectos fundamentales: la separación absoluta entre el lenguaje lírico y el coloquial; la meta de un rigor formal máximo (la «constellation» y el «Sternbild» —constelación— son imágenes idénticas) que no excluye el deber supremo de «la explicación órfica de la Tierra» (carta de Mallarmé a Verhaeren, 1885), con lo que ahonda más allá del parnasianismo; el tema mallarmeano de la «ausencia», a fuerza de querer depurar la palabra poética, coincide con el rilkiano de la «despedida» y los «silencios» de un «espacio completamente interior e imaginario» (carta núm. 50); en fin, si Mallarmé aspira a «abolir» las cosas en favor de la «idea pura», Rilke quiere transfigurarlas en «lo invisible». Ambos han realizado avances extremos en el esfuerzo de raíz órfica y neoplatónica que canalizaron Novalis y Baudelaire a través del poema, sacralizándolo. En cuanto a Valéry, Rilke no sólo queda deslumbrado por sus logros poéticos a partir de 1921, sino que se siente confirmado en su teoría. Porque no hay que esquematizar en exceso: si en el francés predomina el intelecto, también está presente lo mágico, igual que el alemán no prescinde de la lucidez racional; la «metafísica en acto» del poeta de Sète confluye con la «transfiguración en lo invisible» del praguense.

En suma, junto a las revueltas lecturas de juventud de Rilke (con importante presencia de modelos daneses, checos, rusos, belgas), la literatura francesa constituye una influencia

fundamental; sin embargo, hay que tomar en consideración no sólo a los más puros y profundos entre los románticos alemanes, no sólo a poetas como George y Hofmannstahl, impregnados del simbolismo irradiado desde París, sino a un filósofo como R. Kassner (1873-1959) o al pensador esotérico Alfred Schuler (1865-1923) que refuerzan su veta metafísica germánica. La teoría poética de Rilke está claramente situada en el ámbito del Simbolismo europeo y muy relacionada con la de sus maestros Baudelaire y Mallarmé; pero se singulariza por su irreductible arrebatado visionario.

FEDERICO BERMÚDEZ-CANETE

NOTA: Las referencias a pie de página, en cuanto al EPISTOLARIO, remiten a la edición alemana de las «Cartas»: *Briefe*, Wiesbaden, Insel Verlag, 1950 (última edición en 1980). Edición del Archivo Rilke de Weimar, en conexión con Ruth Sieber Rilke, a cargo de Karl Altheim. (La edición más completa es *Gesammelte Briefe*, Leipzig, 1936-1939, edición de Ruth Sieber-Rilke y Karl Sieber, en seis vols.).

En cuanto a los FRAGMENTOS DE PROSA, las notas a pie de página se remiten a la edición alemana de «Obras completas»: *Sämtliche Werke*, Frankfurt, Insel Verlag, 1976, 12 vols., a cargo de Ernst Zinn; y a «El Testamento»: *Das Testament*, Frankfurt, Insel Verlag, 1954.

Existen varias traducciones al español de algunas de las obras recogidas en *Briefe* y *Sämtliche Werke*:

— *Cartas a un joven poeta*, M., Alianza E., 1980, trad. J. M.ª Valverde.

— *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, M., Alianza Ed., 1983, Trad. F. Ayala.

— *El Testamento*, M., Alianza ed., 1976, Trad. F. Formosa.

(Para una lista completa, incluida la obra lírica, véanse pp. 215-217 del libro *Rilke*, M., 1984, ed. Júcar, col. Los poetas, núm. 57.)

EPISTOLARIO

1. A Franz Xaver Kappus

Lo mismo como antes

París, 17 de febrero de 1905

Muy estimado señor:

Su carta me ha llegado hace sólo unos días. Quiero agradecerle su confianza amplia y afectuosa. Apenas puedo hacer más; no puedo entrar en la peculiaridad de sus versos, puesto que toda intención crítica está demasiado alejada de mí. Con nada se puede abordar tan pobremente una obra de arte como con palabras críticas: siempre se llega así a malentendidos más o menos afortunados. Las cosas no son todas tan asequibles y decibles como se nos querría hacer creer la mayoría de las veces; en general los acontecimientos son indecibles, se consuman en un espacio en el que nunca ha entrado la palabra; y las obras de arte son lo más indecible de todo, son existencias misteriosas cuya vida perdura junto a la nuestra, perecedera.

Una vez anticipada esta advertencia, quisiera solamente añadir que sus versos no poseen una manera de ser propia, aunque sí callados y ocultos gérmenes de personalidad. Lo capto con más nitidez en el último poema. «Mi alma». En ella, algo propio de usted quiere hacerse palabra y forma. Y en el hermoso poema «A Leopardi» crece quizá una cierta afinidad con aquel hombre grande, aquel solitario. A pesar de todo,

los poemas no son aún nada por sí mismos, nada independiente, ni siquiera el último ni el dedicado a Leopardi. Su amable carta, que los acompaña, no se equivoca al explicarme algunos fallos que capté durante la lectura de sus versos, sin que pudiera formularlos claramente.

Pregunta usted si sus versos son buenos. Me pregunta a mí. Antes ha preguntado a otros. Los manda a revistas. Los compara con otros poemas, y se inquieta cuando ciertas redacciones descartan sus intentos. Ahora (puesto que usted me ha permitido aconsejarle) yo le ruego que renuncie a todo eso. Usted mira hacia afuera, y eso es, ante todo, lo que debería hacer ahora. Nadie le puede aconsejar ni ayudar, nadie. Existe sólo un único medio; entre dentro de sí. Investigue la causa que le impulsa a escribir; compruebe si extiende sus raíces por las mayores profundidades de su corazón; confíese a sí mismo si tendría que morir si se le prohibiera escribir. Ante todo, esto: pregúntese en la hora más serena de su noche: *¿debo escribir?* Ahonde en sí mismo, hacia una respuesta profunda. Y si resultara afirmativa, si pudiera usted afrontar esta seria pregunta con un sólido y sencillo *debo*, entonces construya su vida de acuerdo con esa necesidad; su vida deberá ser, hasta en su hora más indiferente y menuda, un signo y un testimonio de este impulso. Entonces, acérquese a la naturaleza. Entonces intente decir, como un primer hombre, lo que mira y vivencia y ama y pierde. No escriba poemas de amor; ante todo aparte las formas demasiado corrientes y habituales: son las más difíciles, porque es precisa una gran energía, bien medurada, para dar algo propio donde se presentan, en cantidad, tradiciones buenas y, en parte, brillantes. Por eso, libérese de los temas corrientes y vaya a los que le ofrece su propia vida cotidiana; describa sus tristezas y deseos, los pensamientos pasajeros y la fe en alguna belleza; describa todo ello con sinceridad íntima, callada y humilde y utilice, para expresarse, las cosas de su entorno, las imágenes de sus ensueños y los objetos de su recuerdo. Si su vida diaria le parece pobre, no se queje de ella; quéjese de

sí mismo, dígase que no es lo bastante poeta como para sus-
 citar sus riquezas; porque para los creadores no existe po-
 breza ni lugar pobre, indiferente. Y aunque estuviera en una
 prisión cuyas paredes no dejaran llegar a sus sentidos ningun-
 o de los ruidos del mundo, ¿no le quedaría aún su infancia,
 esa riqueza exquisita, regia, ese tesoro de los recuerdos? Vuel-
 va usted a ella su atención. Pruebe a hacer aflorar las sumer-
 gidas sensaciones de ese lejano pasado; su personalidad se
 robustecerá, su soledad se ensanchará y convertirá en una
 morada en penumbra, ante la cual pase, alejado, el ruido de
 los demás. Y si de esta vuelta hacia dentro, de esta inmersión
 en el mundo propio salen versos, no pensará en preguntar a
 nadie si son buenos versos. Tampoco hará intentos de que
 las revistas se interesen por estos trabajos: pues verá en ellos
 su querida propiedad natural, un trozo y una voz de su vida.
 Una obra de arte es buena cuando ha surgido de la necesidad.
 En esta forma de originarse está su enjuiciamiento; no hay
 ningún otro. Por eso, muy estimado señor, no he sabido darle
 otro consejo que éste: entrar en sí mismo y explorar las pro-
 fundidades de las que brota su vida; en su manantial encon-
 trará la respuesta a la pregunta de si *debe* crear. Tómela como
 suene, sin pensarlo más. Quizá resulte que usted está llamado
 a ser artista. Entonces tome sobre sí su suerte y sopórtela,
 con su peso y su grandeza, sin preguntar nunca por la re-
 compensa que podría llegar de fuera. Pues el creador tiene
 que ser un mundo para sí, y encontrar todo en sí mismo y
 en la naturaleza, a la que se ha incorporado.

Sin embargo, después de ese descenso en sí mismo y en
 su soledad, quizá deba renunciar a llegar a ser poeta (basta
 sentir, como he dicho, que se podría vivir sin escribir, para
 no deber hacerlo en absoluto). Aun así, ese ensimismamiento
 que le recomiendo no habrá sido en vano. Su vida encontra-
 rá, en todo caso, sus propios caminos a partir de ahí, y le
 deseo que sean buenos, ricos y amplios, más de lo que puedo
 expresar.

¿Qué más le voy a decir? Me parece haber acentuado todo como es debido; y al fin y al cabo, sólo quería aconsejarle que vaya creciendo, tranquilo y serio, a lo largo de su evolución; no podría perturbarla con más fuerza que mirando hacia afuera y esperando de fuera una respuesta a preguntas a las que sólo puede contestar, quizá, su más íntimo sentir en las horas de mayor recogimiento.

Ha sido para mí una alegría encontrar en su carta el nombre del señor profesor Horace R.; conservo una gran admiración y un agradecimiento muy duradero por ese sabio tan digno de afecto. Le ruego que le exprese estos sentimientos míos; es muy bondadoso de su parte el recordarme todavía, y sé valorarlo.

Le devuelvo, al mismo tiempo, los versos que me confió usted amistosamente. Y le doy las gracias de nuevo por la magnitud y cordialidad de su confianza, de la cual he tratado, por medio de esta sincera respuesta, dada según mi mejor saber, de hacerme un poco más digno de lo que, en tanto que extraño, soy en realidad.

Con toda devoción y simpatía,

RAINER MARIA RILKE

(*B.*, p. 45-48.)

2. A Clara Rilke

Viareggio, Pisa (Italia), 8 de abril de 1903

(miércoles)... otro día de inestabilidad y violencia, aquí. Tormenta contra tormenta sobre el mar. Luz fugitiva. Noche en el bosque. Y el gran rumor, por encima de todo. He estado toda la mañana en el bosque y, después de cuatro o cinco días de luz deslumbrante, hacía bien a todos los sentidos la oscuridad que allí reinaba, y la frescura y el viento casi cortante. Tienes que imaginarte este bosque de troncos muy, muy altos, oscuros y rectos troncos de pino, con sus ramas abiertas allá arriba. El suelo, todo oscuro de pinocha y cubierto con matas muy altas de retama espinosa, que están llenas de flores amarillas, muy apretadas. Y hoy lucía ese amarillo en el amanecer fresco, casi nocturno, y se mecía y hacía señas, y el bosque estaba iluminado desde abajo y muy solitario. Yo estuve andando por allí, arriba y abajo, durante horas (después de haber tomado mi baño de aire y de andar descalzo un poco) y pensé mucho, pensé en casi todo lo que estaba en tu querida, querida carta, que me esperaba en casa. La carta del domingo y el lunes por la mañana. No quiero hablar mucho de mí, pero tienes tanta razón, sabes tan bien lo que necesitamos, que sólo tengo que asentir a cada palabra tuya para decirte lo que quiero...

Cada uno debe encontrar en su trabajo el centro de su vida y desde allí crecer, en irradiaciones, tan lejos como le sea posible. Y en esto no debe observarle ningún otro, sobre todo no quien le sea más próximo y querido: pues ni siquiera él mismo debe. Existe una especie de pureza y virginidad en este escudriñar desde sí mismo; es como cuando se dibuja, con la mirada atada a la cosa, entretejida con la naturaleza, y la mano va sola por su camino, por cualquier parte, anda y anda, se asusta, vacila, se vuelve a alegrar, anda y anda muy por debajo del rostro que está sobre ella como un lucero, que no mira sino sólo *brilla*. Para mí es como si yo siempre hubiera creado así: el rostro vuelto hacia la contemplación de cosas lejanas, las manos solas. Y así es como debe ser, ciertamente. Así quiero volver a hacerme, con el tiempo; pero para eso debo permanecer tan solitario como lo estoy ahora; mi soledad debe ante todo ser firme y segura como un bosque nunca hollado, que no se atemoriza de los pasos. Debe perder todo énfasis, todo valor excepcional y toda obligación. Debe convertirse en lo cotidiano, lo natural y lo diario, los pensamientos que vengan, incluso los más fugitivos, deben encontrarme sólo por completo, y entonces se volverán a decidir a tener confianza en mí; no hay para mí nada más maligno que perder el hábito de la soledad; y casi había llegado a sucederme. Por eso tengo que andar ahora largos caminos, día y noche, hacia atrás a través de todo lo pasado y confuso. Y luego, cuando llegue a la encrucijada y vuelva a encontrar el sitio donde empezó el equivocarse, entonces quiero volver a comenzar mi obra y mi camino, sencillo y serio, como el principiante que soy. Y se me agranda y alegra el corazón cuando pienso que ahora nos entendemos en esto y que somos un sentido en este oscuro enigma. Me parece... como si hubiéramos atravesado juntos por evoluciones interminables, a través de mundos, y mundos a través de nosotros...

(B., p. 48-50.)

3. A Franz Xaver Kappus

Niels Lyhne

Viareggio, Pisa (Italia), 23 de abril de 1903

Me ha dado mucha alegría, querido y estimado señor, con su carta de Pascua, pues me decía muchas cosas buenas de usted; y la manera en que hablaba del grande y querido arte de Jacobsen me ha demostrado que no me equivocaba al orientar su vida y sus muchas interrogantes hacia esa plenitud.

Ahora se le abrirá *Niels Lyhne*, libro de magnificencias y de profundidades; cuanto más se lee, más parece estar todo en él: desde el perfume más leve de la vida hasta el sabor pleno de sus frutos más pesados. Nada hay allí que no haya sido comprendido, captado, vivenciado y (en la resonancia vibrante del recuerdo) reconocido; ninguna experiencia ha sido demasiado pequeña y el más mínimo suceso se despliega como un destino, y el destino mismo es como un tejido, maravilloso y amplio, en el que cada hilo es guiado por una mano infinitamente suave, colocado y llevado por otros cien. Usted sentirá la gran felicidad de leer este libro por primera vez, y avanzará, como en un sueño, de asombro en asombro. Pero puedo decirle también que cada vez se vuelve a pasar por este libro con renovada sorpresa, y que no pierde nada de su

prodigioso poder ni del encanto legendario con que se impone por primera vez al lector.

Se disfruta cada vez con más gratitud, se hace uno, no sé cómo, mejor, más sencillo en el mirar, más profundo en la fe en la vida, más dichoso y grande.

Y después, debe usted leer el maravilloso libro del destino y de las ansias de *Marie Grubbe*, y las cartas y los diarios y los fragmentos de Jacobsen; y, por último, sus versos, que aunque mediocrementemente traducidos, viven en infinitas resonancias. Le aconsejaría que comprara, si tiene ocasión, la hermosa edición completa de las obras de Jacobsen, en la que está incluido todo. Apareció en tres volúmenes, y bien traducida, en la editorial Eugen Diederich, de Leipzig, y no cuesta, me parece, más que cinco o seis marcos por tomo.

En cuanto a su opinión sobre *Aquí debería haber rosas...*, tiene usted toda la razón, indiscutiblemente, en contra del autor de la introducción. Y aquí le expreso un ruego: lea lo menos posible de cosas estético-críticas; o son opiniones partidistas, petrificadas y convertidas en sin sentido, en su endurecimiento sin vida, o son hábiles juegos de palabras, en los que hoy domina una opinión y mañana la contraria. Las obras de arte son de una infinita soledad, y con nada tan poco asequibles como con la crítica. Sólo el amor puede captarlas y retenerlas y ser equitativo con ellas. Dése siempre la razón a sí mismo y a su sentir, ante cada explicación, nota crítica o introducción de ese tipo; aunque no tuviera razón, el crecimiento natural de su vida interior le conducirá lentamente, y con el tiempo, a otros reconocimientos. Deje a sus juicios su propia evolución callada, no perturbada, la cual, como todo progreso, debe proceder de sus profundidades y no puede ser presionada ni acelerada por nada. Todo consiste en gestar y después dar a luz. Dejar completarse cada impresión y cada germen de sentimiento totalmente en sí, en lo oscuro, en lo indecible, en lo inconsciente, en lo inasequible al propio entendimiento, y esperar con profunda humildad y paciencia la hora del alumbramiento de una nueva claridad:

sólo eso se llama vivir como artista, en la comprensión como en la creación.

En eso no hay medida temporal, no cuenta un año, y diez no son nada; ser artista es: no calcular ni contar: madurar como el árbol, que no apura sus savias y se está confiando, en las tormentas de primavera, sin miedo a que después pudiera no venir el verano. Viene, sin embargo. Pero viene sólo para los pacientes, para los que existen como si la eternidad estuviera ante ellos, tan despreocupadamente silenciosos y distantes. Yo lo aprendo a diario, lo aprendo en medio de dolores a los que estoy agradecido: ¡la paciencia lo es todo!

Richard Dehmel: me ocurre con sus libros (y, dicho sea de paso, también con su persona, a quien apenas conozco), que cuando doy con una de sus hermosas páginas tengo miedo de que la siguiente pueda destruirlo todo y transformar lo digno de estima en indigno. Usted lo ha caracterizado muy bien con la expresión «vivir y crear en celo». Y es que, de hecho, el sentimiento artístico está tan increíblemente próximo de lo sexual, de su dolor y su placer, que ambos fenómenos no son, en realidad, más que formas diferentes de una misma ansia y un mismo gozo. Y si en vez de celo se pudiera decir sexo, en su sentido elevado, amplio, puro, libre de suspicacias de parroquia, el arte de Dehmel sería entonces muy grande e infinitamente importante. Su fuerza creativa es grande y robusta como un instinto; contiene ritmos propios, atrevidos; surge de él como desde las montañas. No obstante, parece que esta fuerza no es siempre del todo sincera y carente de afectación. (Una de las más difíciles pruebas para el creador consiste en que debe permanecer inconsciente, sin conocer sus mejores virtudes, si no quiere quitarles su ingenuidad y virginidad.) Y entonces, cuando esa fuerza, pasando rápida a través de la naturaleza de Dehmel, llega a lo sexual, no encuentra un hombre tan puro como necesitaría. No existe allí un mundo sexual, puro y maduro por completo; no es bastante humano, sino sólo masculino; es un mundo de celo, em-

briaguez y agitación, cargado con los antiguos prejuicios y vanidades con que el varón ha desfigurado y lastrado el amor. El sólo ama como varón, no como persona; he aquí por qué hay algo estrecho en su entendimiento del sexo, algo aparentemente salvaje, hostil, transitorio, no eterno, que limita su arte y lo vuelve equívoco y dudoso. Su arte no está sin mancha; está marcado por el tiempo y por la pasión, y poco de él durará y permanecerá. (¡Pero casi todo el arte es así!) Sin embargo, cómo puede alegrarse profundamente por aquello que tiene de grande; sólo que es necesario no perderse en él y convertirse en partidario de ese mundo de Dehmel, tan infinitamente angustiado, tan lleno de adulterio y confusión y tan alejado de los destinos verdaderos; éstos hacen padecer más que las agitaciones pasajeras, pero dan más ocasiones de ser grande y más valor para conquistar la eternidad.

Por último, en lo que se refiere a mis libros, con mucho gusto le enviaría todos los que pudieran alegrarle de alguna manera. Pero soy muy pobre, y mis libros, una vez que aparecen, dejan de pertenecerme. Ni siquiera puedo comprarlos (como deseo con frecuencia) para regalárselos a quienes se interesan por ellos.

Por eso, le escribo en una cuartilla los títulos (y editoriales) de mis obras recientemente publicadas (de las más cercanas; en total he publicado, más o menos, doce o trece) y debo dejar en sus manos, querido señor, el que usted encargue, quizá, algunos de ellos.

Me alegra saber que mis libros estarán con usted. Adiós.
Suyo,

RAINER MARIA RILKE

(B., pp. 50-51.)

4. A Franz Xaver Kappus

Worpswede, Bremen (Alemania), 16 de julio de 1903

Hace unos diez días he dejado París, verdaderamente cansado y atormentado, y he venido a una gran llanura nórdica, cuya grandiosidad, calma y amplio cielo me restablecerán. Pero entré bajo una lluvia pertinaz, la cual sólo hoy quiere cesar un poco sobre la comarca, agitada por los vientos; y aprovecho este primer momento de claridad para saludarle, querido señor.

Muy querido señor Kappus: he dejado largo tiempo sin respuesta una carta suya; no es que la haya olvidado, al contrario: es de aquellas que uno relee cuando las encuentra entre otras cartas, y lo reconocí a usted en ella como desde una gran cercanía. Es la carta del 2 de mayo, que usted recuerda, seguramente. Cuando la leo, como ahora, en la gran calma de estas lejanías, su hermosa preocupación por la vida me conmueve aún más de lo que ya me conmovió en París, donde todo resuena y retumba de otro modo, debido al excesivo ruido, que hace temblar las cosas. Aquí, rodeado por un grandioso paisaje, por encima del cual pasan los vientos del mar, aquí siento que nadie puede darle una respuesta sobre esos problemas y sentimientos que tienen vida propia en lo profundo; pues hasta los mejores se equivocan en las palabras

cuando tienen que expresar lo más callado, lo casi indecible. Sin embargo, creo que usted no se quedará sin respuesta, si se atiene a cosas semejantes a éstas en que se recrean ahora mis ojos. Si se atiene a la naturaleza, a lo sencillo en ella, a lo pequeño apenas visible y que tan imprevisiblemente puede convertirse en lo grande e incommensurable; si siente este amor por lo insignificante; si, con toda sencillez, como un servidor, intenta ganarse la confianza de aquello que parece pobre: entonces todo le será más fácil, más integrado y de algún modo reconciliador; quizá no en el entendimiento, que retrocede asombrado, pero sí en lo más profundo de su conciencia, de su capacidad de alerta y de sabiduría. Es usted tan joven, está en un momento tan anterior a todo comienzo, que quisiera rogarle, lo mejor que pueda, querido señor, que tenga paciencia frente a todo lo no resuelto en su corazón, y que intente amar *las preguntas mismas* como a cuartos cerrados y como a libros que han sido escritos en un idioma muy extraño. No busque ahora respuestas; no le pueden ser dadas porque no podría vivirlas. Y de lo que se trata es de vivirlo todo. Viva usted ahora las preguntas. Quizá luego, poco a poco, penetre en la respuesta un día lejano, sin darse cuenta. Quizá lleve usted en sí mismo la posibilidad de formar, de crear, como un modo de vida especialmente puro y bienaventurado; edúquese para ello, pero acepte lo que venga, con gran confianza, y con tal de que venga de su querer, de cualquier necesidad de su interior, tómelo sobre sí y no odie nada. El sexo es algo difícil, sí; pero es lo difícil lo que nos ha sido encomendado; casi todo lo serio lo es, y todo es serio. Siempre que usted lo reconozca y llegue a lograr, a partir de sí mismo, de su índole y capacidades, de su experiencia y niñez y fortaleza, una relación con lo sexual absolutamente propia (no influida por convenciones ni usos sociales), entonces ya no tendrá que temer perderse y hacerse indigno de sus mejores propiedades.

El placer corporal es una vivencia de los sentidos, no distinto del puro mirar o de la pura sensación con que una her-

mosa fruta llena la lengua; es una experiencia grande, infinita, que nos es dada, un saber del mundo, la plenitud y el esplendor de todo saber. Y no es malo que lo aceptemos; lo malo es que casi todos abusen de esta experiencia, la desperdicien y la empleen como excitante en los momentos cansados de su vida; que les sirva de diversión y no para la concentración hacia lo elevado. Ciertamente del comer han hecho los hombres otra cosa: la necesidad por un lado, la hartura por otro han enturbiado la limpidez de esta necesidad, e igualmente turbias se han vuelto todas las profundas y sencillas necesidades por las que la vida se renueva. Pero el individuo puede aclararlas para sí y vivir con limpieza (y si no el individuo, que es demasiado dependiente, sí el hombre solitario). Puede recordar que toda belleza, en los animales y plantas, es una callada y duradera forma de amor y de añoranza, y puede ver al animal como ve a las plantas, uniéndose y multiplicándose y creciendo de modo paciente y dócil, no inclinándose por deseo físico ni por sufrimiento físico a necesidades que son más grandes que el deseo y el dolor y más poderosas que la voluntad y la resistencia. ¡Oh, si el hombre recibiera con más humildad este misterio del que la tierra está llena hasta en sus cosas más pequeñas, si lo llevara con más gravedad, lo soportara y sintiera qué terriblemente difícil es, en vez de tomarlo a la ligera! ¡Oh, si fuera respetuoso con su fecundidad, que es sólo una, tanto si aparece espiritual como corporalmente; porque también la creación espiritual procede de lo físico, es de una misma esencia y como una perpetua repetición, más silenciosa, encantada y perdurable del placer corporal. «El pensamiento de ser creador, de producir, de formar», no es nada sin su continua y grandiosa confirmación y realización en el mundo, nada sin el asentimiento de las cosas y de los animales, repetido de mil maneras distintas; y su goce, es tan indescriptiblemente hermoso y rico sólo porque está repleto de recuerdos heredados del engendramiento y alumbramiento de millones de seres. En un pensamiento creador reviven mil noches de amor

olvidadas que lo llenan de majestad y elevación. Y los que se unen por las noches y se entrelazan en una voluptuosidad que les acucia, realizan un trabajo serio y acumulan dulzuras, profundidad y vigor para la canción de algún poeta futuro que se erguirá para expresar delicias indecibles. Y llaman al futuro; y aunque se equivocan y se abrazan ciegamente, el futuro llega, un hombre nuevo se levanta, y sobre el fondo de lo casual, que aquí parece cumplido, despierta la ley por la cual una simiente más recia y resistente atraviesa hacia el óvulo que se abre hacia él. No se deje engañar por las superficies; en las profundidades todo se hace ley. Y los que viven el misterio de modo falso y malo (y son muchísimos) lo pierden sólo para sí mismos, porque lo transmiten sin saberlo, como una carta cerrada. Y no se deje engañar por la multiplicidad de los nombres y la complejidad de los casos. Quizá exista, por encima de todo, una gran maternidad, como anhelo común. La belleza de una virgen, de un ser que (como usted expresa de una manera tan hermosa) «todavía no ha realizado nada», es maternidad que presiente y se prepara, teme y ansía. Y la belleza de la madre es maternidad que está sirviendo, y en la anciana hay un gran recuerdo. Y también en el hombre hay maternidad, me parece, corporal y espiritual; su procrear es también una manera de dar a luz; y hay alumbramiento cuando crea desde su plenitud íntima. Y quizá los sexos están más emparentados de lo que se piensa, y la gran renovación del mundo consistirá, quizá, en que el hombre y la muchacha, liberados de todos los sentimientos equivocados y de toda aversión, no se buscarán como contrarios sino como hermanos y prójimos, y se unirán como *personas* para sobrellevar juntos simple, seria y pacientemente la difícil sexualidad que se les ha impuesto.

.. Pero todo lo que quizá será posible alguna vez para muchos, el solitario puede ya prepararlo y construirlo con sus manos, que se equivocan menos. Por eso, querido señor, ame su soledad y soporte el dolor que le causa con quejas de bello sonido. Porque los que están cerca de usted, están lejos, dice

usted, y eso muestra que empieza a haber lejanía alrededor suyo. Y cuando su cercanía está lejana, entonces sus lejanías están ya bajo las estrellas y son enormes; alégrese de su crecimiento, en el que no puede llevar consigo a nadie, y sea bueno con los que se quedan atrás, y esté seguro y sereno ante ellos y no los atormente con sus dudas y no los asuste con su confianza o con su gozo, que no podrían comprender. Busque tener con ellos algún tipo de comunidad sencilla y segura, que no debe necesariamente cambiar aunque usted mismo cambie una y otra vez; ame en ellos la vida bajo una forma diferente y tenga indulgencia con los hombres que envejecen, que temen esa soledad en la que usted tiene confianza. Evite alimentar ese drama que siempre está tenso entre padres e hijos; consume mucha energía de los hijos y agota el amor de los mayores, que actúa y da calor aunque no comprende. No les pida ningún consejo ni cuente con su comprensión; pero crea en un amor que le está reservado como una herencia, y confíe en que en este amor hay una fuerza y una bendición de las que no le es necesario salir para ir muy lejos.

Es bueno que entre en seguida en una profesión que le haga independiente, y que lo coloque sobre sí mismo por completo, en todos los sentidos. Espere con paciencia a ver si su vida íntima se siente limitada por la forma de esa profesión. La tengo por muy difícil y llena de exigencias, pues está lastrada con grandes convencionalismos y no deja casi espacio a un enfoque personal de sus tareas. Pero su soledad, aun en medio de relaciones muy extrañas, le servirá de apoyo y de hogar, y desde ella encontrará usted todos sus caminos. Todos mis deseos están dispuestos a acompañarle, y mi confianza está con usted,

Suyo,

RAINER MARIA RILKE

(B., pp. 51-56.)

5. A Lou Andreas-Salomé

Oberneuland (Bremen), 8 de agosto de 1903

... La primera vez que fui a ver a Rodin, y almorcé con él fuera, en Meudon, con gentes a las que no conocía, con extraños en la misma mesa, entonces supe que su casa no era nada para él, una pequeña y mezquina necesidad, quizá, un techo para las horas de lluvia y de descanso; y que no era ninguna preocupación para él, ni una carga en su soledad y su concentración. Llevaba en sí mismo, profundamente, la oscuridad, el refugio y la tranquilidad de una casa, y sobre ello se había hecho él mismo cielo, y bosque alrededor y lejanía y gran corriente de agua que siempre fluye ante él. ¡Oh, que solitario es este anciano, que, hundido en sí mismo, se yergue repleto de savias como un árbol viejo en otoño! Se ha vuelto profundo; a su corazón le ha cavado una hondura y su latido llega desde lejos, como desde el interior de una montaña. Sus pensamientos le circulan por dentro y le llenan de gravedad y dulzura y no se pierden en las superficies. Se ha vuelto obtuso y duro contra lo que no tiene importancia, y está entre la gente como rodeado de una vieja corteza. Pero ante lo importante se desgarrá, y está completamente abierto cuando se encuentra entre las cosas o donde los animales y los hombres le rozan silenciosos y como cosas. Entonces es

aprendiz y principiante y espectador e imitador de bellezas que, de otra manera, siempre han pasado como entre durmientes, entre gente distraída e indiferente. Entonces es él el observador, aquel a quien nada se le escapa, el enamorado, que concibe continuamente, el paciente, que no cuenta su tiempo y no piensa en querer lo que venga después. Siempre es para él lo que ve, y lo que rodea con su mirada, lo único, el mundo en el que todo sucede; si modela una mano, está sola en el espacio y no es nada más que una mano; y Dios sólo hizo una mano en seis días y vertió el agua en torno suyo y curvó el cielo sobre ella; y descansó sobre ella, cuando todo estaba terminado, y era una gloria y una mano.

Y este modo de mirar y de vivir está tan firme en él, porque lo conquistó como artesano: por entonces, cuando consiguió el elemento tan infinitamente inmaterial y sencillo de su arte, se ganó esta gran equidad, este equilibrio ante el mundo que no vacila ante ningún nombre. Al serle dado ver cosas en todo, adquirió la posibilidad de construir cosas; pues éste es su gran arte. Ahora ya no le confunde ningún movimiento, porque sabe que en el subir y bajar de un plano quieto hay movimiento, y porque no ve más que superficies y sistemas de planos que determinan las formas con exactitud y claridad. Porque en el objeto que le sirve de modelo no hay nada incierto para él: hay mil pequeños elementos planos encajados en el espacio y su tarea consiste, cuando crea a partir de ellos una obra de arte, en encajar la cosa aún más íntimamente, aún más firmemente, aún mil veces mejor en el amplio espacio, de tal modo que no se mueva cuando se la sacude. La cosa está determinada; la cosa de arte debe estar aún más determinada; apartada de toda casualidad, retirada de todo lo confuso, arrebatada al tiempo y entregada al espacio, se ha hecho perdurable, apta para la eternidad. El modelo *parece*, la cosa de arte *es*. Así, lo uno es el progreso sin nombre sobre lo otro, la silenciosa y creciente realización del deseo de ser, que emana de todo en la naturaleza. Con esto cae por tierra el error que pretendía hacer del arte la ocupación más


arbitraria y vanidosa; es el servicio más humilde y enteramente sometido a ley. Pero de ese error están llenos todos los creadores y todas las artes, y alguien muy poderoso tenía que levantarse contra él; y tenía que ser un hombre de acción, que no hablara y que hiciera cosas sin cesar. Su arte, desde todo principio, fue realización (y lo contrario de la música, la cual transforma las realidades aparentes del mundo cotidiano y les quita realidad, hacia una apariencia ligera y resbaladiza. Aunque no se sabe por qué esta oposición al arte, este no concentrar, esta tentación a la evasión, tiene tantos amigos y oyentes y adeptos, tantos sin libertad y atados al placer, no exaltados por sí mismos sino encandilados desde fuera...). Rodin, nacido en la pobreza y en mala situación, vio mejor que nadie que toda la belleza en hombres, animales y cosas está puesta en peligro por el tiempo y por las relaciones, que ella es un instante, una juventud que viene y se va en todas las edades, pero no dura. Lo que le intranquilizaba era precisamente la *apariciencia* de aquello que él consideraba indispensable, necesario y bueno: la *apariciencia* de la belleza. Quería que ésta *fuera*, y consideró que su tarea era adaptar cosas (porque las cosas duraban) al mundo del espacio, menos amenazado, más sereno y eterno; y utilizó en su obra, inconscientemente, todas las leyes de la adaptación, para que se desplegara orgánicamente y fuera capaz de vivir. Intentó, ya muy tempranamente, no hacer nada «para la *apariciencia*»; no se daba en él el retroceder, sino un continuo estar presente e inclinarse sobre lo que se estaba haciendo. Y hoy esta cualidad se ha hecho tan fuerte en él, que casi se podría decir que la *apariciencia* de sus cosas le resulta indiferente: tanto vivencia él su *existir*, su realidad, su liberación por todos lados de lo incierto, su bondad y plenitud, su independencia; no están sobre la tierra, giran en torno a ella.

Y como su gran obra salió del trabajo manual, de la voluntad humilde, y casi libre de intenciones, de hacer cosas siempre mejores, así sigue estando hoy él, intacto y puro de intenciones y de materiales, como el más sencillo entre sus cosas

maduradas. Los grandes pensamientos, los significados sublimes han llegado a él como leyes que se cumplen en lo bueno, en lo consumado; él no las ha llamado. No las ha querido; profundo como un siervo ha andado su camino y ha hecho una tierra, cien tierras. Pero toda tierra que vive expande su propio cielo y lanza noches estrelladas a lo lejos, hacia la eternidad. Esto: el que no haya inventado nada, da a su obra esa sobrecogedora inmediatez y limpieza; los grupos de figuras, los grandes conjuntos de formas no los ha puesto juntos antes, mientras eran sólo ocurrencias (porque la ocurrencia es una cosa —y casi nada—, pero la realización es otra cosa, lo es todo). Ha hecho en seguida cosas, muchas cosas, y sólo a partir de ellas ha formado la nueva unidad o la ha dejado crecer, y así han llegado a ser sus conexiones íntimas y conforme a ley, porque no se han enlazado ideas, sino cosas. Y esta obra podía salir sólo de un trabajador, y el que la ha forjado puede tranquilamente negar la inspiración; ésta no le sobreviene, porque está en él, día y noche, ocasionada por cada contemplación, como un calor producido por cada movimiento de su mano. Y cuanto más crecían alrededor de él las cosas, más raras eran las perturbaciones que llegaban a alcanzarle; pues todos los ruidos se rompían contra las realidades que estaban con él. Su misma obra le ha protegido; ha vivido en ella como en un bosque, y su vida debe durar ya largo tiempo, porque lo que él mismo ha plantado se ha convertido en un gran bosque alto. Y cuando se anda por entre las cosas con las que él habita y vive, que vuelve a ver y consume cada día, entonces la casa y sus ruidos resultan algo indeciblemente mezquino y secundario, y sólo se la mira como en un sueño, extrañamente desplazados y repletos de una selección de pálidos recuerdos. Su vida diaria y las gentes que a ella pertenecen yacen como un cauce vacío por el que él ya no fluye; pero esto no tiene en sí nada de triste: porque al lado se oye el gran rumor y el violento impulso de la corriente, que no se quiso separar en dos brazos...

Y yo creo, Lou, que así debe ser... Oh, Lou, en un poema que me queda bien hay más realidad que en cualquier relación o tendencia que yo sienta; cuando creo, soy auténtico, y quisiera encontrar energía para fundar mi vida enteramente sobre esta verdad, sobre este infinito gozo y sencillez que a veces se me da. Ya cuando fui a ver a Rodin buscaba yo esto; porque desde hacía años sabía yo por presentimiento del inacabable ejemplo y modelo de su obra. Ahora, al venir de él, sé que tampoco yo puedo exigir y buscar otras realizaciones que las de mi obra; ahí está mi casa, ahí están las mujeres que yo necesito y los hijos que crecerán y vivirán largo tiempo. Pero, ¿cómo debo empezar a recorrer este camino, dónde está el trabajo manual de mi arte, su lugar más profundo y humilde en el que me fuera permitido empezar a ser trabajador? Quiero recorrer todo camino de vuelta hasta ese principio, y todo lo que he hecho no habrá sido nada, más insignificante que barrer un umbral, en el que el próximo huésped deja las huellas del camino. Tengo paciencia en mí para siglos y quiero vivir como si mi tiempo fuera enorme. Quiero concentrarme desde todas las dispersiones y quiero retener y economizar lo mío de los usos demasiado precipitados. Pero oigo voces bienintencionadas y pasos que se acercan, y mis puertas se abren... y cuando busco a los hombres, no me aconsejan ni saben lo que quiero decir. Y frente a los libros me sucede lo mismo (estoy tan indefenso) y tampoco me ayudan, como si fueran ellos también demasiado humanos... sólo las cosas me hablan. Las cosas de Rodin, las cosas de las catedrales góticas, las cosas de la Antigüedad, todas las cosas que son cosas perfectas. Me señalan hacia los modelos; al mundo vivo y en movimiento, sencillo y sin significado, visto como pretexto para las cosas. Empiezo a ver lo nuevo: ya me resultan las flores algo tan inmenso, y de los animales me han venido incitaciones de extraño carácter. Y también a los hombres los experimento así a veces, las manos viven en alguna parte, las bocas hablan, y lo miro todo más sereno y con mayor ecuanimidad.

Pero me sigue faltando la disciplina, la capacidad y el deber de trabajar, que anhelo desde hace años. ¿Me falta energía? ¿Está enferma mi voluntad? ¿Es el sueño en mí el que estorba toda acción? Los días pasan, y a veces oigo transcurrir la vida. Y todavía no ha sucedido nada, todavía no hay nada real en torno a mí; y me vuelvo a dividir y fluyo escindido; y, sin embargo, querría tanto entrar en *un* cauce y hacerme grande... Porque, ¿no es verdad, Lou?, debe ser así; queremos ser como un torrente y no entrar en canales y llevar agua a las praderas. ¿No es verdad que debemos mantenernos unidos y resonar? Quizá se nos permita, cuando seamos muy viejos, una vez, completamente al final, ceder, extendernos y desembocar en *un* delta... ¡Querida Lou!



RAINER

(B., pp. 56-62.)

Roma, 23 de diciembre de 1903

Mi querido señor Kappus:

No debe usted estar sin un saludo mío cuando llega la Navidad y cuando, en medio de la fiesta, lleva su soledad más pesadamente que nunca. Pero si se da cuenta de que ésta es grande, alégrese por ello; porque (así se lo pregunta usted), ¿qué sería una soledad que no tuviese grandeza? Hay sólo *una* soledad, y es grande y no es fácil de llevar, y a casi todos les vienen horas en que con gusto quisieran cambiarla por alguna comunicación, aunque fuera banal y barata, por la apariencia de un minúsculo entendimiento con el primer llegado, con el más indigno... Pero quizá son éstas, precisamente, las horas en que crece la soledad; porque su crecimiento es doloroso como el crecimiento de los niños y triste como el principio de las primaveras. Pero esto no debe confundirle. Lo que es preciso es sólo esto: soledad, gran soledad interior. Meterse en sí mismo y no encontrarse con nadie durante horas, eso es lo que hay que conseguir. Estar solitario como cuando se estaba solitario de niño, cuando los mayores andaban alrededor, enredados con cosas que parecían importantes y grandes, porque los mayores parecían tan atareados y porque no se comprendía nada de lo que hacían.

Y si un día se comprende que la ocupación de uno es mezquina, sus profesiones están anquilosadas y ya sin relación por la vida, ¿por qué entonces no seguir mirándolas como un niño a algo extraño, desde la hondura del mundo propio, desde la distancia de la propia soledad, que es ella misma trabajo, jerarquía y profesión? ¿Por qué empeñarse en cambiar la sabia incomprensión de un niño por apartamiento y desprecio, puesto que no comprender es estar solo, mientras que apartamiento y desprecio son participación en aquello de que se quiere uno separar por esos medios?

Piense, querido señor, en el mundo que usted lleva dentro, y llame como quiera a ese pensar; puede ser recuerdo de la propia infancia o anhelo del propio futuro; pero esté atento a lo que surge en usted y póngalo por encima de todo lo que observe alrededor. Su acontecer más íntimo es digno de todo su amor; en él debe trabajar de algún modo, y no perder demasiado tiempo ni ánimos en aclarar su postura frente a la gente. Porque, ¿quién le dice que usted tenga esta postura, al fin y al cabo? Yo sé que su profesión es dura y llena de oposición a usted mismo, y había previsto su queja y sabía que surgiría. Ahora que ha llegado, no le puedo tranquilizar, sólo le puedo aconsejar que medite sobre si todas las profesiones no son así, si no están llenas de exigencias, llenas de hostilidad hacia el individuo, saturadas al mismo tiempo del odio de los que se han encontrado, mudos y malhumorados, en el deber prosaico. La clase en que usted tiene que vivir ahora no está más pesadamente cargada de convencionalismos, prejuicios y errores que las otras clases, y si bien hay algunas que traen una aparente mayor libertad, no hay ninguna lo bastante amplia y cómoda, ni que esté relacionada con las grandes cosas en que consiste la vida verdadera. Únicamente el individuo, que está solo, está situado como una cosa bajo las leyes profundas, y cuando uno sale a la mañana que se levanta o mira hacia la tarde, llena de acontecer, y cuando percibe lo que allí ocurre, entonces se le desprende toda posición social, como a un muerto, aunque esté en medio

de la vida misma. Lo que usted, querido señor Kappus, tiene que experimentar ahora como oficial, lo habría vivido de modo similar en cualquiera de las profesiones existentes, e incluso aunque usted, fuera de toda posición, sólo hubiera buscado un contacto ligero e independiente con la sociedad, no se le habría evitado este sentimiento opresivo. En todas partes es así; pero ello no es motivo de angustia o tristeza; si no hay comunidad entre la gente y usted, trate de estar cerca de las cosas, que no le abandonarán; todavía están ahí las noches y los vientos, que pasan entre los árboles y por muchos países; todavía está todo lleno de un acontecer, entre las cosas y en los animales, en el que usted puede participar; y los niños son todavía así, como usted fue de niño, tan tristes y tan felices; y cuando usted piensa en su niñez, vive de nuevo entre ellos, en medio de los solitarios niños, y los mayores no son nada y su dignidad no tiene valor.

Y si a usted le atemoriza y atormenta pensar en la niñez y en lo sencillo y silencioso que va con ella, porque usted ya no puede creer en Dios, que está presente en toda ella, entonces pregúntese a sí mismo, querido señor Kappus, si verdaderamente ha perdido a Dios. ¿No es más bien que nunca lo ha poseído? Pues, ¿cuándo tendría que haber ocurrido esto? ¿Cree usted que un niño puede sostenerle, a él, a quien los hombres sólo con esfuerzo consiguen llevar, y cuyo peso aplasta a los ancianos? ¿Cree usted que quien realmente lo tiene puede perderlo como una piedrecilla, o no cree usted también que quien lo tuviera podría ser perdido sólo por él? Pero si usted reconoce que él no estuvo en su infancia, ni antes; si intuye que Cristo fue obnubilado por su anhelo y Mahoma por su orgullo; y si siente, con terror, que tampoco existe, en este momento, en que hablamos de él, ¿qué le da derecho entonces a añorar, como a alguien del pasado, a quién nunca existió, y a buscarle como si se hubiera perdido? ¿Por qué no piensa usted que él es el que viene, el que desde la eternidad está por llegar, que es lo futuro, el fruto último de un árbol cuyas hojas somos nosotros? ¿Qué le impide pro-

yectar su nacimiento hacia los tiempos que vendrán y vivir su vida propia como un día doloroso y hermoso en la historia de una gran preñez? ¿No ve usted, entonces, cómo todo lo que sucede vuelve a ser comienzo, una y otra vez; y no podría ser su comienzo, puesto que el principio es siempre tan bello en sí? Si él es el más perfecto, ¿no debe existir lo minúsculo antes que él, para que él se pueda entresacar a partir de la plenitud y el desbordamiento? ¿No tiene que ser él el último, para abarcarlo todo en sí, y qué sentido tendríamos nosotros si aquel a quien anhelamos ya hubiese existido?

Como las abejas acumulan la miel, nosotros recogemos en todo lo más dulce y así lo construimos a él. Con lo minúsculo incluso, con lo que no aparenta nada (siempre que sea por amor), empezamos; con el trabajo y después con el reposo, con un callar o con una pequeña alegría solitaria; con todo lo que hacemos, sin participantes ni dependientes, le empazamos a él, a quien no experimentaremos, igual que nuestros antepasados tampoco pudieron conocernos. Y, sin embargo, esos que pasaron hace tanto tiempo están en nosotros como predisposición, como carga en nuestro destino, como sangre que murmura y como gesto que asciende desde las profundidades del tiempo.

¿Hay algo que le pueda quitar la esperanza de estar así alguna vez en él, en el más lejano, en el supremo?

Celebre la Navidad, querido señor Kappus, con el piadoso sentimiento de que quizá necesite él de usted precisamente esta angustia vital, para empezar; precisamente estos días de su paso son quizá el momento en que todo en usted trabaja hacia él, como ya usted una vez, de niño, trabajó jadeante hacia él. Sea paciente y ecuánime y piense que lo menos que podemos hacer es no hacerle más difícil su proceso de desarrollo, como no lo hace la tierra con la primavera cuando ésta quiere venir.

Y esté gozoso y confiado.

Suyo,
(B., pp 62-63.)

RAINER MARIA RILKE

7. A Franz Xaver Kappus

Roma, 14 de mayo de 1904

Mi querido señor Kappus:

Ha pasado mucho tiempo desde que recibí su última carta. No me guarde rencor; primero fue el trabajo, después molestias y por último la enfermedad, lo que siempre me apartaba de esta contestación, la cual (así lo quería yo) debía llegarle desde un día tranquilo y bueno. Ahora me vuelvo a sentir algo mejor (la llegada de la primavera, con sus cambios malos e impulsivos, se hizo sentir también aquí duramente) y puedo saludarle, querido señor Kappus, y decirle (lo cual hago de buenísima gana) esto y lo otro sobre su carta, lo mejor que sepa.

Ya ve usted: he copiado su soneto porque he encontrado que es bello y sencillo y nacido en esa forma en que va con tan serena dignidad. Son los mejores versos que me ha sido posible leer de usted. Y ahora le doy esa copia porque sé que es importante, lleno de nuevas experiencias, redescubrir un trabajo propio en escritura ajena. Lea los versos como si fueran ajenos y sentirá en lo íntimo cuán suyos son. Ha sido una alegría para mí leer con frecuencia este soneto y su carta; le doy las gracias por ambas cosas.

Y no debe dejarse engañar en su soledad porque algo en usted desea salir de ella. Precisamente este deseo, si lo

utiliza con calma y con reflexión y como instrumento, le ayudará a ensanchar su soledad sobre un amplio territorio. La gente (con ayuda de los convencionalismos) lo ha resuelto todo hacia lo fácil y hacia el lado más fácil de lo fácil; pero está claro que debemos mantenernos en lo difícil; todo lo viviente se mantiene así, todo en la naturaleza se desarrolla y se defiende a su manera, y es algo propio a partir de sí mismo, intenta serlo a cualquier precio y contra toda resistencia. Sabemos poco, pero el que debemos mantenernos en lo difícil, es una seguridad que no nos abandonará; es bueno estar solo, porque la soledad es difícil; que algo sea difícil debe ser un motivo más para que lo hagamos.

También amar es bueno: porque el amor es difícil. Amar una persona a otra: esto es quizá lo más difícil que se nos ha encomendado, lo supremo, la última prueba y examen, el trabajo para el que cualquier otro trabajo sólo es preparación. Por eso los jóvenes, que son principiantes en todo, no son capaces de amar: tienen que aprender. Con todo el ser, con todas las fuerzas, reunidos en torno a su corazón solitario, temeroso, palpitante hacia lo elevado, tienen que aprender a amar. Pero el período de aprendizaje es siempre una larga época de recogimiento, y así el amar es para largo tiempo y para muy avanzada la vida; soledad, elevado y profundizado estar solo para el que ama. Amar, ante todo, no es nada que signifique dejarse absorber, entregarse y unirse con otro (pues ¿qué sería una unión de lo impreciso, lo inmaduro, lo no ordenado?); es un sublime pretexto para que el individuo madure, para llegar a ser algo en sí, para hacerse mundo, mundo para sí y por otro; es una exigencia grave para él, algo que le elige y le llama a lo lejano. Sólo en este sentido, como tarea para trabajar en sí («para escuchar y martillar día y noche») pueden usar los jóvenes el amor que le es dado. El abandonarse y entregarse, y todo tipo de comunidad, no es para ellos (que deben aún ahorrar y acumular durante mucho, mucho tiempo); porque es lo definitivo, es quizá aquello a lo cual aún no alcanza la vida del hombre.

Pero en esto se equivocan los jóvenes, tan a menudo y tan gravemente: en que (estando en su ser el no tener paciencia) se arrojan unos hacia otros cuando les llega el amor, se dispersan tal como están, en toda su falta de limpieza interior, en su desorden, en su confusión... Pero ¿qué significa esto? ¿Qué debe hacer la vida con este montón de medio fracasados, al que ellos llaman su comunidad y que les gustaría llamar su felicidad, si fuera aceptable, y su futuro? Allí se pierde cada uno a sí mismo por causa del otro, y pierde al otro, y a muchos otros que aún querían venir. Y pierde las lejanías y las posibilidades; cambia el acercamiento y la huida callada y llena de presentimiento por una estéril perplejidad, de la que ya nada puede salir; nada más que un poco de asco, desengaño y pobreza y la salvación en uno de los muchos convencionalismos que, como refugios comunes, se han puesto en este camino peligrosísimo en abundancia. Ningún ámbito de la experiencia humana está tan surtido de convencionalismos como éste: hay allí los salvavidas de la más variada invención, botes y flotadores; la convención social ha sabido crear evasiones de todo tipo porque, como se inclinaba a tomar la vida amorosa como un placer, tuvo que conformarla como fácil, barata, sin peligro y segura, como son las diversiones públicas.

Es cierto que muchos jóvenes que aman de modo falso, es decir, simplemente entregándose y sin necesidad (el promedio siempre se quedará en esto), sienten lo oprimente de una falta, y quieren hacer fértil y capaz de vida, a su manera propia y personal, el estado al que han llegado; pues su naturaleza les dice que las cuestiones de amor, menos aún que todo lo que queda de importante, no pueden tener solución pública y según tal o cual acuerdo; que son cuestiones, cuestiones inmediatas de persona a persona, que en cada caso exigen una respuesta nueva, especial, *sólo* personal; pero los que ya se han entremezclado y ya no se diferencian ni se delimitan, que ya no poseen nada propio, ¿cómo habrían de

encontrar una salida de sí mismos, desde la hondura de la ya obstruida soledad?

Actúan por el común desamparo, y cuando con la mejor voluntad quieren evitar la convención que se les ofrece (por ejemplo, el matrimonio) caen en los tentáculos de otra solución menos aparente, pero igualmente mortal; pues allí todo es convencionalismo, alrededor de ellos, ampliamente; allí, donde se actúa a partir de una comunidad turbia, de una confluencia prematura, toda acción es convencional: cada relación a que conduzca tal confusión tiene su propia convención, por desacostumbrada que sea (es decir, inmoral en el sentido acostumbrado); incluso la separación sería entonces un paso convencional, una decisión impersonal y casual, sin fuerza y sin fruto.

Quien lo considera seriamente encuentra que, como para la muerte, que es difícil, tampoco para el difícil amor se conoce aún ninguna explicación, ninguna solución, ni seña ni camino; y para estas dos tareas, que llevamos ocultas y transmitimos sin conocerlas, no se dejará investigar ninguna regla general que se apoya sobre un acuerdo. Pero en la misma medida en que empezamos a probar la vida como individuos, esas grandes cosas nos vendrán al encuentro a nosotros, los individuos, con mayor cercanía. Las exigencias que propone el difícil trabajo del amor a nuestro desarrollo son desmesuradas y, como principiantes que somos, no estamos a su altura. Pero si nos mantenemos y tomamos sobre nosotros este amor como carga y aprendizaje, en vez de perdernos en todos los juegos fáciles y frívolos, tras los cuales los hombres se han ocultado de lo más serio de su existencia, entonces quizá se haga perceptible un pequeño progreso y un alivio para aquellos que vengan después de nosotros; esto sería ya mucho.

Pero nosotros estamos precisamente empezando a considerar sin prejuicios y con objetividad las relaciones de un individuo con otro; y los intentos de vivir tal relación no tienen ningún modelo ante sí. Y, sin embargo, ya ha habido

algunas cosas, en el transcurso del tiempo, que quieren ayudar a nuestro inseguro principiar.

La muchacha y la mujer, en su desarrollo propio y nuevo, sólo pasajeramente serán imitadoras de los buenos y malos modos masculinos y repetidoras de las profesiones masculinas. Después de la inseguridad de tales transiciones se hará visible que las mujeres habrán pasado por la plenitud y el cambio de esos disfraces, con frecuencia risibles, sólo para purificar de los deformantes influidos del otro sexo su naturaleza más propia. Las mujeres, en las cuales la vida se demora y habita de modo más inmediato, fructífero y digno de confianza, en el fondo tienen que haber llegado a ser personas más maduras, personalidades más humanas que el ligero varón, no atraído bajo la superficie de la vida por el peso de ningún fruto corporal y que, oscuro y apresurado, subestima lo que cree amar. Esta humanidad de la mujer, soportada entre dolores y humillaciones, saldrá a la luz cuando se haya despojado de los convencionalismos de lo exclusivamente femenino en las transformaciones de su situación externa; y los hombres, que todavía hoy no llegan a sentirlo, se verán sorprendidos y estupefactos. Algún día (de ello hay ya, en los países nórdicos sobre todo, signos indudables), algún día existirá la muchacha y la mujer cuyo nombre ya no significará sólo un contrario de lo masculino, sino algo por sí, algo por lo cual no se piense en ningún complemento ni límite, sino sólo vida y existencia: la persona femenina.

Este progreso transformará la vivencia del amor, que ahora está llena de error (al principio muy en contra de la voluntad del hombre, que habrá sido superado); la cambiará desde la base, para definirla como una relación concebida como de persona a persona, ya no de hombre a mujer. Y este amor más humano (que se cumplirá con infinita delicadeza y silencio, y claramente y bien en el atar y desatar) se parecerá a aquel que preparamos con lucha y esfuerzo, el amor que consiste en que dos soledades se protejan mutuamente, se limiten y se tengan consideración.

Y esto, además: no crea que se haya perdido aquel gran amor que a usted le fue dado de niño. ¿Puede decir si entonces no maduraron en usted grandes y buenos deseos y propósitos, de los que hoy vive todavía? Yo creo que aquel amor permanece tan fuerte y poderoso en su recuerdo porque él constituyó su primera soledad profunda y el primer trabajo interior que haya hecho en su vida. ¡Todos mis buenos deseos para usted, querido señor Kappus!

Suyo,

RAINER MARIA RILKE

(*B.*, pp. 63-67.)

8. A Clara Rilke

Borgeby Gard (Suecia), 24 de julio de 1904

... No estoy ocioso, y no hay nada de perezoso en mí; por todas partes hay fluir y un movimiento que es el mismo a través de honduras y superficies. Un movimiento excelente. No escribo ni Diario, sólo sigo esperando llegar a las cartas que están por escribir y a leerme los libros que están todavía por leer. También es algo el hacer pruebas de lectura en danés de tres a cuatro horas diarias; requiere tiempo, y lo consigue, y exige energía. A pesar de todo, me parece que construyo, en lo invisible, en lo más invisible, algún fundamento; no, eso es demasiado; pero levanto la base para algo que ha de ser construido allí alguna vez; una realización por completo insignificante, para la que bastan (como se piensa) jornaleros y peones.

Con esto sólo se dice cómo van las cosas por aquí; se dice sin queja y sin lamentación. Quizá sería mejor que yo bautizara a esta época: reposo, y la viviera así (no se deben mezclar trabajo y recuperación, como siempre vuelve a ocurrir por falta de decisión y de fuerzas); pero para eso me falta alegría, me falta alguna cosa que debería haber hecho antes. Un punto de partida, un signo, haber superado una prueba ante mí mismo.

Aun así, esta época será buena para mí, tal como es y como está pasando, si no recogiendo, al menos preparando cosechas. El verano nunca ha sido mi buena época. Siempre en todas partes fue posible superarlo; pero el otoño debería volver a ser mío este año. Si además habitara un cuarto silencioso junto a grandes árboles caducifolios otoñales, cerca del mar, solo y con salud y dejado en paz (y en Copenhague y en las cercanías del Sund podría encontrarse todo eso, en el caso más afortunado), podrían cambiar muchas cosas en mi vida y podría llegar al mundo alguna salvación.

... Petri. Sí, yo también recuerdo una estupenda charla con él sobre Edgar Allan Poe. Había en ella mucho de esencial, aunque también hubo dificultades que no evitamos, sobre todo en el aspecto de lo humorístico. El crece sin duda, por eso está también necesitado, y eso es lo simpático en él: que sigue estando necesitado. Desde hace años, está en necesidad siempre nueva, en necesidad sincera (aunque quizá buscada por él mismo, llamada). Ojalá que no esté nunca sin ella: los músicos están llenos de salidas, de acuerdo con las fáciles soluciones que les ofrece su arte. Sólo cuando, como Beethoven en cuanto ser viviente y Bach en cuanto persona que reza, desprecian y descartan solución tras solución, crecen. Si no, simplemente aumentan en perímetro corporal...

... Considerado absolutamente, sin tomar en consideración la charla poco valiosa que llena el mundo entero, incluso la charla más acertada me parece ahora como una divagación. Lo volví a pensar, cuando me dejé llevar aquí, por la tarde (y además en francés) a decir algo importante; lo sentí tras de las agotadoras charlas con Norlind al principio de mi estancia aquí. ¡Qué regusto amargo, que sensación de despilfarro, qué estado de ánimo de amanecer tras una orgía queda luego! ¡Y qué culpable se siente uno! Antes yo creía siempre que esto procedía de una lamentación, de haberse entregado a algo no del todo refinado y maduro; pero no, sencillamente viene de que gastar es pecado, es música, es abandono. En

el fondo, se debe uno cerrar ante sus mejores palabras y adentrarse en la soledad. Porque la palabra debe hacerse hombre. ¡Este es el misterio del mundo!

(*B.*, pp. 75-80.)

9. A Franz Xaver Kappus

Borgeby gard (Suecia), 12 de agosto de 1904

Quiero volver a hablar un rato con usted, querido señor Kappus, aunque no puedo decirle casi nada que le sirva de ayuda, apenas algo útil. Usted ha tenido muchas y grandes tristezas, que ya han pasado. Y dice usted que también este pasar fue difícil y deprimente para usted. Pero, por favor, considere si esas tristezas grandes no pasaron más bien como atravesándole por el medio; si no han cambiado en usted muchas cosas, si no se ha transformado en alguna parte, en algún lugar de su ser, mientras estaba triste. Peligrosas y malas son sólo aquellas tristezas que se llevan entre la gente para sofocarlas; como las enfermedades que se tratan de modo superficial y tonto, sólo se retiran para estallar después de una breve pausa mucho más terribles; y se acumulan en el interior y son vida, son vida no vivida, desdeñada, perdida, por la que se puede morir. Si nos fuera posible ver más allá de lo que alcanza nuestro saber, e incluso más allá de las avanzadas de nuestros presentimientos, quizá soportaríamos nuestras tristezas con mayor confianza que nuestras alegrías. Porque aquéllos son los instantes en que algo nuevo ha entrado en nosotros, algo desconocido; nuestros sentires enmudecen en un tímido sobrecojerse; todo en nosotros se retrae; apa-

rece un silencio, y lo nuevo, que nadie conoce, se yergue en el medio y calla.

Creo que casi todas nuestras tristezas son momentos de tensión, que percibimos como paralización porque no oímos ya vivir a nuestros enajenados sentimientos. Porque estamos solos con lo extraño, que ha entrado en nosotros; porque se nos ha quitado por un instante todo lo familiar y acostumbrado; porque estamos en medio de una transición donde no podemos permanecer quietos. Por eso también la tristeza pasa: lo nuevo en nosotros, lo que se ha agregado, ha entrado en nuestro corazón, ha entrado en su más íntimo reducto y tampoco está ya allí: está ya en la sangre. Y no experimentamos lo que era. Se nos podría hacer creer fácilmente que no ha ocurrido nada, y sin embargo nos hemos transformado, como se transforma una casa en la que ha entrado un huésped. No podemos decir quién ha venido, quizá no lo sabremos nunca, pero muchos signos hablan de que el futuro ha entrado de esa manera en nosotros para transformarse en nuestro interior mucho antes de que suceda. Y por eso es tan importante estar solo y atento cuando se está triste: porque el instante aparentemente inmóvil y sin acontecimientos en que nuestro futuro nos llega está mucho más cerca de la vida que aquel otro momento ruidoso y casual en que se hace realidad, como viniendo de fuera. Cuanto más silenciosos, pacientes y abiertos seamos al estar tristes, más profunda y acertadamente entrará en nosotros lo nuevo, mejor lo asimilaremos, más se convertirá en *nuestro* destino, y nos sentiremos emparentados y cercanos a él en lo más íntimo cuando un día, más adelante, «acontezca» (es decir: cuando salga de nosotros hacia los demás). Y esto es necesario. Es necesario —y hacia ello tenderá nuestro desarrollo— que nada extraño se nos oponga, sino sólo lo que nos pertenece desde hace tiempo. Ha habido que revisar ya tantas nociones sobre el movimiento: también se reconocerá poco a poco que lo que llamamos destino procede de los hombres, no entra en ellos desde fuera. Sólo porque muchos, mientras vivían en ellos, no asimilaron

sus destinos y no los hicieron sustancia propia, no reconocieron lo que salía de sí mismos; les era tan extraño que, en su confuso temor, pensaron que precisamente entonces debía de haber entrado en ellos, pues juraban no haber encontrado antes en sí nada parecido. Así como durante mucho tiempo se estuvo engañado sobre el movimiento del sol, así se engaña uno aún sobre el movimiento del porvenir. El futuro está fijo, querido señor Kappus, pero nosotros nos movemos en el espacio infinito.

¿Cómo no nos iba a resultar difícil?

Y si hablamos de nuevo sobre la soledad, nos resultará cada vez más claro que ella en el fondo no es nada que se pueda elegir o dejar. *Estamos* solos. Se puede uno engañar sobre esto, y hacer como si no fuera así. Eso es todo. Pero cuánto mejor es reconocer que somos eso, precisamente para partir de ello. Entonces sucederá, ciertamente, que sentiremos vértigo; porque todos los puntos en que nuestro ojo solía descansar se nos quitan, ya no hay nada cercano, y todo lo lejano está infinitamente alejado. Quien fuera llevado, casi sin preparación ni transición, desde su cuarto a la cima de una gran montaña, sentiría algo parecido; una inseguridad sin igual, una entrega a lo innominado le aniquilaría casi, le parecería que se cae, haber sido lanzado al espacio o haber estallado en mil pedazos: ¡qué gigantesca mentira tendría que inventar su cerebro para recobrar y esclarecer el estado de sus sentidos y serenarlos! Así se transforman todas las distancias y medidas para el que se vuelve solitario; de esos cambios, muchos suceden de repente, y como en ese hombre de la cima de la montaña, brotan entonces figuraciones insólitas y extrañas sensaciones que parecen crecer por encima de todo lo soportable. Pero es necesario que también experimentemos esto. Tenemos que aceptar nuestra existencia tan *ampliamente* como sea posible; todo, aun lo inaudito, debe ser posible en ella. Esta es, en el fondo, la única valentía que se nos exige: ser animosos ante lo más extraño, prodigioso e inexplicable que nos pueda salir al encuentro. El que los hom-

bres hayan sido cobardes en este sentido le ha hecho infinito daño a la vida; las experiencias llamadas «apariciones», todo el llamado «mundo de los espíritus», la muerte, todas estas cosas tan afines a nosotros, han sido tan expulsadas de la vida por un cotidiano rechazo, que los sentidos con que podríamos captarlas se han atrofiado. De Dios no hay ni que hablar. Pero el temor a lo inexplicable no sólo ha hecho más pobre la existencia del individuo, sino que también las relaciones de persona a persona han sido limitadas por él y a la vez sacadas del cauce de las infinitas posibilidades hacia un lugar estéril de la orilla donde no sucede nada. Porque no es sólo la flojera lo que hace que las relaciones personales se repitan, caso tras caso, tan indeciblemente monótonas y sin renovación; es el temor a cualquier vivencia nueva e imprevisible, a cuya altura uno no se cree capaz de estar. Pero sólo quien esté preparado a todo, quien no descarte nada, ni aun lo más enigmático, vivirá las relaciones con el otro como algo vivo, y formará él mismo su propia existencia. Pero como nosotros pensamos esta existencia del individuo como un espacio mayor o menor, así se muestra que los más sólo conocen un rincón de su espacio, un lugar ante la ventana, una franja por la que van y vienen. Así tienen una cierta seguridad. Y, sin embargo, es mucho más humana aquella inseguridad que empuja, en las narraciones de Poe, a palpar la forma de su terrible prisión y a no ser extraños al indecible terror de su estancia. Pero nosotros no somos presos. No hay preparadas trampas ni lazos en torno nuestro y no hay nada que nos deba atormentar ni dar miedo. Estamos situados en la vida como en el elemento a que somos más afines, y además hemos llegado a ser tan parecidos a ella, por una adaptación milenaria, que si nos quedamos quietos apenas se nos puede diferenciar, por un feliz mimetismo, de todo lo que nos rodea. No tenemos ningún motivo de recelo contra nuestro mundo, porque no está contra nosotros. Si tiene espantos, son *nuestros* espantos; si tiene abismos, estos abismos nos pertenecen; si hay en él peligros, debemos intentar amar-

los. Y si orientamos nuestra vida sólo conforme a aquel principio que nos aconseja mantenernos siempre en lo difícil, entonces aquello que aún nos parece lo más extraño se nos convertirá en lo más familiar y fiel. ¿Cómo podríamos olvidar aquellos antiguos mitos que están en los comienzos de todos los pueblos, los mitos de los dragones que en el momento culminante se transforman en princesas? Quizá todos los dragones de nuestra vida son princesas que sólo esperan vernos una vez bellos y valientes. Quizá todo lo terrible no sea, en lo más hondo de su fundamento, más que lo desvalido que nos pide ayuda.

Entonces, querido señor Kappus, no debe asustarse cuando una tristeza surja ante usted, tan grande como nunca la haya visto; cuando un desasosiego, como luz y sombra de nube, pase por sus manos y por todo su quehacer. Debe pensar que algo sucede en usted, que la vida no le ha olvidado, que le sostiene en sus manos y no le dejará caer. ¿Por qué excluir de su vida cualquier inquietud, cualquier dolor, cualquier melancolía, si no sabe lo que esas situaciones están trabajando en usted? ¿Por qué quiere perseguirlas con la pregunta: de dónde procede todo eso y a dónde pretende ir? Pues usted sabe que se encuentra en transición y que nada desearía más que transformarse. Si algo en sus procesos es enfermizo, piense que la enfermedad es el medio con el que un organismo se libera de lo extraño; entonces, es necesario ayudarle a estar enfermo, a tener del todo su enfermedad y a que se despliegue, porque esto es su progreso. En usted, querido señor Kappus, suceden tantas cosas ahora; debe tener paciencia como un enfermo y ser confiado como un convaleciente; porque quizá sea usted ambas cosas. Y aún más: usted es el médico que debe vigilarse. Pero en toda enfermedad hay muchos días en que el médico no puede hacer más que esperar. Y esto es lo que debe hacer usted ahora, sobre todo, mientras es su propio médico.

No se observe demasiado. No saque conclusiones precipitadas de lo que le suceda; déjelo ocurrir, simplemente. De

otra forma llegará con facilidad a contemplar su pasado con reproches (es decir, moralmente), el cual, naturalmente, es parte de todo lo que ahora le ocurre. Lo que a partir de las equivocaciones, deseos y añoranzas de su mocedad actúa en usted no es, sin embargo, lo que recuerda y juzga. Las desacomodadas relaciones de una infancia solitaria y desvalida son tan difíciles, tan complicadas, entregadas a tantos influjos y, al mismo tiempo, tan desconectadas de todas las circunstancias verdaderas de la vida, que donde penetra un vicio no se le puede denominar vicio, sin más. En general, hay que ser muy cuidadoso con los nombres; a menudo es por el *nombre* de un crimen por lo que se rompe una vida, no por la acción personal e innominada en sí misma, que quizá era una muy determinada necesidad de esa vida y podría haber sido integrada por ella sin esfuerzo. Y el consumo de energía le parece tan grande sólo porque sobreestima la victoria; no es ella lo «grande» que usted cree haber conseguido, aunque tiene razón en su sentir; lo grande es que ya había allí algo que usted pudo poner en el lugar de aquella mentira, algo verdadero y auténtico. Sin esto, incluso su victoria habría sido sólo una reacción moral, sin gran significado, pero así se ha convertido en un pedazo de su vida. De su vida, querido señor Kappus, en la que pienso con tan buenos augurios. ¿Recuerda cuánto ha anhelado esta vida suya salir de la infancia hacia lo «grande»? Veo cómo ahora sigue anhelando, desde lo grande, lo mayor. Por eso no cesa de ser difícil y por eso no cesará tampoco de crecer.

Y si aún tengo que decirle alguna cosa, es ésta: no crea que quien intenta consolarlo vive sin esfuerzo entre palabras sencillas y serenas, las que a veces le hacen bien a usted. Su vida tiene mucha fatiga y tristeza y se queda muy por detrás de usted. Porque si fuese de otra manera, nunca habría podido encontrar esas palabras.

Suyo,

RAINER MARIA RILKE

(B., pp. 95-101.)

10. A una muchacha

20 de noviembre de 1904

El que yo la salute sólo con pocas palabras, en días muy atareados, le parecerá desagradecido, dado que usted ha encontrado tiempo para decirme cosas tan hermosas.

Sus palabras han sido para mí un mensaje cariñoso. Sólo esto quiero escribirle. Estoy contento de saber de usted, para pensar alguna vez su figura y rodearla de deseos: ojalá la vida se abra ante usted, puerta tras puerta; ojalá encuentre en sí la capacidad de confiar en ella, y el ánimo para dar precisamente a lo difícil la máxima confianza. Yo siempre quisiera decir a los *jóvenes* sólo una cosa (es casi lo único que hasta ahora sé con seguridad): que siempre debemos mantenernos en lo *difícil*; éste es nuestro lote. Tenemos que penetrar tan hondamente en la vida, que la soportemos y sea *carga*; no debe haber placer en torno nuestro, sino vida.

Piense: ¿no es difícil la infancia en todo su inexplicado contexto? ¿No son difíciles los años de muchacha, no tiran de la cabeza, como larga y pesada melena, hacia lo hondo de una gran tristeza? Y no *debe* ser de otra manera; si para muchos la vida se hace más ligera, fácil y alegre, es sólo porque han cesado de tomarla en serio, de llevarla con autenticidad y de sentirla y cumplirla con su ser más propio. Esto no es progreso en el sentido de la vida. Es una renuncia a

todas sus amplitudes y posibilidades. Lo que se exige de nosotros es que *anemos lo difícil* y aprendamos a habérmolas con ello. En lo difícil están las fuerzas amistosas, las manos que trabajan en nosotros. En medio de lo difícil debemos tener nuestras alegrías, nuestra dicha, nuestros sueños: allí, ante la hondura de ese trasfondo, se elevan, allí empezamos a ver lo bellas que son. Y sólo en la oscuridad de lo difícil tiene sentido nuestra valiosa sonrisa; allí empieza a lucir con su honda y soñadora luz, y en la claridad que por un momento expande vemos las maravillas y tesoros de que estamos rodeados. Esto es todo lo que sé decir y aconsejar. Por lo demás, lo que supe o pude comprender más allá de todo conocimiento está en mis versos, que usted ha leído con tanto amor.

Es muy natural para mí *comprender a las muchachas y a las mujeres*; la más honda vivencia del creador es femenina, porque es la vivencia de concebir y parir. El poeta Obstfelder escribió una vez, hablando del rostro de un extraño: «era» (cuando empezaba a hablar) «como si hubiera tomado lugar en él una mujer»; me parece que esto le va bien a cualquier poeta que empieza a hablar.

Y ahora ha llegado, además, su carta desde *Florenia*. De allí, donde se sintieron y escribieron la mayoría de las canciones del libro *Para festejarne*.

En Lung'Arno Serrestori núm. 13 (esquina a Piazza Demidoff) hay una casa de tejado plano. La habitación construida encima del tejado fue mi vivienda, el techo de mi terraza; y toda Florenia era mía, allá abajo en su magnificencia virginal. Quizá se acuerde alguna vez de esto al pasar por allí.

Su agradecido,

RAINER MARIA RILKE

(B., pp. 103-104.)

11. A Clara Rilke

Meudon (Francia), en casa de Rodin, 20 de septiembre de 1905

... qué son todas las temporadas de descanso, todos los días en el bosque y en el mar, todos los intentos de vivir sano y los pensamientos en todo esto; qué son frente a este bosque, frente a este mar, frente al descanso indescriptiblemente confiado en su mirada que se mantiene y que sostiene, frente al espectáculo de su salud y seguridad. Se oye rumor de energías que confluyen en uno, aparece en uno una alegría de vivir, de la que yo no tenía ni idea. Su ejemplo es tan incomparable, su grandeza sube de tal manera ante uno, como puerta muy cercana; y en ello está su bondad, cuando se nos muestra como un pájaro blanco que traza círculos brillantes alrededor de uno, hasta que se posa, confiado, en el hombro. El lo es todo, todo, con mucho. Charlamos de muchas, muchas cosas. Le hace bien conversar sobre muchos temas, y aunque yo no puedo siempre participar del todo, estorbado por el idioma, cada día me sitúo mejor a fuerza de escuchar. E imagínate estas tres últimas mañanas: nos levantamos tempranísimo, hacia las cinco y media, ayer incluso a las cinco, y fuimos a Versalles; en la estación de Versalles tomamos un coche para ir al parque, y por él marchamos durante horas. Y entonces él lo enseña todo: una lejanía,

un movimiento, una flor, y todo lo que él invoca es tan bonito, tan reconocido, tan asustado y joven, que el mundo se hace uno con la juventud de este día, que se levanta con nieblas, casi con llovizna, y que poco a poco se transforma en soleado, cálido y suave. Entonces cuenta cosas de Bruselas, donde pasó su mejor época. El modelo de la *Age d'airain** era un soldado y su hora de venir era muy variada. A veces a las cinco de la madrugada, a veces a las seis de la tarde; su compañero de otros trabajos le desalojaba por ambición y así le quedaba casi todo el tiempo. El cual lo pasaba en los alrededores de Bruselas, siempre por los caminos con Madame Rodin (que es una persona buena y fiel), en los bosques, siempre caminando. Al principio, instalaba en cualquier parte su caja de pintura y pintaba. Pero notó pronto que con esto lo echaba todo a perder, todo lo vivo, las distancias, las transformaciones, los árboles erguidos y las nieblas en descenso, todo ese polimorfo suceder y entregarse; notó que, mientras pintaba, se ponía frente a aquello como un cazador, mientras que en cuanto contemplador se hacía parte de aquello, era reconocido por ello, completamente aceptado, disuelto, se hacía paisaje. Y este ser paisaje, durante años, este levantarse con el sol y este tomar parte en todo lo grande, le ha dado todo lo que necesitaba: ese saber, esa capacidad de alegría, esa juventud intacta, como de rocío, de su fuerza, ese acorde con lo importante y ese tranquilo entendimiento con la vida. De ahí procede su penetración, su sensibilidad para todo lo bello, su convicción de que en lo pequeño y en lo grande puede existir la misma grandeza inmensa, que vive en la naturaleza en millones de transformaciones. «Y si aún hoy llegara a dibujar en la naturaleza, lo haría como en mis desnudos, una silueta rápidamente captada que mejoraría en casa; de otro modo sólo contemplar y unirse y hacerme igual a todo lo que nos rodea.» Y mientras nosotros hablamos así de tantas cosas, Madame Rodin coge flores y las trae: u hojas, o nos

* En francés en el original. *Edad de bronce*. (N. del T.)

hace notar faisanes, perdices, urracas (un día tuvimos que volver a casa porque había encontrado una perdiz enferma, que recogió para cuidarla), o recoge setas para el cochero, a quien se le pregunta también a veces cuando sucede que ninguno de nosotros conoce un árbol. Esto sucedió en las avenidas de olmos que rodean por su borde el Parque de Versailles, fuera del Trianon. Se rompió una rama: Rodin la contempló largo tiempo, palpó las hojas dotadas de plasticidad y de fuertes venas y dijo por fin: *c'est l'orme* *. Así está en todo tan receptivo como un cuenco y todo se hace manantial donde él se demora y brilla y espejea. Ayer almorcé en la ciudad con él y Carrière y un escritor, Charles Morice; pero de otro modo no veo a nadie más que a él. Por la tarde, al anochecer, cuando vuelve de *rue de l'Université*, nos sentamos junto al estanque cercado y a sus tres cisnes jóvenes y los contemplamos y hablamos de muchas cosas serias. También de ti. Es hermoso cómo vive Rodin su vida, maravilloso. Así, teníamos que reunirnos con Carrière en el taller de *rue de l'Université*; estuvimos allí puntualmente a las doce. Carrière se hizo esperar. Rodin miró un par de veces el reloj mientras despachaba el correo que acababa de encontrar, pero cuando levanté de nuevo la mirada, le encontré ya trabajando en profundidad. ¡Así emplea los ratos de espera!...

Después de la cena me retiro pronto, y a las ocho y media lo más tarde estoy en mi casita. Entonces está ante mí la lejana noche estrellada, florecida, y debajo, ante la ventana, el camino de grava sube a un cerrillo en el que descansa en fanático silencio una imagen de Buda, exponiendo la indecible cerrazón de su actitud bajo todos los cielos del día y de la noche, en callada reserva. *C'est le centre du monde* **, dije a Rodin. Y entonces le mira a uno tan cariñoso, tan lleno de amistad. Esto es muy bonito y es muchísimo. ¿Te acuerdas de la gran mesa del comedor? Una mitad está ahora comple-

* En francés en el original. *Es el olmo.* (N. del T.)

** En francés en el original. *Es el centro del mundo.* (N. del T.)

tamente ocupada por peras, grandes y deliciosas peras, apretadas (cosechadas ayer en el huerto). Luego hay un jarrón de piedra con un enorme ramo de los pequeños *aster* violeta del otoño, que crecen en arbustos y, rodeado de ese florecer como de un cielo, un pequeño cuerpo de muchacha, antiguo. Es algo magnífico. Y Rodin mira siempre hacia allí, desde su sitio, y a diario tiene nuevas comparaciones cariñosas, con lo que da a las bellas cosas lo que les corresponde... Buen domingo...

(*B.*, pp. 110-113.)

Capri (Italia), 17 de diciembre de 1906

Siempre otra vez... podría yo... volver a leer tu (quinta) carta. Cada vez con una nueva capacidad de escucha en el corazón... si supiera Lou cuantas cartas de este tipo me escribo a mí mismo en el pensamiento. Largas cartas con objeciones de este tipo. Me son todas completamente conocidas. Conozco sus caras, que he escrutado durante horas, sé que vienen cada vez más cerca y por derecho y a ciegas hacia mí. Y, sin embargo, existe algo nuevo en el modo en que han venido esta vez, algo que me permitió hacerme más atento de lo que quizá nunca estuve ante ellas. Te doy las gracias... por transmitirme estas palabras que, sólo para cogerlas, ordenarlas y, donde te pareció bien, devolverlas, te han debido de costar bastante trabajo y exigencia... Así también ha venido esto a lo mucho, mucho, en que estás implicada tú. Ha venido y te ha necesitado, ha necesitado toda tu energía, tu recuerdo de las palabras, de los hechos, de las tristezas, de las exageraciones sin escrúpulos y casi desesperadas, con las que intento a veces llegar hasta el fondo de la sinceridad haciéndote sufrir a ti y a mí mismo. Tuviste que ver surgir todo esto ante ti, con toda la amenaza, dureza, momentánea desesperanza que nace con ello; y tuviste que encontrar la decisión, la sen-

satez sin vértigo, para colocarte frente a Lou y para defender lo que a ti misma tan frecuentemente te ha caído en suerte cuando estabas sin defensa.

... A mí me sucede lo siguiente: estoy verdaderamente apasionado por no desperdiciar ninguna de estas voces que deben llegar. Quiero oír a cada una de ellas, quiero sacar afuera mi corazón y meterlo en medio de las palabras despectivas y censuradoras de modo que no sea tocado por ellas sólo por un lado y de lejos. Pero, al mismo tiempo, no quiero entregar mi arriesgado y tan a menudo irresponsable puesto de antemano, y cambiarlo por un lugar más explicable que se resigne antes de que me haya hablado la voz última, máxima, definitiva; porque sólo en esa posición estoy accesible y abierto a todas, sólo en ese lugar me encuentra todo lo que me quiere salir al encuentro en cuanto a destino, llamada o poder; sólo desde aquí puedo obedecer un día, obedecer tan sin condiciones como hoy me opongo sin condiciones. A través de cada penetración prematura en lo que como «deber» me quiere conquistar y hacer necesario, excluiría sin duda algunas inseguridades y la apariencia de ese constante querer eludir; pero tengo la sensación de que con ello también las grandes y maravillosas ayudas que se apoderan de mí en sucesión casi rítmica, quedarían excluidas de un orden previsible, dirigido por la energía y la conciencia del deber, al que ya no pertenecen. Lou opina que no se tiene derecho a escoger entre deberes y a evadirse de los más cercanos y naturales; pero los míos más cercanos y naturales han sido siempre, ya en mi infancia, estos de aquí, a cuyo lado vuelvo siempre a intentar estar, y si he deseado aceptar sobre mí otros, no ha sido como nueva tarea para aquel deber primero, ya desmesurado, sino porque creí reconocer en ciertos deberes un punto de apoyo, una ayuda, algo, que formaría en mi infundada carencia de patria una posición sólida, algo que no cambia, algo duradero, auténtico. Yo no proyectaba propiamente hacer nada por el nacimiento y existencia de esta realidad, creía que vendría como viene todo lo maravilloso, desde la hondura

de nuestra unión, de su inmensa necesidad y pureza. No podía aceptar un nuevo trabajo con buena conciencia, una profesión nueva, y si he dicho responsabilidad, quería decir y anhelaba responsabilidad por la existencia más profunda e íntima de una realidad querida, relacionada conmigo de modo indestructible. Y, ¿me he sustraído a esta responsabilidad? ¿No intento, lo mejor que puedo, asumirla y, por otro lado, no se ha cumplido mi anhelo, a gran escala, de manera infinita? ¿Qué quiere demostrar en contra de esto la experiencia equivocada, hecha en lo mezquino? ¿Cómo se puede oponer la circunstancia de que nosotros tengamos que separar cada vez más nuestra vida en común, apoyada también mutuamente en lo práctico, dado que mi mundo sólo con vosotras ha crecido hasta lo increíble? Empezó a crecer entonces desde aquella casita nevada donde nació Ruth y desde entonces crece y crece, a partir de este punto central, sobre el que no puedo limitar mi atención mientras la periferia adelanta por todos lados, hacia lo infinito. Pero, ¿no existe desde entonces un centro, algo inmóvil, según cuya posición he podido precisar el movimiento de mi cielo y nombrar los astros que antes eran sólo un revoltijo? ¿No sois vosotras el primer árbol en las llanuras indescriptiblemente amplias de mi andadura, con el cual siempre logro encontrar el camino de vuelta, al que miro de vez en cuando para saber dónde estoy y hacia dónde debo continuar? Si nosotros vivimos así, separados unos de otros por días de viaje, e intentamos hacer lo que nuestro corazón exige de nosotros día y noche (¿no nos apartamos de lo difícil en aras de lo difícil? ¿No poseo al menos esta conciencia, cuando intento vivir esta vida solitaria?), di: ¿no existe una casa alrededor de nosotros, de verdad una casa a la que sólo faltan los rasgos visibles, para que los demás no la vean? ¿No la vemos nosotros, sin embargo, con la misma nitidez, esta entrañable casa en que estamos reunidos desde el principio y de la que saldremos algún día sólo para entrar en el jardín?

Esta forma de seguir el orden establecido, a la que nos debería obligar una policía, en pequeño (entiendo muy bien

y completamente en serio lo que quería decir Lou con eso), ¿no nos la han indicado ya los ángeles con esa inexorabilidad profunda y convencida que se da a los ángeles?

¡Ay!... Tú entiendes que yo quería adaptar a lo grande mis energías y mis criterios; ya de niño tenía la sensación de estar de parte de las personas mayores y maduras como si fueran hermanos mayores, porque nunca creía que se fuera digno de su trato si en primer lugar no se terminaba con lo mediocre y lo menos bueno. Por eso, con frecuencia puede dar la impresión de que yo viva la vida en orden inverso; porque la mayoría la asumen al revés, y logran también progresar en lo cotidiano hasta el comienzo de lo no común, incluso hasta dentro de lo no común. Esto puede valer y seguir siendo válido para ellos. Para mí el ascenso por ese lado fue algo imposible. Extenyuado mentalmente y agotado físicamente de modo prematuro como yo estaba, me habría quedado atascado en los principios de lo cotidiano y habría muerto de un modo u otro. Pero entonces surgieron por primera vez aquellas energías que me situaron en el principio de tareas mayores y menos temporales, mientras me elevaban por encima de los obstáculos cercanos, tareas para las cuales yo había llegado a estar maduro, de modo admirable, y aún no desanimado. Entonces empecé mi trabajo en ese más allá, por así decirlo (y Lou fue la primera persona que me ayudó para ello), no apartado de lo difícil de la vida, sino por encima de las dificultades; allí, liberado de todo mi temor, quedé instalado en un sentir hacia el que nunca hubiera encontrado camino de acceso: en el amor a la vida, que había crecido para mí a partir de la para mí imprescindible experiencia de que la vida no es lo enemigo, sino yo, yo mismo, y todo lo demás conmigo; allí recibí de manos indescriptiblemente sabias el derecho a aquella entrega que, abajo, hubiera supuesto la aniquilación para mí, mientras que arriba, entre las grandes energías, se transformó en mi belleza, mi crecimiento, aquello a lo que me puedo entregar ilimitadamente.

¿Y no estoy en lo auténtico, en lo difícil, sometido a deberes, si permanezco allí arriba, donde ya he pasado la mayor parte de mi vida más madura? ¿Y no tengo que llegar a una posición, si avanzo lo bastante, donde lo de arriba y lo de abajo se interpenetren de modo tan invisible, como les ocurrirá algún día también a aquellos que hayan recorrido el otro camino, el de abajo, de modo honrado y fiel hasta el fin?

Me siento un poco como el pueblo ruso, del que dicen también los que están lejos o desconfían de él, que debería, al fin, ser sacado de la evolución que ha llevado hasta aquí, poniéndolo en el camino normal de formación y sabiendo mirar la realidad para llegar a algo. Y a algo llegaría entonces, seguro. Como la gente europea ha llegado a algo, a esto y a aquello; de lo uno a lo otro. ¿Pero que pasaría si llegara a la única cosa a la que tiende su alma, por encima de todo? Creo que entonces quedaría apartado por completo de ello, y para siempre. Entonces, ¿no entrará nadie hasta ese único objeto por el que sienten tanto deseo aun los que renuncian, en su renuncia misma?

En efecto, para el pueblo ruso parecen haber terminado las «ocasiones». Yo tengo una aún. Sé que no siempre lo he aprovechado todo, como debía; quizá he desperdiciado una u otra, pero cada vez las tomo más en cada ocasión como grandes tareas y exigencias, y si el buen Dios me da tantas, y siempre vuelvo a tener una...: no son demasiadas, mientras él las considere necesarias; quizá no se detiene, porque le entiendo, a pesar de todo, cada vez mejor y mejor, y al aceptar estas ocasiones hago pequeños progresos, de lo cual le ofrecí como prueba mi librito, si es que le hacía alguna falta...

(B., pp. 141-146.)

París (Francia), 24 de junio de 1907

... hoy llegó, temprano, tu larga carta, con todos tus pensamientos... Desde luego, las cosas de arte son siempre productos de un «haber estado en peligro», de un «haber entrado hasta el fin» en una experiencia, hasta donde nadie puede ir más allá. Cuanto más se progresa, tanto más propia, personal y única se hace una vivencia, y finalmente la cosa de arte es la expresión necesaria, indomeñable, lo más definitiva posible, de esta unicidad... En esto se apoya la inmensa ayuda de la cosa de arte para la vida de aquel que debe hacerla: en que es su resumen; el nudo del rosario en que su vida expresa una oración, la prueba siempre recurrente, dada por él mismo, de su unidad y verosimilitud que, sin embargo, sólo a él mismo se vuelve y que actúa anónimamente hacia el exterior, sin nombre, sólo como necesidad, verdad, existencia...

Así que estamos destinados seguramente a probarnos y medirnos en lo más extremado, pero también probablemente sujetos a no expresar esto extremado *antes* de la entrada en la obra de arte, a no participarlo, a no compartirlo: pues como lo único, lo que nadie más entendería ni podría entender, como chifladura personal, por decirlo así, tiene que penetrar en la obra, para hacerse válido en su interior y mostrar

la ley, como dibujo innato que sólo se hace visible en la transparencia de lo artístico. A pesar de esto hay dos libertades de la comunicación y me parecen ser las más extremadamente posibles: la que concierne a la cosa terminada, y aquella que está dentro de la vida cotidiana propiamente dicha, en la cual se muestra lo que uno ha llegado a ser por el trabajo y cómo uno se apoya en éste y es ayudado por él y (entendido en el sentido más humilde) es capaz de admirarlo. Pero, tanto en un caso como en el otro, hay que mostrarse resultados, y no es falta de confianza, ni exclusión mutua, si no se enseñan los instrumentos de lo que se está gestando, que tiene en sí tanto de confuso, de atormentador y de válido sólo para uso personal. Muchas veces pienso qué chiflado hubiera sido, qué destructivo para él, si Van Gogh hubiera tenido que compartir la unicidad de su visión con alguien, que contemplar en unión de alguien los temas, antes de hacer a partir de ellos sus cuadros, esas existencias que le dan la razón con toda su alma, que le representan a él, que confirman su realidad. En las cartas creyó él a veces necesitarlo (aunque también allí se trata la mayoría de las veces de lo ya terminado), pero apenas estuvo allí Gauguin, el compañero tan deseado, tan afín en ideas, tuvo que cortarse las orejas de pura desesperación, después de que ambos hubieran decidido odiarse mutuamente y hacerse desaparecer del mundo a la primera ocasión propicia. Ahora que esto es sólo una cosa: algo que se siente de artista a artista. Otra cosa es el problema de la mujer y lo que trae consigo. Y una tercera cosa (pero sólo concebible como tarea para los años superiores) la complicación de que la mujer sea artista. Ay, éste es un problema absolutamente nuevo, y los pensamientos le muerden a uno desde todos lados en cuanto se dan algunos pasos por su interior. Sobre esto ya no escribo más hoy. Mi relación con mis «modelos» es aún seguramente falsa, especialmente debido a que no puedo usar aún modelos humanos (la prueba es que todavía no los hago) y todavía tengo ocupación para años con las flores, los animales y los paisajes. (La escena inicial del

Alceste es quizá el primer intento en el mundo de las «figuras»).

Ya ves... escribo con prisa, para tener aún tiempo para otras cosas. No vas a interpretar mal la prisa en mi escritura: el contenido no es tan apresurado y lo que para mí significa escribir tampoco. Me marchó, monomaniaco por completo, para pedir algo sobre la conversación con Rodin; no sé por qué creo que sería valioso para mí participar un poco en ella...

Volmoeller estuvo aquí; le vi. Está como hace diez años, bueno y cordial, pero hecho un automovilista, y con muchas acciones...

(*B.*, pp. 162-164.)

Paris, 4 de octubre de 1907

... es, continuamente, como si se estuviera en una esponja mojada, que alguien estruja. De qué forma tan rara puede operar el hecho de estar tan excluido del orden. Por otra parte, las estaciones del año son precisamente tan bellas y reconfortantes por su interrelación y contraste, que se puede confiar uno en ellas; pero esta vez fue inesperado todo lo que ocurrió, como si se hojeara en una enciclopedia de repente en otra letra y se siguiera leyendo, según algo completamente distinto, en la «Th» o la «Y».

Desde luego, si se estuviera tan seguro en el trabajo como se debiera, esto no le tendría que sacar a uno de quicio, ni siquiera en combinación con el constipado: se debería ver y hacer cosas precisamente a partir de esta actitud. (Fue una parecida, en Schmargendorf, la que una vez, inesperada por completo, como recuerdo, me hizo escribir en una sola tarde las páginas sobre una noche de tormenta.) Pero se sigue estando aún tan lejos de poder trabajar siempre. Van Gogh podía quizá perder la serenidad, pero el trabajo estaba siempre detrás de los estados de ánimo, y no se podía apartar de él ya nunca. Y Rodin, cuando no se encuentra bien, está muy cerca del trabajo, escribe bellas cosas en innumerables anotaciones, lee a Platón y piensa sobre él. Pero intuyo que esto

no es sólo educación y violentarse a estar de cierta manera puesto al trabajo (de lo contrario cansaría, como me cansó las últimas semanas); es pura alegría; es el bienestar natural en eso único a lo que no se compara ninguna otra cosa. Quizá se debe percibir aún más claramente la tarea que se tiene, aún más asequible, reconocible en centenares de detalles. Siento muy bien lo que debe de haber sentido Van Gogh en un determinado lugar, y siento con fuerza y grandeza que todo está aún por hacer: todo. Pero no consigo la dedicación a lo inmediato, o la consigo sólo en los mejores momentos, mientras que le es más necesario a uno precisamente en los peores. Van Gogh podía hacer un *Intérieur d'Hôpital* * y pintaba en los días más angustiosos las cosas más aterradoras. Cómo lo hubiera soportado, de lo contrario. A eso hay que llegar y, lo siento con claridad, no con violencia. Por comprensión, por placer, por no poderlo evitar, ante la consideración de lo mucho que hay que hacer. ¡Ay, si no se tuvieran recuerdos de no haber trabajado, que siguen haciendo bien! Recuerdos de descanso y de dejarse mimar. Recuerdos de horas demoradas sobre las hojas de antiguas ilustraciones, sobre la lectura de ciertas novelas: y tales recuerdos, como amontonados, llegando hasta dentro de la infancia. Zonas enteras de la vida perdidas, perdidas aún para volverlas a contar, por la tentación que puede seguir emanando de su ocio. ¿Por qué? Si sólo se tuvieran recuerdos de trabajo desde muy pronto, qué fuerte sería uno entre ellos; se estaría firme. Pero de esta manera cada momento se amontona en el interior. Que, así, también en uno mismo haya dos mundos: esto es lo peor. A veces paso ante pequeñas tiendas, por ejemplo, en la «rue de Seine»; comerciantes de antigüedades o libreros de viejo o vendedores de aguafuertes con escaparates del todo, del todo repletos; nunca entra nadie, al parecer no hacen negocio; pero se mira hacia dentro, y están sentados y leen, despreocupados (aunque no son ricos); no se preocupan por el mañana, no

* En francés en el original. *Interior de hospital*. (N. del T.)

se angustian por la ganancia, tienen un perro, que se sienta ante ellos, bien colocado, o un gato, el cual hace que el silencio en torno suyo resulte más grande, mientras recorre las filas de libros rozándolas, como si les horrara los nombres del lomo.

¡Ay, si esto bastara! A veces, me gustaría comprar un escaparate repleto y sentarme detrás con un perro para veinte años. Por la tarde, habría luz en la trastienda; delante, todo estaría oscuro, y nos sentaríamos los tres y comeríamos, detrás; he notado que, visto desde la calle, esto hace cada vez el efecto de una «Sagrada cena», tan grande y solemne a través del espacio oscuro. (Pero así hay que tener siempre todas las preocupaciones, las grandes y las pequeñas)... Tú sabes en qué sentido lo digo: sin lamentación. Porque también es bueno así y todavía será mejor...

(B., pp. 170-172.)

París, 8 de octubre de 1907

... es digno de interés, después de dos días de *Salon d'Automne*, volver a recorrer el Louvre: se notan, en primer lugar, dos cosas: que toda interpretación tiene sus *parvenus*, que, cuando la poseen, la divulgan; y además, que no se trata tanto de interpretaciones, que producen una conciencia demasiado grande. Como si esos maestros del Louvre no hubieran sabido que es el color lo que hace existir a la pintura. He contemplado los venecianos; son de un colorido indescriptiblemente consecuente; se siente hasta dónde llega en Tintoretto. Casi más lejos todavía que en Tiziano. Y así hasta entrar en el siglo XVIII, en que sólo les escapa el uso del negro para llegar a una escala a lo Manet.

.....

(Se podría pensar que alguien escribiera una monografía del azul; desde el espeso azul de cera de las pinturas murales pompeyanas hasta Chardin y, luego, hasta Cézanne; ¡qué biografía!) Porque el azul muy personal de Cézanne tiene esa procedencia, viene desde el azul del siglo XVIII, al que Chardin despoja de su pretenciosidad y que únicamente en Cézanne ya no lleva consigo ninguna significación secundaria. Chardin es ahí el mediador absoluto; ya sus frutas no piensan en

la mesa del banquete, yacen en mesas de cocina y no les importa nada ser comidas de manera elegante. En Cézanne cesa por completo su comestibilidad, se hacen tan materiales y reales, tan sencillamente indestructibles en su obstinada presencia. Cuando se ven los autorretratos de Chardin, se piensa que debe de haber sido un viejo extravagante. Hasta qué punto y de qué melancólica manera lo fue Cézanne, te lo contaré quizá mañana. Sé algo de sus últimos años, cuando era viejo y astroso y diariamente tenía niños tras sí en el camino a su taller, que lo apedreaban como a un perro malo. Pero dentro, muy dentro, era maravilloso, y de vez en cuando le gritaba a alguno de los raros visitantes, furioso, algo magnífico. Puedes imaginarte lo que era aquello. Que lo pases bien... esto es todo por hoy...

(B., pp. 174-176.)

París, 9 de octubre de 1907

... hoy quisiera contarte algo sobre Cézanne. En lo que concierne al trabajo, él afirmaba que había vivido como un bohemio hasta los cuarenta años. Sólo entonces, al conocer a Pissarro, le había sobrevenido el gusto por el trabajo. Sin gozo, propiamente, parece, en continua furia, en desacuerdo con cada una de sus obras, ninguna de las cuales le parecía que alcanzaba lo que él consideraba lo más indispensable. El lo llamaba la *réalisation*, y lo encontraba en los venecianos, a quienes había visto en el Louvre, antes, y los había vuelto a mirar, y los había reconocido incondicionalmente. Lo convincente, la transformación en cosa, la realidad elevada hasta lo indestructible a través de su propia vivencia del objeto, esto era lo que le parecía la intención de su trabajo más íntimo; anciano, enfermo, desgastado cada tarde, hasta caer sin sentido, por su constante trabajo diario (tanto que, con frecuencia, hacia las seis, al oscurecer, se iba a dormir tras una cena absurda, disgustado, desconfiado, burlado, maltratado cada vez en el camino a su taller; aunque festejando el domingo, oyendo la misa y las vísperas como en su infancia, y exigiendo muy cortésmente a Madame Brémont, su ama de llaves, una comida un poco mejor; quizá esperaba, de día en día,

alcanzar aún el logro que consideraba como lo único esencial. Con ello había complicado su trabajo del modo más terco (si se puede creer al que informa sobre todas estas realidades, un pintor no muy simpático, que había ido con todos ellos durante una temporada). Permaneciendo concienzudamente ante el objeto, en los paisajes o en la naturaleza muerta, lo asimilaba, sin embargo, sólo por rodeos extremadamente complicados.

(*B.*, p. 177.)

Paris, 13 de octubre de 1907

Si me fuera allí el martes con vosotras, vería seguramente de modo nuevo y distinto el esplendor de las zonas húmedas y las llanuras de brezal, el claro verde flotante de las praderas y los abedules; bien es verdad que esta transformación, que vivencí y compartí una vez con plenitud, suscitó una parte del *Libro de horas*; pero entonces la naturaleza era todavía para mí una ocasión genérica, una evocación, un instrumento, en cuyas cuerdas volvían a encontrarse a sí mismas mis manos; aún no me sentaba ante ella; me dejaba arrebatarse por el alma que salía de ella; venía sobre mí con su lejanía, con su enorme existencia desmesurada, como vino la profecía sobre Saúl; exactamente así. Me adentraba en ella y no veía, no veía la naturaleza, sino las visiones que ella me inspiraba. ¡Qué poco hubiera sabido aprender entonces ante Cézanne, ante Van Gogh! En esto, en cuánto me da que hacer ahora Cézanne, noto cuánto he cambiado. Estoy en el camino de hacerme un trabajador, quizá en un largo camino, y probablemente sólo en el primer mojón kilométrico; pero, a pesar de eso, puedo ya comprender al viejo que ha llegado a algún lugar, lejos, hacia adelante, solitario, solamente con niños tras sí, que le tiraban piedras (como lo describí una vez en el

Fragmento del solitario). He estado hoy, una vez más, junto a sus cuadros; es sorprendente qué entorno forman: sin contemplar ninguno en particular, de pie en medio de las dos salas, se siente que su presencia se une en una colosal realidad. Como si esos colores le quitaran a uno la indecisión de una vez por todas. La buena conciencia de este rojo, de este azul, su sencilla veracidad, le aduca a uno; y si se coloca uno entre ellos con tanta disponibilidad como sea posible, es como si hicieran algo por uno. Se nota también, cada vez mejor, qué necesario era incluso sobrepasar el amor; porque es natural que se ame cada una de estas cosas cuando se las crea; pero si se muestra esto se crea menos bien; se enjuicia, en vez de decirlo. Se cesa de ser imparcial; y lo mejor, el amor, queda fuera del trabajo, no entra en él, permanece, sin realizarse, junto a él: así nació la pintura de estados de ánimo (que en nada es mejor que la de materia). Se pintaba: «amo esto de aquí», en vez de pintar: «aquí está esto». Con lo cual cada uno debe ver si yo lo he amado. Eso no está demostrado en absoluto, y algunos llegarán incluso a afirmar que no se trata aquí de amor. Tan sin reserva se le ha utilizado en la acción del crear. Esta aplicación del amor en el trabajo anónimo, del que surgen cosas tan puras, quizá no la haya logrado nadie tan plenamente como el viejo; su naturaleza, que se había vuelto desconfiada y malhumorada, le apoyaba para ello. El no habría mostrado su amor, seguramente, a ninguna persona más, de manera que hubiera tenido que aceptar a alguien; pero, con esta disposición, que se había desarrollado enteramente por medio de su aislada extravagancia, se volvió entonces también a la naturaleza y supo ocultar su amor en cada manzana y aplicarlo para siempre en la manzana pintada. ¿Puedes imaginarte cómo es esto y cómo se vivencia en él? Tengo las primeras galeradas de la *Insel*. En estos poemas hay intentos instintivos de una objetividad parecida. Dejo como está la «Gacela»; está bien. Que lo pases bien...

(B., pp. 186-188.)

París, 18 de octubre de 1907

... Debías de saber, mientras escribías, cuánto bien me haría ese punto de vista que surgió involuntariamente de la comparación de las hojas azules con mis experiencias sobre Cézanne. Lo que ahora dices y mantienes de corazón, lo suponía yo de alguna manera, aunque no hubiera podido mostrar hasta qué punto está ya realizada en mí esa evolución que corresponde al inmenso progreso de la pintura de Cézanne. Sólo estaba convencido de que hay motivos personales internos que me ponen más contemplativo ante cuadros, frente a los cuales hubiera pasado de largo, con un interés momentáneo. un rato antes, sin volver a ellos más tenso y expectante. No es la pintura lo que yo estudio (porque a pesar de todo permanezco inseguro ante los cuadros y sólo con dificultad aprendo a distinguir los buenos de los menos buenos, y confundo constantemente los pintados temprana y tardíamente). Es el cambio de orientación de esta pintura lo que yo he reconocido, porque la había alcanzado en mi trabajo o de alguna forma me había aproximado a ella, probablemente preparado desde hacía mucho para esto, de lo que tanto depende. Por eso tengo que ser cuidadoso con el intento de escribir sobre Cézanne, que ahora, naturalmente, tiene enorme atractivo para

mí. No es *el* que comprende los cuadros desde un punto de vista tan particular el que está justificado para escribir sobre ellos (por fin, debo reconocerlo); quien supiera darlos por válidos tranquilamente en su presencia, sin experimentar en ellos nada más que hechos, y nada distinto, seguro que sería el más justificado ante ellos. Pero dentro de mi vida existe esta conmoción inesperada, tal como vino y se creó un espacio, llena de aceptación y afinidad. De nuevo, un pobre. ¡Y qué avance en la pobreza desde Verlaine (si es que Verlaine ya no era un retroceso), quien escribió en *Mon Testament*: «Je ne donne rien aux pauvres parce que je suis un pauvre moi-même» *, y en cuya obra casi entera estaba este no dar, este amargo mostrar sus manos vacías, para lo que no tuvo tiempo Cézanne en los últimos treinta años de su vida! ¿Cuándo hubiera tenido que mostrar sus manos? Desde luego que miradas perversas las encontraban, siempre que estaba en camino, y revelaron impudicamente su pobreza; pero nosotros sólo podemos sacar de la obra lo macizo y auténtico que estuvo en ella el trabajo hasta el fin. Este trabajo que ya no tenía preferencias, ni inclinaciones ni arbitrarios antojos, cuya menor componente había sido sometida a prueba en la balanza de una conciencia infinitamente móvil y que componía lo tan incorruptiblemente existente en su contenido de color, para que comenzara una nueva existencia en un más allá de color, sin recuerdos anteriores. Es esta objetividad ilimitada, que aparta toda intromisión en una extraña unidad, lo que hace los retratos de Cézanne tan chocantes y cómicos para la gente. Lo admiten sin darse cuenta de que reproducía manzanas, cebollas y naranjas sólo con el puro color (que les podría parecer aún un medio inferior de realización pictórica), pero ya en el paisaje les falta la explicación, el juicio, la deliberación; y por lo que concierne al retrato, hasta a los más burgueses les ha llegado el rumor de una concepción más

* En francés en el original. *No doy nada a los pobres porque yo mismo soy un pobre.* (N. del T.)

espiritual, y con tanto éxito, que ya se puede notar en fotografías domingueras de novias y de familias. Y en esto les parece Cézanne, naturalmente, por completo inaccesible y que no se puede discutir. El está en este salón tan solo, verdaderamente, como lo estuvo en su vida, e incluso los pintores, los pintores jóvenes, ya pasan de largo con mayor rapidez, porque ven a los marchantes de su lado... Os deseo un buen domingo a las dos...

(*B.*, pp. 192-194.)

París, 19 de octubre de 1907

Seguramente te acuerdas... del pasaje de *Los apuntes de Malte Laurids*, donde se trata de Baudelaire y de su poema «La carroña». He llegado a pensar que, sin este poema, la evolución hacia el lenguaje objetivo que creemos reconocer ahora en Cézanne nunca hubiera podido empezar; era necesario que antes existiera así, despiadado. Antes era necesario que la mirada del arte se hubiera esforzado hasta tal punto que viera también en lo terrible, y en lo que sólo parece repugnante, un aspecto del ser capaz de la misma validez que cualquier otra. No se le permite al creador ni seleccionar ni apartarse de ninguna cosa existente; un solo rechazo, en cualquier momento, le priva del estado de gracia, le vuelve absolutamente culpable. Flaubert, al narrar la leyenda de San Julián el hospitalario con una minuciosidad tan escrupulosa, le dio una credibilidad sencilla en medio de lo milagroso porque el artista en él compartía las decisiones del santo, las aprobaba y las aplaudía con todo su corazón. Es necesario que este compartir de su propio calor (incluso del ardor de las noches de amor) se haya producido alguna vez en la existencia del artista, como un esfuerzo hacia su nueva dicha. Comprenderás mi emoción al enterarme de que Cézanne, en sus últimos

años, sabía aún de memoria y era capaz de recitar, sin omitir una palabra, precisamente este poema, «La carroña», de Baudelaire. Sin duda se encontrarían, entre sus obras antiguas, cuadros en que se impuso con violencia las posibilidades extremas del amor. Más allá de este sacrificio empieza, primero en cuanto a las cosas pequeñas, la santidad, la vida simple de un amor que soportó las pruebas sin glorificarse nunca por ello, y que marcha por delante de las cosas más mínimas sin cortejos, sin frases, sin llamar la atención. El verdadero trabajo, la plenitud de las tareas sólo comienza cuando se ha superado esta prueba; aquel que no haya podido llegar hasta allí verá en el cielo sin duda a la Virgen María, a algunos santos y profetas menores, al rey Saúl y a Carlos el Temerario: pero no podrá más que conocer de oídas, incluso allá arriba, a Hokusai, Leonardo, Li-Tai-Pe, Villon, Verhaeren, Rodin, Cézanne, e incluso al buen Dios.

Y de pronto (y por primera vez) comprendo el destino de Malte Laurids. ¿No es verdad que esta prueba era demasiado grande, que él no pudo pasarla en la realidad, aunque, a nivel de pensamiento, estaba convencido de su necesidad hasta el punto de buscarla, y durante tanto tiempo, que acabó por agarrarse a él para no soltarle ya nunca? El libro de Malte Laurids, si llega a escribirse alguna vez, no será más que el libro de este descubrimiento, por alguien que no estaba a su altura. Quizá incluso *pasó* la prueba: porque escribió la muerte del chambelán; pero, como un Raskolnikov, se quedó a medio camino, agotado por su acto, cesando de actuar en el mismo momento en que debía comenzar la acción, de manera que su libertad tan reciente se volvió contra él y, como estaba sin defensas, le destruyó.

Ay, nosotros contamos los años, hacemos apartados aquí y allá, nos paramos, volvemos a empezar, dudamos entre las dos cosas. Sin embargo, hasta qué punto todo lo que nos viene al encuentro es de una sola pieza, en qué parentesco está lo uno con lo otro, y se engendra, y crece, y se forma para ser ello mismo, y en el fondo no tenemos más que *estar ahí*, pero

de un modo simple, perseverante, igual que la tierra está ahí, diciendo sí a las estaciones, clara y sombría y toda ella en el espacio, no exigiendo reposar en otra parte que en el entramado de fuerzas y de influencias en el que las estrellas se sienten seguras.

Será necesario que existan también algún día el tiempo, la serenidad y la paciencia necesarias para continuar *Los Apuntes de Malte Laurids Brigge*; ahora sé mucho más sobre él, o mejor dicho: lo sabré, cuando sea necesario...

(*B.*, pp. 195-197.)

Capri, Italia, 11 de marzo de 1908

Mi querido y apreciado Señor Doctor:

Le sorprenderá recibir ahora una carta mía más bien larga, junto con algunos suplementos; le confieso que incluso a mí me resulta inesperado el escribirla.

Pero ahora, tras los últimos meses perdidos casi del todo a causa de mi enfermedad, al ocuparme otra vez de mi vida con más conocimiento e interés, para dedicarla al trabajo, acierto de pronto a comprender claramente las inquietudes que me distraen y me ponen en peligro.

Creo poder asegurar que me encuentro en una determinada evolución decisiva, a la que me debería entregar con todas mis fuerzas, por así decirlo, a ciegas, para alcanzar, a través de ella y por su medio, a tomar posesión real e indiscutible de mis recursos artísticos y, con ello, de una indispensable fructificación gozosa y elemental, que apenas pueda ser amenazada desde el exterior.

Esta razón me obliga a hacer todo lo posible por asegurar aún por un año o dos las condiciones adecuadas bajo las cuales surgieron los *Nuevos poemas*; es decir, pienso abandonar de todas formas la hospitalidad, en la que se me permite repo-

nerme ahora, para volver a París lo antes posible, a la probada soledad del trabajo, que me inspira gozo, confianza y energía, por más que pueda parecer penosa en alguna ocasión.

Hasta ahora, una serie de becas me facilitó siempre, al menos por unos meses, un aislamiento y concentración parecidos.

Soy consciente de que una obra lírica, desde el punto de vista económico, se debe considerar como una seguridad incierta, con relación a la cual puede ser algo temerario cualquier acuerdo anticipado. Pero, hasta donde se puede alcanzar a ver, mi trabajo lírico es (por más que parezca y vuelva a parecer no tener valor en obras aisladas) una toma de posesión personal, un dominio del mundo exterior, tras el cual se gestan otras tareas, creaciones y soluciones; porque si deseo ahora asegurarme, con todo cuidado, una época de trabajo intensivo, lo hago no sólo pensando en acabar el próximo libro de poemas, sino en desarrollar mi prosa con la misma dedicación y, más allá aún, en una cierta necesidad dramática, que quizá escape algún día de la tensión artística, aumentada hasta el máximo.

Puede usted ver, por esta anotación, la gran importancia preparatoria que concedo a la evolución en la que me siento perplejo y como conducido, y cómo me cuido de que ésta pueda completarse, sana e inalterada.

Suyo,

RAINER MARIA RILKE

(B., pp. 216-221.)

París, 25 de agosto de 1908 *

Existe Venecia —es verdad— y sus iglesias y sus palacios están repletos de maravillas; están aquí las catedrales (deseo enorme de concentración y de trabajo); está todo el pasado prodigioso y terrible, conmovedor y lleno de evocaciones; y, sin embargo, cuánto queda todavía por realizar después de los antiguos, después de Dante, después de San Francisco; después de todos los amores y todas las penas y todas las muertes soportadas o lamentadas u olvidadas «desde siempre hasta nunca»: se pinta, se esculpe, se escribe y, cada vez más, se siente uno como el primer hombre ante un deber inusitado, iniciador temerario y tímido que avanza sin saber hacia dónde; nada parece iniciado: las cosas vírgenes esperan aún a los príncipes que vendrán a convertirlas en estrellas. A veces me asusta esta tarea elemental que corresponde tan poco a nuestra limitada vida. E incluso si se acuerda uno de lo que un instante puede contener de beatitud, de seguridad, de esperanza; se está tentado de creer que podríamos agotar el universo con esta pequeña copa si tuviéramos la verdadera

* Toda la carta en francés en el original. (N. del T.)

creencia y la fuerza no despilfarrada, la fuerza intacta, la fuerza entera. No hay ahora nada que tanto me asombre y me desanime como cuando siento llegar el cansancio; ¿por qué? ¿Por qué, ante esa Obra, no habiendo terminado nada y siendo joven, por qué no tengo la fuerza de un monstruo, de un dragón o de un Ángel, o simplemente la fuerza de una florecita obediente que hace todos los milagros que Dios ha querido imponer a su dulce y pasajera existencia?...

(B., pp. 226-227.)

París, 26 de diciembre de 1908

Debe usted saber, querido señor Kappus, lo que me alegró tener esta hermosa carta suya. Las noticias que me da, verdaderas y expresables, como ahora vuelven a ser, me parecen buenas, y cuanto más largamente lo medité tanto más las consideré como realmente buenas. Esto es lo que le quería escribir propiamente en Nochebuena; pero además del trabajo, en el que vivo este invierno de modo múltiple e ininterrumpido, ha llegado la antigua festividad tan deprisa, que apenas he tenido tiempo para hacer los preparativos más necesarios; mucho menos para escribir.

Pero he pensado en usted con frecuencia en estos días de fiesta, y me he imaginado qué tranquilo tiene que estar usted en su solitario fuerte, entre los montes vacíos, sobre los que se precipitan esos grandes vientos del sur, como si quisieran devorarlos en grandes pedazos.

Debe de ser inmenso el silencio en que tienen espacio tales rumores y movimientos, y si se piensa que a todo eso se añade además la presencia del lejano mar, resonando quizá como la nota más íntima en esta armonía anterior a la Historia, sólo se le puede desear que, paciente y lleno de confianza, deje trabajar en sí esa grandiosa soledad, que nunca

más habrá ya que eliminar de su vida; que, en todo lo que está ante usted para vivenciarlo y para hacerlo, obrará como un influjo anónimo, de modo continuo y silenciosamente decisivo, tal como en nosotros se mueve incesantemente la sangre de los antepasados, y se junta con la nuestra propia, componiendo eso único, irrepetible, que somos en cada giro en nuestra vida.

Sí: me alegro de que tenga consigo esa existencia firme y decible, ese título, ese uniforme, ese servicio, todo eso, palpable y limitado, que en tal entorno, con una tropa igualmente aislada y no numerosa, adquiere seriedad y necesidad, significa, más allá de lo que hay de juego y de pasatiempo en la profesión militar, una dedicación alerta, y no sólo admite, sino que precisamente adiestra, una atención independiente. Y que estemos en circunstancias que trabajen en nosotros, que nos coloquen de vez en cuando ante grandes cosas naturales, eso es todo lo que hace falta.

También el arte es sólo una manera de vivir, y puede uno prepararse para él viviendo de cualquier modo, sin saberlo; en toda realidad se está más cerca de él que en las profesiones irreales y semiartísticas que, reflejando una cercanía al arte, niegan en la práctica la existencia de todo arte y lo corrompen, como hace todo el periodismo y casi toda la crítica y tres cuartas partes de lo que se llama y quiere llamarse literatura. Me alegro, en una palabra, de que haya superado el peligro de caer ahí y de que esté solitario y animoso, en alguna parte, dentro de una cruda realidad. Ojalá el año que se aproxima le mantenga y robustezca en ella.

Siempre suyo,

R. M. RILKE

(B., pp. 239-240.)

París, 19 de agosto de 1909

Querido amigo:

Cuanto más pasa el tiempo, más me atormenta que me haya usted escrito hace tanto tiempo; fue el primer día de este año, y su carta terminaba con cariñosos buenos deseos que le he devuelto igualmente con frecuencia en mi pensamiento.

Si no he escrito (como hubiera debido y querido hacer cien veces desde entonces) se debe al encadenamiento y convergencia de distintas circunstancias adversas.

... ..

Habiéndonos limitado a un intercambio epistolar, sólo me queda pedirle que continúe teniéndome por aquel de quien han salido los libros que le parecen justos. Esos libros (el *Libro de horas* especialmente) no se preocupaban del lector y lo tomaban tan poco en consideración como lo que he publicado después; de manera que el pasaje de su carta en que dice que usted espera de mí un arte que tome en cuenta al lector, me ha sorprendido. Es posible que en este punto estemos muy lejos el uno del otro. Pero este punto no es esencial. Más esencial me parece poder asegurarle hasta qué punto mi conciencia es pura respecto a esos nuevos libros: cada pala-

bra, cada intervalo entre las palabras de esos poemas ha surgido de la necesidad más rigurosa, con la conciencia de esa responsabilidad suprema bajo cuyo control interior se lleva a cabo mi trabajo. Quizá las deficiencias de mi naturaleza o retrasos aún no solucionados en mi desarrollo son la causa de esta ruda objetividad, esta indiferencia hacia lo expuesto; quizá puedan concebirse caminos más agradables; yo debo seguir en el mío, más difícil.

¿No cree usted, querido amigo, que el *Libro de horas* estaba ya enteramente impregnado de la firmeza que se ha ido asentando en mí (unilateralmente, si usted quiere)? No considerar el arte como una selección a partir del mundo, sino como su entera transformación en esplendor. La admiración con la cual usted se lanza hacia las cosas (todas, sin excepción), debe ser tan impetuosa, tan intensa, tan irradiadora, que al objeto le falte tiempo para acordarse de su fealdad o infamia. No puede haber en lo terrible nada tan refractario y tan aniquilador a lo que la compleja acción del trabajo creador no pueda devolverle, con un gran excedente positivo, como una manifestación de la existencia, una voluntad de ser: como un ángel. Usted ha creído en esa transformación en el *Libro de horas*, y la ha comprendido; pero en estos últimos libros, donde Aquel para quien ésta se produce no se nombra, usted estaría tentado de tomar por un juego lo que siempre es la misma gran necesidad; legítima, por lo tanto, no para los espectadores, sino para el que sufre y anhela sobreponerse. Esto es, más o menos, lo que yo diría, además, querido amigo, para justificarme...

RILKE

(B., pp. 244-245.)

Duino (Litoral de Austria), 28 de diciembre de 1911

Querida Lou:

Déjame hacerme la ilusión de que casi esperas una carta mía; de lo contrario no se puede justificar este gran pliego, y realmente no puedo coger otro más pequeño. Es lo probable en este tiempo que estés en casa y tengas calma, como siempre ha sucedido entre las dos noches santas; así que permíteme que te cuente cosas a lo largo de algunas páginas.

Como ves, siempre me apresuro en llegar a mí, sigo suponiendo que este tema puede interesar, ¿puedes adaptarte otra vez a él? Por favor, por favor, hazlo, yo te ayudaré lo mejor que pueda. Quizá puedo mal; entonces hay un punto de apoyo: el *Malte Laurids Brigge*. No necesito respuestas a mis libros, eso lo sabes, pero ahora considero necesario, de corazón, saber qué impresión te ha hecho este libro. La buena Ellen Key, naturalmente, me ha confundido en seguida con Malte y ha desistido; pero nadie más que tú, querida Lou, puede distinguir y demostrar si se parece a mí y hasta qué punto. Si él, que en parte está hecho de mis peligros, sucumbe en ellos, en cierta medida para ahorrarme a mí el hundimiento, o si con estos apuntes he entrado en la corriente que me arre-

bata y arrastra al otro lado. ¿Puedes entender que después de este libro me haya quedado como un superviviente, desorientado en lo más íntimo, desocupado, sin poder volver a ocuparme? Cuanto más avanzaba escribiendo hacia el final sentía con mayor fuerza que sería un corte indescriptible, una alta divisoria de aguas, como siempre me decía a mí mismo; pero ahora resulta que todas las aguas han fluído hacia el lado antiguo y yo me hundo en una sequedad que no va a cambiar. Y si fuera sólo eso: pero el otro, el hundido, me ha desgastado en cierto modo, ha impulsado con las energías y los objetos de mi vida el inmenso gasto de su hundimiento; no existe nada que no estuviera en sus manos, en su corazón; se han apropiado de todo con la urgencia de su desesperación; apenas una cosa me parece nueva, descubro también su rotura, el lugar brusco en que se ha quebrado. Quizá este libro debía estar escrito como cuando se enciende una mina; quizá debía haber saltado yo muy lejos de él en el momento en que lo acabé. Pero para eso me importa todavía mucho la propiedad y no puedo asumir la pobreza ilimitada, aunque probablemente sea ésta mi tarea decisiva. He tenido la ambición de poner todo mi capital en una cosa perdida, pero, por otra parte, sólo en esta pérdida podían hacerse perceptibles sus valores, y por eso, recuerdo, me pareció la mayor parte del tiempo del *Malte Laurids* no un hundimiento, sino más bien una ascensión peculiarmente oscura hacia una abandonada y lejana zona del cielo.

Con una especie de bochorno pienso en mi mejor época de París, la de los *Nuevos poemas*, cuando no esperaba nada ni a nadie y cada vez más fluía hacia mí el mundo entero como tarea, y yo respondía claro y seguro con un rendimiento puro. ¡Quién me hubiera dicho entonces que me esperaban tantos retrocesos! Cada mañana me despierto con un hombro frío, donde debería agarrar la mano que me sacudiera. ¿Cómo es posible que ahora yo, preparado y edu-

cado para la expresión, permanezca propiamente sin vocación, sobrante?

lo terrible del arte es que, cuanto más se entra en él, más obliga a lo extremo, casi a lo imposible.

Adiós, querida Lou; Dios sabe que tu ser fue tan justamente la puerta por la que por primera vez entré en la libertad; ahora vuelvo aún de vez en cuando y me coloco justo en las jambas de la puerta, sobre las que en otro tiempo marcamos mi crecimiento. Déjame esta querida costumbre y quíereme.

RAINER

(*B.*, pp. 299-304.)

Duino, 10 de enero de 1912

Querida Lou:

La princesa Taxis, la mayor, estuvo aquí y desde hace unos días estoy otra vez solo; ahora te agradezco, por fin, tu buena carta.

En los últimos años me vino con frecuencia la idea de que muchos que trabajan en lo artístico habrían llegado, a través de ello, a aprovechar y explotar sus insuficiencias, que conocían; algo así como si hubieran hecho útil en ellos una debilidad reconocida en otro. Yo estoy demasiado del lado de mi naturaleza, nunca he querido nada de ella que no produjera de modo magnánimo y gozoso por sus más propios impulsos, casi pasando por encima de mí. Y en el otro camino se llega, en todo caso, a estar en condiciones de poder escribir siempre; eso no me importa nada. Lo que me acucia esta vez no es quizá tanto la longitud del parón, sino una especie de embotamiento, algo como un envejecimiento, si se puede llamar así, como si esto que es lo más fuerte en mí hubiera sido dañado de alguna forma, fuera un poco culpable, fuera atmósfera, comprendes...: aire en vez de espacio cósmico. Puede ser que la distracción incesante en que vivo

tenga en parte causas corporales; es un enrarecimiento de la sangre, y cada vez que lo noto me brota el reproche de haberlo dejado llegar tan lejos. Y lo que también se me presenta: me levanto cada día con la duda de si seré capaz de hacerlo, y esta desconfianza ha crecido por encima de la experiencia objetiva de que pueden pasar semanas e incluso meses en que sólo con el esfuerzo más extremado logro cinco líneas de una carta por completo indiferente que, cuando por fin están ahí, me dejan un regusto de incapacidad tal, como lo que sienta un inválido que ni siquiera puede volver a dar la mano.

Se me ocurre que tú sabes que *Mir zur Feier* (Para festejarme) fue editado de nuevo (lo cual no fue ninguna mejora) junto con *Die weisse Fürstin* (La princesa blanca), hace unos dos años, con el título *Die frühen Gedichte* (Poemas tempranos); en una carta que recibí anteayer me induce el editor otra vez a pensar en reunir los libros anteriores, que, luego, en un tomo parecido, volverán a vivir en forma de *Erste Gedichte* (Primeros poemas).

Por lo demás, la Insel-Verlag [Editorial Insel] me atiende de forma muy amistosa y comprensiva, puedo rehusarle todo lo que no me guste; por otra parte también comprendo que ésta, que me ayuda fielmente en estos años de sequía, pretende hacernos un servicio a ambos al tener en cuenta cosas anteriores y más antiguas.

Adiós. Seguiría escribiendo con gusto todavía un año (pero, ocho folios así, ¿qué vas a decir?).

RAINER

(B., pp. 306-313.)

París, 16 de diciembre de 1913

La «Elegía II» es hermosa al principio e *increíblemente bien lograda en el pasaje del Ángel, magnífica*; en lo que sigue no siempre estoy de acuerdo; como usted misma siente, encuentro algunas cosas más explicitadas que traducidas...; y quizá uno o dos pasajes no absolutamente exactos en su sentido. Así el «*pur siamo ancora*» por «*wir sinds doch*» [nosotros lo somos], que quería decir más bien: «*Lo siamo pure tutto quello ch'è se ne va*»... *

Más adelante, me pregunto por la expresión tan querida para mí, que concierne a los amantes:

Ich weiss: / ihr berührt euch so selig, weil die Liebkosung verhalt / weil ihr die Stelle nicht schwindet, die ihr Zärtliche / zudeckt; weil ihr darunter das reine / Dauern verspürt...

(Lo sé: / os tocáis tan felices porque la caricia retiene / porque no desaparece el lugar que vosotros, cariñosos, / cubris; porque bajo él sentís la pura / duración...)

* En italiano en el original. (N. del T.)

Esto se entiende totalmente al pie de la letra: que el lugar sobre el cual el amante pone la mano escapa, por ello, al paso del tiempo, al envejecimiento, a todo lo que es ya casi podredumbre de nuestra sustancia —este lugar, bajo su mano, simplemente *perdura*, es—; debería ser posible hacerlo comprender no menos literalmente en italiano, puesto que toda perfrasis equivale a anularlo. ¿No es así? Y yo me apegó a esas líneas con una alegría especial de haber podido formarlas.

De los versos de Brown es también «*Nembi e dubbi*» el que prefiero: es asombroso, aunque se adivine el azar, aquella muy noble casualidad gracias a la cual las vetas de cierto mármol, después de pulido, hacen pensar en ruinas, esa casualidad que da a las nubes parecidos, que presta rostros a tal o cual mancha de humedad...

Querida princesa, no debe creer, por desgracia, que resulte gran cosa de mi nuevo retorno; intento solamente vivir entre mis cuatro paredes un poco vacías como si fuera en Duino, y así es como tengo más posibilidades de hacerlo bien, tan bien como me sea posible. He leído todo Kleist, gran parte por primera vez, el magnífico *Príncipe de Homburgo*, el grandioso fragmento de *Guiscard*; el hecho de que las circunstancias me hayan impedido leerme prematuramente, como sucede en general a los jóvenes, toda la literatura, tiene de bueno que su aspecto más poderoso se yergue ahora enteramente nuevo ante un ánimo más maduro. *Amphitryon* es bello y atractivo, las novelas cortas son de una prosa incomparablemente cultivada, esa *Marquesa de O.* narrada de arriba abajo, de un tirón; y el ensayo sobre el *Teatro de marionetas* que no me canso de admirar. Y detrás de todo esto —*quelle déresse*—, *quel désespoir*, *quel sacrifice* *. En qué tierra de desgracias escarbamos, nosotros los poetas-topos, sin saber nunca contra qué vamos a chocar ni quién nos devora-

* En francés en el original. *Qué desamparo, qué desesperación, qué sacrificio.* (N. del T.)

rá en cuanto saquemos nuestra polvorienta nariz del reino terrestre.

Espero mucho, el domingo, del retorno de la *Mona Lisa*; es la única mujer con la que puedo salir aquí...

(B., pp. 415-416.)

París, 27 de diciembre de 1913

Mi querido Thankmar:

Mire, yo le quería abrir el tomo de poesías, para que le llegara de forma algo más personal, más fácil de leer; pero transcurren las semanas y otros asuntos me mantienen en tensión. Y ahora que ha conocido usted a D., también estará tan apasionado por la personalidad de Deubels.

¿Me equivoco si supongo que en la introducción que he leído se ha acentuado el pasaje erróneo? O bien, si verdaderamente hay que interpretar su vida con estos acentos, echo de menos una melodía perceptible que, ya pasadas todas las inflexiones, debería notarse en el ahora definitivo infinitivo de la vida.

Frente a estas impresiones yo me pregunté si no se acaba con el *Pauvre Lélian* * la serie de los *Poètes maudits* *, lo cual puede ser una desgracia para nosotros; porque al final predomina en este singularísimo oficio la *bénédiction* *, sencillamente prevalece, eso lo ha de reconocer cualquiera. Por ello surge algo absolutamente distorsionado, que nuestra mirada

* En francés en el original. *Pobre Lelian, Poetas malditos.* (N. del T.)

no puede seguir aceptando, si uno quiere descubrir con todo propósito la *misère* (*cette misère revêche qui s'entête*) * y quiere convertirla al mismo tiempo en constructivo componente de una existencia de poetas. Sencillamente *no sabemos* lo que la miseria hace o destruye en un corazón. De ningún modo es constructiva; en todo caso el andamiaje, tapado con trapos, tras el cual a veces se ordenan y sitúan las piedras definitivas. Pero entonces hay que reconocer también que se elimina en silencio, donde ya no es absolutamente necesaria, en vez de tener en cuenta tablas y tablonés, junto con los carteles y letreros que, poco a poco, han ido a ocupar el lugar. Sólo posee la razón el que deja la puerta abierta a *heur* y *malheur* ** para que puedan llegar, pero también marcharse, según sea necesario. Acostumbrar a la miseria a uno, darle todos los días el azúcar del café, para que finalmente esté debajo de todas las mesas y no se quiera ya marchar, eso es inculcar a este fantasma una enseñanza que es contraria a su naturaleza errante. Como poeta, no debe uno convertir en su amada ni siquiera a la *détresse* ***, sino poner en la obra todo el empeño y la gloria, y la vida exterior debe estar sellada por ello, hasta negarse uno a sufrir a ambas en otra parte.

Esto, aproximadamente, se me ocurrió al leer la introducción; a los poemas apenas llegué, pero seguro que confirmarán lo que opino, al menos la mayoría de ellos.

Siempre suyo,

RILKE

(B., pp. 422-424.)

* En francés en el original, *esta miseria arisca que se obstina*. (N. del T.)

** En francés en el original, *a la buena y mala fortuna*. (N. del T.)

*** En francés en el original, *desamparo extremo*. (N. del T.)

París, 20 de febrero de 1914

Querida Lou:

Acabo de leer, con gran emoción, tus tres *Cartas* *. En realidad no sabía que se pudiera decir *tanto* y, sin embargo, se trata sólo del principio del principio del auténtico decir.

Te escribo, en vez de algo con ilación, sólo algunas observaciones, tal como me han venido en la lectura, todas ellas fuera del marco de la lectura y dirigidas a nosotros, a mí.

Lo he comprendido bellamente, como nunca antes se me había presentado: este «*siempre-estar dejada-más-adentro*» de la criatura naciente desde el mundo hacia el mundo interior. De aquí la situación excitante del pájaro en este camino hacia dentro. Su nido es ya para él casi como un seno materno exterior concedido por la naturaleza, que sólo le provee y cubre, en vez de contenerle por entero. Así, él es aquel de entre los animales que tiene para con el mundo exterior una muy especial confianza de sentimiento, como si se supiera con ella en el más íntimo secreto. Por eso canta en el mundo exterior como si cantara en su interior, por eso

* Las *Drei Briefe an einen Knaben*: Tres cartas a un niño.

captamos un trino tan fácilmente en el interior; nos parece como si lo tradujéramos, sin residuos, en nuestro sentir; él es capaz de convertir, por un momento, el mundo entero en espacio interior, porque sentimos que el pájaro no distingue entre su corazón y el de todo el mundo. Por una parte, se gana mucho de lo animal y de lo humano a través de la inserción de la vida que madura dentro de un seno materno: porque éste se hace tanto más mundo cuanto que en el interior se pierde la participación del mundo en estos procesos (como si se hubiera hecho insegura, se la ha retirado); por otra parte (tomado de mi agenda, escrito el año pasado, en España... te acordarás, la pregunta...): «¿De dónde procede la intimidad de la criatura (de las restantes)?». De este «no-haber-madurado-en-el-interior-del-cuerpo», lo cual trae consigo que no abandone propiamente nunca el cuerpo protector. (Toda la vida tiene una relación con el seno.)

Es muy bello el pasaje de «las dos intimidades»: la intimidad por causa de lo interior y la intimidad contra lo exterior.

Eso, lo que tan bellamente se muestra del mundo de las plantas, cómo no hace misterio de su misterio, sabiendo al mismo tiempo que no puede existir de otra forma *que en seguridad*: esto es, imagínate, exactamente lo que sentí en Egipto ante las esculturas, y desde entonces siento siempre ante las cosas egipcias: este quedar al descubierto el misterio, que no se necesita esconderlo. Y quizá es todo lo fálico (como *pre-pensé* en el templo de Karnak; pensarlo no me era posible aún) sólo una explicación de lo humano «íntimo cerrado» («secreto-misterioso»), en el sentido de lo «abierto-

secreto» de la naturaleza. No puedo recordar la sonrisa de los dioses egipcios, sin que se me ocurra la palabra «polen».

Y ahora, adiós por hoy.

RAINER

(B., pp. 448-451.)

Irchenhausen, 8 de febrero de 1915

Muy estimado señor Von Ficker:

Por lo que a mí respecta, he vivido unas semanas de agitación interna y externa; después de cierto tiempo en Berlín, volví a Munich, de donde salí de nuevo para buscar, sólo por algunos días, la pura estación del año que reúne aquí, bajo grandes cielos, valles nevados y sombríos bosques. Lo más tarde a mediados de la semana estará de vuelta en Munich (Finkenstrasse 2, IV).

En contestación a su última carta, me hubiera gustado escribirle que en julio, en París, traté mucho, y con mucha emoción, la poesía de Georg Trakl; mientras tanto, su destino se ha cerrado en torno a él, y ahora se comprende mejor hasta qué punto su obra ha nacido, ha brotado de una fatalidad del destino. (Espero estos días el *Sebastián* * que encargué apenas lo vi anunciado.)

Las pocas líneas en que se refiere a él las tomo con alegría cordial, como muestra de que se encuentra bien el amigo desconocido. Hasta la próxima vez.

Su muy devoto,

R. M. RILKE

* *Sebastian in Traum: Sebastián en sueños.*

Post scriptum. (Martes por la mañana.)

He encontrado ayer, en el paquete de donde había sacado el Kierkegaard, el *Helian* de Trakl, y le doy las gracias muy especialmente por el envío. Cada ascender y avanzar en este bello poema es de una indecible dulzura; me estremeció por sus apartados internos, se diría que está construido sobre silencios, sus líneas son como cercados en torno de lo inefable ilimitado: como barreras en un país llano, por encima de las cuales el espacio ilimitado reconstruye sin cesar una gran llanura no poseíble.

¿Cuándo se escribió *Helian*? ¿Ha reunido usted quizá en alguna parte alguna fecha o recuerdos sobre el poeta? Si alguna vez los publica, le rogaría que me lo avisara. La figura de Trakl pertenece al mito de Linos; intuitivamente la comprendo así en las cinco apariciones de *Helian*. Más comprensible no debe ser, y no lo ha sido por sí mismo. A pesar de todo, yo desearía en algunas líneas una referencia a su persona, no para «comprenderla» al pie de la letra, sino para sentirme confirmado en mis intuiciones, aquí y allá.

He leído las reseñas sobre T. en las «Weissen Blättern» («Hojas blancas») y en la «Neue Rundschau» («Nueva revista»).

Le saludo agradecido y muy cordialmente.

Su

R. M. R.

Munich, 15 de febrero de 1915

Muy estimado Sr. Von Ficker:

No es nada nuevo —estoy más improductivo de lo que pensaba—, sino que los versos que adjunto los he encontrado en páginas de mi diario; me parece que podrían servirle. Si no es ése el caso, dígamelo y buscaré en seguida otra cosa.

Temía darles un título, y por fin renuncié a ello. Quizá coincidiáramos en ello usted y yo.

Mientras tanto, he recibido *Sebastian in Traum* (*Sebastián en sueños*) y lo he leído muy a fondo: conmovido, asombrado, dividido entre presentimientos y perplejidad; porque se entiende muy bien que las circunstancias de este canto (su ascenso y descenso) han sido irremediabilmente únicas, justo como aquellas de las que brota un sueño. Tengo la sensación de que, incluso para alguien muy cercano a Trakl, esas perspectivas, esas visiones no aparecen nunca sino como a través de un cristal, como si él estuviera excluido de ellas: porque la vivencia de Trakl se despliega como una sucesión de reflejos, y rellena todo su espacio, un espacio inaccesible como el de los espejos. (¿Quién puede haber sido él?)

Mis mejores deseos, querido señor Von Ficker, y saludos de quien le recuerda siempre.

Suyo,

R. M. RILKE

31. A Ellen Delp

Munich, 22 de agosto de 1915

Querida Ellen:

Gracias por las mil rosas en mis zapatos; cada mañana pienso en ellas cuando me los pongo y las rosas están también allí; creo en ellas, como creo en su pequeño caballo campesino y en la alegre cosecha de flores que le espera en casa, a la vuelta de su cabalgada. Todo esto pertenece a la misma historia, la suya, y parece que incluso a uno de sus más bellos capítulos.

Qué palabras tan estupendas ha encontrado usted para el destino de los pájaros en torno a los faros; las definitivas. Así es como hay que verlo, en el sentido de la vida; sin embargo, yo, que en estos últimos años he tocado el reverso de este sentido con tanta frecuencia, su lado apartado de nosotros, no puedo evitar pensar que un error de los sentidos suscite entonces éxtasis y catástrofes por la mera presencia de una cosa que pertenece al universo humano, pero inconcebible en el de los pájaros, una cosa excesiva para ellos, una música; y si ésta les aniquila, de hecho, es porque es para ellos una cosa que no existe (un poco como nos aniquilaría un fantasma). Y entonces: ¿qué tipo de vida es ésta, en que un malentendido tiene el poder de provocar la reali-

dad del éxtasis, del vértigo y de la muerte, y un error esta realidad, la más verdadera? Más aún, y es lo más pavoroso para mí: el hecho de que todos estos espectáculos que se producen en lo visible o en lo invisible, entre los humanos, en el alma, en el espíritu, en cada una de las movibles relaciones que constituyen la esencia de nuestra vida, que incluso aquí, no menos constantemente, nazcan los más graves destrozos, las más elevadas exaltaciones; y que nosotros mismos, en nuestra inmanencia más íntima, nos hacemos verdaderos no en contacto con lo verdadero, sino en contacto con lo que nos es extraño, de lo que no *debería* ser, de algunos faros cuyas señales pasan por encima de nuestras cabezas, nos ignoran y no son para nosotros más que incomprensibles excesos de una fuerza que no existe en nosotros más que en forma de problema y que nos consume por la violencia autoritaria de su respuesta. Ciertamente, ya lo sé, cuando se lleva la reflexión lo bastante lejos, incluso lo divino no aparece como concebible más que fuera de nosotros, como una especie de faro en el aspecto más que nuestro; entonces, no se trataría más que de esperar el mayor malentendido posible, el error supremo, para perecer jubiloso, en *la* llama que es para nosotros menos comprensible y más mortífera, y no en ninguna otra más clemente. ¿Es esto la vida?

Agradecido y suyo de corazón,

RAINER

(B., pp. 495-496.)

Munich, 27 de octubre de 1915

Si no estuviera usted, Ellen, afortunada Ellen, tan segura de haber conquistado y haber superado el casi impenetrable presente, me debería reprochar el haberle presentado en mi carta, de nuevo, la desmesurada fatalidad de modo tan fuerte y sólido. Pero siento como que no le ha hecho daño, puesto que (como usted dice) ha vuelto al sencillo suelo, por el camino de enmedio, a la honda naturaleza que sobrevive, en la que el ser de usted tiene toda su consonancia.

¿Ha sido posible ese camino para mí también? Continúo avanzando, pero me detengo demasiado en el avance, la naturaleza no me empuja lo bastante; «árbol, animal y estación del año», todo eso ya no tiene aquella magia inmediata sobre mí, que a veces, como pura vivencia de gozo podía dominar mi corazón, aún tan prendido. El «trabajo del natural» me ha convertido lo existente en *tarea* en tal alto grado, que sólo muy rara vez todavía, como por equivocación, me habla una cosa otorgándome y dándome, sin la exigencia de ser reproducida en mí con el mismo valor y significación. El paisaje español (el último que he vivenciado sin limitaciones), Toledo, ha llevado hasta el extremo esta manera de ser mía; en cuanto que allí la misma cosa exterior: torre,

montaña, puente, poseía ya a la vez la inaudita e insuperable intensidad del equivalente interior, mediante el cual se hubiera podido representar. Apariencia y visión coincidían a la vez, por todas partes, en el objeto, en cada uno se había desplegado un mundo interior completo, como si un ángel, que abarca el espacio, estuviera ciego y mirase dentro de sí mismo. Este mundo, mirado ya no desde el hombre, sino en el ángel, es quizá mi verdadera tarea; por lo menos, confluirían en él todos mis intentos anteriores; pero, para comenzarla, Ellen, ¡qué protegido y decidido tendría que estar uno!

RAINER

(*B.*, pp. 509-510.)

Munich, 8 de noviembre de 1915

Se pueden hacer muchos comentarios, L. H., a las numerosas páginas de su carta; casi cada frase exige diez cartas más; y no es que hubiera que oponer respuestas a todo lo que en ella es pregunta (¿y qué no es pregunta en ella?), no, pero éstas son todas las preguntas que siempre se han vuelto a tapar con otras preguntas o (en el mejor caso) se presentaron más transparentes bajo el influjo de otras preguntas con luz propia —son las grandes dinastías de preguntas— ¿y quién las ha contestado alguna vez?

Lo que en *Malte Laurids Brigge* está expresamente dicho (perdone que vuelva a nombrar este libro, puesto que se ha convertido precisamente en el tema entre nosotros), es propiamente sólo *esto*, con todos los medios y siempre otra vez desde el comienzo y según todas las pruebas esto: *esto*, ¿cómo es posible vivir, cuando los elementos de esta vida son completamente incomprensibles para nosotros? Si somos siempre insuficientes en el amor, inseguros en las decisiones e incapaces frente a la muerte, ¿cómo es posible existir? No he conseguido expresar en este libro, producido bajo el más profundo sentido del deber interior, todo mi asombro de que los hombres traten con la vida, desde hace milenios (para no

hablar de Dios) y al mismo tiempo se enfrenten a estas tareas primeras y más inmediatas, incluso, si se toma con exactitud, únicas (porque ¿qué otra cosa tenemos que hacer, aún hoy, y por cuanto tiempo aún?), tan novatos y desconcertados, tan entre susto y disuasión, tan pobremente. ¿No es esto incomprensible? Mi admiración ante este hecho me empuja, cada vez que me abandono a él, ante todo a la mayor consternación y después a una especie de terror, pero también tras el terror hay algo cercano y supercercano, algo tan intenso, que no sería capaz de diferenciar, por la mera sensación, si es ardiente o helado. Ya una vez, hace años, intenté escribir sobre el *Malte* a una persona a quien había asustado este libro, que yo mismo lo sentía a veces como una forma hueca, como un negativo, cuyas hondonadas y concavidades son dolor, desconsuelo y dolorosísima intuición, pero cuyo vaciado, si fuera posible sacarlo (como en un bronce la figura positiva que de él se saca) sería quizá felicidad, asentimiento: dicha más segura y exacta. ¿Quién sabe, me pregunto, si no nos colocamos siempre, por decirlo así, a la espalda de los dioses, no separados de su cara radiante y excelsa más que por ellos mismos, muy cercanos a la expresión que añoramos, sólo que estando precisamente detrás de ella; pero, qué otra cosa significa esto, sino que nuestro rostro y la cara divina miran en la misma dirección, están de acuerdo; y, entonces, cómo debemos salir del espacio que el dios tiene ante sí, para entrar a él?

¿Le confunde que diga dios y dioses y que con estas expresiones (exactamente como con el fantasma) pretenda la pluralidad, queriendo decir que también para usted sea válido pensar algo parecido? Pero tómelo en sentido suprasensible. Entendámonos en que el hombre, desde sus más antiguos comienzos, ha formado dioses, en los cuales, aquí y allá, estaban contenidos sólo lo muerto y amenazador y aniquilador y terrible, la violencia, la ira, el enajenamiento sobrepersonal, enlazados a la vez en un apretado y maligno haz: lo extraño, si usted quiere, pero eso extraño ya aceptado de

tal modo que se consentía en ello, se soportaba, incluso se lo reconocía en aras de un determinado y misterioso parentesco e interrelación: *se era también eso*, sólo que por el momento no se sabía comenzar nada por esta dimensión de la propia experiencia vital; eran demasiado grandes, peligrosos y múltiples, crecían por encima de uno hacia un desbordamiento de significado; resultaba imposible, junto a las muchas exigencias del existir orientado al uso y al provecho, tomar sobre sí siempre esas circunstancias incontrolables e inasibles; y así se llegaba al acuerdo de dejarlas de lado de vez en cuando. Pero como eran un rebosar, lo más fuerte, incluso *demasiado* fuerte, lo violento, lo opresor, lo incomprendible y a menudo monstruoso ¿cómo no iban a ejercer, concentradas en una misma posición, influjo, efecto, poder, supremacía? Y, desde luego, en ese momento, desde fuera. ¿No se podría tratar la historia de Dios como una parte nunca explorada de la mente humana, siempre postergada, reservada y finalmente desperdiciada, para la que existió un tiempo de decisión y captación, y que allí donde se la había relegado, crecía más y más hacia una tensión contra la cual el impulso del corazón aislado, siempre disperso y menudamente herido apenas se cuestiona?

Vea usted, y no fue de otra manera con la muerte. Vivencia y sin embargo no experimentable para nosotros en su realidad, sobrepasándonos cada vez más en saber pero nunca confesada, admitida propiamente por nosotros, haciendo enfermizo el sentido de la vida y superándolo desde el principio, también ha sido desplazada, echada fuera, para que nos interrumpiera constantemente en la búsqueda de ese sentido, ella que probablemente está tan próxima a nosotros que no podemos determinar bien la distancia entre ella y el centro interior de la vida, se convirtió en algo exterior, mantenido a distancia cada día, que acechaba en alguna parte en el vacío para caer sobre éste o aquél con maligna elección; cada vez más surgía la sospecha contra ella de que era la contradicción, el adversario, el contraste invisible en el aire, aquel

en que se hunden nuestras alegrías, la copa peligrosa de nuestra felicidad, de la que podemos ser derramados a cada momento.

Dios y la muerte estaban ya fuera, eran lo otro, y lo uno era nuestra vida, que ahora parecía hacerse, por el precio de esta escisión, humana, de confianza, posible, realizable, en fin, lo nuestro en sentido estricto. Pero como en este curso de vida dirigido hasta cierto punto a principiantes, en esta clase de primaria sobre la vida, seguía habiendo incontables cosas por ordenar y comprender, y como nunca se podían hacer marcadas diferencias entre los deberes cumplidos y los dejados de lado provisionalmente, resultó que incluso en esta manera limitada de entender no había ningún progreso recto y de confianza, sino que se vivía como venían las cosas, y tenía que salir, finalmente, de los resultados reales y de las sumas equivocadas y de todo resultado, precisamente como error básico, aquella condición sobre cuyo presupuesto estaba organizado todo este intento existencial, mientras que propiamente aparecían eliminados Dios y la muerte de toda significación aceptada en el uso (como algo no de aquí, sino del más allá, heterogéneo y diferente), se aceleraba el menor círculo de lo que únicamente pertenece al aquí cada vez más; el llamado progreso se convertía en acontecimiento de un mundo encerrado en sí, que olvidaba que tal como se colocaba, estaba afectado por la muerte y por Dios de antemano y de forma definitiva. Entonces, si al menos esto hubiera producido algún tipo de reflexión, se habría estado en condiciones de mantener lejos a Dios y a la muerte como meras ideas en lo espiritual: pero la naturaleza no sabía nada de este desplazamiento conseguido por nosotros de alguna forma —si florece un árbol, florece en él tanto la muerte como la vida, y el campo está lleno de muerte, que produce una rica expresión de la vida desde su semblante en reposo, y los animales van pacientemente de la una a la otra—, y por todas partes a nuestro alrededor está la muerte como en su casa y nos mira desde las grietas de las cosas, y un clavo oxi-

dado, que sobresale en cualquier lado de una tabla, no hace día y noche más que alegrarse de la muerte.

Y también el amor, que confunde las cuentas entre los hombres para introducir un juego de cercanías y lejanías en el que nos incluimos sólo hasta cierto punto: como si el universo estuviera lleno y no existiera espacio en ninguna parte más que en nosotros; tampoco el amor se preocupa de nuestras compartimentaciones, sino que nos precipita, temblando como estamos, dentro de una infinita conciencia del todo. Los amantes no viven de lo de aquí, lo separado; como si nunca se hubiera realizado una división, cogen la desmesurada riqueza de sus corazones; de ellos se puede decir que Dios se les hace real y que la muerte no les daña: *porque están más llenos de muerte cuanto más llenos de vida.*

Pero aquí no tenemos que hablar de la experiencia, es un misterio, no algo que se cierra, nada que haga el intento de quedar oculto, es el misterio seguro de sí mismo, que está abierto como un templo, cuyas entradas se alaban de ser accesos, cantando entre columnas de tamaño sobrenatural, que son pórticos. Pero (y con esto, señorita H., vuelvo de nuevo a su carta), ¿cómo podemos hacer para estar debidamente preparados para la experiencia que nos sorprende en la relación humana, en el trabajo, en el sufrimiento, y para la que no se nos permite ser imprecisos, porque ella misma es exacta, tan exacta, que sólo podemos reconocerla en el contraste, nunca es una casualidad; usted misma ha descubierto para sí varios caminos de aprendizaje, y se percibe que ha ido por ellos observando y meditando. Así también le han hecho concentrarse más las conmociones de las que me escribe y no la han herido; yo querría, en lo posible, apoyar su preocupación por la muerte, tanto por el lado biológico (en el que conmemora a Wilhelm Fliess y sus muy interesantes investigaciones; le enviaré un librito suyo el próximo día) cuanto haciéndole fijar la atención en algunos hombres significativos que han meditado sobre la muerte con mayor pureza, calma y grandeza de corazón. Ante todo uno: Tolstoi.

Existe una narración suya llamada «La muerte de Iván Ilitch»; justamente la tarde en que llegó su carta sentí con fuerza el impulso de leer de nuevo esas páginas extraordinarias; lo hice, y mientras pensaba en usted, casi se las leí a usted. Este cuento está en el tomo séptimo (tercera serie, edición completa aparecida en Eugen Diederich, junto con «Caminad mientras tenéis la luz» y «Señor y criado»; ¿puede usted conseguir el libro? Quisiera que le fuera asequible mucho de Tolstoi, los dos tomos de *Edades de la vida*, *Los cosacos*, *Polikuchka*, *El lancero*, *Tres muertes*. Su enorme experiencia de la naturaleza (apenas sé de otro hombre que se haya abandonado tan apasionadamente a la naturaleza) le puso en situación, de modo asombroso, de pensar y escribir a partir del Todo, desde una sensación de la vida, tan penetrada por la muerte finamente desmenuzada, que parece contenida en ella siempre, como una especia particular en el robusto sabor de la vida; pero justamente por eso pudo asustarse este hombre tan profundamente, con tanto desconcierto, cuando observó que en algún lugar existía la pura muerte, la botella repleta de muerte, o sea, horrible taza con el asa rota y la inscripción sin sentido, *Fe, amor, esperanza*, en la que uno estaba obligado a beber la amargura de la muerte no disimulada. Este hombre ha observado en sí y en otros muchas clases de miedo a la muerte, porque también el ser observador de su propio miedo le había sido dado por su constitución natural, y su relación con la muerte había sido hasta el fin un temor experimentado con magnanimidad, una fuga del miedo al mismo tiempo, un edificio gigantesco, una torre de miedo con pasadizos y escaleras, y con voladizos sin barandas y caídas hacia todas partes; sólo que la fuerza con que también experimentó y reconoció la grandiosidad de su miedo, en el último momento quizá, quién sabe, le volcó hacia la realidad inasequible; de pronto el suelo seguro de esa torre se hizo paisaje y cielo, y viento y un vuelo de pájaros a su alrededor...

(B., pp. 510-516.)

Munich, 9 de marzo de 1918

Mi querido señor de Marwitz:

En cuántas épocas de mi vida hubiera podido responder a un gesto de tanta cordialidad como el suyo. Ahora, permitirle participar en lo más íntimo en mi vida sería precipitarle en una miseria tan grande que mis medios no bastan para describirla. Lo que en la violencia y desmesura de su vida actual le hace desear el recibir cartas es sin duda el convencimiento, que le rebosa a usted, de que, para nosotros los del campo, la continuidad espiritual no se ha interrumpido. Y esto es, precisamente, de lo que no podría aportar la menor prueba. Al contrario, en lo que me concierne, las circunstancias generales se han conjugado con las más difíciles circunstancias personales para bloquear toda energía interior y para separarme de la nutrición que otras veces me alimentaba, hasta en los peores momentos, desde raíces seguras. Cuanto más perceptible se me ha hecho esta fatalidad, más me he vuelto hacia nuestra desgraciada época, y esta orientación de la mirada no ha hecho más que agravar mi pobreza. Porque, ¿dónde está para nosotros lo visible de este mundo desespe-

rado? No se piensa que, sobrecargados desde hace varios años con la conciencia de las calamidades que nos abruman, se debería llegar por fin a alguna parte en que los hombres estén de rodillas y griten: esto ya lo comprendería yo, me precipitaría hacia ellos y tendría entonces el derecho de tener mi grito bajo la protección de los suyos. Participar en la prueba significa aquí, en el campo, leer los periódicos, atiborrarse de la equívoca pseudoactualidad que éstos acumulan cada día y no poder concebir, en fin, el sufrimiento y la preocupación más que en la traducción que ellos imponen a todo. Por muy terrible que sea la guerra en sí, me parece aún más estremecedor el hecho de que su presión no haya contribuido en ninguna parte a hacer al hombre más conocible, a impulsarlo, al individuo o a la masa, hacia Dios, como lo hicieron en otro tiempo las grandes calamidades. En la llanura que se ha formado mientras tanto y en la que los periódicos se entienden para nivelar todos los acontecimientos (una verborrea en que lo hipotético y lo prematuro se codean con lo fáctico, y lo mercantil con lo imponderable); en esta llanura en que se opera un compromiso perpetuo entre todas las tensiones, se ejercita a la humanidad para que ingiera constantemente una masa de noticias, en vez de las realidades para las que nadie tiene tiempo ni medios de dejarlas crecer y desarrollarse en el interior de sí mismo.

Yo nunca he sido, y no puedo ser nunca más lector de periódicos. Ya basta. Hoy he pedido a un amigo si podría instalarme una habitación tranquila en el campo, donde no tuviera que ver ni hablar a nadie, condiciones éstas que con frecuencia han sido favorables a mi estado de ánimo y a mi trabajo. Temo ponerme enfermo si no puedo volver así a la soledad y al contacto con la naturaleza y la estación del año. Quizá lleguen también semanas en que Friedensdorf o cualquier casa en el bosque de los alrededores pueda ofrecerme un refugio así (siempre volveré a necesitar tales refugios). Pero ante todo, tengo que haber estado con usted.

Ya ve que su carta me ha llegado al corazón; ojalá que la mía no deje de conseguir algo parecido.

Suyo,

R. M. RILKE

(B., pp. 545-547.)

Soglio (Suiza), 2 de agosto de 1919

Me parece, distinguida señora, que no puedo contestar mejor y más exactamente a las líneas que usted me ha escrito que si le aseguro cuánto comprendo el impulso del que han surgido. La cosa-de-arte no puede cambiar nada, no puede mejorar nada; en la forma en que una vez existe, está frente a los hombres como la naturaleza, no de otra manera, con plenitud en sí misma, ocupada consigo misma (como una fuente); por lo tanto, si así se la quiere denominar, indiferente. Así que finalmente sabemos que esta naturaleza retraída, y reprimida por la voluntad que la determina, está igualmente hecha de lo humano, de los extremos del sufrir y del gozar; y aquí está la llave para esa cámara del tesoro de una consolación inagotable que aparece reunido en la obra artística y sobre la cual precisamente el hombre solitario puede hacer valer un derecho inexpressable. Hay, lo sé, momentos de la vida, años quizá, en los que la soledad entre los semejantes alcanzan un grado que no se habría concedido si se hubiera nombrado en tiempos de comunidad involuntaria y ocasional. La naturaleza no es capaz de llegar hasta uno; hay que tener la fuerza de cambiarla de significado y aspirar a ella, y, en cierta medida, traducirla a lo humano.

para relacionarla con uno hasta en su menor parte; pero justamente esto es lo que no se puede realizar como solitario consecuente: se debe estar entregado, sin condiciones, no se puede ofrecer ninguna resistencia, como una persona en un determinado bajón de su vitalidad apenas querría abrir la boca para el bocado que le ofrecen; le tiene que caer encima a uno lo que quiere y debe, como si tuviera aquello nostalgia de uno, como si no tuviera otra intención que apoderarse de esta existencia para transformar cada átomo de su debilidad en entrega. Tampoco entonces, tomado en sentido estricto, ha cambiado nada, sería presuntuoso suponer de una obra de arte que pueda ayudarnos; pero que la tensión de lo humano que lleva en sí una obra de arte, sin utilizarla hacia afuera, que su intensidad interior, sin hacerla extensiva, por su simple presencia, pudiera producir la ilusión de ser esfuerzo, solicitud, pretensión; amor solícito y arrollador, rebelión, vocación: ésta es la buena conciencia de la cosa-de-arte (no su profesión). Y este fraude entre ella y el hombre que se le entrega resulta igual a todos esos engaños sacerdotales con los que, desde el principio de los tiempos, se ha fomentado lo divino.

Soy impertinentemente prolijo, pero su carta me ha hablado de verdad, a mí, no a cualquiera que haya sido provisto voluntariamente de mi nombre por el que ha escrito la carta, y así quise, por mi parte, no ser menos preciso y no presentarle frases, sino la vivencia real y objetiva de esta conmoción.

RAINER MARIA RILKE

(B., pp. 585-586.)

Soglio (Suiza), 12 de septiembre de 1919

Mi querida Anni Mewes:

Su paquetito tan cuidadoso, tan bien sellado, ha tenido dificultades en llegar a mí: una vez en Munich, es allí donde de verdad tuvo que empezar a viajar, lejos y sin cesar, pero no se ha estropeado, y justo hoy por la mañana temprano me ha deparado la alegría más inmediata: ¡con qué gusto me la imagino presente, con su cordial y buena atención, y con cuánto gusto quisiera agradecersele y responderle con igual bondad y afecto!

El folleto de Vogeler, que usted me envió, me era conocido en una versión, creo, algo diferente, evidentemente anterior; entonces no llevaba aún el título *Los caballos de plata* (*Die Silbergäule*), sino que se llamaba *El expresionismo del amor*; un título tan incomprensible como el otro. Su impulso lo comprendo bien; ¿quién no lo tendría, quién no desearía hacer el bien, el cambio, la conversión más inmediata y más general a lo humano? Pero justamente no se ha producido ésta, ni en Rusia ni en otra parte, y no podría producirse porque no hay ningún Dios detrás para impulsarlo. Lo que se apoya en el pretexto de esta nueva fraternidad sigue siendo la guerra, el desencadenamiento de un furor destructor,

que está bien lejos de haber sido saciado; esta desesperación, carente de sentido desde hace años, enarboia una fórmula, proclama una «fraternidad» a la que contradice en todo momento; porque no se trata aquí más que de la cola de la guerra, el último sobresalto de estos años, la revancha de las fuerzas torcidas y arruinadas que se creen, desde que ya no tienen freno, que están al servicio de una gran causa, y no hacen más que naufragar, como si un tren descarrilado fuera una imagen de la libertad. Vogeler es todo menos consecuente, es fácil de refutar y estoy seguro de que la situación, tal como está, le refuta a diario. Yo, que tengo el privilegio de ser su amigo desde hace tantos años, estoy emocionado de verdad por esta explosión de una personalidad apacible e incluso tímida: ¿qué conmociones, qué hundimientos, qué seísmos han tenido que producirse en este hombre, prisionero de sus ensueños múltiples y llenos de gracia, para que se sienta forzado a llamar y a actuar así, fuera de sí mismo? Esta frase: «un estado humano, nunca conocido, se está formando: la paz», siempre me vuelve a conmover. En esta afirmación está toda la interioridad del antiguo Vogeler, aumentada por algo infinito: por un verdadero sufrimiento, por un-haber-estado-en-el-infierno y una recuperación de la esperanza; sí, estas palabras nacen de una experiencia emocional profundamente real, se diría que están dichas por un resucitado al que nunca desviará ya nada, aunque vuelva de una estancia en la tumba y se encuentre, titubeante, en pleno caos. Todas estas voces apenas pueden ayudar. El expresionista, este hombre de la interioridad convertido en explosivo, que esparce sobre todas las cosas la lava de su ánimo hirviente, para afirmar a continuación, que la forma enteramente fortuita que ésta toma al solidificarse constituye el nuevo modelo, definitivo, de la existencia, es un desesperado, y hay que permitir desfogarse y dejar hacer a los que son honestos entre ellos. Quizá estas manifestaciones sorprendentes e inoportunas (que sólo se hacen repugnantes en su explotación comercial) apartan la mirada del frágil crecimiento de lo que

realmente se afirmará como porvenir. Se puede comprender, así, que los hombres se hayan vuelto impacientes; y, sin embargo, de qué otra cosa tenemos necesidad más que de paciencia, las heridas necesitan tiempo para curarse y no que se planten en ellas banderas. ¡El mundo tiene que recuperar una sólida conciencia de otra forma, y quizá lo primero que le ayude a recuperarse sea algo no aparente, en todo caso indecible! Me parece la tarea mínima que cada uno vuelva, modestamente, al trabajo, el ebanista que vuelva a cepillar, el herrero que vuelva a martillear, el comerciante que vuelva a calcular, a pensar: éstos son los progresistas, los puros revolucionarios, tanto más puros cuanto más se esfuerce cada uno en su sitio, más intensa, más silenciosamente, con más amor por la obra.

Pero, querida Anni Mewes: no escribe usted casi nada sobre sí misma, y no me queda más que este trocito de cuartilla para hablarle de mí; ¿o será que tampoco yo tengo nada que decir? No mucho más que el hecho que ya le ha revelado mi dirección y del que sabrá prácticamente todo cuando se haya alegrado, sonriendo, sin pensar en ello. Ya hace tres meses que salí de Munich, y confieso que mis pensamientos prefieren ir hacia un futuro aún incierto más que volver allí, incluso si esto es, en cierto sentido, un poco ingrato...

Querida Anni Mewes, fielmente y amistosamente suyo,

RILKE

(B., pp. 603-606.)

Soglio (Suiza), 15 de septiembre de 1919

Querida y apreciada amiga:

Hace tres días que están aquí los nuevos manuscritos; no he dejado pasar ni un día sin leerlos. Pero no sirve de nada: esta vez los rechazo por completo. La fascinación que le producen a usted estos poemas (por más bello que sea el testimonio que usted hace de esa fascinación, por más que acierte a presuponer la posible situación del poeta), esa fascinación no la he encontrado en ningún sitio, por más que estuviera dispuesto a sucumbir a ella. Estoy de acuerdo en que tiene un cierto encanto ver al juvenil poeta lanzarse con algunas experiencias corpóreo-sensitivas a tal aventura; pero precisamente esto le lleva de nuevo a no conseguir rellenar el espacio, que él mismo se propone, con los escasos medios repetidos hacia derecha e izquierda, hacia arriba y abajo. Si estos medios fueran menos vaporosos y brumosos, los ámbitos de sensibilidad que deja vacíos dentro de ese recinto de poesía que se forma por todas partes aquí y allá, en incontables zonas, aparecerían estorbando como interrupciones; pero ahora cada una de sus palabras se transforma en la siguiente y entonces es muy fácil que una bruma se extienda ampliamente.

Y precisamente no hemos de olvidar nunca que lo que queremos hacer es *formación*. No se consigue nada con que uno alcance lo indecible, mientras que lo siempre y normalmente decible se extiende a la situación aneja de lo indecible. Sólo cuando aspiramos a lo *ineffable** con el más puro esfuerzo hacia la corporeización, se comprueba si nos hemos ganado su recíproco amor, su ingreso en nuestras fronteras abiertas a ello. Aunque los presentes poemas surjan por amor a lo indescriptible, no veo que su empuje haya sido correspondido por aquél.

Me resulta muy especialmente extraño jugar en contra, pero frente a la siempre repetida provocación del expresionismo, se pregunta uno, a pesar de todo, al final: ¿qué es lo que le da derecho a proclamarse lo más avanzado en fraternidad? No es la desintegración del yo, sino su pura participación, lo que me parece algo fraternal; y si se trata de un entendimiento común, esta desconsiderada exteriorización de un conocimiento sin compromiso personal es lo menos indicado para establecer cosas en común. Para introducir básicamente nuevas cosas en común, hasta ahora subconscientes, no ha bastado nunca una voluntad artística; le tendría que haber precedido un Dios creador.

Sólo estas observaciones sueltas: porque usted espera una respuesta. Le envío los manuscritos con el correo de mañana.

A los dos, queridos y buenos amigos, lo más cordial.
Suyo,

RILKE

(R. M. R. und Katharina Kippenberg, *Briefwechsel*, Wiesbaden, 1954, pp. 374-378.)

* En francés en el original. (N. del T.)

18 de noviembre de 1920

No, Merline, no estoy en absoluto asombrado de encontrarla tan fuerte; lo que la hace estar tan entera en este momento, es esta misma libertad que le ha permitido penetrar en el santuario de nuestro amor para arrodillarse en él, no como una simple adoradora, sino como una sacerdotisa escogida que eleva hacia el dios, con sus brazos deliciosamente puestos a prueba, la ofrenda definitiva. Así que se equivocaría, querida, en no hacerme admirar todo su corazón; sólo con él le descubrirá tantos talentos desconocidos hasta ahora; sólo ahora, cuando va a tomar posesión de él, resultará a la vez completamente nuevo y más reconocible, ya no será una fase del corazón, será el corazón entero, redondo, el astro que la iluminará con sus rayos de infancia y de primera juventud.

Haga la cosecha, Merline, la primera cosecha de Amor, trabaje metiendo en las Granjas del Alma la innumerable cosecha que hemos madurado con nuestro constante calor. Yo, «cazador de imágenes», subo a mis montañas, huracán, taciturno, y me pierdo. Pero tú, mi valle delicioso, tú, flauta de

* Toda la carta en francés en el original. (N. del T.)

mi corazón, tú, vaso de arcilla al que yo, humilde obrero del amor, he dado esta curvatura inspirada que te ha destinado para siempre a usos divinos; tú, ¡ten esa paciencia innata, imperturbable, del paisaje y de la flauta y del vaso sagrado! Llega, amor mío, a entregarte a los ritmos de las estaciones y de la boca y de la mano. Que no nos baste con contarnos una historia del corazón; hagamos su leyenda. ¿No es verdad que el amor es, junto con el arte, la única posibilidad de superar la condición humana, de ser más grande, más generoso, más triste, si es necesario, que la mayoría? Seámoslo heroicamente, mi tierna amiga; ¡no renunciemos a ninguna de las ventajas que implica nuestro ser espiritual!

Desde que esta soledad se cerró a mi alrededor (y era completísima desde el primer día) experimento una vez más la terrible, la inconcebible polaridad de la vida y del trabajo supremo.

¡Qué lejos está el trabajo, Merline, qué lejos están los ángeles!

Me pondré en marcha lentamente, no avanzaré cada día más que medio paso, y retrocederé con frecuencia. Y siempre parecerá que me alejo de usted, porque allí donde yo voy no vale ningún nombre, no debe durar ningún recuerdo, se debe llegar como se llega entre los muertos, poniendo todas las fuerzas en las manos del Ángel que nos guía. Me alejo de usted, Merline; pero, como daré la vuelta completa, me acerco de nuevo a cada paso. ¿Está tendido el arco para lanzar la flecha hacia el pájaro celestial? Pero, si ésta vuelve a caer, será que lo ha atravesado sin matarlo, y desde lo más alto volverá a caer en el corazón de usted.

No espere que le hable de mi esfuerzo interior: debo silenciarlo; sería enojoso dar cuentas, incluso a mí mismo, de todos los cambios de fortuna que deberé soportar en mi lucha por la concentración. Este giro de todas las energías, este cambio de dirección del alma no se hace nunca sin alguna crisis; la mayoría de los artistas la evitan por medio de distracciones, pero también debido a esto no llegan nunca

más a tocar el centro de producción de donde han salido en el momento de su puro impulso. Siempre, al comienzo del trabajo, hay que rehacerse esta inocencia primera, hay que volver al lugar ingenuo en que el Ángel le ha descubierto a uno cuando le trajo su primer mensaje comprometedor; hay que encontrar, detrás de las zarzas, ese lecho donde entonces se dormía; y esta vez no se va a dormir; se va a rogar y a gemir; no importa: si el Ángel se digna venir, será porque uno le habrá convencido, no con sus lloros, sino con su humilde decisión de comenzar siempre: ¡ser un principiante!

Oh, querida, cuántas veces en mi vida —y nunca tanto como ahora—, me he dicho que el Arte, tal como yo lo concibo, es un movimiento contra la naturaleza. Dios no previó nunca, sin duda, que ninguno de nosotros efectuaría esta terrible vuelta sobre sí mismo, que no sería permitida más que al Santo porque éste pretende asediar a su Dios atacándoles por este lado imprevisto y mal defendido. Pero nosotros, ¿a qué nos acercamos al volverle la espalda a los acontecimientos, incluso a nuestro porvenir, para lanzarnos a este abismo de nuestro ser que nos tragaría, de no ser por esa especie de confianza que traemos y que parece más fuerte que la gravitación de nuestra naturaleza? Si la idea del sacrificio es que el momento de mayor peligro coincide con aquel en que uno se salva, no hay ciertamente nada que se parezca más al sacrificio que esta terrible voluntad de Arte. ¡Qué tenaz es, qué insensata! Todo lo que los demás olvidan para hacerse posible la vida, nosotros vamos siempre a descubrirlo e incluso a aumentarlo; somos nosotros los que verdaderamente despertamos a nuestros monstruos, a los que no estamos lo suficientemente opuestos como para llegar a ser sus vencedores; porque en cierto sentido nos encontramos de acuerdo con ellos; son ellos, esos monstruos, los que retienen ese exceso de energía que es indispensable a los que deben superarse así mismos. A no ser que se dé al acto de la victoria un sentido misterioso y mucho más profundo, no nos corresponde a nosotros el creernos domadores de nuestros leones interiores.

Pero de repente nos notamos andando a su lado como en un triunfo, sin podernos acordar del instante en que se hizo esta inconcebible reconciliación (puente apenas curvado que une lo terrible a lo tierno...).

Querida, ya no le volveré a hablar de todo esto... hago voto de silencio, y si alguna rara vez le dirijo una pequeña señal de vida, le hablaré más bien de mi entorno, de lo visible, del «cuadro» de mi vida actual. En cuanto a éste, es perfecto, no falta nada, ni para mi comodidad, ni en cuanto al silencio de este retiro solitario. Este es totalmente como lo hubiera podido desear. El palacio sencillo, silencioso, repleto de esa seguridad que ofrecen esas mansiones antiguas que han tenido tiempo para desarrollar en sí una conciencia de casa. Ha habido que cambiar muy poco en las habitaciones, una mesa de escribir sustituye al pequeño banco que había en el lado de las ventanas. La mesa para las comidas está en medio de la habitación, contra el gran sofá de cuero que da a la chimenea, donde me instalo para leer. Todo es más sencillo de lo que parecía según las cartas, más serio y más evocador. El mismo parque, tal como aparece a quien lo mira desde la ventana, tiene un aspecto más rústico, más aún porque se abre completamente al fondo y, más allá de la última avenida, se abandona a los prados que, en suave pendiente, se elevan hacia el «Irchel»: ese cerro boscoso, de modelado discreto, cierra suavemente el horizonte sin recargarlo demasiado. El papel principal le corresponde a la fuente que, con un gesto casi de estatua, se yergue en el centro de su estanque sin reborde. Es ella la que me habla día y noche; incluso a través de las ventanas cerradas se adivina su rumor vital que limita el silencio. Por la noche, desde mi cama, por la ventana abierta, distingo incluso todos los matices de su caída, modulada por el menor cambio de la cadencia de sus aguas. Imagínese, este surtidor perserverante que parece colocado, no en un parque cerrado, sino en medio de la naturaleza, se me impone como una visión de *Las Metamorfosis*: ¿Merline, será tu corazón que se eleva interminablemente ante

mí y vuelve a caer sobre su segura felicidad?... En el momento en que me vino esta idea, pregunté si no se cortan las aguas en invierno. No, el surtidor seguirá; sostendrá siempre la bóveda de mi mirada con su doble columna agitada; y su murmullo entrará siempre en mi oído y elaborará la trama constante del tejido de mis ensueños...

Cariño: dele un beso (sin decírselo) a Balthus, de mi parte. Siento no haberlo hecho, es una de las inhibiciones estúpidas que uno se reprocha siempre; cuando vuelva lo haré, con toda la ternura que siento por él. He hablado por teléfono con su editor, y he recibido una carta de Erlenbach; vamos a preparar el contrato estos días, sólo que firmará yo, porque como Balthus no es mayor de edad, no puede figurar en ningún contrato.

¡De qué manera me enseñó usted Ginebra, bajo aquel cielo clemente y generoso! Aquí también hay una templanza indescriptible que a veces se parece más a un momento de la primavera que al recogimiento meditabundo del otoño. Los tonos rojizos de las enramadas dominan el paisaje e incluso la atmósfera, que aquí tiende más hacia el tono dorado que hacia esa limpidez plateada que nos gusta tanto. Salgo poco, por miedo de estropear mis esfuerzos de concentración, que la casa favorece mejor que cualquier otro ambiente. Además, la mayor parte de las carreteras están cerradas a causa de la fiebre aftosa, así que estoy prisionero del parque y de mi palacio.

Querida, soy lento; le estoy escribiendo desde esta mañana y mi reloj de pared acaba de dar las cuatro. Pienso en usted, mi muy querida; usted ha cerrado tras sí esa puerta de espera por la que yo atisbaba siempre, esperando a alguien que tenía que venir. Era esa inquietud la que me interrumpía a cada momento. Y ya no la padezco. Siento su llegada, Merline, y mi corazón rebosa de ella...

RENÉ

(*R. M. R. et Merline. Correspondance 1920-1926, Zürich, 1954, pp. 90-96.*)

Castillo de Muzot (Suiza), 12 de enero de 1922

Mi muy estimado señor doctor Heygrodt:

Es para mí una alegría que mi carta, entregada a usted por medio del señor doctor Hünich, pudiera preparar esta acogida amistosa, alegre y comprensiva en tantos aspectos. Es una pena que esté yo obligado a limitar seriamente mi cada vez más excesiva correspondencia; de otra manera estaría tentado y deseoso de entrar aquí y allá en su carta, e incluso de continuar en algunos aspectos aquel escrito anterior que fue motivado por la existencia y el envío de su libro. Por el momento me tengo que prohibir esto; pero como usted responde a mi deseo de no volvernos a perder el uno al otro, con otro deseo parecido, puedo alegrarme de la amplia posibilidad de que este asunto y otros llegarán, con el tiempo, a obtener lo que justamente merecen.

Ya basta: estoy muy consciente de que, incluso aquel que se ocupa de una presentación biográfica e interpretativa, sólo tiene *un* voto en la deliberación de esas relaciones que hay que encontrar; seguramente un voto esencial, que hay que tener muy en cuenta, pero nada más. Mientras tanto yo, que tengo inclinación a ignorar todo lo que traen a la luz semejantes interpretaciones, le doy poco valor a ese voto; siempre

me ha parecido que uno podría tener como lo más suyo el sustituir finalmente, lo que alguna vez o de alguna manera ha sido efectivo, por una más alta y pura transformación. Mi instinto fue tan lejos en ese sentido, que ni mi época de la Academia militar ni los tiempos de *Rusia* —las dos épocas más decisivas de mi vida exterior— pudieron exigir de mí manifestaciones descriptivas o enjuiciadoras. Todo (y se podrían añadir a esto muchos ejemplos) estaba de antemano preparado hacia esa transformación (y precisamente en cuanto que no lograron transformar nada ni, por lo tanto, dar nada, debo censurar y rechazar toda alusión a las pseudo-producciones de mi juventud). Créame, estaría dispuesto, con mucho gusto, y sería lo que me iría mejor, a realizar cada nueva tarea de mi trayectoria bajo un nombre nuevo —como fue tan rejuvenecedor y alegre para el viejo *Hokuszi*—. Rodin, cuando yo, en la época de mis primeros intentos, le pregunté por su infancia y juventud, para dar testimonio de su obra, remitió precisamente a esa obra y dijo brevemente: «Moi? J'étais quelqu'un; ce n'est que plus tard que l'on commence à comprendre» *. Esta esquivez me decepcionó, por causa de mi trabajo, pero por otro lado, [cuánto pude comprenderla! Ojalá pueda yo algún día (no tengo ningún otro deseo) aludir así a algo completamente realizado, para que hable por mí.

¿A quién, finalmente, se le hace un servicio cuando están trazadas esas líneas auxiliares de enlace? A la obra; pero sólo a *ella misma*, en tanto en cuanto se ha hecho independiente; y las estremecedoras obras de desconocidos, que se han conservado, no pierden en modo alguno su influjo y existencia si no las podemos unir con los destinos y las fechas de sus autores. Pero en lo que concierne a aquellos que se colocan frente a un objeto de arte cuyo autor aún vive o por lo menos se puede comprobar, se les da un gusto demasiado fácil si les explica algo sobre ella. La indiscreta publicidad

* En francés en el original. ¿Yo?, yo era como todos; sólo más adelante se empieza a comprender. (N. del T.)

de nuestro tiempo tiene a su alcance toda suerte de aparatos para agarrar al autor detrás de su máscara y medirle, y los artistas mismos están de todos modos en contra de esa curiosidad más manifiesta, incluso antes de que se haya presentado. Me parece que no se ha reconocido el peligro que, con este constante destapar al que crea, se produce para los que todavía están formándose, o quizá (para decirlo con malignidad) *se quiere* ese peligro para acabar por fin con ese oficio superfluo. Debido a estos desvelamientos, la situación de la obra de arte se hace cada vez más problemática. El público ha olvidado, hace tiempo, que no se trata de ningún objeto ofrecido a él, sino de uno que está situado puramente en una existencia y duración imaginarias, y que su espacio, justamente este espacio de su duración, sólo aparentemente es idéntico al espacio de los movimientos y cambios visibles. La vanidad del que produce, por un lado, y por otro su debilidad y ablandamiento, mientras que pensaba poder comunicar una ayuda y medicina inmediata a los necesitados, le han llevado a fortalecer constantemente el error del que recibe el arte y a complicarlo. Frente a esa fatalidad, creo que el deber más grande y más urgente de la investigación sobre el arte es crear la especial situación indescriptible que corresponde a la obra de arte, que en épocas anteriores le resultaba más fácil debido a la existencia natural de sitios intemporales, reservados, entregados a lo divino. En el templo, en la catedral, hasta en medio de una casa, cuyo hogar era, aún sin quererlo, significativo gracias a su fuego perenne, por encima del utilitarismo diario, la cosa de arte poseía su existencia aparte y, sin embargo, capaz de influir en todo (lo rápidamente pasajero). ¿Dónde está su sitio, en medio del actual tumulto? Cuanto más pierde la visibilidad de lo divino (junto con la de todos los valores más altos, por ejemplo, el del dinero, que desde hace mucho tiempo ya no se puede comparar con el oro) e incluso el mismo destino retira más y más sus decisivos movimientos y acontecimientos hacia lo invisible y hace cada vez más difícil encontrar un equivalente *visible* a lo

esencial, tanto más se ofrece la obra de arte como algo ya también desplazado de un mundo que está lleno hasta el borde del chocar y entrechocar de lo aparente. A pesar de eso, la producimos —no podemos hacer otra cosa— indeciblemente estorbados y lastimados por los malentendidos a que está expuesta en su naturaleza tan profundamente despojada de intención, y estamos seguros y a gusto en esa producción sólo mientras sabemos lo menos posible de la apreciación o de la censura que ha producido y causado en el exterior nuestra producción. (A lo cual yo había llegado igualmente con el gran ejemplo de Cézanne, con su tenaz aislamiento.)

En una época como la nuestra se trataría (para resumir) más de asegurar la situación de la obra de arte contra los observadores, que de investigar su relación con el que la crea, para el cual, por lo tanto, nada le resulta más urgente que el que alejen de él la atención... y le permitan continuar.

Ya ve, mi querido doctor Heygrodt, cuánto se acumula en el lenguaje, aunque yo quería ser breve. ¡Cómo sería si yo me hubiera podido permitir ser extenso!

Con buenos deseos para su trabajo, suyo,

R. M. RILKE

(*B.*, pp. 729-732.)

Castillo de Muzot, Sierre, Valais (Suiza),
11 de febrero de 1922

¡Por fin,

Princesa,

por fin el día bendito, y qué bendito, en que le puedo anunciar la conclusión —en cuanto puedo verlo así— de las

Elegías:

¡Diez!

¡De la última, la grande: (de la que fue iniciado, entonces, en Duino, el principio: «que un día yo a la salida de la horrible visión / pueda cantar júbilo y gloria a los ángeles aprobadores...») de esta última, de la que ya entonces se pensaba que iba a ser *la última* —de ésa— me tiembla aún la mano!

¡En este momento, sábado, día once, hacia las seis de la tarde, ha sido terminada!

Todo en unos días; ha sido una tempestad indecible, un huracán en el espíritu (como entonces, en Duino); todo lo que es fibra y tejido en mí, crujió; en cuanto a la comida, no

había ni que pensar en ella, Dios sabe quién me ha alimentado.

Pero ahora esto es. Es. Es.

Amén.

Para esto lo he sobrellevado todo, pasando por todo. A través de todo. Y era esto lo que era necesario. Sólo esto.

Una de ellas se la he dedicado a Kassner. El conjunto es suyo, Princesa, ¡cómo no iba a serlo! Se llamará:

Las elegías de Duino

En el libro no habrá *ninguna* dedicatoria, en mi opinión (porque no le puedo dar lo que desde el principio le pertenece), sino:

Propiedad de...

Y ahora, gracias por su carta y todas sus noticias; estaba muy impaciente por recibirla.

De mí, ¿no es verdad?, hoy sólo esto... ¡Porque por fin es, verdaderamente, «algo»!

Adiós, querida princesa,

Su,

D. S. *

(B., pp. 742-743.)

* La princesa llamaba al poeta «Doctor Seraphicus» (D. S.). (N. del T.)

Muzot (Suiza), 13 de marzo de 1922

Querido:

Ante todo hay que decir que no tengo la culpa del retraso de esta contestación. Recibí su carta ayer, domingo 12 de marzo, exactamente un mes después de haber sido escrita. la editorial Insel sólo me envía en tandas ocasionales el correo que se me dirige allí, y esta vez pudo dejar pasar el tiempo con mayor razón, dado que se sabía que yo estaba en pleno trabajo, y por lo tanto apartado de toda correspondencia. Si bien no puedo hacerle ningún reproche, los haría con el mayor sentimiento contra mí mismo si pusiera el menor retraso en la respuesta que usted espera desde hace semanas; y posponerla sería por ello antinatural, porque lo que me escribe me concierne de corazón.

Otra cosa es, ciertamente, saber si yo sería capaz de encontrar una respuesta, en una carta siempre reducida, que no deje en vacío su expectativa. Que estas pocas palabras, mezcladas con consejos, puedan llegarle de verdad o no, depende, amigo y hermano, ante todo de la viabilidad y seguridad del puente que se ha tendido entre nosotros. Creo que puedo confiar, de verdad, en su solidez; en efecto, los términos conmovedores que le han servido para definir nuestra

relación constituyen un testimonio tal, su familiaridad con mis libros se manifiesta de una manera tan pura, que incluso lo que una carta tiene de veloz y de fragmentario debe poderse integrar, me parece, en el conjunto experimentado y preparado por usted. Por lo tanto quiero intentar, de la manera más atenta, hablarle a usted, querido, de ese conflicto que, más bien que explicarme propiamente, me deja entrever. Pero yo lo capto, creo, en su centro. Usted lo llama conflicto entre «el deber espiritual y el deber mundano».

Si yo pienso ahora en mí mismo, en mi juventud, me resulta claro que *tuve* que irme, con el riesgo de enfermar y de hacer daño. No le puedo describir nuestra situación de entonces, en Austria; iba a estar tan condenada y tan muerta (si se añade la inautenticidad, la equivocación de los años ochenta) que, me lo decía mi instinto, el crecer y desarrollarse en lo que la vida parecía esperar de mí, era algo imposible del todo, incluso para la mejor energía. Añada a esto que, en medio de estas imposibilidades (donde casi todo lo puramente experimentable parecía desnaturalizado por prejuicios y pretextos), estaba metido desde mis diez años en una carrera bien definida (la de oficial austriaco); colocado, tan niño como yo era, sobre una trayectoria vital de rasfas tan lisos que cada movimiento me llevaba, cada vez más deprisa, más lejos de *aquello* que correspondía a mi natural predisposición inexpressada y a sus oscuras intenciones; comprenderá usted que sólo me haya sido posible tomar posesión de mi alma y de mi sangre, después del más violento y obstinado descarrilamiento.

Lo que escribo con carácter artístico llevará, seguramente hasta el final, las huellas del conflicto que me ha permitido llegar hasta mí mismo; y sin embargo, si usted me pregunta, no quisiera que fuera *esto* lo que destacara ante todo en estos trabajos: no es el hecho de animar a cualquier tipo de sublevación o liberación, no es el salto fuera de lo que les rodea y les solicita lo que yo deseo que los jóvenes encuentren en estos escritos; sino más bien que asuman con una nueva tole-

rancia lo que les ha sido dado, supuesto, impuesto en algunas ocasiones; que huyan de ello no hacia fuera sino hacia lo más profundo, no tanto resistiendo a la presión de las circunstancias como utilizándolas para penetrar, gracias a ello, en una capa más densa, más profunda, más original de su propia naturaleza.

Si hoy hablo así y además sostengo una actitud de aceptación, de sobrellevarse a sí mismo, de aguantar (que yo mismo no he adoptado) no es (y aquí me someto a mí mismo a dura prueba) un ceder propio del hombre de edad, sino que los tiempos han cambiado; entre aquel decenio oprimente de mi infancia y los puntos de vista actuales (incluso los peores) hay una diferencia casi imposible de estimar en medidas temporales; aunque aún hoy el abismo entre padres e hijos se abra a diario de nuevo, por encima de él se han hecho posibles ciertas comprensiones, y de modo tan corriente que ya ni se las cuenta. Y ante todo esto: el joven mismo está muy alejado, en aquel sentido en que nosotros estábamos solos y abandonados en todas las crisis decisivas; el simple hecho de ser de la misma edad ha llegado a tomar un significado especial y a dar confianza (desde 1913 estimo muchísimo el libro de un escritor muerto prematuramente, Henry Franck: *La danza ante el Arca*, en el que esta experiencia apareció celebrada por primera vez con los ritmos más penetrantes); y creo que no me equivoco si pienso que, si yo fuera joven *ahora*, viviría y me desarrollaría en medio de las más enriquecedoras relaciones, arrastrado por los de mi edad, compartiendo la mayoría de sus entusiasmos y empapado, a través de mi propia manera de sentir, de sus inquietudes.

Aquel «tomar pesadamente» la vida de que mis libros están repletos, no es melancolía, querido (y este «terrible» y aquel «consolador» que usted ha reconocido de manera tan conmovedora para mí, se acercarán en mis libros cada vez más, hasta convertirse por fin en *una sola cosa*, su propio contenido esencial); aquel tomársela en serio o pesadamente no quiere ser otra cosa, ¿no es verdad?, que un tomársela

según su verdadero peso, o sea, tomarla en su verdad; un intento de aquilatar las cosas con el corazón, en vez de con sospechas, o según la buena suerte o la casualidad. ¿No hay rechazo, no es verdad? *Ningún rechazo*; ¡oh, al contrario, qué infinito asentimiento, qué adhesión repetida a la existencial!

Pero aún queda una cosa por considerar y por decir: Usted no me permite que adivine lo que se supone que hará por parte de su familia, una vez terminado el Bachillerato, qué profesión, qué ocupación; el «único trabajo», como usted dice, el esforzarse en dirección hacia Dios, no debe necesariamente sufrir o fracasar a causa de otro empleo, aparentemente más superficial, de las energías. No olvide que, por ejemplo, en los tiempos en que la artesanía estaba aún caliente de vida, Dios sabía exaltar en los corazones sencillos todos sus ritmos y reiteraciones; sí, allí se demuestra quizá de la manera más rigurosa el único privilegio incomparable del hombre, en que se le concede hacer penetrar en lo no aparente, en lo menudo, la secreta grandeza de sus relaciones. Tiene la inquietud de las confusiones, que nos dificultan la visión de conjunto y ordenada de lo presente, peligrosamente aumentada por el hecho de que las llamadas del arte se entienden con tanta frecuencia como llamadas al arte. Así es como las manifestaciones de la actividad artística —poemas, cuadros, esculturas y las oscilantes formaciones de la música—, en vez de obrar sobre la vida, han alejado de ella a cada vez más jóvenes con porvenir. Este malentendido le quita a la vida muchos elementos que le pertenecen, y el ámbito del arte, en el que únicamente algunos hombres grandes quedan legitimados al final, se atiborra de desorientados y de prófugos. Nada intenta menos el poema, que suscitar en el lector al posible poeta... y el cuadro más completo dice más bien: ¡mira, no tienes que pintar, ya estoy aquí!

Así que tendríamos que estar de acuerdo con exactitud, para concluir, amigo y hermano, *en esto*: en que el arte no se propone finalmente promocionar nuevos artistas. No quiere

llamar a nadie; yo siempre he supuesto que no se preocupa en absoluto de influir. Pero dado que sus productos, surgidos irresistiblemente de un manantial inagotable, existen extrañamente silenciosos y superables entre las cosas, podría suceder que su desinterés, su libertad y su intensidad innatas sirvieran de modelos, involuntariamente, a toda actividad humana.

¡Saludos a usted, Rudolf Bodländer, y a los queridos seres de su misma sensibilidad!

RAINER MARIA RILKE

(B., pp. 760-764.)

Castillo de Muzot (Suiza), 17 de marzo de 1922

Mi muy respetada y distinguida condesa:

El diecisiete es una fecha demasiado bella para no sentirme tentado de colocarla en unas cuantas cuartillitas con las que le ruego me permita contestar a su bondadosa carta (recibida ayer). Puedo hacerlo tanto mejor cuanto que mi trabajo, interrumpido seriamente y durante largo tiempo, parece salvado; no sólo él está realizado, sino también un pequeño tomo de «Sonetos» (los *Sonetos a Orfeo*) se me ha regalado, en cierto modo, durante lo imprevisible de la tempestad creadora. Pero en lo que concierne a aquellos poemas mayores, sí, se trata de aquellos trabajos comenzados en el invierno de 1912, en Duino, y continuados después en España y en París, cuya terminación y formación fueron amenazadas por la guerra y la posguerra —como tuve que temer con frecuencia— de no llegar a cuajar. Esto hubiera sido duro; porque esos poemas contienen los testimonios más esenciales y legítimos de la parte central de mi vida; y hubiera sido la más amarga fatalidad haber quedado cortado en el momento de mayor madurez interna, y no poder dar forma a aquello para lo que tantos preparativos de dolor y tantos presentimientos de beatitud habían actuado de antemano. Estas «Elegías» (así

se llamaron desde el principio estos poemas —ahora serán diez—) deben quedar admitidos bajo el título *Las elegías de Duino*, tanto más cuanto que los azares de la guerra han destruido, casi hasta el último vestigio, los muros protectores de aquel maravilloso castillo adriático (en cuya hospitalaria soledad aparecieron las dos primeras Elegías y varios fragmentos, que ahora figuran en las posteriores: *Le buste survit a la cité* *, como escribió Teófilo Gautier, si cito correctamente, en uno de sus perfectos sonetos).

¡También aquí, también aquí, también aquí!... están la vida y el arte, en cierto modo, en contradicción. Dado que usted piensa en Dehmél, precisamente pensando en él y a partir de él se podría tratar de modo muy notable este conflicto; el deseo de Dehmél de colocar al poeta en la vida (unas cartas que él me escribió dejaban reconocer también hasta qué punto volvía siempre a este tema) procedía ante todo de su temor, de su horror a los literatos de escritorio, en cuya aversión se encontraba tan cordialmente de acuerdo, por ejemplo, con su amigo Detlev von Liliencron (¿y finalmente, con quién no?); pero, al fin, en alguna parte había un error, un no haber pensado y observado lo bastante. ¿No hay quizá alrededor de la mesa de escribir, junto a la cual, digamos, uno encontraría un refugio, *ninguna* vida? ¿No alcanzan el destino, la existencia, la nada y todo lo apremiante, peligroso y poderoso, acaso, hasta aquel que allí (digamos) se ha evadido? Lo que hace a su producción débil, incierta, superflua o risible no es el lugar en el que se mantiene, sino el hecho de que en ese sitio (que podría representar un centro vital igual que cualquier otro sitio en el mundo) uno aprenda a *apartar* la mirada de la vida, que también allí le asedia y le cerca; y que ya no observe *en absoluto* la vida, sino sólo el papel y la mancha de tinta en el dedo que sujeta la pluma: esto es lo que hace a este tipo —eminentemente alemán— tan

* En francés en el original. *El busto sobrevive a la ciudad.* (N. del T.)

desesperado y repelente. Pero, ¿por qué combatirlo, no basta con ignorarle? Tantas cosas dignas de hundirse llegan mejor a su final cuando se las deja subsistir; están continuamente dedicadas a *desgastarse*. Pero Dehmel era un carácter de luchador, combativo hasta la total carencia de gusto (también porque llevaba la huella funesta de los años ochenta del siglo pasado, que han debido de ser los de mayor falta de gusto que puede exhibir la historia de todos los tiempos). Su combatividad a toda costa tuvo, en su obra y en su trato, consecuencias buenas y malas, según venían las cosas. Esta decisión en él de no levantar fronteras contra la «vida» (hay que ponerla ya entre comillas) no estará sin culpa en lo que usted siente, de pronto, como antipático, incluso chocante, en sus libros; para que sólo *ahí* estuviera la vida, estuvo dispuesto a ver «materia prima de la vida», sin elaborar, en un verso por lo demás fuerte y evolucionado; en una de esas groserías por las cuales los hombres se proponen, a veces, demostrar la inmediata presencia de su energía. Mi admiración por el arte de Dehmel fue muy grande a pesar de todo, en mi juventud; pero ya entonces entendí muy bien que alguien me confesara haber tenido miedo, en mitad de un bello poema de Dehmel, de pasar la hoja, porque en la página siguiente podía ocurrir alguna brusquedad, que sería tanto más dolorosa para *aquel* que justamente había entrado en la auténtica magnificencia de algunos versos con simpatía y comprensión.

Por otro lado, el ejemplo e influencia de Dehmel, de dejar que la lírica brotara de la *vida*, seguramente ha despertado poetas: aquel Grupo de Nyland, al principio anónimo, se constituyó, por lo que yo sé, incluso en fábricas o si no, en jóvenes de oficios duros: estaban unidos a Dehmel desde 1912 o ya antes, con alegría apasionada, y pueden haber encontrado en él un refuerzo muy puro y fuerte. Joseph Winckler, y sobre todo el prematuramente fallecido (o, si no me equivoco, caído en la guerra) Gerrit Engelke, deben los ánimos para haber ejercitado sin errores sus grandes dotes, partiendo del puesto en que la vida les había situado, sin duda a la consigna de

Dehmel, incluso a la admiración emocionada que sentía por toda fuerza aún anónima, con una camaradería y disponibilidad que era lo más perdurablemente joven en él y quizá lo más hermoso. Que uno cante en su lugar nativo, sea tras una máquina o junto al arado (lo que incluso sería una situación muy propicia), está naturalmente en el orden de las cosas; pero, por otra parte, sería equivocado invocar continuamente el *métier* * para apartar por fuerza del suyo al que escribe artísticamente (evito la horrible palabra «escritor»). A nadie se le ocurriría sacar de su oficio a un cordelero, a un ebanista o a un zapatero para empujarles «a la vida», para que fueran mejores cordeleros, ebanistas o zapateros; también al músico, al pintor y al escultor se les deja continuar con el suyo. Sólo en el que escribe parece el oficio tan humilde, tan conocido de antemano (escribir lo sabe hacer cualquiera) que algunos (y entre ellos en ocasiones Dehmel) han tenido la opinión de que el que se ocupa de eso cae inmediatamente en un juego vacío, si se le deja demasiado solo con su oficio. Pero, ¡qué error! Saber escribir es, Dios lo sabe, no menos «un oficio duro», tanto más cuanto que el material de las otras artes está excluido de antemano del uso diario, mientras que la tarea del poeta se acrece con la extraña obligación de distinguir su palabra de las palabras del mero trato y del entendimiento normal, de una manera rigurosa y esencial. En el poema *ninguna* palabra (quiero decir aquí cada «y», o «el», «la», «lo») es idéntica a las palabras que suenan igual en el uso y la conversación; la norma más pura, la gran relación, la constelación en que se integra en el verso o en la prosa artística, la modifica hasta en el núcleo de su naturaleza, la hace inútil, inservible para el mero trato, intocable y permanente: una transformación como la que a veces se cumple en Goethe (*Viaje al Harz en invierno*) y con frecuencia en George, de una magnificencia inaudita. Hasta qué punto pudo ser distinta la concepción de Dehmel,

* En francés en el original. *Oficio*. (N. del T.)

también en este sentido se hizo sorprendentemente claro a partir de una pequeña controversia que surgió ocasionalmente de un encuentro entre nosotros, hace muchos años. Dehmel (que siempre tenía para mí una especie de preocupación expectante, como pude notar más tarde), me impulsó justamente a hablar sobre mi constante vivir en el extranjero. Me era imposible exponerle todas las razones para ello (su postura después, en la guerra, me llegó a probar lo poco que hubiera comprendido las mías), así que me limité a decir, entre otras cosas —no alabándome en absoluto de ello, sino, si así se quiere, concediéndolo como una debilidad—, que mientras trabajo no puedo oír el alemán en absoluto (¡casi siempre hablado tan repugnantemente mal y arrastrado!), sino que era preferible estar rodeado de algún otro idioma familiar y simpático, como medio de comunicación: por medio de un tal aislamiento (que él hubiera podido considerar enormemente «antipatriótico»), le conté, tomaba el alemán en mí una especial concentración y claridad; apartado de todo uso diario, lo recibía yo como el material magnífico y adecuado para mí (¡qué magnífico: sólo, quizá, si pudiera disponer así del ruso, se daría una gama aún mayor, contrastes aún mayores en la expresión!). Dehmel se quedó tan asombrado ante mi afirmación, que yo añadí además, en broma, que para un escultor, por ejemplo, sería inusitadamente penoso que el barro que tuviera que modelar (para usos de comunicación o, si no, en aplicaciones prácticas) se le estropeará por todas partes, de modo muy impreciso y descuidado... Nos reímos los dos, y la conversación nunca se continuó en este sentido.

Pero por lo que toca ahora, distinguida condesa, a la bondad y condescendencia con que elogia mi *Vida de María*, estaría inclinado (casi, casi) a tomar un punto de vista dehmeliano, es decir, el de *la vida*, de la que únicamente debe proceder el arte. Naturalmente, no hay que excluir del todo que también las artes obren unas sobre otras y se influyan mutuamente; pero donde, a sabiendas, se convierte algo que ya está formado artísticamente en ocasión para otro ámbito, entonces

el artista así afectado debería suscitar con enorme intensidad lo que procede de su experiencia hacia esa predisposición para extraer algo aún plenamente responsable de tal estímulo de segunda mano. Esto ha ocurrido algunas veces en los poemas de la pequeña *Vida de María*; no siempre. No es tanto la existencia de estos versos lo que aquí combato, sino más bien su época de aparición. Si estas producciones secundarias se pudieran situar unos diez años antes, tendrían toda la paciencia con ellas. Pero retroceden mucho en el tono, como ya le expresé: esto me lo concederá en todo caso, más adelante, cuando llegue a conocer las primeras *Elegías* (las de 1912); apenas querrá creer que se trate de *contemporains* * de la *Vida de María*.

.....

Dado que yo evito leer textos que se ocupen de mis trabajos, no conozco el libro de Soergel; sólo hace poco empezó la editorial *Insel*, que desde hace tiempo está encargada de impedir el retrato de Zwintscher, allí donde aparezca, la lucha contra esta reproducción (y, por lo demás, de cualquier otro retrato, salvo el busto de Fritz Huf del Museo de Winterthur, que sigo autorizando inmediatamente, donde quiera que deba estar).

.....

Basta. Estoy acabando la séptima hoja.

.....

Muy agradecido, su

R. M. RILKE

(B., pp. 766-733.)

* En francés en el original, *contemporáneos*.

Castillo de Muzot, 20 de marzo de 1922

Querida y apreciada amiga:

Su carta, en su rica participación, me ha dado la alegría más sensible, ya desde sus primeras líneas;

... ..

La íntima comprensión de la situación que aparece al concluir una tensión e intención artísticas que se han prolongado largo tiempo (como una libertad casi vacía) debía serle posible a usted con motivo de su propia experiencia de trabajo; no me sorprende que le haya sido dada una compenetración tan grande. Es una situación peligrosa (una entre las muchas peligrosas de los que ejercen el arte), un alivio por el momento, puesto que las alas se han cansado; un alivio *excesivo*. El empuje del ánimo hacia arriba, hacia cualquier superficie. En años anteriores me pudo resultar esto indeciblemente perturbador, pues lo que tiene de vacación esta descarga es sólo *uno* de sus aspectos; apenas sentida, se transforma en conciencia de haberse vuelto superfluo. Para guardarme de tales oscilaciones en un bote demasiado ligero, hice todo lo posible por mantener a mano un lastre de confianza, para tales momentos sin fiijeza; pero sea porque mi fuerza no era lo bastante grande para poderse repartir así, sea que yo haya

alcanzado mis ocupaciones más propias con demasiado retraso y contra excesivas dificultades en mi niñez y juventud, o en general que el tiempo en que yo asumí esas tareas fomentara esa unilateralidad y limitación a *una cosa*: no me fue dado, a pesar de haber empezado. Más tarde me consolé, *tant bien que mal* * con el hecho de que el arte —desde luego, una tarea demasiado prolongada, aun para la más larga vida— hubiera sufrido por causa de una división así, y la enorme dedicación de Rodin al *métier* ** me vino a dar plenamente razón en mi voluntad de estar *por entero en una sola cosa*, de colocarme en su centro más íntimo y llevarla allí hasta su culminación. Pero yo no tenía el *métier* de Rodin, de tan gran ayuda en este sentido, nada que hubiera sido capaz de apoyarme con tal capacidad de captación diaria y tanta seguridad en lo visible; me faltaba también aquella vitalidad del gran maestro, que le había puesto en disposición, continuamente, de salir al encuentro de su inspiración con tantos proyectos de trabajo, que ésta no podía evitar entrar en *alguno* de los que se le ofrecían, casi sin que brotara una pausa.

Sea como sea, querida amiga, tal como están las cosas hoy día, no me da preocupación por sus producciones artísticas, a las que considero de un valor tan puro, si usted me da la noticia de que, durante cierto tiempo, ha estado alejada de esa ocupación tan natural para usted, a causa de unos estudios completamente distintos. Aunque no concibo, ahora, qué camino piensa abrirse en el mundo con el título de Doctora en Derecho, me parece adecuado el completo contraste entre sus dos ocupaciones; porque cuanto más distinto sea lo intelectual, lo intencionado y lo voluntario en lo que respecta a su carácter y costumbres, tanto más protege lo que viene de la inspiración, lo que sobreviene de modo impredecible, lo asom-

* En francés en el original. *Lo mejor que pude.* (N. del T.)

** En francés en el original. *Oficio.* (N. del T.)

broso de las profundidades. (Donde, en cambio, dos ocupaciones así, una artística y otra distinta, están relativamente cercanas —véase el periodismo, la literatura vulgar y tantos otros ejemplos— entonces se producen las influencias más nefastas, las que más enturbian y prostituyen este finísimo medio de expresión.) Por lo demás, si yo fuera joven hoy día, habría buscado y experimentado una actividad muy heterogénea y cotidiana, para fortalecerme con energías extrañas de un ámbito asequible. Quizá se sirve hoy al arte mejor y con más discreción cuando se lo toma como oportunidad silenciosa en ciertos días o años (lo cual no debería significar llevarlo como actividad secundaria y a lo *dilettant*; es precisamente, para citar uno de los más altos ejemplos, el que Mallarmé haya sido toda su vida profesor de lengua inglesa...), pero la «profesión» misma está repleta de intrusos, de extraños a ella, de explotadores del *métier* que se ha hecho híbrido, y su renovación, incluso su nueva adquisición de sentido, sin la que se habrá vuelto absurdo ese compromiso que lleva a lo sorprendente, sólo puede acontecer por medio de aquellos silenciosos individuos que no se incluyen y que no aceptan ninguno de los usos que el literato ha puesto en circulación y hecho válidos. Sea dicho individuo un particular o se mantenga oculto detrás de una actividad conocida, aportará tanto más pronto lo que sea suyo propio, como corrección a unas relaciones convertidas en imposibles, cuanto que su silencio creador tenga un significado más cierto, en unión de su más profunda elocuencia. No quedará como inesencial, por ejemplo, para el poeta a quien pertenece mi mayor y más asombrada admiración entre los franceses de mi generación —Paul Valéry—, el hecho de que haya tenido la fuerza de intercalar un silencio de casi veinticinco años entre sus publicaciones más tempranas y esos magníficos escritos y poemas, con los que ha entrado en escena desde 1919. Estuvo ocupado con las matemáticas, si no me equivoco, y orientado en este campo de un modo tan puro

y amplio, que estuvo en situación de captar y expresar la significación de Einstein *antes* que los otros sabios franceses.

Lo que yo en la época del *Malte Laurids Brigge*, creí concebir en lo que se refiere al teatro, es decir, que se le deberían cortar todos los brotes y retoños durante algunos años, para que volviera a crecer, desde su raíz más fundamental, con mayor grandeza y necesidad, ésa es ahora mi opinión y mi advertencia dirigida a *todas* las artes: han prosperado en malas hierbas, y no es el jardinero animador y cuidador el que les hace falta, ¡sino el que las castigue con tijeras y azadón!

Para participarle *por anticipado*, ya ahora, un poquito de los resultados del invierno, es suficiente el adjuntarle un soneto (para mí muy querido), *no* del conjunto del trabajo principal (*Las elegías de Duino*), sino de los llamados *Sonetos a Orfeo*: un pequeño ciclo de poemas escrito como estela funeraria para una muchacha.

Con atenta dedicación, querida amiga, su

RILKE

(B., pp. 774-778.)

Castillo de Muzot, 23 de marzo de 1922

Con qué gusto, joven amigo, contestaría *bien* a sus nuevas cuartillas; pero aquí las palabras lo tienen difícil. En conjunto, creo reconocer que está justamente orientado, en cuanto que usted quiere comprender y llevar a cabo esa lucha como íntimamente *suya*, esforzándose en experimentar qué condiciones físicas y psíquicas renuevan el conflicto y en cuál de sus puntos cruciales surge. Esta es seguramente la actitud más responsable, sólo que debe despojarla rigurosamente de toda connotación de esfuerzo penoso o con remordimientos. Querido, esto es importante: luche *sin malicia*. Nadie, hoy día, va a «liquidar» (como suele ser la expresión) este asunto en nuestros países —a cada uno le servirá este extraño tormento de pretexto para cualquier grupo de conflictos—; y nadie lo ha «superado» menos que el burgués creído, que se permite tantas escapatorias ambivalentes, frente a las cuales un desamparo tan profundo y silencioso se tendría que mostrar como infinitamente libre de culpa. En efecto, estamos aquí, enteramente —no lo olvide— en el ámbito de lo no culpable. Lo tremendo es que no tenemos ninguna religión en la que estas experiencias, tan literales y asequibles como son (pero también tan indecibles y tan inveri-

ficables) puedan ser elevadas hasta el dios, bajo la protección de una divinidad fálica que quizá tendrá que ser la *primera* con la que vuelva de nuevo un montón de dioses junto a los hombres, tras una ausencia tan larga. Qué es lo que nos va a brindar apoyo, cuando las ayudas religiosas faltan; las cuales disfrazan estas experiencias en vez de aclararlas, e intentan arrebatárnoslas en vez de inscribirlas en nosotros, más espléndidas de lo que nos atrevamos a presentir. Aquí somos los indescriptiblemente abandonados y traicionados: de esto procede nuestro sino. Mientras que las religiones, apagándose en las superficies y ofreciendo superficies cada vez más apagadas, degeneraron en morales, transfieren también este fenómeno, el más íntimo de su existencia y de la nuestra, sobre el suelo enfriado de lo moral y con ello, necesariamente, hacia la periferia. De modo creciente se dará uno cuenta de que es aquí, no en lo social o económico, donde está el gran sino fatal de nuestra época, en este desplazamiento del acto de amor hacia la periferia; la energía del individuo clarividente se gasta ahora en volverlo a situar, al menos, en su *propio* centro (¡si es que ya no está en el centro normal del mundo, lo cual tendría como consecuencia la inmediata trans fusión e inundación del mundo por la sangre de los dioses!); el que vive ciegamente se alegra, por el contrario, en cierto modo de lo superficialmente accesible del «placer» y se venga (clarividente contra su voluntad) de su carencia de valor buscándolo y a la vez despreciándolo. La renuncia en lo superficial *no* es progreso, y no tiene sentido esforzar para ello la «voluntad» (que por lo demás es una fuerza demasiado nueva y joven, en comparación de los derechos ancestrales del instinto). La renuncia al amor o la plenitud del amor, *ambas cosas* son sólo maravillosas e incomparables allí donde la vivencia completa del amor, con *todas* sus delicias, apenas distinguibles las unas de las otras (y que alternan entre sí de tal manera, que lo anímico y lo corporal no se pueden separar precisamente aquí), puede ocupar una posición central: allí se hacen idénticas la renuncia y la satisfacción (en el ex-

tasis de algunos amantes o santos de *todos* los tiempos y *todas* las religiones). Allí donde lo infinito penetra *entero* (sea como suma o como resta), desaparece el signo, tan humano, con el camino cumplido, que ya se ha recorrido; ¡y lo que queda, es el haber llegado, es el *Ser*! Esto es, querido, aproximadamente, lo que se puede responder (provisionalmente) cuando se le pregunta a uno por nuestro secreto mayor y más íntimo. Yo creo que, si lo lee con exactitud, esto *tiene que* trasladar toda su lucha a un plano nuevo y aún no hollado. (¡Y si alguna vez ama usted a alguien, lea esta carta *con esa* persona, si es que ya no se la sabe tan bien que es capaz de inventársela de nuevo!)

Si parte usted así desde el centro y desde el esfuerzo hacia el «Ser» (es decir, hacia la experiencia de la intensidad interior más variada posible), su actitud para con el impulso poético, un tanto saltarín, se aclarará. Todo no debe ser reprimido completamente en esto; a lo que presenta sus derechos, ante su cada vez más firme conciencia, para ser formado, déle tranquilamente la forma que exige. De esta forma se llenará quizá una página de Diario o brotará una carta (apta para ser enviada o no, da igual; o incluso una creación, que tiene su patria involuntaria en el dominio de lo artístico. Si ésta pertenece allí, no se demuestra por el deseo o el impulso de mostrarlo en público (aquí también el demonio de lo superficial hace su juego de confusión); sino que el que una cosa llegue a hacerse arte depende de su *más alto* grado de vibración que sobrepasa, por su misma naturaleza, la de las cosas del uso diario o la de las expresiones de la comunicación normal; cuando, como consecuencia secundaria de dicha vibración, irrumpe la intención de procurar a una tal creación —que trasciende lo efímero y, hablando de modo banal, lo particular— una situación tal que pueda durar y sobrevivir con mayor seguridad y en cierto modo más públicamente. No se trata de «eficacia» aquí, ni siquiera del propio expresarse, que es sólo algo accidental, para un fenómeno naturalmente integrado en más amplias relaciones. Lo que usted produzca,

a partir de tales puntos de vista, y en qué profesión, sea a favor o en contra de ella, será siempre algo escrito con pleno derecho y, se entere alguien de ello o no, cada palabra así surgida le ayudará y, más adelante, le dirá a qué lugar pertenece.

Y aún esto: en caso de que el arte se llegara a preparar en usted, bajo el doble suelo que su profesión formará y fortalecerá en su existencia, recuerde que el poeta más sublime, el «más denso» de nuestro tiempo, Stéphane Mallarmé, pudo pasar su vida civil como profesor de lengua inglesa...

Y con esto: mis deseos, querido, de confianza y de alegría.

R. M. R.

(B., pp. 778-781.)

Castillo de Muzot, 3 de febrero de 1923

Es, pues, a «una amiga» a quien se me permite responder esta vez... Lo ha adivinado; al leer su última carta me he ocupado mucho de su escritura —no como grafólogo, que no lo he sido nunca, porque me parecería indiscreto forzar una escritura de acuerdo con un «método», para encontrar al fin en ella los artículos de la psicología habitual, mezclados con las herramientas mismas de ese hurto. ¿Para qué? ¿No es preferible tomar lo que la escritura *da* sin violencia ni artículo? La suya, por rápida que sea, se encuentra en todo momento sobrepasada por usted misma, por lo que usted llama su «espera» de todos los días, usted se precipita por delante de cada palabra para ver si ocurre algo... Esto, ¿no es cierto?; se me permitía sacarlo en conclusión, puesto que habla de ello usted misma. A esta joven impaciencia vital ¿existe en algún lugar el acontecimiento inmenso que pudiera satisfacerla? Lo dudo. Porque querría siempre el cambio, la continuación, la próxima sorpresa. ¿La aventura? Sobre ella no poseo ninguna opinión válida. Nunca me he sentido capaz de buscarla, porque me falta la cualidad principal para medirme

* Carta escrita en francés en el original.

con ella, quiero decir esta presencia de espíritu a toda prueba de que disponen los que tienen la costumbre de la acción inmediata. Yo soy lento interiormente, tengo esa lentitud intrínseca del árbol que compone su crecimiento y su floración; sí, tengo un poco de su admirable paciencia (he necesitado prepararme para ello, desde que comprendí la secreta lentitud que prepara, que destila, toda obra de arte); pero aunque tengo su medida secular, no tengo en absoluto su inmovilidad. ¡Oh, los viajes! El impulso de partir de pronto, casi sin saber a dónde, ése lo conozco, en ese punto estaríamos incomparablemente de acuerdo. Cuántas veces mi vida se ha encontrado enteramente concentrada en ese único sentimiento de la partida; ¡partir, lejos, lejos; y ese primer despertar bajo un cielo nuevo! Y reconocerse en él; no, aprender más aún de él. Sentir que también allí donde no se estaba nunca, se *continúa* algo, y que una parte de nuestro corazón, inconscientemente indígena bajo ese clima desconocido, nace y se desarrolla desde el instante de nuestra llegada y nos dota de una sangre nueva, inteligente y maravillosamente instruida sobre cosas que es imposible saber. ¡Estas experiencias han transformado poco a poco al viajero ardiente que yo era en colono que *se instala*! Ya no iba a países lejanos como visitante curioso, sino que me instalaba allí, habitaba en ellos, y corregía ampliamente el azar de haber nacido en cualquier parte por un nacimiento más vasto y más amoroso. (Pero veo que, hablándole de estas paradas, vuelvo a la lentitud que defiendo...) Qué delicioso es despertarse en cualquier lugar donde nadie, nadie en el mundo, puede adivinar que uno está. Algunas veces me he detenido inesperadamente en ciudades que se encontraban en mi camino, solamente para saborear esta delicia de no poder ser imaginado estando allí por ningún ser viviente, ni alcanzado por ningún pensamiento de los demás. Hasta qué punto esto añadía a la ligereza de mi alma, me lo recuerdan ciertos días en Córdoba en que yo vivía como un cuerpo transfigurado, a fuerza de estar completamente ig-

norado. Qué dulzura quedarse en una pequeña ciudad de España, nada más que para entrar en relación con algunos perros y un mendigo ciego (más peligroso éste, puesto que nos adivina). Pero, después de tres días, si nos oye volver a la misma hora hacia su iglesia, nos cuenta como alguien que *existe* en lo sucesivo, y nos repatría a su modo sonoro, y ya estamos promovidos a un nuevo nacimiento místico y nocturno...

Conociendo estos pocos gustos de mi vida nómada, ¿le parecen los *Nuevos poemas* todavía tan impersonales? Vea usted, para poder decir lo que me pasa, he necesitado no tanto un instrumento sentimental, sino arcilla; sin quererlo he pretendido servirme de la poesía llamada lírica para *formar*, no sentimientos, sino *cosas que yo había sentido*; todo el acontecer de la vida ha tenido que encontrar sitio en esta formación, independientemente del sufrimiento o del placer que me hubiera procurado al principio. Esta formación no hubiera tenido valor si no hubiera llegado hasta la *transformación* de todos los detalles pasajeros; era necesario llegar finalmente a la esencia.

«Poeta de la forma»: no sé lo que es eso... También, por suerte, desde hace más de veinte años no he leído una sola línea de lo que se pudiera decir sobre mis trabajos. No por desprecio, ciertamente; no. Sólo que este oficio de la crítica está tan alejado del mío que no toca por ninguna parte a lo que hago. Así que no tengo ninguna necesidad de ser ilustrado sobre mis escritos; toda mi acción interior, desde que estoy en posesión de mis medios, *se sostiene*, y ninguna voz, aunque sea la más fuerte y la más autorizada, podría influir en la exactitud y el error de mi balanza íntima. Y para los esfuerzos de los demás, hago como hacía mi gran amigo Verhaeren: ¡tengo mi admiración para medir su impulso y para, infinitamente, consentir en sus victorias!

Y esto nos acerca tanto más cuanto que usted no quería juzgar la obra de arte más que según su intensidad. Uno se

puede equivocar, evidentemente; pero ¡cuánto más conmovedor y vivificante queda un tal error, comparado con un error de la crítica!

¡Buen domingo! Con toda deferencia a mi Amiga,

RAINER MARIA RILKE

(*B.*, pp. 812-815.)

Castillo de Muzot, 26 de febrero de 1924

Muy estimado señor doctor Schaer:

Una larga ausencia de Muzot, causada por deficiencias de salud, me ha retrasado de tal manera en mi trabajo y mi correspondencia que, también por lo que a usted respecta, tengo que reprocharme un gran retraso; ¡su atenta carta lleva la fecha del 3 de febrero!

Si ya la amabilidad de su mensaje debía obligarme de por sí, mi demora se hace tanto más culpable por el hecho de que su carta contiene dos preguntas que hubieran merecido una respuesta más rápida.

Responder a la primera es breve y fácil: desde los dos volúmenes de los *Nuevos poemas* (*Nuevos poemas* y *Segunda parte de los Nuevos poemas*) no ha seguido ninguna publicación de versos por mi parte, hasta los dos nuevos libros que usted conoce y nombra.

Pero en lo que concierne a la segunda cuestión que anuncia, usted mismo sabe qué difícil y aburrida podría ser una respuesta al tema que en ella se descubre; debo confesar enseguida que no me siento capaz de ello. En mi época *más temprana*, hace veinticinco, hace treinta años, se podía hablar de «influencias» que fuera posible citar sencillamente y por

su nombre. El nombre de Jacobsen por sí sólo significa aquí una época muy determinada de mi vida; él fue de verdad el «ascendente del año» en mi año celestial y terrenal. Y si pienso en Bang (el de *La casa gris y blanca*) ahí se podría señalar una estrella de primera magnitud, según cuya aparición y situación me orienté durante toda una temporada en la oscuridad de mi juventud (que era oscura de otra forma y entre dos luces de manera distinta de como hoy son las juventudes). El nombre de Liliencron era para mí muy maravilloso en aquellos años, el de Dehmel duro y significativo; la existencia de Hofmannsthal le demostraba a uno de algún modo que el poeta más absoluto era posible como contemporáneo, y en la formación sin concesiones de Stefan George se presentía la norma, de nuevo descubierta, a la que nadie podría sustraerse en lo sucesivo cuando se tratara de la palabra como magia. En esas relaciones tan vivenciadas entraron a influir los rusos, primero Turgueniev, y aquel que me había orientado hacia este maestro, Jacob Wassermann, tanto por su persona como por sus primeros trabajos, ya conseguidos de manera propia. Conocer a Gerhart Hauptmann —con el que existieron también relaciones personales— y su *Michael Kramer* fue un orgullo de aquellos años. Con el primer viaje a Rusia (1899) y el aprendizaje de su lengua, en el que entré rápido y casi sin estorbos, experimenté el encantamiento de Puschkin y de Lermontov, Nekrassov, Fet y de tantos otros...; con estas incorporaciones decisivas se transforma la situación de modo tan fundamental, que resulta absurdo e imposible un seguimiento de las influencias: ¡son incontables! ¡Qué no habrá influenciado todo ello! Lo uno por su perfección, lo otro, porque en seguida se comprendía que era necesario hacerlo mejor o de otra forma. Esto, porque se reconocía en seguida como adecuado y modélico, aquello porque se precipitaba, con enemistad, sin ser captable y casi sin ser soportable. ¡Y la vida! ¡La presencia de la vida, de pronto abierta de modo inagotable, que se me abrió en Rusia como un libro de estampas, en el que después, sin embargo,

me supe incluido, desde mi cambio de residencia a París (1902), por todas partes sufriendo con los demás, participando de sus riesgos y de su abandono! ¡Y el arte... las artes! El que yo haya sido secretario de Rodín no es mucho más que una leyenda tenaz, nacida de la circunstancia de que, una vez, provisionalmente, durante cinco meses (!) le brindé ayuda para su correspondencia... Pero he sido su *discípulo* mucho mejor y durante más tiempo: porque en el fondo de todas las artes obra una exigencia igual, que nunca he captado con tanta pureza como en las conversaciones con el poderoso maestro, que aún entonces, aunque en su edad más avanzada, estaba lleno de experiencia viva; en mi propio oficio poseía yo un amigo muy grande y famoso, Emile Verhaeren, el tan humano poeta dentro de su dura magnificencia; y como el modelo más fuerte estaba ante mí, desde 1906, la obra de un pintor, Paul Cézanne, a quien más tarde, después de la muerte del maestro, seguí en todas sus huellas.

Pero me pregunto con frecuencia si no es lo insignificante lo que ha ejercido el influjo más esencial sobre mi formación y mi producción: el trato con un perro; las horas que repetía en su oficio uno de los gestos más antiguos del mundo... exactamente como aquel alfarero, en una aldea del Nilo, junto a cuyo torno fue tan productivo para mí estar, en un sentido muy secreto, indescrptible para mí mismo. O que se me haya concedido andar con un pastor a través del paisaje de «Les Baux», o en Toledo, oír cantar en compañía de un puñado de amigos españoles y sus compañeras, una antiquísima novena en una pequeña iglesia parroquial empobrecida, que una vez, en el siglo xvii, cuando se reprimió la continuación de esta costumbre, fue cantada por los ángeles en esa misma iglesia... O que una realidad tan inconmensurable como Venecia me sea familiar, hasta el punto de que los extranjeros, en la multiplicidad de sus *calli* * me podían preguntar con éxito por cualquier dirección que desearan... todo

* En italiano en el original. *Callejuelas*. (N. del T.)

esto ¿no es verdad? fue «influencia»; y la más grande queda quizá por nombrar: el haber podido yo estar *solo* en tantos países, ciudades y paisajes, sin ser molestado, con toda la polivalencia, con toda la atención y obediencia de mi ser, abierto a lo nuevo, deseoso de escucharlo y sin embargo obligado a separarme de ello...

No, en estos sencillos cumplimientos que la vida realiza en nosotros, los libros, al menos más adelante, no pueden influir de modo decisivo; mucho de lo que se deposita en nosotros con su peso puede estar puramente equilibrado por el encuentro con una mujer, por una alteración en la estación del año, incluso por el simple cambio de la presión atmosférica... por ejemplo, por el hecho de que a una mañana configurada de determinada manera le pertenezca una tarde «diferente»; o todo lo de este estilo que nos sale al encuentro continuamente.

La pregunta sobre las «influencias» es naturalmente posible y admisible, y pueden darse casos en que la respuesta traiga consigo los descubrimientos más sorprendentes; sin embargo, de cualquier manera que se la formule, debe ser referida a aquella vida de la que proviene y en la que en cierto modo ha sido disuelta hasta convertirse en algo nuevo.

Siguiendo estos sentimientos, he intentado aquí, para constatar de alguna forma, preparar algo así como una «solución». Ojalá, muy estimado señor doctor, no aparezca demasiado diluida en su probeta y pueda aún mostrar algunas propiedades que valgan la pena de la investigación y vigilancia que usted le quiere dedicar.

Reciba la expresión de mi completa devoción.

RAINER MARIA RILKE

(B., pp. 858-861.)

Castillo de Muzot, 17 de agosto de 1924

Cuando reconocí su carta ayer, entre el correo de la tarde, me envolvió como una advertencia (¡y qué justificada!); ahora usted la ha hecho tan extraordinariamente atractiva, en la forma de la renuncia más comprensiva, que en todo caso hubiera vuelto a su carta precedente. ¡Cómo se contraponen las lejanías en lo mental! Quizá al mismo tiempo en que usted me escribía estaba yo ocupado en aquella carta, y desde entonces se encontraba boca arriba en una de mis pilas de atrasos (porque aquí está también mi disculpa: he estado fuera de casa más de siete semanas y me obligué, durante estas vacaciones, a dejar inactiva la pluma de las cartas. Lo cual tiene ahora, naturalmente, su contrapartida).

Pero volvamos a esa penúltima carta y a sus preguntas. Cada vez que la he vuelto a poner ante mí, también hace tres días, me invadió la misma nítida pena: que esta comunicación por carta, llena de esfuerzo para los dos, no se pueda sustituir por unas cuantas horas de conversación viva. No es que yo rehuya el esfuerzo frente a su exacto interés; pero las declaraciones que usted busca sólo se producirán del todo bajo el estímulo de contrapreguntas que interrumpieran y siguieran animando. Especialmente si se toma en cuenta mi

mala memoria, que no sería tan mala, en fin, si no se tratara de unos años —en cierto modo— reprimidos, sobre los que, con la desgana de revisar sus recuerdos, no podía formarse en mí ninguna opinión auténtica.

Le agradezco, ciertamente, que no espere de mí ningún relato biográfico, y sin embargo ahora tengo que hacer algo de ese tipo, para hacerle comprensible mi apartamiento de mi más temprana producción. Los años en los que usted piensa ahora, siguieron inmediatamente a unos años tales que nunca he comprendido que haya podido superarlos. Alrededor de mis diecisiete años estaba yo tan carente de preparación para la vida y el trabajo en los que me debía realizar, que es difícil imaginárselo. Una formación de cinco cursos en una academia militar se hizo al fin tan abiertamente absurda a causa de la situación de mi salud y de mi ánimo, que tuvo que concluir con una ruptura. El año siguiente transcurrió con enfermedad y desconcierto. La Real Academia militar preparatoria y después la Real Academia militar superior en Mährisch-Weisskirchen —a pesar de la buena fama que puedan tener ambos establecimientos en los círculos especializados— no me habían aportado nada de *aquello* que hubiera podido servir a mis inclinaciones y dotes; las relaciones de allí fueron por lo demás tan dañinas para mi salud, que en el último año y medio no hubiera podido seguir la muy unilateral y endeble instrucción que allí era usual. Aparte de esto el aislamiento de los chicos en aquellas penosas casas de educación era tan completo, que ni conocía los libros que hubieran sido nutritivos y beneficiosos para mi edad, ni siquiera algún trozo de la más sencilla realidad con influjo en la vida. La vuelta a casa —a Praga— pareció al principio como una liberación llena de posibilidades, pero en realidad no salieron de ella más que disgustos y confusiones. Estas se incrementaron cada vez más, cuanto más se hacía patente a qué inclinaciones quería yo dedicarme. Mi padre había tenido que recurrir al apoyo de todo su gran amor por mí para asentir a que la carrera de oficial pudiera no ser la más adecuada

para mí. ¿Cómo se podía exigir de él que asintiera a una vocación que estaba en contradicción con todo lo que él llamaba profesión? Entonces se llegó al menos, tras larga discusión, a decidir que yo debía recuperar el Bachillerato; era imposible sentarme entre los niños de diez años, en su principio, por el que yo tenía que empezar. Se me proporcionó una competente clase particular, la cual me llevó tan lejos, habiéndola tomado con cierta decisión, que se aprobaron los primeros seis cursos de latín en un año; para los dos cursos restantes (que, en premio, pude aprobar con la misma clase particular) resultó un ritmo más lento, y por fin pasé el Examen de Estado en un Instituto estatal, no mucho más tarde que si hubiera llegado al grado de Bachiller según el ritmo escolar normal.

Estos años sobrecargados de prestaciones de todo tipo han sido los de mi más temprana y, con frecuencia, a pesar de todos los deberes y tareas, muy viva productividad; mis primeras publicaciones proceden de ella; todos aquellos experimentos e improvisaciones de los cuales yo, un poco más tarde, sólo podría desear haber recapacitado para mantenerlos en el cajón de mi mesa de estudio. El que a pesar de todo hubieran salido, incluso que hubieran sido exteriorizados por mí con todos los medios, se debe a la misma razón por la cual hoy me parecen tan inadecuados para significar los comienzos de lo que luego llegaría a sucederme. Si era lo bastante infeliz como para querer enseñar aquellas insignificancias, es porque me empujaba el deseo impaciente de demostrar a mi ambiente tan opuesto, por medio de alguna realización, mi derecho; un derecho a que, si aquellos intentos se exhibían alguna vez, también pudieran llegar a aparecer otros más valiosos. Lo que yo más esperaba de todo era esto: encontrar a aquellos que me pudieran ayudar en el mundo exterior, conseguir una conexión con aquellos movimientos intelectuales de los que me creía bastante excluido en Praga, incluso en mejores circunstancias que las mías de entonces. Es la única época de mi vida en que no me esforcé en el

interior del trabajo, sino que salí en busca de reconocimiento con necesitados intentos: ante todo, esto había sido lo que acarreó que, muy pronto después de que por primera vez me encontrara situado en un centro provisional para mi propia manera de ser (aproximadamente, un año antes de mi primer viaje a Rusia), renegara con cierto bochorno de aquella época preliminar, aunque su polvo todavía cubría mis libros. Con ello sólo enjuiciaba mi propia manera de pensar, y no olvidaba las ayudas que en parte habían supuesto. Entre los praguenses habían otado mi esfuerzo Alfred Klaar, Friedrich Adler, y entre los jóvenes Hugo Salus y el pintor Orlík, y August Sauer había dedicado ya a mis más tempranos intentos una atención que no podían haberse ganado. Pero la mano más fuerte en la que pude apoyarme me había llegado desde el Norte, y mientras no la solté, me pude haber gloriado expresamente de ella. Nunca olvidaré que fue Detlev von Liliencron el que me animó al proyecto más imprevisible, de los primeros; y cuando, ocasionalmente, empezaba sus cordiales cartas con el generoso encabezamiento que, leído en alta voz, decía: «Mi magnífico René Maria», me parecía (y me esforzaba por transmitir a mi familia esta convicción) como si en esas líneas yo poseyera la alusión más segura al porvenir más atrevido.

Por lo demás, el influjo poético de la obra de Liliencron ha tenido que actuar de modo muy penetrante en mí; por un lado *él*, por el otro Jacobsen, me habían revelado por primera vez, en mi inmadurez y apartamiento, cómo es posible, en todas las circunstancias, apoyarse en las cosas cercanas y asequibles para el salto hacia lo lejano; y cómo se podía expansionar uno hacia la experiencia de ese maravilloso sentimiento de sí mismo, en el que el propio yo, inseguro al máximo, recibía un valor de relación que parecía más decisivo que cualquier posible reconocimiento.

Pero por lo que respecta a J. P. Jacobsen, también más tarde, aún a lo largo de muchos años, he experimentado algo tan indescriptible, que me veo incapacitado para definir, sin

mentira ni invención, lo que pudo haber significado para mí en esos primeros años. Todavía en la lejana época de París, él era para mí un compañero en el espíritu y una presencia en el ánimo; el que no viviera ya me pareció durante una temporada una privación intolerable, pero precisamente esa extraña necesidad de haberlo conocido, produjo en mí tempranamente la libertad y la apertura hacia el difunto; una actitud que justamente más tarde debía recibir el más maravilloso refuerzo en la patria de Jacobsen y en Suecia.

Aquí, por ejemplo, hay sitios, estimado doctor Pongs, en que me faltan sus preguntas para seguir con usted por caminos más angostos, casi invadidos por la maleza. Y, para quedarme en lo simplemente tangible: conocí a Jacobsen (el *Niels Lyhne* y las seis novelas cortas) por primera vez en la simpática y antigua versión de Maria von Borch (Reclam), que siguió siendo también la más agradable para mí, cuando ya me había puesto en condiciones de dominar en cierto modo los textos daneses.

Por lo demás, fue a Jacob Wassermann a quien debo la primera, casi estricta alusión a estos libros (así como a Turgeniev); la impresión lírica en que yo me movía le ponía impaciente, él que había aprendido ya a valorar y a ejercitar el trabajo y la elaboración en lo artístico; y así me puso en las manos un día, en Munich, como una especie de tarea, estas obras que él se había puesto a sí mismo anteriormente como modelos. El que yo, por mí mismo, no fuera capaz de encontrar libros tan accesibles, me recuerda mi incurable incapacidad en las lecturas; sin los famosos puestos de libros, a lo largo del Sena, que le ponen a uno los libros de todos los tiempos al borde de la vida, ¿qué habría encontrado yo nunca!

Tampoco aquella época temprana de Munich me sirvió especialmente en lo que respecta a la lectura; las *Blätter für die Kunst* («Hojas para el arte»), por ejemplo, quedaron también entonces inalcanzables o desconocidas, así que no pude leer mucho de Hofmannstahl. La magia que salía de lo poco

que pude hacer mío no tenía igual. De Stefan George fue significativo para mí desde el principio el *Año del alma*; pero se afirmó ante mí como algo arrollador desde que oí decir al poeta sus imperiosos versos en el círculo de Lepsius.

Si pienso en otras «influencias», sería difícil tomar conciencia de todas; usted nombra a Jacobowski; un báltico, Reinhold Maurice von Stern, y tantos y tantos otros que aparecían en las pequeñas revistas, a los que se leía y hacia los cuales uno se lanzaba, podrían ser mencionados con igual justicia. El esfuerzo, paralelo durante un tiempo, de Wilhelm von Scholz y de E. von Bodmann tuvo significado de modelo o de camaradería, de modo cambiante; pero entonces influyó en mí Rusia, a través de una persona cercana, que la resumía en su naturaleza, dos años antes de mi viaje; y con eso se preparó, como usted reconoce con acierto, mi cambio hacia lo verdaderamente propio.

El *Alférez* fue el regalo insospechado de una sola noche, una noche de otoño, escrita de un tirón junto a dos velas vibrantes en el viento nocturno; lo suscitó el paso de las nubes sobre la luna, después de que la ocasión del material temático hubiera llegado a mí, algunas semanas antes, a través del primer encuentro con ciertos papeles de familia que me habían llegado por herencia.

Las *Canciones de los ángeles* y las *Canciones de las muchachas* fueron concebidas en Toscana, en Florencia y en el mar de Liguria; algunas incluso fueron, probablemente, ya escritas allí, en Viareggio, donde años después también me fue dada una parte de *El libro de horas*. Hablar de las condiciones religiosas desde las que se desplegaron aquellas canciones, exige una recuperación demasiado larga; porque el punto más alto de mi conmoción de acento católico tiene su lugar en los trastornos de aquella dura época de la Academia militar, que me había impuesto, entre quinientos muchachos, una experiencia (para mi edad) de excesiva intensidad. Inmediatamente después de esa época, o ya en ella, comenzó un

uso desconsiderado de aquella relación con Dios, que no se podría designar como confesional.

Basta: adjunto su carta, la anterior, para que usted, junto a mis intentos de responder, pueda repetir sus propias preguntas. Con esto no me oculto la insuficiencia de mis informaciones. A pesar de ello no se deje desanimar para volverme a exigir; quizá me sea posible iluminar más la próxima vez. Le propondría incluso la preparación de una especie de cuestionario, en el que me dejara sitio para colocar la respuesta inmediatamente al lado de su pregunta; esta costumbre se ha revelado hace poco como lo bastante práctica y productiva, en el trato con mi traductor polaco, como para recomendarla en casos parecidos.

Por último, permítame asegurarle que he podido seguir bien su interpretación o suposición ocasional. No leo nunca lo que sobre mis trabajos se publica, pero cuando en uno u otro ensayo se expresan opiniones de la fuerza y solidez de las que usted me hace conocer, casi debo lamentar haberme impuesto de modo exclusivo esta limitación (por lo demás, necesaria).

Es para mí una justa exigencia darle las gracias por la dedicación de una atención tan profunda, y quedarle agradecido.

Su afectísimo,

R. M. RILKE

(B., pp. 874-881.)

Matsello de Sierre, 13 de noviembre de 1925 *

4.ª pregunta del cuestionario: se refiere a las *Elegías*. Respuesta de Rilke: aquí, querido amigo, apenas me atrevo a hablar. Con los poemas mismos en la mano se podría intentar algún tipo de explicación, ¿pero así? ¿Por dónde empezar?

¿Y soy yo quien puede dar la explicación justa de las *Elegías*? Alcanzan infinitamente más allá de mí. Las considero una elaboración posterior de aquellas hipótesis esenciales que ya estaban dadas en *El libro de horas*, que en las dos partes de los *Nuevos poemas* utilizaron la imagen del mundo jugando y experimentando, y que después en el *Malte*, reunidas en conflicto, repercutieron en la vida y casi llevaron a la demostración de que esta vida, volgada de tal manera sobre el vacío, es imposible. En las *Elegías*, partiendo de los mismos presupuestos, la vida vuelve a ser posible, más aún, aquí experimenta esa definitiva *aprobación* a la que el joven Malte, aunque estuviera en el camino justo y difícil *des longues études* ** no podía llevar aún. *La afirmación de la vida y la*

* (Esta carta, sin fecha, empieza como cuestionario, al que se responde; y se continúa y termina en dos páginas de carta, añadidas.)

** En francés en el original: de los largos estudios.

afirmación de la muerte se revelan como una sola cosa en las Elegías. Admitir la una sin la otra sería, y así se reconoce y celebra aquí, una limitación que finalmente excluiría lo infinito. La muerte es el lado de la vida apartado de nosotros, no iluminado por nosotros: tenemos que intentar realizar la máxima conciencia de nuestro existir, que reside en ambos ilimitados ámbitos, nutrida inagotablemente por ambos... La verdadera forma de la vida se extiende sobre ambos dominios, y la sangre de la circulación suprema pasa por los dos: no hay ni este mundo ni el más allá, sino la gran unidad, en la que habitan los seres que nos superan, los «ángeles». Y ahora la situación del problema del amor en este mundo, ampliado así en su mayor mitad, sólo ahora completo, sólo ahora intacto. Me extraña que los Sonetos a Orfeo, que son al menos igual de «difíciles» y repletos de la misma esencia, no le sirvan de ayuda para la comprensión de las Elegías. Estas fueron comenzadas en 1912 (en Duino) y continuadas (fragmentariamente) en España y París hasta 1914; la guerra interrumpió completamente este mi máximo trabajo: cuando en 1922 (aquí) me atreví a emprenderlas de nuevo, llegaron las nueve Elegías y su complemento, tempestuosamente impuesto, los Sonetos a Orfeo (que no estaban dentro de mis planes). Estos, como no podía menos de ser, vienen del mismo «nacimiento» que las Elegías, y el hecho de que aparecieran de repente, sin voluntad mía, en relación con una muchacha muerta prematuramente, los acerca aún más a su fuente original; esa relación es una conexión más con el centro de ese reino de cuya profundidad e influjo participamos, ilimitados por todas partes, en unión con los muertos y los seres futuros. Nosotros, los de aquí y ahora, no estamos satisfechos ni un momento en el mundo temporal, ni atados a él; avanzamos sin cesar hacia los anteriores, hacia nuestro origen y hacia aquellos que aparentemente vienen después de nosotros. En aquel mundo «abierto», el más grande, todos son, no se puede decir «contemporáneos», porque precisamente el cesar lo temporal determina el que todos sean. La temporalidad se

precipita por todas partes hacia un ser profundo. Y así no sólo se deben utilizar todas las formas del ahora dentro de los límites del tiempo, sino que, tanto como seamos capaces, debemos integrarlas en esas significaciones superiores en las que tenemos parte. Pero *no en sentido cristiano* (del que me alejo cada vez más apasionadamente); sino que, con una conciencia puramente terrenal, profundamente terrenal, felizmente terrenal, se trata de integrar lo *aquí* visto y tocado en un ámbito más amplio, el más amplio. No en un más allá cuya sombra oscurezca la tierra, sino en un todo, *en el todo*. La naturaleza, las cosas de nuestro trato y uso, son cosas provisionales y caducas; pero son, mientras estamos aquí, *nuestra* posesión y nuestra amistad, cómplices de nuestra carencia y nuestra libertad, como ya fueron familiares para nuestros antepasados. Así que se trata no sólo de no condenar o degradar lo de aquí, sino precisamente debido a su transitoriedad, que comparte con nosotros, deben estos fenómenos y estas cosas ser comprendidos por nosotros y transformados en la más íntima comprensión. ¿Transformados? Sí, porque nuestra tarea es imprimir en nosotros esta tierra transitoria, caduca, de modo tan profundo, dolorido y apasionado, que su esencia resucite de nuevo en nosotros invisible. Somos las abejas de lo invisible. *Nous butions éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible* *. Las Elegías nos muestran aplicados a ese trabajo, al trabajo de esas continuas transformaciones de lo visible y tangible tan amado en la visible vibración y excitación de nuestra naturaleza, que introduce nuevas frecuencias de vibración en las esferas vibratorias del universo. (Dado que las diferentes materias del universo no son más que distintos índices de frecuencias vibratorias, nosotros no sólo preparamos, de esta manera, intensidades de tipo espiritual, sino, quién sabe, nuevos cuerpos, metales, nebulosas

* Esta frase en francés en el original. *Libamos locamente la miel de lo visible para acumularlo en la gran colmena de oro de lo invisible.* (N. del T.)

y constelaciones.) Y esta actividad es peculiarmente apoyada y empujada por la cada vez más rápida desaparición de tantas cosas visibles que ya no serán sustituidas. Todavía para nuestros abuelos una «casa», una «fuente», una torre familiar para ellos, incluso su propia ropa, su abrigo, eran infinitamente más, infinitamente más familiares; casi cada cosa era un recipiente en el que encontraban lo humano y lo conservaban. Ahora nos invaden, desde América, cosas indiferentes y vacías, pseudocosas, trampas de la vida... Una casa, en la mentalidad americana, una manzana, o una vid americanas no tienen *nada* en común con la casa, la fruta, el racimo en que habían penetrado la esperanza y los demorados pensamientos de nuestros antepasados. Las cosas animadas, vividas, *las cosas que saben lo nuestro*, decaen y ya pueden ser sustituidas. *Somos quizá los últimos que han conocido aún tales cosas.* En nosotros se apoya la responsabilidad de conservar no sólo su recuerdo (esto sería poco e inseguro), sino su valor humano y lérico. («Lérico» en el sentido de los dioses «lares» o del hogar.) La tierra no tiene otra salida que hacerse invisible: en nosotros, que participamos con una parte de nuestro ser en lo invisible, que tenemos acciones (por lo menos) en ello, y que podemos aumentar nuestras posesiones de invisibilidad mientras estamos aquí; sólo en nosotros puede cumplirse esa íntima y perdurable transformación de lo visible en lo invisible, en algo que ya no dependa de ser visible ni tangible, igual que nuestro propio destino se hace continuamente en nosotros *a la vez más presente y más visible*. Las *Elegías* establecen esta norma de la existencia: afirman y celebran esta conciencia. La integran cuidadosamente en sus tradiciones, mientras que reclaman antiquísimas tradiciones o rumores de tradiciones para esa suposición, e incluso evocan el culto egipcio a los muertos como un anuncio de tales referencias. (Aunque el «país de las lamentaciones» por el que lleva la «lamentación» más antigua al joven muerto *no se debe comparar* a Egipto, sino sólo en cierto modo, a un reflejo del país del Nilo en la claridad desértica de la con-

ciencia del muerto.) Si se comete el error de aplicar a las *Elegías* o los *Sonetos* conceptos católicos de la muerte, del más allá y de la eternidad, se aleja uno por completo de su sentido y se prepara un malentendido cada vez más fundamental. El «ángel» de las *Elegías* no tiene nada que ver con el ángel del cielo cristiano (más bien con las figuras de ángeles del Islam)... El ángel de las *Elegías* es aquella criatura en que aparece ya cumplida la transformación de lo visible en lo invisible, que nosotros realizamos. Para el ángel de las *Elegías* todas las torres y palacios pasados son existentes, porque son invisibles desde hace mucho, y las torres y los puentes que aún están en pie en nuestra existencia ya son invisibles, aunque aún (para nosotros) duren corporalmente. El ángel de las *Elegías* es ese ser que garantiza el reconocer en lo invisible un nivel más alto de la realidad. Por eso es «terrible» para nosotros, porque nosotros aún dependemos de lo visible, de eso que amamos y transformamos. Todos los mundos del universo se precipitan en lo invisible como en su realidad de nivel más profundo; algunas estrellas se elevan inmediatamente y desaparecen en la conciencia infinita del ángel; otras están asignadas a seres que las transforman lentamente, laboriosamente, y en cuyo temor y éxtasis alcanzan su inmediata realización invisible. Nosotros somos, hay que insistir en ello una vez más, en el sentido de las *Elegías*, los que transformamos la tierra; toda nuestra existencia, los vuelos y caídas de nuestro amor, todo nos hace capaces de esta tarea (al lado de la cual ninguna otra resulta esencial)... (Los *Sonetos* muestran elementos particulares de esta actividad, que aquí se coloca bajo el nombre y la protección de una muchacha muerta, cuya carencia de realización personal y de culpa mantiene abierta la puerta del sepulcro, de tal manera que ella, una vez que pasó a otra vida, forma parte de esos poderes que mantienen la mitad de la vida fresca y abierta hacia la otra mitad, que se abre como una herida.) Las *Elegías* y los *Sonetos* se apoyan mutuamente y sin cesar; y considero una gracia infinita el haber podido, con el mismo

aliento, llenar estos dos velámenes; la pequeña vela color de herrumbre de los *Sonetos* y la gigantesca vela blanca de las *Elegías*.

Ojalá pueda reconocer en esto, querido amigo, algún consejo e iluminación y, por lo demás, se pueda seguir ayudando a sí mismo. Porque no sé si podría decirle nada más.

Su,

R. M. RILKE

(B., pp. 894-901.)

Castillo de Muzot, 26 de noviembre de 1925 *

Querida señorita:

¡Quién me hubiera dicho, en Berna, que me encontraría algún día haciendo, en casa y para mí solo, una exposición de estas pequeñas obras! No, no es en absoluto una exposición lo que forman a mi alrededor; están aquí de visita, y yo continúo con mis preferidas ese tierno diálogo, iniciado en Berna y que nunca ha sido, me parece, interrumpido completamente desde entonces. La ausencia de aquel tan añorado «Pez Rojo» hace que me haya ligado más a otros, a la «Guitarra», a aquel delicioso «Estanque azul», y sobre todo a ese otro «Pabellón» (¡noviembre!); es éste, con su hermano el «Pabellón» (¿primaveral, quizá?), el que ya no dejaré marcharse cuando el grupito de imágenes tan íntimas vuelva a reunirse con usted. ¡Qué suave, qué inefable presencia la de esta imagería concentrada: como si, por una inesperada magia, se pudiera abrir el capullo de una flor o incluso algún grano de una semilla rara y antigua para encontrar allí, aún plegado y antes de toda conciencia, el porvenir feliz de su futura floración! Le dije, creo, en mi primera carta, que se

* Toda la carta en francés en el original. (N. del T.)

puede leer en esas páginas pensativamente iluminadas como en la palma de una mano; y vuelvo otra vez, un poco a pesar mío, a una comparación que sugiere también para estas pequeñas cosas mágicas un contenido virtualmente prometido. En ellas se cumple un acto de transformación, los elementos de un pasado soñado toman un significado de un futuro, también soñado, pero en un nivel de plenitud en el que el alma reina como soberana y donde la pobre, la palpable realización ya no representa ningún papel. El «Pabellón», «Noviembre», «La guitarra» y «El estanque azul»: todas imágenes completas, cada una un pensamiento de los ojos, preparado por circunstancias anteriores innumerables y apaciguado en lo sucesivo, vuelto a casa, pastando (diría yo) en la suavidad de su prado un pasto inagotable...

Habría cien maneras, ciertamente, de acercarse a ese «algo más» fuera de «la armonía feliz de líneas y de colores» que usted misma siente y que parece ser el secreto de esta producción personal. Tales secretos no están ahí para ser expresados y explicados, son secretos de la manera más sincera, como se es perro y manzana; eso se ejerce, queda como indiscutible. Pero se permite dar vueltas en torno de ese perro y en cuanto a la manzana, los más atrevidos y los distraídos llegan a comérsela. Este secreto en mi lengua me confía su sabor muy especial: lo que confiere a sus pequeñas imágenes esta fuerza para satisfacer y llenar una lenta atención, ¿no es su capacidad de haber podido situar estos detalles en un espacio completamente interior e imaginario, sin tomar nada prestado del espacio real al que imitan todos los cuadros (y, por lo demás, también todos los poemas) incapaces de crearse ese espacio traspuesto, profundo e intrínseco...? Ahí está una de las grandes cuestiones del Arte, de todas las artes (hasta qué punto, por ejemplo, hace sufrir el ver a veces, intercalado entre los tonos de una obra musical un trozo de silencio verdadero, de silencio profano, un vacío demasiado «verdadero», como el vacío de un cajón o de un portamonedas...). Y en la poesía: ¿cuánto espacio real por todas partes, entre las

palabras, entre las estrofas, alrededor de un poema! Este triunfo raro y exquisito que consiste en colocar una cosa imaginaria en un espacio apropiado, es decir, enteramente interior, tal como usted lo realiza, me hace pensar en los *Hai-Kai*, esas minúsculas unidades poéticas cultivadas por los japoneses desde el siglo xv. Juzgue usted misma sobre este arte, que ha sido llamado «un breve asombro», hecho, por lo demás, para detener largo tiempo a quien lo encuentra...

He aquí, señorita, una pequeña selección (de *Hai-Kai*) para su uso, que he realizado en presencia de sus pequeñas obras, que me miraban mientras la hacía... ¿No hay un parecido de actitud? El arte de hacer esta píldora en la que entran elementos dispares reunidos por el acontecimiento, por la emoción que provoca, pero con la condición de que esta emoción sea completamente reabsorbida por la sencilla felicidad de las imágenes. Lo visible está tomado con mano segura; se coge como una fruta madura, pero no pesa, porque, apenas colocado, se ve forzado a significar lo invisible. Es por eso por lo que sus imágenes con figuras más grandes no igualan a las demás. En ellas los personajes permanecen algo atados a la esfera de lo visible, y la unidad que se establece entre ellos y los objetos de su entorno es menos perfecta, hay como un resto, como un precipitado de realidad. Pero en las imágenes que he nombrado antes, ¡qué acuerdo, qué penetración, qué ecuación de todos los medios empleados: qué canto!

¡Hasta qué punto están en migración todas las cosas! ¡Cómo se refugian en nosotros; cómo desean, todas, ser aliadas de lo exterior y revivir en ese más allá que encerramos en nosotros mismos para profundizarlo! Como en suaves conventos de cosas vividas, de cosas soñadas, de cosas imposibles, todo lo que teme al siglo se refugia en nosotros, y realiza, de rodillas, su deber de eternidad. Somos pequeños cementerios, adornados con estas flores de nuestros gestos fútiles, conteniendo tantos cuerpos difuntos que nos piden que demos testimonio de sus almas. Completamente erizados de cruces, cubiertos por entero de inscripciones, cavados y removidos

por los innumerables entierros de lo que nos sucede, henos aquí encargados de la transmutación, de la resurrección, de la transfiguración de todas las cosas. Porque, ¿cómo soportar, cómo salvar a lo visible, si no es haciendo de él el lenguaje de la ausencia, de lo invisible! ¿Y cómo hablar esta lengua que permanece muda, a menos que se la cante locamente, sin ninguna ilusión de hacerse comprender?

He aquí señorita, mi «gracias» por el suyo. Venga alguna vez a ver nuestros dos «Pabellones» en mi torre y al que acaba de entrar en esta posesión contemplativa.

RAINER MARIA RILKE

(B., pp. 902-905.)

Val-Mont-sur-Territet, Vaud (Suiza), 17 de enero de 1926

Mi querida duquesa:

¡Cuánto quisiera estar en otro lugar y en libre posesión de mi tiempo y de mis pensamientos para darle las gracias, como haría falta, por esta larga y buena y preciosa carta! Pero, por desgracia, ha aumentado de tal manera el número de mis tratamientos esta última semana, que incluso hoy, día medio descansado, mi cuerpo no es más que la cita de múltiples reacciones que se entrecruzan en mí, llenándome de un vago cansancio que parece como una preocupación.

Tagore: querida y excelente amiga, si soy del todo sincero (y lo seré siempre con usted), en otro tiempo empezó a gustarme, cuando —hace muchos años— Gide me envió su traducción, tan sensible, de *Gitanjali*; después, de obra en obra, me he ido alejando del poeta (a quien, es verdad, no he leído más que en francés; el inglés se me escapa desde hace mucho tiempo). La voy a asombrar al decirle que me siento infinitamente opuesto a la poesía conscientemente «poética» y que, por su mismo programa, pretende ser muy buena y

* Toda la carta en francés en el original. (N. del T.)

«humana». Esto es igualmente lo que me aleja de un escritor como Romain Rolland, a quien estimo plenamente sin ninguna adhesión posible a sus intenciones, por muy nobles que sean. En cuanto a la política, estoy tan lejos de ella, tan incapaz de seguir y de explicarme sus movimientos y sus reacciones, que sería ridículo querer definirme sobre cualquier acontecimiento situado en su terreno... Pero supongo que en ella, como en la poesía, las intenciones puramente humanas, voluntariamente humanas, no valen gran cosa. Una poesía que *quiera* consolar o ayudar o apoyar no sé qué nobles convicciones, sería una especie de debilidad, a veces conmovedora... lo decisivo no es en absoluto una intención caritativa o clemente, es la obediencia a un mandato autoritario que no *quiere* ni el bien ni el mal (de los que sabemos tan poco), sino que, con toda simplicidad, nos ordena situar nuestros sentimientos, nuestras ideas, todo este arrebató de nuestro ser, de acuerdo con el orden superior, que nos supera tanto, que no podría llegar nunca a ser objeto de nuestra comprensión... Esto es lo que yo reprocho a la «libertad»: que conduce al hombre, como máximo, a lo que él comprende, nunca más allá. La libertad es demasiado poco; incluso empleada con mesura y justeza, nos deja a medio camino, en el estrecho campo de nuestra razón.

Déjeme que concluya, muy querida duquesa, esta larga epístola de un domingo que lleva la huella de la bondad de usted, puesto que se me ha permitido imaginarla mientras le escribía. Todos mis pensamientos amistosos y afectuosos se vuelven ligeros entre sus buenas manos.

SU RILKE

(R. M. R., *Lettres milanaises*, 1921-1926, París, 1956, pp. 82-91.)

Val-Mont par Glion sur Territet (Vaud), Suiza,
24 de marzo de 1926

Desde que está aquí su carta he pensado muchas veces qué le podría brindar de amistoso para su nuevo camino: ¿ante todo, qué le sería de utilidad? Usted no me lo ha puesto fácil. Por cierto, tanto su carta como estos y aquellos de entre sus intentos líricos (los últimos sobre todo) contienen trozos de formación personal y propia, que le hacen parecer a usted más comprensible; pero entre una y otra forma de expresión (la que está orientada a lo artístico y la que consiste en ser comunicativo) existe demasiado parecido.

Lo que ha llegado a resultarme claro sobre esto (una vez más) es que la poesía lírica representa en ciertos años una ocupación oprimiente y sin perspectivas, precisamente porque trabaja con los medios del lenguaje y no ofrece suficiente oficio como para elaborar un todo autónomo (esto no sólo en sentido artístico, sino en un sentido puramente vital). Lo emanado de la vida vuelve de nuevo desde la poesía hacia la vida; una existencia que intenta descargarse por medio de ella se carga mucho más con la expresión acrecida de sus padecimientos insoportables, queda acosada por sus necesidades, atravesada por una aparente superación y dominio, y está más expuesta a ellas que si no las hubiera apresado

y condensado nunca en una conciencia lírica. Incluso cuando un talento precoz apoye o en cierta medida facilite este esfuerzo (Heym o Trakl), el producto resultante ha tenido demasiado poca materia que superar como para hacer feliz por medio de la transubstanciación; un Trakl (piénsese en esto) que hubiera podido ejercitar su genio en la pintura o en la música, en vez de en la poesía, no hubiera sucumbido a la sobrecarga de su tarea creadora, al oscurecimiento con que ésta le cubrió.

Como a usted, según me hace saber, la vida le exigirá pronto transformaciones de todo tipo, ojalá —me queda por deseárselo— sean tales que le pongan entre las manos algo inmediatamente tangible, una ocupación en el sentido menos figurado. Con el peligro de que le sea prohibido, por un tiempo, ese autoexperimentarse en la poesía. Pero si a pesar de todo encuentra una pluma entre sus manos, prohíbese escribir «de acuerdo con estados de ánimo»; obliguese a anotar hechos concretos de su propia vida y, aún mejor, de vidas extrañas y, en todo caso, hágase, además de la pluma que está dispuesta a suministrar a los amigos una señal de su peripecia y esfuerzos, una segunda pluma que pueda manejar como una herramienta; y no se deje conmover por lo que salga de esta segunda pluma; sea duro con el menor de sus productos. Que lo elaborado artesanalmente que trace esta segunda pluma, no siga influyendo en su propia vida, que sea una formación, una transposición, una transformación, para la que el «yo» haya sido sólo el primer y último impulso, pero que a partir de ahí queda frente a usted, brotando de su propio ímpetu, pero en seguida rechazado tan lejos en el plano del distanciamiento artístico, de la soledad de las cosas, que pueda sentir que sólo participa en el cumplimiento de este secreto ser de los objetos como un tranquilo encargado.

En todo caso, esto es lo importante para usted: que se aleje de esta cercanía a su lírica, que no elabore las cartas como poemas y que no tome sólo la vida como pretexto para

los antojos y la insinceridad del sentimiento. Se trata de algo mucho mejor. Y sería una pena que usted, dominado por las palabras, al final sólo tuviera que soportar la confusión de la juventud, sin experimentar el dominio sobre el ser joven en que consiste la existencia.

RAINER MARIA RILKE

(*B.*, pp. 935-936.)

II

PROSAS

Se sabe muy poco sobre la pintura de la Antigüedad; pero no será demasiado atrevido suponer que veía a los hombres como los pintores posteriores han visto el paisaje.

El hombre, aunque ya duraba desde hacía milenios, todavía era demasiado nuevo para sí mismo, estaba demasiado encantado consigo mismo como para mirar más allá de sí o para apartar de sí la mirada. El paisaje era el camino por el que iba, la pista por la que corría, todos los sitios de juego y de danza sobre los que transcurría el día griego; los valles en que se reunía el ejército, los puertos de los que se zarpaba hacia las aventuras y a los que se volvía más viejo y lleno de inauditos recuerdos; los días de fiesta y las noches enojadas, rumorosas como platas, que seguían a aquéllos; las ascensiones hacia los dioses y el movimiento en torno al altar: era el paisaje en que se vivía. Pero los montes eran extraños, no vivían en ellos dioses con forma humana, y también sus estribaciones, en las que no se elevaba ninguna estatua visible desde lejos; las laderas que ningún pastor había encontrado; no eran dignas de una sola palabra. Todo era escenario y

* *Vid. S. W. (Obras completas), vol. X, pp. 516-522.*

vacío mientras no apareciera el hombre y llenara la escena con la acción, serena o trágica, de su cuerpo. Todo le esperaba y, donde él llegaba, todo se retiraba y le hacía sitio.

El arte cristiano perdió esta relación con el cuerpo, sin acercarse por ello de verdad al paisaje; hombres y cosas eran como letras en él, y formaba largas y pintadas frases con un alfabeto de iniciales. Los hombres eran vestimentas, sólo en el infierno eran cuerpos; y al paisaje rara vez se le permitía ser la tierra. Casi siempre estaba obligado a significar, cuando era agradable, el cielo; y cuando suscitaba terror y era salvaje e inhóspito, servía como lugar para los proscritos y los perdidos para siempre. Ya se lo veía; porque los hombres se habían vuelto delgados y transparentes, pero estaban hechos de tal manera que sentían el paisaje como algo pequeño y efímero, como una hilera de tumbas cubiertas de maleza bajo las cuales estaba el infierno y sobre las que se abría el gran cielo como la realidad auténtica, profunda, querida por todo lo que existe. Entonces, como había tres lugares a la vez, tres residencias de las que se hablaba mucho: cielo, tierra e infierno, se había hecho urgentemente necesaria una determinación del emplazamiento, y se la debía considerar y representar; en los maestros italianos primitivos creció esta representación, más allá de su finalidad propia, hacia una mayor perfección; y no hay más que recordar las pinturas del cementerio de Pisa para sentir que la captación del paisaje se había hecho, ya entonces, algo autónomo. Ciertamente se creía designar un sitio, y nada más, pero se hacía esto con tal pasión y entrega, se narraba con una elocuencia tan arrolladora y con tanto amor por las cosas que estaban situadas en la tierra, en esa tierra negada y objeto de sospechas por parte de los hombres, que aquella pintura nos resulta hoy un canto de alabanza a la tierra, al que los santos se unen. Y todas las cosas que se veían eran nuevas, de modo que esta contemplación estaba unida a un asombro incesante y una alegría por los innumerables hallazgos. Así resultó, por sí mismo, que se alababa, junto con la tierra, al cielo, y se la conocía porque

existía anhelo de reconocerla. Porque la piedad honda es como una lluvia: vuelve a caer siempre de nuevo sobre la tierra de la que salió, y es bendición sobre los campos.

Se había sentido así, sin quererlo, el calor, la dicha y la magnificencia que pueden emanar de un prado, de un arroyo, de una ladera florida y de los árboles que se yerguen en grupos, cargados de fruto; de manera que, cuando se pintaban *Madonnas*, se las rodeaba con esta riqueza como con un manto, y se las coronaba con ella como con una corona, y se desplegaban paisajes como banderas, en su alabanza; porque no se les sabía preparar ninguna fiesta que fuera más rumorosa, no se conocía ninguna ofrenda que igualara a ésta: justamente llevarles toda la hermosura que se había encontrado y confundirla con ellas. Ya no se quería señalar con ello ningún sitio, ni siquiera el cielo; se entonaba el paisaje como un canto a María, que resonaba en colores claros y nítidos.

Pero con esto había sucedido una gran evolución: se pintaba el paisaje y no se quería designar a éste, sino a uno mismo; se había convertido en pretexto para un sentimiento humano, imagen de una alegría humana, de sencillez y de piedad. Se había hecho arte. Y ya Leonardo lo asumió así. Los paisajes de sus cuadros son expresiones de su más hondo experimentar y saber, espejos azules en que se contemplan leyes misteriosas que meditan, lejanías grandes como porvenir e indescifrables como ellos. No es casualidad que Leonardo, que pintaba al principio a los hombres como experiencias, como destinos que él había atravesado en soledad, captara también el paisaje como un medio de expresión para una experiencia, una profundidad y una tristeza casi indecibles. A este hombre, que era un anticipador de muchas cosas aún no sucedidas, le fue concedido usar todas las artes con infinita grandeza; hablaba en ellas, como en muchos idiomas, de su vida y de los progresos y lejanías de su vida.

Todavía nadie ha pintado un paisaje que sea tan enteramente paisaje, y sin embargo sea confesión y voz personal.

como aquella profundidad tras la *Monna Lisa*. Como si todo lo humano estuviera contenido en su figura infinitamente silenciosa; pero todo lo demás, todo lo que está ante el hombre y más allá de él, estuviera en esas misteriosas relaciones entre montes, árboles, puentes, cielos y aguas. Este paisaje no es imagen de una impresión, no es la opinión de un hombre sobre cosas inmóviles; es naturaleza que ha surgido, mundo que ha llegado a existir y que es tan extraño para los hombres como el bosque virgen de una isla aún no descubierta. Y mirar el paisaje como algo lejano y extraño, como algo remoto y sin amor, que se cumple enteramente en sí mismo, era necesario, para que pudiera servir algún día como medio y ocasión para un arte autónomo; porque tenía que estar alejado y ser muy distinto de nosotros, para poder convertirse en imagen liberadora de nuestro destino. Tenía que ser casi hostil, en sublime indiferencia, para poder dar una nueva interpretación, con sus objetos, a nuestra existencia.

Y en este sentido avanzó la formación de aquel arte del paisaje que Leonardo da Vinci ya poseyó como precursor. Lentamente se fue formando, en manos de solitarios, a través de los siglos. El camino que había que recorrer era muy largo, porque era difícil desacostumbrarse hasta tal punto del mundo que no se le viera ya con los ojos predispuestos de la familiaridad, que lo relacionan todo con uno mismo y con sus necesidades, cuando miran. Es sabido lo mal que se ven las cosas entre las que se vive y que con frecuencia uno tiene que empezar por llegar desde lejos, para decirnos lo que nos rodea. Y había que apartar también las cosas de uno para hacerse después capaz de acercarse a ellas de la manera más equitativa y más serena, con menos familiaridad y con un distanciamiento respetuoso. Porque no se empezaba a comprender a la naturaleza más que en el instante en que ya no se la comprendía; cuando se sintió que era lo otro, lo que no participa, lo que no tiene sentido que nos acepte; entonces es cuando se había salido de ella, solitarios, fuera de un mundo solitario.

Y había que hacer esto para ser artista en ella; no era legítimo ya experimentarla materialmente en la significación que poseyera para nosotros, sino como un objeto, como una gran realidad presente.

Así se había experimentado al hombre en la época en que se le pintaba de gran tamaño; pero el hombre se había vuelto vacilante e inseguro, y su imagen fluía en transformaciones y apenas se podía ya captar. La naturaleza era más duradera y más grande, todo movimiento era más amplio en ella y todo reposo más simple y solitario. Había en los hombres un anhelo de hablar de sí con sus sublimes medios como de algo igualmente real, y así surgieron los cuadros de paisajes en los que no pasa nada. Se pintaron mares vacíos, casas blancas en días de lluvia, caminos por los que no anda nadie, y agua indeciblemente solitaria. Cada vez desaparecía más el patetismo, y cuanto mejor se entendía este lenguaje, con mayor simplicidad se usaba. Se sumergía uno en la gran calma de las cosas, se experimentaba cómo su existencia transcurría en leyes, sin espera y sin impaciencia. Y los animales iban y venían silenciosos entre ellas, y las soportaban, igual que ellas al día y a la noche, y estaban llenos de leyes. Y cuando el hombre, más tarde, entró en ese ámbito, como pastor, como labrador o simplemente como una figura en la profundidad del cuadro, entonces se le cayó de encima toda presunción, y se le ve que quiere ser cosa.

En este desarrollo del arte del paisaje hacia un lento hacerse paisaje del mundo, hay una larga evolución humana. El contenido de estos cuadros, que surgió tan involuntariamente de la contemplación y del trabajo, nos habla de que ha empezado un futuro en medio de nuestra época: que el hombre ya no es el ser sociable que anda en equilibrio con lo que le es semejante, y tampoco aquel por cuya causa anochece y amanece y hay cercanías y lejanías. Que está puesto entre las cosas como una cosa, infinitamente solo, y que con toda comunión de hombres y cosas se ha retirado a la hondura común en la que beben las raíces de todo lo que crece.

2. Worpswede (1902) *

Introducción

La historia de la pintura de paisaje todavía no está escrita y, sin embargo, es uno de los libros que se esperan desde hace años. Aquel que la escriba tendrá una tarea rara y grande, una tarea desorientadora, debido a su inaudita novedad y profundidad.

Qué significa el hecho de que modifiquemos la capa más superficial de la tierra, que ordenemos sus bosques y praderas y saquemos de su corteza carbón y metales, que recojamos los frutos de los árboles como si nos estuvieran destinados, si al lado de todo esto recordamos una sola hora durante la cual la naturaleza actuó por encima de nosotros, más allá de nuestra esperanza y nuestra vida, con aquella sublime elevación e indiferencia de la que todos sus gestos están llenos. Ella no sabe nada de nosotros.

Y al final se resignan unos, y van hacia los hombres para compartir su trabajo y su destino, para servir, ayudar y dedi-

* S. W., vol. IX, p. 9.

carse de algún modo a la ampliación de esta vida, mientras los otros, que no quieren dejar a la pérdida naturaleza, la siguen e intentan, conscientes y empleando una voluntad concentrada, llegar de nuevo tan cerca de ella como, sin saberlo bien, lo habían estado en la niñez. Se comprende que estos últimos son artistas: poetas o pintores, músicos o arquitectos, solitarios en el fondo, quienes, al volverse hacia la naturaleza, prefieren lo eterno a lo efímero, lo sujeto a leyes en la máxima profundidad a lo fundado transitoriamente, y que, como no pueden convencer a la naturaleza de que participe en ellos, ven su tarea en captar la naturaleza, para insertarse en alguna parte dentro de sus grandes interrelaciones. Y con estos solitarios aislados se acerca la humanidad entera a la naturaleza. No es el último, y es quizá el valor más peculiar del arte, el de ser el medio en que se encuentran y hallan hombre y paisaje, figura y mundo. En la realidad viven uno junto a otro sin apenas conocerse, y en el cuadro, en la construcción arquitectónica, en la sinfonía, en una palabra, en el arte, parecen reunirse como en una verdad profética más alta, llamarse el uno al otro; y es como si se completaran mutuamente hacia esa unidad perfecta que constituye la esencia de la obra de arte.

Desde este punto de vista, parece como si se encontrara el tema y la intención de todo arte en el equilibrio entre el individuo y el todo, y como si el momento de la exaltación, el momento artístico importante, fuera aquel en que los dos platillos de la balanza mantienen el equilibrio. Y, en efecto, sería muy seductor mostrar esta relación en distintas obras de arte; hacer ver cómo una sinfonía funde las voces de un día tormentoso con el rumor de nuestra sangre, cómo una obra arquitectónica puede ser, a la vez, mitad imagen nuestra y mitad imagen de un bosque. Y hacer un retrato, ¿no significa ver a un hombre como a un paisaje? ¿Y existe un paisaje sin figuras que no esté completamente lleno de la expresión de aquel que lo ha contemplado? Se manifiestan aquí asombrosas relaciones. A veces están yuxtapuestas en rico y fructífero

contraste; a veces el hombre parece proceder del paisaje, otras el paisaje parece brotar del hombre, y entonces se ponen de acuerdo en igualdad y hermandad. La naturaleza parece acercarse por momentos, dando incluso a las ciudades apariencia de paisajes, y con los centauros, las sirenas y los monstruos marinos de sangre caprina se acerca la humanidad a la naturaleza. Pero lo que importa siempre es esta relación; y no en último lugar en la poesía, que precisamente es la que más sabe decir del alma cuando expresa paisajes, y que debería desesperar de decir lo más hondo del hombre, si éste se irguiera en ese espacio vacío y sin límites en que Goya gustó de situarle.

*Otto Modersohn **

.....

Precisamente esta circunstancia es la que hace posible servirse de la naturaleza como de un diccionario. Sólo porque ésta es tan diferente de nosotros, tan contrapuesta, estamos en disposición de expresarnos a través de ella. Expresar lo semejante por medio de lo semejante no es ningún progreso.

.....

El artista de hoy, y no sólo el pintor, recibe del paisaje el lenguaje para sus confesiones. Se podría demostrar con exactitud que todas las artes viven actualmente de lo paisajístico. Por ejemplo, es muy fácil ver en poesías pasadas de moda cómo se creía, temerosamente, poder decir sólo lo corriente con los medios del paisaje; se creía haber alcanzado lo más alto cuando se comparaba a la juventud con la primavera, a la ira con la tormenta y a la amada con la rosa; no se atrevía uno a ser más personal, por miedo de ser abandonado por la naturaleza. Hasta que se descubrió que contenía no sólo algu-

* S. W., vol. IX, pp. 66 a 69.

nos vocablos para las superficies de las vivencias, sino que ofrecía la oportunidad de decir precisamente lo más íntimo y propio, lo más individual de todo hasta en el interior de sus más finos matices, de modo sensual y perceptible. Con este descubrimiento comienza el arte moderno.

3. Los apuntes de Malte Laurids Brigge (1910)

.....
He hecho algo contra el miedo. He estado sentado toda la noche y he escrito *.

.....
Creo que debería empezar a trabajar algo, ahora que aprendo a ver. Tengo veintiocho años y es como si no me hubiera sucedido nada. Repitamos: he escrito un estudio sobre Carpaccio, que es malo, un drama llamado *Matrimonio* y que quiere demostrar algo que es falso con medios ambivalentes, y versos. ¡Ay, pero con los versos se ha hecho tan poca cosa, cuando se escriben tempranamente! Se debería esperar con ellos y recolectar sentido y dulzura durante toda una vida, a ser posible una larga vida; y después, completamente al final, quizá entonces se podrían escribir diez líneas que fueran buenas. Porque los versos no son, como cree la gente, sentimientos (éstos se tienen bastante pronto); son experiencias. Para lograr un verso hay que ver muchas ciudades, hombres y cosas, hay que conocer a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber los gestos con los que las florecitas se abren por la mañana. Hay que poder volver a pensar en ca-

* S. W., vol. IX, p. 721.

minos por parajes desconocidos, en encuentros inesperados y en despedidas que se veían venir desde hacía largo tiempo; en días de infancia que están aún sin aclarar, en los padres a los que se lastimaba cuando le traían a uno una alegría y no se la comprendía (era una alegría para otro); en enfermedades de infancia que brotan de modo tan extraño, con tantas transformaciones hondas y difíciles; en días en silenciosas y recogidas habitaciones y en mañanas junto al mar, en el mar sobre todo, en mares, en noches de viaje, que susurraban en lo alto y volaban con todas las estrellas; y el poder pensar en todo esto aún no es bastante. Hay que tener recuerdos de muchas noches de amor, de las que ninguna se parecía a la otra, de gritos de parturientas y de ligeras, blancas, durmientes recién paridas, que se cierran. Pero también hay que haber estado junto a los moribundos, haber estado sentado al lado de los muertos, en el cuarto con la ventana abierta y los ruidos intermitentes. Y tampoco basta con tener recuerdos. Hay que poder olvidarlos cuando son muchos y hay que tener la gran paciencia de esperar a que vuelvan. Porque los recuerdos mismos no *son* aún esto. Sólo cuando se hacen sangre en nosotros, mirada y gesto, sin nombre y ya sin poderse diferenciar de nosotros mismos, sólo entonces puede suceder que, en una hora muy rara, surja la primera palabra de un verso en medio de ellos y a partir de ellos.

Pero todos mis versos nacieron de otra forma, así que no lo son. Y cuando escribí mi drama, cómo me equivocaba. ¿Era yo un imitador y un chiflado por haber necesitado un tercero para contar el destino de dos personas que se hacían la vida imposible? Qué fácilmente caí en la trampa. Y, sin embargo, hubiera tenido que saber que ese tercero que atraviesa todas las vidas y las literaturas, ese fantasma de un tercero, que nunca ha existido, no tiene significación; que hay que negarlo. Pertenece a los pretextos de la naturaleza, que siempre se esfuerza en apartar la atención de los hombres de sus secretos más profundos. Es el biombo detrás del que se desarrolla un drama. Es el ruido a la entrada del silencio sin

voz de un verdadero conflicto. Se podría pensar que, hasta ahora, habría sido demasiado difícil para todos hablar de esos dos de quienes se trata. El tercero, precisamente por ser tan irreal, es lo fácil de la tarea, todos pudieron con él. En el mismo comienzo de sus dramas se nota la impaciencia por llegar a este tercero; apenas pueden esperarlo. En cuanto llega, todo va bien. Pero qué aburrido, cuando se retrasa; simplemente nada puede suceder sin él, todo se está quieto, queda parado, espera *.

... ..
 ¿No sabéis lo que es un poeta? Verlaine. ¿Nada? ¿Ningún recuerdo? No. ¿No le habéis distinguido entre los que conocéis? Ya sé que vosotros no hacéis distinciones. Pero es otro poeta el que yo leo, uno que no vive en París, uno completamente distinto. Uno que tiene una casa silenciosa en la montaña. Que suena como una campana en el aire puro. Un poeta feliz, que habla de su ventana y de las puertas de cristal de las estanterías de sus libros, que reflejan, pensativas, una lejanía amada y solitaria. Es precisamente el poeta que yo hubiera querido llegar a ser; porque sabe mucho de las muchachas, y yo también habría sabido mucho sobre ellas. Sabe de muchachas que han vivido hace cien años; no importa que estén muertas, porque él lo sabe todo. Y esto es lo principal **.

... ..
 Qué destino más afortunado, poder estar sentado en el cuarto silencioso de una casa heredada, entre cosas intensamente quietas y sedentarias, y oír fuera en el jardín, de claro y leve verdor, a los primeros herrerillos *** que ensayan, y a lo lejos el reloj del pueblo. Estar sentado y mirar una cálida

* S. W., vol. XI, p. 723.

** S. W., vol. XI, p. 745.

*** Pájaro perteneciente a la familia de los «péridos» («Meise», en alemán), que engloba a los «herrerillos» y «carboneros» de varios tipos («azul» o «común», «capuchino», «garrapinos» y «palustre»). (N. del T.)

franja de sol de la tarde y saber mucho de muchachas antiguas y ser un poeta. Y pensar que yo también hubiera sido un poeta así, si hubiera podido habitar en algún sitio, en algún sitio de este mundo, en una de tantas casas de campo cerradas de las que nadie se ocupa. Hubiera necesitado una sola habitación (el cuarto claro bajo la viga)*. Allí dentro hubiera vivido con mis cosas antiguas, los retratos de familia, los libros. Y hubiera tenido una butaca y flores y perros, y un bastón fuerte para los caminos pedregosos. Sólo un libro encuadernado en cuero amarillento, color de marfil, con un viejo diseño en las guardas: en él habría escrito. Habría escrito mucho, porque habría tenido muchos pensamientos y recuerdos de mucha gente**.

.....

Durante algún tiempo todavía puedo anotar todo esto y decirlo. Pero llegará un día en que mi mano estará lejos de mí, y cuando le ordene escribir, escribirá palabras que no quiero decir. Irrumpirá el tiempo de la otra explicación, y no quedará una palabra sobre otra, y cada significado se disolverá como una nube y caerá como agua. A pesar de todo el miedo, me parezco, al fin, a alguien que está frente a lo grande; y recuerdo que antes me sucedía algo parecido antes de empezar a escribir. Pero esta vez estaré escrito. Soy la impresión que va a transformarse. Oh, falta sólo un poco, y podría comprenderlo y aprobarlo todo. Sólo un paso, y mi profunda miseria se convertirá en dicha. Pero no puedo dar ese paso; estoy caído y no me puedo levantar, porque estoy roto***.

.....

Entonces me senté, satisfecho, ante tus libros, oh obstinado, e intenté imaginármelos como los otros, que no te per-

* «Giebel» se refiere específicamente a la viga llamada «agui-lón»; sería un cuarto abuhardillado bajo la viga diagonal o aguilón. (N. del T.)

** S. W., vol. XI, p. 746.

*** S. W., vol. XI, p. 756.

miten estar unificado y que se han apoderado de una porción. Porque entonces no conocía yo aún la gloria, esa demolición pública de uno que llega a ser, y en cuyo solar irrumpe la muchedumbre, descolocando las piedras.

Hombre joven de cualquier parte, en quien asciende algo que le hace estremecerse, aprovéchate de que no te conoce nadie. Y si te llevan la contraria los que te consideran sin valor, y si te abandonan por completo aquellos con los que tratabas, y si quieren exterminarte a causa de tus queridas ideas, ¿qué importa este peligro visible, que te concentra en ti mismo, al lado de la maligna enemistad posterior de la fama, que te hace inofensivo al divulgarlo?

No pidas a nadie que hable de ti, ni siquiera despreciativamente *.

Tal como eras, revelador, poeta trágico intemporal, tenías que transformar de un golpe esos procesos capilares en los gestos más convincentes, en las cosas más presentes. Entonces emprendiste el incomparable acto de violencia de tu obra, que buscaba cada vez con más impaciencia, cada vez con más desesperación, la equivalencia de tus visiones interiores entre las cosas visibles **.

Por lo demás, ahora comprendo muy bien que se lleve consigo, muy en el fondo de la cartera a lo largo de muchos años, la descripción de una agonía. Ni siquiera tendría que ser una especialmente escogida; todas tienen algo casi raro. Por ejemplo, ¿no puede uno imaginar a alguien que transcribiera cómo murió Félix Arvers? Estaba en el hospital. Moría de una manera suave y con abandono, y la monja pensó quizá que iba más adelantado de lo que en realidad estaba. Gritó en voz muy alta una indicación cualquiera sobre dónde se encontraba cierta cosa. Era una monja bastante inculta; no

* S. W., vol. XI, p. 782.

** S. W., vol. XI, p. 785.

había visto nunca escrita la palabra corredor, que en ese momento era inevitable; así pudo suceder que dijera «coledor», pensando que así se llama. Entonces Arvers empujó a la muerte. Le pareció necesario aclarar antes esto. Se puso totalmente lúcido y le explicó que se dice «corredor». Entonces murió. Era un poeta y odiaba lo impreciso; o quizá sólo le importaba la verdad; o bien le molestaba llevarse consigo, como última impresión, la de que el mundo siguiera marchando de manera tan descuidada. Esto ya no se podrá aclarar. Sólo que no se debe creer que era por pedantería *.

* S. W., vol. XI, pp. 862-863.

4. Sobre el poeta (1912)

Una vez, en una bella imagen, se me hizo presente la relación del poeta con lo existente, su «sentido». Fue en la gran barca de vela con la que íbamos desde la isla Philac hacia las extensas instalaciones del embalse. Primero se iba río arriba, y los remeros tenían que esforzarse *.

.....

Aquí ya no puedo callar por más tiempo sobre el hombre que estaba sentado contra la borda derecha de nuestra barca, delante. Al final yo creía presentir cuando iba a empezar su canto, pero puedo haberme equivocado. Cantaba de repente, a intervalos muy irregulares, y de ninguna manera cuando el agotamiento dominaba a su alrededor; al contrario, ocurrió más de una vez que su canción encontraba a todos en forma o incluso desbordantes de energía, pero también entonces estaba en lo justo; estaba en consonancia. No sé hasta qué punto se le comunicaba el estado de ánimo de nuestra tripulación, todo eso estaba detrás de él, miraba rara vez hacia atrás y sin que le influyera esa impresión. Lo que parecía tener in-

* Siguen dos páginas en que se narra el esfuerzo de los remeros contra corriente, no esenciales para la comprensión de esta «imagen» o «parábola» sobre el poeta. (N. del T.)

flujo en él era el puro movimiento, que se encontraba en su sentir con la abierta lejanía a la que él se había entregado, medio decidido, medio melancólico. En él, el impulso de nuestra embarcación y la violencia de lo que nos venía al encuentro llegaban constantemente a un equilibrio; de vez en cuando se acumulaba un excedente; entonces, cantaba. La barca dominaba la resistencia; pero él, el mago, transformaba lo no dominable en una serie de notas flotantes, que no eran ni de aquí ni de allá, y que cada uno acogía. Mientras su entorno seguía relacionándose con lo inmediato y lo palpable y lo dominaba, su voz mantenía la relación con lo más lejano, nos unía con ello, hasta que nos arrastraba.

No sé cómo ocurrió, pero de pronto comprendí en este espectáculo la situación del poeta, su lugar y su actuación en el tiempo, y que se le podría tranquilamente hacer discutibles todas las posiciones menos ésta. Pero ahí se le debería tolerar *.

* S. W., vol. XI, pp. 1.032, 1.034 y 1.035.

5. Sobre el poeta joven (1913)

Advertencia: para el autor, la circunstancia previa de este trabajo fue, en cierta medida, la dedicación, afortunada en muchos sentidos, a los poemas de Franz Werfel. Se alude por eso aquí a los dos tomos de poemas de Werfel (*El amigo del mundo* y *Somos nosotros*).

Aún vacilante para distinguir, entre experiencias queridas, las que prevalecen y las insignificantes, estoy limitado a medios totalmente provisionales cuando intento describir el ser de un poeta: este ser gigantesco e infantil que (no se comprende de qué manera) no sólo surgió anteriormente en grandes y definitivas figuras, no, sino que se concentra precisamente aquí, junto a nosotros, quizá en el chico que levanta la gran mirada y no nos ve; este ser que invade el corazón joven en una época en que es aún importante para la vida más insignificante, para saturarlo de aptitudes y de relaciones que en seguida sobrepasan todo lo adquirible en una existencia entera; sí, ¿quién sería capaz de hablar con tranquilidad de este ser?

... ..
¡Qué importan todos los desengaños, todos los sepulcros insatisfechos, todos los templos despojados de su núcleo interior, si aquí, junto a mí, en un muchacho ensombrecido de

golpe, Dios se hace consciente! Sus padres no ven aún porvenir para él, sus maestros creen rastrear las huellas de su desgana, su propio espíritu le vuelve impreciso el mundo, y su muerte ya explora en él el lugar donde se le romperá mejor: pero es tan grande la despreocupación de lo celestial, que vierte sus torrentes en este recipiente frágil. Todavía una hora antes, la mirada más fugitiva de la madre era capaz de abarcar a este ser; ahora ya no podría mensurarlo: aunque uniera la resurrección y la caída del Ángel.

* * *

Pero, ¿cómo puede una criatura nueva, que apenas conoce aún sus propias manos, inexperta en su naturaleza, novicio en los cambios más habituales de su espíritu, instalarse junto a una presencia tan inaudita? ¿Cómo puede llegar más adelante a la condición más precisa —lo cual evidentemente está determinado—, realizar su formación entre amenazas y mimos que, ambas, sobrepasan sus impreparadas energías, hasta el llamamiento supremo? Y no es sólo que la irrupción de la grandeza en su interior le haga casi intransitable el paisaje heroico de su sentir: en la misma medida en que allí domina su naturaleza, nota él, levantando la mirada, preguntas desconfiadas, amargas exigencias y curiosidad en los rostros amados hasta entonces en seguridad. Ojalá pudiera un muchacho, en tal situación, marcharse fuera y ser pastor. Ojalá pudiera enriquecer sus confusos objetos íntimos en largos días y noches sin hablar, en torno del espacio experimentado con asombro; ojalá pudiera igualar las imágenes agolpadas en su alma a las constelaciones tan amplias. ¡Ay, si nadie le aconsejara y nadie le contradijera! ¿Queréis ocupar de verdad a *éste*, a *éste*, captado por pretensiones sin medida, a quien da que hacer, prematuramente, un ser inagotable? *

* S. W., vol. XI, p. 1.048.

Quién os nombraría a todos, cómplices del entusiasmo, que no sois más que ruidos, o campanas que se acaban de parar, o voces de pájaros maravillosamente nuevas en bosques abandonados. O brillo que lanza una ventana en la mañana flotante; o agua que se precipita; o aire; o miradas. Miradas casuales de los que pasan, el levantar la mirada de mujeres que cosen en la ventana, hasta llegar al mirar en torno, indeciblemente preocupado, de los perros agachados afanosamente, tan parecidos en la expresión a los niños del colegio. Qué compromiso de provocar lo grande va a través de lo cotidiano más pequeño. Sucesos tan indiferentes que no serían capaces de desviar una diezmilésima el destino más transigente, y mirad: aquí hacen señas, y la línea divina pasa sobre ellos hacia lo eterno *.

El gran poema. Al decirlo, me doy cuenta de que hasta hace poco lo he tomado como algo existente por entero, sustrayéndole toda sospecha de gestación. Si se me hubiera aparecido tras ella el autor, no sabría representarme la energía que ha roto de una vez tanto silencio. Como los constructores de las catedrales, comparables a granos de semilla, en seguida que se han abierto, sin descanso, en crecimiento y floración, se confunden con sus obras, ya no explicables por ellos, presentes como si hubieran estado ahí siempre: así los grandes poetas pasados y presentes me han quedado puramente inasibles, sustituido cada uno de ellos por la torre y la campana de su corazón **.

Si no hubiera ni uno entre los poetas jóvenes que no se alegrara de aprovechar lo audaz y elevado de esos días para su contemplación, no temería yo, sin embargo, haber tomado el ser poético y su instalación en la naturaleza interior como algo difícil. Porque todas las facilidades, por penetrantes que

* S. W., vol. XI, p. 1.051.

** S. W., vol. XI, p. 1.053.

puedan ser, no llegan a obrar hasta allí donde lo difícil se alegra de serlo. En fin, ¿qué puede alterar la situación de quien está determinado, desde muy pronto, a estimular en su corazón lo supremo, eso que los demás sujetan y acallan en los suyos? ¿Y qué paz se podría concertar para aquel, cuando, en su interior, está bajo el ataque de su dios? *.

* S. W., vol. XI, p. 1.055.

6. Recuerdo (Fragmento) (1913)

Una vez más: comprendo perfectamente que aquellos que únicamente están dirigidos a sí mismos, a la utilidad y soportabilidad de su vida, sientan un cierto alivio cuando se produce en ellos una náusea del espíritu y les hace posible vomitar en pedazos lo inútil o mal comprendido de la infancia. ¿Pero yo? ¿No estoy situado justamente para formar lo que no pudo vivir, lo excesivamente grande, lo prematuro, lo horrible, ángeles, cosas, animales; lo inmenso, si es necesario? Precisamente esto, mi Dios inexorable, exigiste de mí, y me llamaste para ello, mucho antes de que fuera mayor de edad. Y yo me incorporé en mi desconsolada cama de hospital, junto a la cual, doblado con miedo, estaba el uniforme de mis años de alumno, y escribí en espera de tu bendición y no sabía lo que escribía *.

* S. W., vol. XI, p. 1.079.

Proponer un nombre para el rumor originario que vendría entonces al mundo...

Posponiendo esto ** por un momento: ¿qué líneas, procedentes de cualquier parte, no se querría entonces sustituir y poner a prueba? ¿Qué contorno no llevar en cierto modo, hasta su fin, de esta manera, para entonces sentirlo transformado en el ámbito de otro sentido?

En cierta época en que empecé a ocuparme de la poesía árabe, en cuya producción parecen tener partes similares y simultáneas los cinco sentidos, se me ocurrió por primera vez qué desigual y aisladamente se sirve el poeta europeo actual

* Las cinco primeras páginas de este texto describen el recuerdo de una experiencia escolar con un rudimentario fonógrafo. Rilke especula con la similitud que ve entre la línea sinuosa grabada en el cilindro por el punzón del fonógrafo, y la de una sutura craneana; a partir de aquí invierte la operación y se pregunta qué «rumor originario» produciría el paso de la aguja por la sutura craneana. Pasa después a ocuparse de la captación poética del mundo a través de los sentidos. (N. del T.)

** Rilke deja de lado, por ahora, la posible especulación con los sentimientos que produciría en el oyente el «rumor originario». (N. del T.)

de estos transmisores, de los cuales casi sólo uno, la vista, sobrecargada de mundo, le subyuga constantemente; qué minúscula es ya, al contrario, la contribución que el oído desatento le aporta, para no hablar de la falta de participación de los restantes sentidos, que sólo marginalmente y con muchas interrupciones se ocupan de sus ámbitos, limitados a lo utilitario. Y, sin embargo, el poema completo sólo puede surgir con la condición de que el mundo, levantado a la vez por cinco palancas, aparezca bajo un determinado aspecto en ese plano sobrenatural que es, precisamente el del poema.

Al expresarme así, tengo ya ante mí el dibujo del que me servía, como una cómoda ayuda, cada vez que surgían reflexiones parecidas. Si uno se representa todo el ámbito de experiencia del mundo, incluidos los dominios que nos exceden, en un círculo completo, en seguida nos salta a la vista cuánto más grandes son los sectores negros que señalan lo que no podemos experimentar, en comparación con los desiguales sectores claros que representan lo iluminado por la sensualidad.

Entonces, la situación del amante es tal, que se siente colocado de improviso en el centro del círculo, allí donde lo conocido y lo inapresable se concentran en un punto único, se hacen algo completo y poseído, bien es verdad que prescindiendo de todo detalle. Este desplazamiento no le serviría al poeta; a él le tiene que seguir estando presente lo individual polifacético, está situado para emplear los sectores de los sentidos según su anchura, y de este modo tiene también que desear extender cada uno de ellos lo más ampliamente posible, para que alguna vez su éxtasis contenido le permita el salto a través de los cinco jardines, en una sola inspiración.

Si el peligro del amante se basa en la falta de extensión de su punto de vista, el del poeta es tomar conciencia de los abismos que separan un orden de la sensibilidad de los otros: de hecho, son lo bastante amplios y absorbentes como para arrebatarlos la mayor parte del mundo —y, quién sabe, de cuantos mundos.

Aquí surge la pregunta de si el trabajo del investigador podría ampliar esencialmente la extensión de estos sectores en el plano admitido por nosotros. Si las conquistas del microscopio, del telescopio y de tantos aparatos que desplazan a los sentidos hacia arriba o hacia abajo no vienen a situarse en otro nivel, puesto que la mayor parte del aumento así ganado no puede ser penetrado por los sentidos y por lo tanto no puede ser propiamente «vivenciado». No sería prematuro suponer que el artista que desarrolla esta mano de cinco dedos de sus sentidos (si se la puede llamar así) para una captación cada vez más intensa y espiritual, trabaja del modo más decisivo en una ampliación de los ámbitos particulares de los sentidos; sólo que su producción, dado que a fin de cuentas no es posible sin milagro, no le permite incorporar el ámbito conquistado personalmente al mapa común, extendido.

Pero si ahora se busca un medio de establecer el enlace, a fin de cuentas urgente, entre ámbitos tan extrañamente separados, ¿cuál podría ser más prometedor que ese intento recomendado en las primeras páginas de este recuerdo? Si aquí, al final, se propone de nuevo, con la reserva ya asegurada, que al menos se tenga en cuenta al que escribe, en cierto modo, el hecho de que fuera capaz de resistir la tentación de proseguir las suposiciones ofrecidas con ello, en los libres movimientos de la fantasía. Para esto le parecía demasiado limitada y demasiado explícita la tarea desatendida durante tantos años y que siempre se volvía a plantear.

Soglio, día de la Asunción de María, 1919*.

* S. W., vol. XI, pp. 1.090, 1.091.

No creas, artista, que tu prueba esté en el trabajo. No eres quien pretendes ser, ni como éste o aquel te quiera considerar (porque no sabe hacerlo mejor), mientras que el trabajo no se te haya hecho completamente naturaleza, de tal manera que no seas capaz de realizarlo más que justificándote por él. Trabajando así eres el dardo lanzado con maestría: concibes leyes de manos de quien te lanza y se precipitan contigo hacia el blanco. ¿Qué sería más certero que tu vuelo?

Pero tu prueba consistiría en que no siempre eres lanzado. Que la lanzadora de dardos, la soledad, no te elige desde hace mucho tiempo, que te olvida. Es éste el tiempo de las tentaciones, cuando te sientes no utilizado, incapaz. (¡Como si no fuera suficiente ocupación el estar disponible!) Entonces, cuando no yaces muy pesadamente, las dispersiones se ejercitan en ti y prueban cómo utilizarte de otro modo. Como el bastón de un ciego, como uno de los barrotes de una reja, o como la

* Este manuscrito, cedido por Nanny Wunderly-Volkart a la Biblioteca de Berna, es fruto de la estancia de Rilke en el castillo de Berg-am-Irchel (cantón de Zurich) entre noviembre de 1920 y mayo de 1921. Fue editado por Insel en 1974, mucho después de las «Obras completas» (1955-66). (N. del T.)

barra del equilibrio de un bailarín en la cuerda floja. O bien son capaces de plantarte en el ámbito terrenal del destino, para que te suceda el milagro de las estaciones y te broten, quizá, hojas pequeñas y verdes de felicidad...

Oh, entonces, bronceo ser, yace pesadamente.

Sé dardo. Sé dardo. ¡Sé dardo!

Este juego de aceptación y rechazo, en el que hay mucho que perder y mucho que ganar, constituye para la mayoría el «pasatiempo» de la vida y recibe sus impulsos.

El artista pertenece a aquellos que han renunciado a ganancias y pérdidas con un único, irrevocable asentimiento: porque esas dos cosas ya no existen en la ley, en el ámbito de la pura obediencia.

Esta aceptación libre y definitiva del mundo desplaza al corazón a otro nivel de la experiencia. Sus bolas de sorteo no se llaman ya buena y mala fortuna, ni sus polos se señalan con la vida y la muerte. Su medida no es el espacio entre las contradicciones.

Quién piensa aún que el arte representa lo bello, y que tiene un contrario (esta pequeña palabra, «bello», procede del concepto de gusto). El arte es la pasión de la totalidad. Su consecuencia: la impasibilidad y el equilibrio de lo completo *.

El principio de mi trabajo es un apasionado sometimiento al objeto que me ocupa, al que, en otras palabras, pertenece mi amor.

La inversión de este sometimiento sucede por fin, inesperadamente para mí mismo, en el acto creador que brota de pronto en mí, en el que soy tan inocentemente activo y superador como fui sumiso, puramente y sin culpa, en la fase anterior.

Quizá el hecho de ser amado llegue a ser siempre nefasto para un corazón que se mueve entre tales relaciones. Se somete, según está ejercitado para ello, también al amante, a

* Sexta edición de Insel, 1976, pp. 22 y 23.

quien no tiene que dar forma, sino que la provoca, con su inagotable capacidad de ceder, para más y más actos de dominación. Y lo contrario, que en este caso sería simplemente el amor hacia el amante —casi se podría decir, contra él—, nunca puede ejercerse por completo contra quien prevalece sobre él...

De este modo aparece la vivencia amorosa como una forma secundaria, atrofiada e incapaz, de la experiencia creadora, como su degradación; y queda frustrada, sin dominar y, según el orden más alto de ese logro, como no autorizada *.

* Ed. Insel, 1976, p. 39.

TEORIA POETICA

de Rilke

se terminó de imprimir en los talleres

de Romanyà/Valls

el día 10 de junio de 1987

*Rosa, oh pura contradicción. Placer
de no ser sueño de nadie
bajo tantos párpados*

LOS POETAS - SERIE MAYOR

EDICIONES JUCAR