

La influencia de Rodin en la obra de Rilke

Óscar PASTOR HURTADO

Universidad Complutense
gotland68@hotmail.com

RESUMEN

En el verano de 1902 el poeta Rainer Maria Rilke se desplaza a París con el fin de encontrarse con el afamado escultor Auguste Rodin y escribir sobre él un trabajo monográfico para la Universidad de Breslau. En realidad ésta es sólo la excusa que permite a Rilke acercarse como artista al gran creador francés para aprender de él todo lo posible. Lejos del concepto romántico de inspiración, Rodin plantea la constancia en la observación de las cosas, pues la belleza para él está en todas partes. Bajo su influencia Rilke entra en la etapa de los «poemas-cosa» y escribe dos libros impregnados de gran plasticidad: «Nuevos poemas» (1907) y «La otra parte de los nuevos poemas» (1908). Pese a su pretendido objetivismo estos libros tienen sobre todo un carácter simbolista, pues para Rilke la realidad se afianza a través de la voz y la visión del poeta.

Palabras clave: Rilke – Rodin – poesía – escultura – existencialismo – simbolismo.

ABSTRACT

In summer 1902 the poet Rainer Maria Rilke goes to Paris in order to meet the renowned sculptor Auguste Rodin and write about him a monographic work for Breslau University. Actually, this is only the pretext that allows to Rilke to get closer as an artist to the great french creator and learn from him as much as possible. Far from the romantic concept of inspiration, Rodin establishes the constancy in the observation of things, since beauty is in everything. Under his influence Rilke starts the «poem-things» stage and write two books impregnated of great deal of plasticity: «New poems» (1907) and «The other part of the new poems» (1908). In spite of their supposed objectivity these books have however a symbolist character, since according to Rilke reality becomes firm through the poet's voice and vision.

Key words: Rilke – Rodin – poetry – sculpture – existentialism – symbolism.

1. EL ENCUENTRO ENTRE RILKE Y RODIN

La relación entre el poeta checo Rainer Maria Rilke (1875-1926) y el escultor francés Auguste Rodin (1840-1917) supuso la puesta en marcha de una dialéctica entre dos de las más grandes personalidades artísticas de su época, probablemente cada uno de ellos el más grande en su campo. Dicha relación supuso, como puede imaginarse, un importante flujo de ideas estéticas y un valioso enriquecimiento de la creatividad, pero de una forma prácticamente unilateral, puesto que desde el principio se trató de una relación descompensada en la que ambos asumieron que el escultor era el maestro y el poeta el humilde aprendiz.

La primera vez que la figura de Rodin entró en la vida de Rainer Maria Rilke fue de una forma distante e indirecta. El 27 de agosto de 1900 el poeta se había trasladado a la colonia artística de Worpswede, cerca de Bremen (norte de Alemania). Allí había conocido a la escultora Clara Westhoff, la mujer con quien al año siguiente, en abril de 1901, contraería matrimonio. Sin embargo, y aunque pronto naciese una niña de la unión de ambos, la estabilidad de la pareja respecto a su convivencia duró poco más de un año. Rilke se separó amistosamente de Clara, con quien mantendría una distante pero cuidada relación de confianza durante el resto de su vida. Sin embargo, para lo que nos ocupa, más relevante parece el hecho de que Clara Westhoff hubiese trabajado muy recientemente (en el momento de conocer a Rilke) en París, a la vera de Rodin, por cuya obra sentía devoción y a quien consideraba su maestro.

Éste fue probablemente el primer conocimiento de primera mano que del prestigioso escultor pudo obtener Rilke, sin olvidar nunca que sobre el papel ya le conocía por sí mismo desde 1897, en la etapa en que el poeta había sido estudiante de Arte en Munich. Sin embargo, la circunstancia decisiva que dio un giro a la vida del escritor se presentó cuando en junio de 1902 el profesor Richard Muther, de la Universidad de Breslau, le encargó escribir un trabajo monográfico sobre Auguste Rodin. En los meses posteriores al nacimiento de su hija Ruth y en el breve lapso en que Rilke tuvo una familia (la única en su vida), éste se había encontrado especialmente afanoso y preocupado por mantenerla, habiéndose así dedicado a dar conferencias, realizar traducciones, colaboraciones literarias... El profesor Muther se encontraba dirigiendo una colección de Historia del Arte y pensó en asignar el estudio sobre Rodin a Rainer Maria Rilke. Éste, excitado por poder conocer de cerca al gran Rodin aceptó de inmediato.

A finales de junio Rilke escribía una carta al hombre que pronto sería objeto de su trabajo, presentándose y anunciándole su llegada para septiembre. Efectivamente, Rilke llegaba a París a finales de agosto y era recibido por Auguste Rodin en su taller el 1 de septiembre de 1902. A partir de ahí se establecería una relación que duraría a través de los años casi hasta la muerte del escultor.

Cuando Rilke y Rodin se encontraron por primera vez la consagración artística de cada uno era muy diferente. Rilke no había cumplido aún los 27 y Rodin rondaba ya los 62. No se puede decir que el primero fuese un escritor incipiente pues, a pesar de su corta edad, había publicado ya ocho o nueve libros, escrito varios dramas y gozaba de un cierto prestigio, pero con todo aún estaba muy lejos de dar forma a las grandes obras por las que obtendría después un reconocimiento universal. Muy distinta era la situación de Auguste Rodin: honrado con la distinción de Oficial de la Legión de Honor, generador de fuertes polémicas públicas con obras como *Balzac* o *La Edad de Bronce*, y mundialmente conocido y reconocido como un genio de su tiempo.

Sobre las motivaciones de Rilke para aceptar el encargo del profesor Muther, a estas alturas parecen no quedar muchas dudas de que aquel trabajo fue sólo la excusa que le permitió acercarse como artista a la figura inmensa del gran creador Rodin y aprender de él todo lo que pudiese. En el verano de 1902, poco después de aceptar el encargo, Rilke explicaba en una carta a Arthur Holitscher que tras leer en Munich el *Niels Lyhne* de Jens Peter Jacobsen se había propuesto buscar a ese hombre para ponerse bajo su luz, pero luego se enteró de que había muerto, como casi

todos los grandes. Y Rodin en cambio era un mito viviente, que seguía ahí, y estaba a su alcance.

Rilke terminó su monografía sobre Rodin en diciembre de 1902 y el libro apareció publicado en Berlín en marzo de 1903. El escritor permaneció sin embargo en París, en estrecho contacto con la obra y la personalidad de Auguste Rodin, respecto al cuál sus motivaciones iban quedando cada vez más al descubierto. Rilke se dirigía siempre a Rodin cuando hablaba con él como «mi Maestro». Y es que ya en carta del 1 de agosto de 1902, su tercera misiva a Rodin antes de llegar a París, se explicaba en estos términos:

«Es trágica la suerte de los jóvenes que presienten que les será imposible vivir si no logran ser poetas, pintores o escultores y no encuentran el consejo verdadero, hundidos en el abismo del desaliento; buscando un maestro poderoso, no son palabras ni indicaciones lo que buscan, sino un ejemplo, un corazón ardiente, manos que sepan hacer grandeza. Es a usted a quien buscan»¹.

Esto se corroboraba ya sin muchos tapujos en otra carta del 11 de septiembre de 1902, ya en París, en la que afirmaba:

«No fue sólo para escribir un estudio que viene hacia usted. Llegué para preguntarle: ¿Cómo se debe vivir? Y usted respondió: trabajando. Lo comprendo. Bien comprendo que trabajar es vivir sin morir»².

Rilke pareció experimentar inmediatamente en su sensibilidad los efectos benéficos del universo de Rodin; en otra carta:

«Ayer, en el silencio de su jardín, me encontré a mí mismo. Ahora el ruido de la ciudad inmensa se ha vuelto más lejano; alrededor de mi corazón hay un silencio profundo, en el que sus palabras se yerguen como estatuas»³.

Y estos cambios tendrían un efecto permanente de influencia en su propia poesía según Rilke confesaba también en carta del 27 de octubre de 1902:

«No sé decírselo y mi libro tal vez no sea más que un débil recuerdo de mis impresiones y de mis sentimientos... Pero, lo que yo recibo, todos los milagros de sus manos y de su vida, todo eso no se ha perdido; presiento que la pesada riqueza que usted ha dejado sobre mi corazón perdurará; en la resurrección de mis versos se levantará, belleza tras belleza, todo este tiempo enigmático»⁴.

Y por si quedaba alguna duda del papel que su ensayo sobre el escultor había jugado, Rilke escribía a Rodin desde Viareggio (Italia) el 27 de marzo de 1903 con motivo de la reciente publicación del monográfico, diciendo:

¹ R.M. Rilke (1980), pp. 47-48.

² *Ibidem*, p. 65.

³ *Ibidem*, p. 66.

⁴ *Ibidem*, pp. 71-72.

«con este pequeño libro su obra no ha dejado de preocuparme; es la puerta pequeña por la que ha entrado en mi vida; después de este momento estará en cada trabajo y en todo libro que aún me sea posible terminar»⁵.

Y así estaba sin duda siendo, pues desde el día 6 de noviembre de 1902, al poco de empezar a indagar en la obra de Rodin, Rilke había empezado a escribir sus *Nuevos poemas*, un libro con un título ya de por sí significativo y cuya influencia del escultor pronto examinaremos.

Tras la publicación del estudio hecho por encargo Rilke se dedicó a dar conferencias sobre su investigación a lo largo de Europa, difundiendo la obra del «Maestro», en un trabajo en el que la vocación predominaba sobre lo profesional y que le permitió ampliar su estudio con una segunda parte. El aprecio de Rodin por Rilke también es notorio y así de indiscutible se nos presenta en pequeñas anécdotas como cuando juntos recorrían su museo, de objeto en objeto, y el escultor preguntaba al poeta qué sentía frente a uno y otro, inscribiendo después en el zócalo los nombres que Rilke iba dando.

Tras la finalización del primer estudio y de su deambular por Europa durante algún tiempo, en septiembre de 1905, cuando pasaban tres años desde su primer encuentro, el escultor ofreció a Rilke trabajar como su secretario personal para ocuparse de su correspondencia, en vista de la devoción que le seguía profesando. Éste aceptó encantado el ofrecimiento y así comenzó una segunda etapa de convivencia aún más estrecha entre los dos artistas. Transcurridos los primeros días, Rilke escribía a Karl von der Heydt a propósito de la incidencia que esa nueva circunstancia tendría para su trabajo:

«Razones exteriores se han pronunciado en favor de una proposición que muchos otros motivos, íntimos, me impulsaban a aceptar con entusiasmo, pues la vecindad de Rodin crea para mí una atmósfera de trabajo cálida y fecunda; tanto como el ejemplo de su vida, advenida y sabia y grande, tan discreta, tan profunda y tan clara que no se podría encontrar otra fuerza parecida y una seguridad semejante, excepto en la voz de la naturaleza. Cuanto más se recorre su obra, su universo sin fisura que supera a la escala humana, más se la siente crecer: cerca de ella uno no puede menos que desarrollarse. Viniendo aquí no he hecho, pues, una mala elección; voy a aprender y a adquirir potencia y capacidad de trabajo»⁶.

Y a la vista está que entre 1905 y 1906, los dos años de los cuáles pasó algunos meses trabajando para Rodin en estrecha convivencia con su obra, Rilke escribió 59 de los *Nuevos poemas*, es decir, la mayor parte del libro, el grueso de la obra.

Sin embargo esta relación de concordia no duró siempre. Rilke pronto empezó a manifestar a sus allegados la incomodidad que le suponía centrarse de esa forma en los asuntos de Rodin y el impedimento que eso significaba para prestar atención a su propio trabajo poético. Parece ser que Rilke estaba buscando el momento de dejar a Rodin, pero fue éste quien se anticipó, despidiéndole bruscamente el 11 de mayo

⁵ Ibidem, p. 75.

⁶ Ibidem, pp. 102-103.

de 1906 por un pequeño percance en que el escultor consideró que Rilke se había entrometido en sus asuntos. Aquella convivencia tan prometedora para uno y otro sólo duró ocho meses.

A partir de ahí, las relaciones entre Rilke y Rodin quedaron absolutamente rotas durante un año y medio. En ese tiempo, Rilke publicó su versión ampliada y definitiva de su estudio sobre Rodin y su libro *Nuevos poemas*, ambos en 1907. A finales de ese mismo año, parece ser que Rodin escribió al poeta y se reconciliaron, aunque el trato tuvo a partir de este punto un carácter mucho más equilibrado y desmitificado. Rilke ya no volvió a tratar al escultor en sus cartas como «Maestro», sino como «amigo» o simplemente «querido Rodin». En 1908 Rilke publicó *La otra parte de los nuevos poemas*, con una dedicatoria especial: «a mi gran amigo Auguste Rodin».

La relación entre los dos artistas se mantuvo ya casi hasta el final, y aunque Rilke adoptó nuevos giros en su estética nunca perdió de vista lo que la obra de Rodin significó para él. Rilke le había definido como «un hombre sin contemporáneos» y como «el más grande entre los vivos», llegando a confesarle que «su ejemplo heroico, para mi mujer y para mí, siempre será el acontecimiento más importante de nuestra juventud»⁷. Y así fue, puesto que el 26 de febrero de 1924, ya al final de la vida del poeta, recordando sus influencias, Rilke reconocía todavía en carta a Alfred Schaefer⁸ que Auguste Rodin había sido en su vida el más poderoso maestro.

2. TRABAJO Y PACIENCIA

El análisis de la manifiesta influencia que el arte de Rodin ejerció sobre el de Rilke, la medida en que tal influencia se dio realmente y el modo en que los preceptos que regían la obra plástica del primero pudieron ser asimilados y trasladados a los versos del segundo deben ser confrontados ineludiblemente con los libros de poesía que el escritor checo concibió en la época en que trabajó bajo el signo de Auguste Rodin y el contacto directo con su obra, esto es, la colección de los *Nuevos poemas* (publicada en 1907) y *La otra parte de los nuevos poemas* (publicada en 1908). Hasta tal punto es preciso centrarse especialmente en estos dos libros (o esta única obra publicada en dos partes, si se quiere) como lo demuestra el hecho de que, al parecer, Rilke desechó su proyecto de escribir una cuarta parte para *El libro de horas* (el poemario en que había trabajado los últimos años) al entrar en contacto con las ideas de Rodin y decidir cambiar la orientación de su trabajo. Esto pone de manifiesto cómo la toma de contacto con la obra del escultor francés supuso un corte en la vida artística de Rilke, abandonando una línea de inspiración en la que el propio poeta reconocía que hubiera podido seguir componiendo durante mucho tiempo e inaugurando así una segunda gran etapa en su creación. Empero, dicho esto, hay que señalar los peligros que se derivan de la pretensión de ser demasiado microscópicos en un autor como Rilke, en el que, como en muy pocos, el conjunto de su obra, desde casi la más temprana hasta la

⁷ Ibidem, p. 72.

⁸ F. Bermúdez-Cañete (1987), p. 173.

postrera, forman un sistema coherente y unitario donde todo se integra en una cosmovisión global. Así pues, no podemos perder de vista tampoco los reflejos de la obra de Rodin que puedan recogerse en otros poemarios o testimonios posteriores (e incluso, como veremos, anteriores).

Lo primero de todo sería importante detenerse a examinar esa esclarecedora y sentenciosa confesión, citada en el capítulo anterior, que el poeta le hacía al escultor: «Llegué para preguntarle: ¿Cómo se debe vivir? Y usted respondió: trabajando». ¿Qué significa esto?. Podemos afirmar que Rodin le dio a Rilke el método y le dio la actitud, no sólo para el arte, sino también para la vida, puesto que uno y otra son realidades inextricablemente ligadas en toda su oposición. Rodin le dijo a Rilke:

«Es menester trabajar, nada más que trabajar. Y hay que tener paciencia. No hay que pensar en realizar esto o aquello; basta buscarse hasta construirse un medio de expresión propio, personal. Y entonces, de inmediato, decir todo, todo. Es necesario trabajar, tener paciencia»⁹.

Trabajar y tener paciencia. A simple vista un consejo sencillo que hubiera podido estar en boca de cualquiera. Sin embargo, las palabras de Rodin respecto a lo que es necesario hacer prosiguen para concluir de esta forma tan categórica: «No mirar ni a derecha ni a izquierda. Conducir toda la vida en esta esfera; no tener nada fuera de esta vida». Por tanto, cuando Auguste Rodin decía que era menester «trabajar, nada más que trabajar» quería decir literalmente que había que hacer eso y solamente eso, siempre, a cada instante, por encima de todo. Esto para un artista supone una vida sin tregua ante el objeto de su arte, una atención más apremiante y una observación más profunda de todas las cosas que le rodean. Rilke, quizá por la cultura germánica a la que pertenecía, tenía una natural tendencia a la abstracción y la divagación, y sus primeros libros de poesía eran la obra dispersa e inconexa de un escritor algo arbitrario y gratuito, demasiado sujeto a sus propios estados de ánimo. En una carta enviada a Lou Andreas-Salomé el 8 de agosto de 1903 el poeta decía que Rodin no componía sus obras en estado de ideas, sino que creaba objetos¹⁰. Este ejemplo magistral iba a llevar a Rilke a representar en sus poemas las cosas sencillas tomadas de su realidad más próxima, trabajándolas del natural. Lo abstracto en el sentido de lo disperso y confuso quedaría así superado, aunque el lenguaje de Rilke siempre llevaría en cualquier caso una enorme carga conceptual.

A la vista está que la capacidad de trabajo de Rodin era enorme y que él podía permitirse dar ejemplo en ese sentido. No solamente lo atestigua su inmenso legado de esculturas y dibujos, sino sobre todo la gran cantidad de esbozos, de ensayos y de trabajos preparatorios que nos hablan de una vida dedicada de continuo al Arte, a la búsqueda del ángulo idóneo, del modelado definitivo. Y, a pesar de contar con colaboradores de la talla de Antoine Bourdelle o Camille Claudel, los trabajos pre-

⁹ Ibidem, p. 61.

¹⁰ Ibidem, p. 83.

liminares se eternizaban, como en el caso del *Monumento a Balzac*, y toda la cantidad de fotos, rasgos faciales, bata, desnudos, bocetos, etc. que han podido documentarse para esa escultura¹¹. A pesar de tal perfeccionismo, Rodin no cesaba de recibir encargos de toda Francia y de otras partes del mundo, como la estatua del presidente Sarmiento para Argentina o la del general Linch para Chile. Pero, con toda su fama y gloria, para él sólo pesaba el trabajo, y así lo demuestra *La Puerta del Infierno*, la obra de toda una vida, encargada inicialmente por el Musée des Arts Décoratifs, pero trabajada durante 40 años y finalmente inconclusa¹². Este rigor llevado a un punto casi sin retorno, esta búsqueda de la exactitud casi imposible se instaló en Rilke de forma implacable, pues en él encontró al más capacitado discípulo y también al más necesitado de autodisciplina. Al igual que el escultor, Rilke tuvo su propia obra monumental con *Las Elegías de Duino*, la culminación de todo su itinerario poético; en realidad una colección de sólo diez poemas que le llevó diez años escribir. Rilke se convirtió en un poeta en el que la exactitud lo era todo, y se impedía escribir cuando ésta no alcanzaba en él el elevado nivel que se auto-exigía. Y así, podía tan pronto escribir *El libro de la pobreza y de la muerte* (la tercera parte de *El libro de horas*) en sólo una semana, como tomarse a continuación seis años modelando *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, un libro de prosa no demasiado extenso; acometer el tortuoso sendero de las citadas diez *Elegías de Duino* durante toda una década, para, a renglón seguido, componer los cincuenta y cinco *Sonetos a Orfeo* en tres semanas.

En este orden de cosas, los conceptos de «trabajo» e «inspiración» se presentan aparentemente como antagónicos. Por una parte, Rilke, refiriéndose a su juventud (previa a Rodin) hablaba en estos términos de sí mismo y de la poesía que hacía entonces:

«durante estos años se tornó una cosa solemne, una fiesta adherida a extrañas inspiraciones; durante varias semanas no hacía más que esperar, con infinita tristeza la hora de la creación. Era una vida llena de abismos»¹³.

Rodin le respondió que la inspiración no existía, que no existían accesos de iluminación, sino que la perfección se perfilaba con el trabajo cotidiano y la paciencia. Ésa era su enseñanza. Rilke, en la citada carta a Lou Andreas-Salomé del 8 de agosto de 1903, comparaba a Rodin con un obrero y le daba el «derecho a negar la inspiración: no tiene necesidad de que venga a él; está en él, noche y día. Nace en cada una de sus miradas; se despierta, caliente, en cada movimiento de su mano». Y en su ensayo sobre el escultor escribía que «para este hombre la inspiración se ha tornado permanente, ya no la siente llegar porque en él nunca está ausente. Entonces se alcanza a comprender la causa de su fecundidad ininterrumpida». Y así, en carta a Rodin del 29 de diciembre de 1908, refiriéndose a *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, que Rilke tenía entre manos en ese momento, el escritor le confesaba que

¹¹ G. Néret (1997), p. 69.

¹² Ibidem, p. 26.

¹³ Ibidem, p. 65.

«cada vez llego a servirme más de esa larga paciencia que me ha enseñado con su tenaz ejemplo, esa paciencia que, desproporcionada para la vida cotidiana, parece ordenarnos la prisa, poniéndonos en relación con todo lo que nos sobrepasa»¹⁴. Todo esto parece dibujarnos a un Rilke completamente ajeno a raptos y arrebatos románticos de creatividad enajenada, fiel sin objeciones a la enseñanza literal de su maestro, y así es como nos lo han presentado casi siempre los estudiosos de su vida y de su obra. Y sin embargo, cabe subrayar que el propio Rilke llegó a lamentarse de que le costaba mantenerse a la altura de sus momentos supremos, confesando que «La luz de algunos pasajes aislados la poseo yo también tan sólo en determinados momentos de gracia». Creo que es más juicioso, por tanto, pensar que lo que Rilke aprendió de Rodin fue un método disciplinado de trabajo y una constancia sin concesiones a la hora de observar la realidad circundante para captar la belleza y apreciarla, pero que sus pensamientos más profundos siguieron llegándole en momentos afortunados de especial lucidez, motivo por el cuál, para determinadas obras especialmente exigentes se tomó un tiempo que parece muy desproporcionado en relación con el dedicado a otras.

Pero retomemos en este punto la palabra de Auguste Rodin y su aseveración concluyente en relación a la actividad del trabajo artístico: «conducir toda la vida en esta esfera; no tener nada fuera de esta vida». Decíamos que tal afirmación nos llevaba a entender en un sentido literal el consejo que le daba a Rilke al decirle que era menester «nada más que trabajar». Y es que tan radicalmente convencido de ello se encontraba el escultor francés que en esa misma dirección le explicaba también a Rilke que para el artista no era bueno formar grupos de amigos, pues éstos impedían a uno para el trabajo; que era mejor estar solo y que la felicidad debía uno encontrarla en su propio arte. Estos comentarios movieron en Rilke el resorte adecuado, como puede observarse por su reacción a esas palabras, recogida en la carta enviada a su mujer el 5 de septiembre de 1902:

«Esto es cierto. Es preciso sacrificar todo lo demás [...] Hay que elegir: lo uno o lo otro. La felicidad o el arte. [...] Todo esto es claro, muy claro. La vida de los grandes hombres es un camino abandonado, invadido por la maleza; pues ellos se realizan exclusivamente para su arte. La otra vida queda atrofiada, como un órgano del que no se servirá más...»¹⁵.

Esto es casi una declaración de principios, pues Rilke parecía estar describiendo al detalle el paisaje ascético de lo que sería la trayectoria de su propia vida. Radicalizando para sí esta actitud que él mismo proclamaba, sabido de todos es que Rilke renunció a tener una vida privada, a acaparar posesiones, a conseguir un hogar propio, a formar una familia, a amasarse una pequeña fortuna, o a entregarse a ningún tipo de placeres mundanos, sacrificando todo eso por el aprendizaje de una observación constante y concienzuda del cosmos y alcanzar con ello un afilado entendimiento de la existencia. Un conflicto arduo entre vida y arte en que el segun-

¹⁴ Ibidem, p. 158.

¹⁵ Ibidem, p. 62.

do ganaría de largo la partida prevaleciendo sobre la primera. Sin embargo, no cabe pensar que esa lucha estuviera exenta de dificultades para un Rilke que a menudo da la impresión de estar por encima de las pasiones y las debilidades humanas. Lejos de tal cosa, la distancia que Rilke logró mantener frente a su propia vida se debió a la inmensa fe puesta en su misión poética y a una tenaz autodisciplina que le ayudaron a resolver favorablemente esa tensión en cuyo incierto filo se mantendría de continuo durante toda su vida, tal y como parecen revelar estos autocríticos versos pertenecientes a la *Primera Elegía de Duino*:

«¿Pero pudiste con ello? ¿No seguías estando distraído, esperando, como si todo te anunciara una amada? (¿Dónde quieres ocultarla, si los grandes, extraños pensamientos que hay en ti entran y salen y a menudo se quedan por la noche?)»¹⁶

3. LA GRANDEZA ESTÁ EN TODO

El impacto que para Rilke supuso la primera toma de contacto directo con la obra de Rodin en la casa-taller de éste, en Meudon, el 1 de septiembre de 1902, queda de manifiesto en la carta enviada a su esposa, Clara Westhoff, al día siguiente, donde puede apreciarse cómo Rilke pudo percibir allí tanta belleza que la experiencia le resultó casi dolorosa:

«Mañana volveré y así lo haré en varios días más. Esto es demasiado, inesperado; pero también terrible y fatigante: primero esa multitud de formas, luego, toda esta blancura: uno camina entre las arcillas resplandecientes del maravilloso pabellón como entre la nieve. Los ojos me duelen; las manos me duelen...»¹⁷.

¿Pero en qué consistía esa forma, esa nueva forma de hacer Arte que a Rilke le maravillaba y le sobrecogía de una forma tan deslumbrante? Fundamentalmente, y dicho en pocas palabras, aquello que caracterizaba a la escultura de Rodin eran el rigor y la imparcialidad con que llevaba a cabo la observación y posteriormente la representación de las cosas. Esto, que a simple vista puede parecer tan sólo meritorio por situarse en el contexto de las corrientes impresionistas y subjetivistas que imperaban en la época de Rodin como herederas de la tradición romántica, es en realidad mucho más que una mera intención reaccionaria. El afán objetivista de Rodin posee un alcance que no existe en el realismo tradicional, o al menos el que se practicaba en el siglo XIX. Rodin tenía a su vez una enorme influencia del poeta Charles Baudelaire y su poemario *Las flores del mal*, para cuya edición el propio Rodin había realizado las ilustraciones. Baudelaire parte de esa mencionada pretensión de imparcialidad artística ante la realidad. Lo que importa es captar la esencia de lo real y representarlo tal cuál es. Y en ese sentido se introduce una importante novedad que

¹⁶ R.M. Rilke (1993), p. 63.

¹⁷ R.M. Rilke (1980), p. 57.

rompe los cánones al uso: ya no importa si lo que se representa es algo placentero o es algo repulsivo y desagradable; lo que importa es sólo llevarlo al arte tal y como es en la realidad. Significativo y paradigmático de esta voluntad, dentro de *Las flores del mal*, es el poema *Una carroña*, descripción obscena y nauseabunda del cadáver de un animal en descomposición.

La forma en que esto incide en la escultura de Rodin es la convicción por parte de éste de que todo tiene cabida en el arte, independientemente de su significación. Es la representación imparcial del objeto, la realidad que hay en ese objeto y que lo define y lo dota de una fuerza propia lo que le interesan a Rodin. Y da igual si tal objeto es grande o pequeño, llamativo o discreto, trascendente o intrascendente, pues pasa a tener un sentido en sí mismo y una belleza interior. En palabras del propio Rilke en la ya mencionada carta a Clara del 5 de septiembre de 1902, «para Rodin la belleza está en todas partes para quien la comprende y la desea; nace de las cosas, de la vida de las cosas, al mirar una piedra, el torso de una mujer...». Y tiempo después, en otra carta a Clara el 20 de septiembre de 1905, afirma que Rodin posee la «convicción de que lo ínfimo o lo inmenso participan de la misma inconmensurable grandeza, aquélla que puebla el mundo con sus formas infinitas»¹⁸.

Esta corriente de pensamiento llega por tanto a través del escultor hasta el propio Rilke, quien afirma después que «la mayoría de los hombres no saben nada de cuán bello es el mundo, ni de cuánto esplendor se revela en las cosas pequeñas, en una flor cualquiera, en una piedra, en una corteza de árbol o en la hoja de un abedul». Para Rilke, dando un paso más allá en la dirección marcada por Rodin, la belleza se encuentra en lo entrañable y se niega a distinguir entre cosas bellas y feas según el sentido tradicional, por su aspecto exterior. Posteriormente veremos qué significa para Rilke «lo entrañable», aunque podemos adelantar que para él puede serlo cualquier cosa de su entorno íntimo, incluso la muerte. De este modo, aunque Rilke no se caracteriza por prodigarse especialmente en ellos, no deja de escribir en los *Nuevos poemas* y *La otra parte de los nuevos poemas* una serie de cuadros de la realidad más sórdida, tales como *Los mendigos*, *Lavado de cadáver*, *Una de las viejas* o *Morgue*. Algunos de los luctuosos versos de este último poema son claramente ejemplificativos:

«[...] Las barbas están aún un poco más duras,
pero más en orden, a gusto de los guardas,
sólo por no repugnar a los curiosos.
Los ojos, tras los párpados, se han dado
la vuelta, y ahora miran hacia adentro»¹⁹.

Sin embargo, valga la insistencia, sería un error pensar por estos ejemplos que este tipo de temas tienen algún lugar de predominio en los citados poemarios. La influencia directa de Rodin en los temas a tratar por Rilke apunta más bien hacia el hecho de que el poeta deja de interesarse por pensamientos, ideas y entelequias abs-

¹⁸ Ibidem, p. 98.

¹⁹ R.M. Rilke (1991), p. 87.

tractas para escribir sobre las cosas concretas de su entorno circundante. En lo que esto redundará fundamentalmente será en una ostensible plasticidad en todas sus creaciones. Cuando Rilke presenta a Rodin los *Nuevos poemas* en 1907 le escribe estas líneas:

«He aquí mi nueva compilación de versos; en ella hay algunas piezas trabajadas del natural, humildemente. Espero que podrá reconocer cómo su obra y su ejemplo me han obligado a progresos definitivos; si un día se me nombra entre los que han seguido humildemente a la naturaleza, será porque yo fui, de todo corazón, su discípulo obediente y convencido»²⁰.

De esta forma, los poemas contenidos en estos dos libros aluden a objetos o escenas que el propio poeta ha tenido en su mayor parte frente a sí: *El balcón*, *Paisaje*, *Hortensia azul*, *Bailarina española*, *La plaza*, *Parque de papagayos*... Tal es la plasticidad de esta sucesión de títulos que bastaría echarla un vistazo desde el desconocimiento para dudar de si se trata del índice de un poemario o del catálogo de una exposición en una galería de arte. No en vano, gran parte de los poemas de estos dos libros se basan directamente en obras de pintura, escultura o arquitectura. Son muchos los ejemplos: *Danza de la muerte*, *Antes de la lluvia de verano* o *El rey*, inspirados en cuadros; *Apolo temprano*, *Sarcófagos romanos* o *Sepulcro de una mujer joven*, inspirados en esculturas; *La catedral*, *El capitel* o *La escalinata de la Orangerie*, inspirados en arquitectura. En este orden de cosas, un protagonismo especialmente reseñable en los *Nuevos poemas* y *La otra parte de los nuevos poemas* es el de la Antigüedad clásica, cuya tradición artística basada en la medida, la proporción y la armonía, tras revivir en el Renacimiento con Miguel Ángel, alcanzaría los tiempos modernos precisamente a través de Auguste Rodin. Algunos poemas representativos en este sentido serían, además de los ya citados *Apolo temprano* y *Sarcófagos romanos*, otros como *Tumbas de hetairas*, *Orfeo*, *Eurídice*, *Hermes*, *Alcestes*, *Nacimiento de Venus*, *Artemisa cretense*, *La isla de las sirenas*... Aunque, sin irnos muy lejos de esa Antigüedad, hay que decir que si hay una presencia verdaderamente recurrente en estos poemarios es la de las estampas extraídas del Antiguo y del Nuevo Testamento, que constituyen la serie más larga de poemas: *Adán*, *Eva*, *David canta ante Saúl*, *La asamblea de Josué*, *La partida del hijo pródigo*, *Lamento por Jonathán*, *Consolación de Elías*, *Esther*, *Saúl entre los profetas*...

4. UNA REALIDAD MÁS REAL

Pero fundamentalmente, este afán de Rodin de representar la belleza de todas las cosas sin excepción, más que por la desinhibición temática que supone, es importante sobre todo por el lenguaje objetivo y el rigor formal con que acomete cada obra de arte. Las cosas deben representarse tal y como son, sin verse adulteradas por las opiniones o los puntos de vista de aquél que las traslada desde la realidad hasta el

²⁰ R.M. Rilke (1980), p. 138.

arte. El artista, en ese sentido, lejos de ser una interferencia, debe ser un intermediario. Rilke recoge estos pensamientos en la pretensión de hacerse desaparecer de su propia literatura. En los versos de su *Réquiem para el poeta Wolf von Kalckreuth* Rilke escribe lo siguiente:

«Oh vieja maldición de los poetas
que se quejan cuando debieran decir,
que siempre proceden a juzgar sus sentimientos
en lugar de darles forma [...]»²¹

En lugar de quejarse, se debe «decir» sin más para transmitir lo esencial no contaminado por los sentimientos. No examinar estos sentimientos, no juzgarlos, solamente darles una forma, la que les corresponde tal y como son, sin implicarse en esa realidad. Es más, los poetas deben, sin más pretensiones, desaparecer transformándose en palabras, tal y como prosigue el *Réquiem* refiriéndose a ellos:

«Como los enfermos, emplean ellos el idioma lleno de lamentos
para describir dónde les duele,
en lugar de transformarse duramente en las palabras,
como el cantero de una catedral
que obstinado se convierte en la serenidad de la piedra.»²²

Esta intencionalidad de anulación del yo poético por parte de Rilke encuentra un precedente bastante análogo en la actitud ya formulada a principios del siglo XIX por el poeta inglés John Keats, quien hablaba de la «capacidad negativa» como la capacidad del poeta para salir de sí mismo y entrar en las cosas y las situaciones para hacerlas poemas. Keats llegó a asegurar que «un poeta es la cosa más impoética que existe, porque no tiene identidad: está continuamente sustituyendo y rellenando algún cuerpo»²³. Sin duda unas tesis especialmente chocantes en un romántico como Keats.

¿Pero por qué esta obsesión con la objetividad, con anular el yo poético? Rilke siente que las cosas del mundo son efímeras, están sujetas al cambio, se desvanecen. Y aún más rápidamente los hombres. Pero su fugaz belleza puede salvarse convirtiéndola en objeto de arte, que según Rilke debe ser «más determinado, hurtado a todo azar, apartado de toda oscuridad, liberado del tiempo y entregado al espacio». Una vez que algo es extraído de la naturaleza, descontextualizado y liberado de las relaciones que tenía originalmente alcanza la categoría de realidad autónoma, con un sentido que empieza y termina en sí mismo, intemporalmente y a salvo de las transformaciones. Pero esa imagen salvada de tal forma no puede reparar ya en lo anecdótico ni en aquello de lo que el objeto formaba parte, sino sólo en el objeto en sí mismo, en lo esencial que hay en él, en lo que subyace a la apariencia.

²¹ R.M. Rilke (2002), p. 257.

²² Ibidem, p. 259.

²³ J.M. Valverde (2000), p. XXVI.

Rilke reconoce en Rodin precisamente a un artista capaz de llevar esto a cabo, pues a Rodin no le interesan los contornos, tonalidades o iluminaciones, sino lo que él llama el «modelado», las leyes y la relación de los planos en estado puro. Sólo le interesa el modelo que cada objeto lleva encerrado en sí mismo y que lo hace algo completo y acabado. Según Rilke, un simple fragmento creado por Rodin se convierte en un todo, pues en sus manos cobra una unidad y una entidad propias. Rilke piensa que «crear una obra de arte consiste en insertar su objeto en la extensión de una manera más íntima, mil veces más estricta», llegando a decir que la cosa en el mundo sólo *parece* y que en el arte *es*. A esto parece referirse en la carta que el 30 de diciembre de 1911 enviaba a Rodin desde Duino cuando, hablando del edificio donde desde finales de 1908 habían tenido sus estudios simultáneamente tanto Rodin, como Rilke, como su esposa Clara Westhoff, y que acababa de ser comprado por el Ministerio de Cultura y Arte del Estado francés, el escritor le decía:

«En adelante –sea cual fuere la suerte de las salas– permanecerán ligadas a esa Obra suya que ha traído una superabundancia de vida que la vida sola, aun la más intensa, jamás puede acumular en ninguna parte»²⁴.

Influido por esas cualidades halladas en la escultura de Rodin, Rilke pretende que su poesía de los *Nuevos poemas* y *La otra parte de los nuevos poemas* se aproxime al máximo a las artes manuales. Rilke habla en este sentido del «poema-cosa» como una realidad observable y manejable más allá de la vida íntima de su autor; una realidad idéntica a sí misma que, pasivamente, muestra su única cara a cualquier espectador por igual. La clave para conseguir eso es para Rilke la exactitud, evitar todo lo vago y aproximado. Y confía en ello hasta tal punto que piensa que el poema puede llegar a alcanzar los mismos grados de la precisión técnica.

Para alcanzar esa objetividad imprescindible en la pretensión de ser exactos, Rilke se sirve de diversos recursos en sus «poemas-cosa»:

Uno de los recursos fundamentales empleados a lo largo de todo el poemario es la utilización del tiempo presente. Así lo vemos, por ejemplo, en el comienzo de *La partida del hijo pródigo*:

«Alejarse ahora de todo esto confuso,
que es nuestro pero no nos pertenece,
que, como el agua en las viejas fuentes,
nos refleja temblando y descompone la imagen [...]»²⁵

Aunque el poeta está describiendo una escena del pasado y no, por ejemplo, algo que él está sintiendo en ese instante, utiliza el tiempo presente. No se limita a recordar o a narrar la escena desde un «después» (eso habría delatado la presencia de un narrador) sino a inmortalizar el momento en que aún estaba ocurriendo. La utilización de ese «ahora» no hace sino colocarnos frente a frente con el instante en que la

²⁴ R.M. Rilke (1980), p. 171.

²⁵ R.M. Rilke (1991), p. 57.

duda y la inquietud de la partida embargan al que ha de marcharse. Aunque en la realidad *haya sido*, Rilke quiere que en su poema *sea* eternamente.

Otra característica de estos poemas es la del enfoque desde el punto de vista de un narrador omnisciente. Así puede verse en el poema *Locos en el jardín*:

«mas si nadie los mira hacen un gesto
trastornado, con disimulo»²⁶

El poema es capaz de contarnos cosas que ocurren cuando nadie mira, y que en consecuencia nadie ha podido ver. El poeta no maneja un punto de vista personal, sino todos los puntos de vista. Esta omniscencia contribuye a la objetividad puesto que cuanto menos parcial es el narrador más encubierto queda.

Ni que decir tiene que algo básico en estos poemarios es también la utilización siempre de un tono neutro, mesurado, de distanciamiento hacia lo observado. Con la única excepción de *El rey de Münster*, donde con un tono burlesco el poeta ridiculiza a un tirano que ejerció un régimen de terror en el siglo XVI, no existe la ironía en estos poemas y todo se representa tal y como es, sin alteraciones de ningún tipo.

Por último, conviene detenerse, aun brevemente, en el interesante elemento de la persona gramatical utilizada en estos poemas. Al margen del empleo de la tercera persona, que es de por sí bastante impersonal para referirse a las cosas, resulta destacable sobre todo la forma habitual en Rilke en que éste hace uso de la segunda persona para sustituir y ocultar a la primera. Así, en el poema *Familia extraña* leemos:

«[...] así ellos se formaron, nadie sabe de qué,
en el último instante, ante tus pasos,
y eran algo indistinto en la mitad
de la calle mojada, que por ti
preguntaba. O quizá no era por ti.»²⁷

En este caso, los hechos presumiblemente vividos y observados por el propio Rilke se cuentan en segunda persona, de tal modo que el lector del poema es el que parece estar allí encontrándose con tan extraña familia, pues el poeta le implica, le cede el sitio para que lo sienta más de cerca en su lugar. Y él simplemente desaparece.

Sin embargo, es curioso cómo Rilke, tras tomarse tales esfuerzos por borrar todo rastro de esa primera persona en sus poemas, se toma en cambio la licencia de utilizarla en otras ocasiones sustituyendo a la tercera, cuando lo natural sería emplear ésta. Esto ocurre por ejemplo en *El laúd*, algunos de cuyos versos son los siguientes:

«Soy el laúd. Si quieres describir
mi cuerpo, con sus rayas bellamente curvadas,
habla como si hablaras de un higo que madura
abovedándose [...]»²⁸

²⁶ R.M. Rilke (1994), p. 91.

²⁷ Ibidem, p. 99.

²⁸ Ibidem, p. 161.

Este artificio poético es manejado por Rilke cuando el hecho de que no se trata de una experiencia protagonizada por él está fuera de toda duda (todos sabemos que el que escribió el poema no era un laúd, por más que Rilke lo escriba así). No aporta el poeta por tanto una visión subjetiva con este uso de la primera persona, sino que, antes al contrario, pone una voz a los objetos o a los personajes para dar a entender que se está hablando de su realidad más íntima e indiscutible, la que ellos mismos contarían de sí. Este procedimiento podemos encontrarlo en muchos poemas, tales como *Lamento por Antinoo*, *Queja de muchacha*, *Eranna a Safo*, *Safo a Eranna*, *Safo a Alkaios*, *Cántico de las mujeres al poeta*, *El prisionero*, *Jeremías o El poeta*, texto donde Rilke lleva a su extremo este artificio reconvirtiéndose en personaje de su libro, no hablando por su propia voz sino poniéndose voz a sí mismo cuando dice:

«No tengo amada, ni tengo casa,
ni ningún sitio en que vivir.»²⁹

5. CONVERTIR LA ANGUSTIA EN COSAS

No podría culparse a nadie si después de la exposición de hechos realizada hasta aquí se hubiese formado la idea de un Rilke parnasianista, interesado exclusivamente en el cultivo de las formas, en hacer un arte donde impere la armonía externa y componer versos de consistencia escultural. Y sin embargo esto no es así; lo cierto es que es bastante más complejo.

De repente nos encontramos poemas en los que, con ese mismo impecable equilibrio en las formas y esa misma descripción metódica del objeto representado, Rilke, en cambio, parece ir un paso más allá de lo que está viendo. Un ejemplo podría ser *Los locos*, donde se comienza, tal como el título indica, hablando de los locos y de sus mentes amplias e inasibles más allá de la lógica que manejan los que no están en su mismo estado. Pero inmediatamente pasa a hablar de la noche como el ámbito en que todo se trastorna y se adecúa al sentir extraño de los locos y en el que éstos parecen encontrarse en concordancia. Tan peregrina afirmación parece sin duda gratuita e injustificada por parte de Rilke. Y sobre todo no se entiende bien por qué para plasmar en unos versos la imagen más representativa e incuestionable de los locos fija su atención en un elemento de relación tan insospechada con ellos como es la noche, atribuyéndola tan peculiares características. Algo no demasiado distinto ocurre también con el poema *La isla de las sirenas*, visiblemente inspirado de inicio en el canto XII de la *Odisea*, pero de cuya narración se separa bruscamente cuando Rilke defiende la argumentación de que no era el canto de las sirenas, sino su silencio lo que hechizaba a los marineros.

Si en poemas como los recién mencionados (realmente abundantes en los dos libros en cuestión) Rilke parece realizar una lectura personal de las cosas y en consecuencia mostrarse subjetivo y en ningún modo imparcial con la realidad represen-

²⁹ R.M. Rilke (1991), p. 111.

tada, existen otros, no menos sorprendentes para lo que cabría esperar en un principio, de estética auténticamente impresionista. En poemas como *Mañana veneciana*, *Quai du Rosaire*, *Béguinage* o *Encuentro en el paseo de los castaños*, por citar sólo algunos, Rilke crea unos versos titilantes en los que las luces, los reflejos, y las reverberaciones lo inundan todo y la realidad parece descomponerse en ilusiones a través de un prisma. Algunos versos del último poema citado sirven como ejemplo:

«[...] se iluminaba, blanca, una figura sola,
de verde sol, como de verdes vidrios,
para permanecer mucho tiempo alejada
y, por fin, inundada a cada paso
por la luz que caía en torbellinos,
llevar sobre sí misma un cambiar claro
que corría hacia atrás sobre lo rubio, tímido.»³⁰

Llegados a este punto parece que nos hallamos ante una contradicción difícil de superar. El Rilke de pretensiones objetivistas, enfrentado a cualquier estrechez en la perspectiva y a todo lo que tuviese visos de apariencia parece desdeirse luego en muchos de sus poemas, tal y como hemos visto. La explicación no es sencilla. En un porcentaje indeterminado de casos es posible que Rilke ciertamente sea traicionado por su subjetividad, tal y como su amiga y confidente Lou Andreas-Salomé ya había vaticinado mostrándose escéptica sobre la posibilidad de conseguir con el lenguaje verbal la misma distancia hacia la obra artística que podría lograrse en las artes plásticas. Sin embargo, cabe pensar que la mayoría de las veces Rilke sigue coherentemente las líneas de un plan poético ambicioso y a la sazón vago y bastante abstracto. Cabría tomar en consideración cierto pasaje de una carta escrita el 8 de marzo de 1907, donde Rilke argumentaba que con la nitidez de matices la impresión momentánea se elevaba espontáneamente a lo simbólico. Esta referencia a un plano superior planteado en tales términos apunta hacia la clave para entender al verdadero Rilke: el simbolismo. Convendría quizás examinar los postulados artísticos de Rilke más a fondo con la sospecha de que la objetividad que proclama podría ser una objetividad relativa.

La misión poética que Rilke se propone, consistente en trasladar al espacio del arte todo lo que ocurre en el mundo para así ponerlo a salvo de la destructiva corriente temporal y salvaguardar sus formas, no es en realidad exclusivamente por un motivo de solidaridad con todo lo que pasa ante él, sino que existen además ciertos intereses particulares. Rilke percibe la naturaleza como algo misterioso, ilimitado, inabarcable con la mirada, absolutamente incomprensible para el hombre. Existe en ella un trasfondo terrorífico que genera al hombre angustia en la forma en que le sobrepasa infinitamente. Rilke afronta esta situación del encontrarse en ella con una suave resignación, en una postura bastante agnóstica: puesto que cualquier entendimiento y cualquier capacidad de operar sobre la naturaleza de forma esencial está por encima de las posibilidades del hombre, haremos mal en querer dominarla, vol-

³⁰ R.M. Rilke (1994), p. 181.

vernos contra ella y salirnos del nicho existencial que ocupamos, pues sólo nos crearemos pesares y aflicciones. En ese sentido, la forma en que se debe existir, para Rilke, es la que nos muestran las cosas: de una forma callada, serena, imperturbablemente a favor de la corriente del puro acontecer. Estas cosas, con sus presencias mudas y tranquilizadoras cuando están cargadas de familiaridad, constituyen lo que Rilke denomina «el mundo interpretado», es decir, el pequeño entorno íntimo y privado del hombre donde éste se siente rodeado de cosas que reconoce, estando así en armonía con ese pequeño rincón de existencia. A Rilke las cosas le parecen un modelo ejemplificativo para dos procesos distintos que el hombre debe llevar a cabo. Por un lado, el meramente vital, puesto que enseñan al hombre la forma adecuada de estar integrado en la naturaleza, sin ser contrario a ella. Y por otro lado, que es el que nos interesa, el proceso artístico. Rilke se propone ampliar el círculo del «mundo interpretado». Para ello, a las cosas naturales que en él ya se encuentran debe agregarles otras cosas nuevas y propias creadas por él, todas las que pueda, durante toda la vida. El hombre puede disminuir su angustia así, transformándola incesantemente en cosas, en cosas *entrañables*, en cosas concretas, manejables, comprensibles, familiares, abarcables con la vista; así, robándolas al misterio de lo desconocido e introduciéndolas en la esfera de lo humano, redimiéndolas del caos infinito para reubicarlas en el espacio del «mundo interpretado». Éste, ensanchado, favorecerá una existencia más soportable y un estar en ella en mayor armonía. Estas cosas de corte artificial que el hombre debe crear y poner a su alrededor son, por supuesto, las obras de arte.

La realización de ese estado de cosas, de esa situación existencial, de esa paz con uno mismo la detecta Rilke en Rodin, en su forma de trabajar y de rodearse de lo que una vez fueron sus experiencias cargadas de inquietud y ahora son ya esculturas nacidas de él. En la ya antes referida carta que envió a su esposa el 5 de septiembre de 1902, Rilke explicaba emocionado:

«Rodin no ha vivido más que en su obra. Es por eso que ella ha crecido a su alrededor; por eso cuando la realidad le imponía obligaciones indignas él no se ha perdido [...] No se puede extraviar. Su obra está cerca de él, como un ángel que le protege... ¡Su obra inmensa!».

Y en la también varias veces ya mencionada carta del 8 de agosto de 1903 enviada a Lou Andreas-Salomé se atrevía incluso a ir más lejos:

«... comprendí que su vivienda sólo era para él una pobre necesidad: un abrigo contra el frío, un techo para dormir. Le era indiferente y era lo que en el mundo pesaba menos sobre su soledad o su recogimiento. Es que en sí mismo él encontraba un hogar: sombra y lumbre, refugio y paz. Se había transformado en su propio cielo, su bosque y su ancho río que nada ni nadie detiene. ¡Qué solitario este viejo sumergido en sí mismo, en la plenitud de su savia, como un roble de otoño!».

Ese mismo estado ascético de autosuficiencia espiritual y casi absoluta invulnerabilidad al sufrimiento, el mismo que Rilke refleja una y otra vez en sus poemas sobre santos y budas, es el que el escritor se propone alcanzar obstinadamente, como único propósito durante toda su vida. Para ello debe hacer algo bastante penoso:

exponerse a la angustia para aprender a resistirla y traducirla a «poemas-cosa» con los que humanizar su pequeño universo de experiencias personales. Enfermizo como era Rilke por naturaleza, este comportamiento en más de una ocasión le costó su salud. Así, poco después de su llegada a París y agobiado por el contacto con la gran ciudad, que se cernía sobre él sombría y deprimente, escribía a Arthur Holitscher el 17 de octubre de 1902 en estos términos: «De momento me voy a quedar en París, precisamente porque es duro. Creo que si uno consigue trabajar aquí, llega hasta una gran profundidad». Y en efecto, hasta en dos ocasiones tuvo que retirarse en los meses siguientes a lugares más tranquilos (primero a Viareggio y después a Worpswede), abrumado y resentido en su salud por tan desasosegante experiencia, dada su naturaleza hipersensible. Tan sufrido proceso encontró años más tarde su plasmación en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Con todo, podemos encontrar rastros de esta tendencia de Rilke de exponerse a las aflicciones para producir arte antes ya de establecerse en la gran ciudad, en los primeros versos de *El libro de la vida monástica* (la primera parte de *El libro de horas*), escritos en Schmargendorf (Alemania) en 1899:

«Amo de mi existencia las horas tenebrosas
en que se profundizan mis sentidos»³¹

Si tenemos en cuenta todo lo anterior, no parece descabellado afirmar que la representación artística tiene que ser humanizante en cierta medida si además de salvar la efímera belleza de cuanto acontece en el mundo debe también integrarla en el círculo íntimo del pequeño universo personal del artista, que representa en último término su particular comprensión de la realidad. La cosa creada por el hombre nace a partir de un vínculo entre ambos, por lo que ha de llevar en sí el reflejo de la particular relación con el hombre y el papel que ocupa en su interpretación del universo.

Bajo esta nueva luz convendría nuevamente considerar con una atención más minuciosa ciertos comentarios de Rilke ya expuestos en el capítulo anterior. Cuando Rilke decía que lo que acontece en el mundo sólo *parece* y que es en el arte donde *llega a ser*, cuando Rilke decía que la cosa creada contiene más intimidad que la propia experiencia original de la que surge... ¿qué está insinuando? Cierta pasaje de la *Novena Elegía de Duino* (escrita en febrero de 1922) nos ayuda a entenderlo:

«Estamos tal vez aquí para decir: casa,
puente, surtidor, puerta, cántaro, árbol frutal, ventana...
todo lo más: columna, torre... pero para 'decir', compréndelo,
para decir 'así', como ni las mismas cosas nunca
en su intimidad pensaron ser.»³²

Esta exigencia para el artista, esta misión que el poeta tiene de «decir las cosas» es de su cometido porque parece ser que el poeta conoce las cosas mejor que éstas

³¹ R.M. Rilke (1999), p. 21.

³² R.M. Rilke (1993), p. 112.

a sí mismas y sabe expresar la esencia de las cosas con más profundidad que las cosas mismas sabrían, pues el poeta percibe el modelo que las cosas llevan en sí, la meta a la que tienden continuamente para la realización de su ser. Y así, al igual que Auguste Rodin supera la escultura clásica tratando de representar en los cuerpos las tensiones internas, las reacciones íntimas, el peso y los movimientos del alma para llegar a lo esencial mediante el trabajo de las superficies (baste observar *El Pensador*, la expresión sensible del acto intelectual), de ese mismo modo que su maestro, Rilke ensaya un movimiento *de fuera a dentro* para, partiendo de lo obvio, de lo externo y visible, llegar a lo que las cosas *son* en su fondo. Y por eso llegó a afirmar algo como esto: «en una poesía que yo logro hay mucha más realidad que en cualquier relación o inclinación que yo siento»³³.

Y esta «forma propia» de decir las cosas no está sino en una contradicción sólo aparente con la objetividad. Lo que Rilke desea es eliminar los estados afectivos en la obra artística. Eso sería para él lo subjetivo. Al salvar algo del devenir de la naturaleza y desligarlo de las relaciones que tenía al estar integrado en ella, la cosa resultante cobra autoidentidad, pasa a tener centro en sí misma. Pero al quedar desvinculada del contexto accidental en que se encontraba retenida, el artista debe reinterpretarla según su propia forma de entender el universo para darla un sentido nuevo. Esto supone que la cosa adquiere la categoría de símbolo. Pero la subjetividad será muy relativa mientras no se añadan estados de ánimo personales ni connotaciones afectivas privadas. Lo cierto es que no hay más forma sensata de entender a Rilke que como a un simbolista.

Por eso, no es posible entender totalmente el poema *Los locos* sin contar con que en él interviene el símbolo rilkeano de «la noche», así como no es posible entender del todo *La isla de las sirenas* sin comprender que incluye el símbolo rilkeano de «el silencio». Y así, todos estos poemas están plagados de muchos otros símbolos, tales como «la ventana», «el espejo», «el artista» o «la amante», pero analizar cualquiera de ellos y sus connotaciones sería algo que excedería con mucho el objeto de este estudio.

Baste para nuestro propósito con tratar de entender el citado pasaje de la *Novena Elegía de Duino* y definir lo que para Rilke merecería la atención y el esfuerzo del artista por ser traducido en obra de arte. Ante todo, no lo infinito, no lo inefable, no lo que sobrepasa nuestras posibilidades y está más allá de nuestro alcance, pues, como hemos visto, Rilke renuncia al intento de entender el significado total de la existencia. Más bien los esfuerzos deben centrarse en decir las cosas sencillas y cotidianas que están a nuestro alrededor y que son comprensibles para nosotros, tal y como Rilke las enumera: «casa, puente, surtidor, puerta, cántaro, árbol frutal, ventana...». Y a lo sumo, cosas que llevan en sí la intimidad acumulada de varias generaciones humanas pero que el artista no obstante con un poco de esfuerzo podría interiorizar; tal y como él lo dice: «todo lo más: columna, torre...». Según otros comentarios suyos, también podrían abarcarse los sentimientos cuando son definibles con la suficiente exactitud como para darles una forma nítida, concreta y delimitada para convertirlos en cosa y ser dichos objetivamente. Y por último, incluso la sobreabun-

³³ F. Bermúdez-Cañete (1987), pp. 40-45.

dancia de matices transitorios, según sus propias palabras, en ciertos momentos puede llegar a lo simbólico.

Tal es la imperativa tarea que Rilke se propone a sí mismo y propone para el hombre, y así queda enunciada en el último y sentencioso verso de *Torso arcaico de Apolo*, el primer texto de *La otra parte de los nuevos poemas*:

«Debes cambiar tu vida.»³⁴

6. EL SISTEMA RILKEANO

En definitiva, y volviendo a lo que ya advertíamos al principio de este estudio, no se puede obviar de ninguna manera que Rilke construyó a lo largo de su vida una cosmovisión completa y personal y que todas sus obras desde época bien temprana se integran en ella en mayor o menor medida, por lo que intentar interpretar alguna de ellas aisladamente no es posible o al menos no lo es sin perderse importantes matices. Prueba de ello son las numerosas evidencias de que casi todos los aspectos aquí estudiados ya estaban en Rilke anteriormente al conocimiento de Rodin y al contacto directo con su obra.

Por ejemplo, la disposición de Rilke de centrar su atención en lo concreto ya la había desarrollado antes de llegar a París, durante la etapa en que vivió bajo el influjo de Lou Andreas-Salomé (1897-1900). Y así, le reconoce a ésta en una carta:

«El mundo perdió para mí su carácter nebuloso, ese fluido hacerse y deshacerse que era el tono y la pobreza de mis primeros versos [...] Y todo esto ocurrió porque te encontré a ti cuando corría por vez primera el peligro de entregarme a lo abstracto.»³⁵

El hecho de considerar a todas las cosas como dignas de ser ensalzadas mediante el arte, al margen de valoraciones de cualquier tipo sobre su significación o su belleza, ya estaba expresado en los primeros versos de *El libro de horas* (1899), como puede verse:

«Nada es pequeño para mí, y lo amo
y lo pinto sobre oro, engrandecido,
y en alto lo mantengo, y yo ya no sé a quién
el alma le libera...»³⁶

Y la intención de anulación del yo también se encontraba en las dos primeras partes de *El libro de horas*, donde aparecía esa misma idea de la humildad y la despersonalización en aras del trabajo creativo. Los monjes-poeta que aparecen en *El libro la vida monástica* (1899) y en *El libro de la peregrinación* (1901) requieren también

³⁴ R.M. Rilke (1994), p. 19.

³⁵ Carta del 13 de noviembre de 1903 en que habla de la particular propensión de los alemanes hacia lo difuso. Sobre la destinataria de esta carta véase la extensa biografía escrita por H.F. Peters (1995).

³⁶ R.M. Rilke (1999), p. 19.

del desasimiento y la despersonalización en su tarea estética de creación de un todo, en la construcción de un Dios que se compone de cosas cantadas en su pura exaltación.

¿Significa esto que no existió entonces la influencia de Rodin? Por supuesto que no. Significa que todas las determinaciones de Rilke ya estaban en él de alguna manera, pero también que necesitaba un maestro que le ayudase a afianzarlas, a asentarlas, y sobre todo que le enseñase la forma de alcanzar sus propósitos. Y si Rainer Maria Rilke aceptó el encargo del profesor Muther y fue hasta Auguste Rodin fue porque reconocía en el renombrado escultor al gran maestro en que se daba el cumplimiento de aquello a lo que él por entonces sólo podía aspirar. Reconocía en él al artista capaz de extraer y ensalzar la grandeza de las cosas más pequeñas. Y creo que hoy podemos decir que Rilke nunca habría escrito los *Nuevos poemas* ni *La otra parte de los nuevos poemas* de no ser por el sabio ejemplo obtenido del contacto con Rodin. Así parece demostrarlo el hecho de que Rilke llevaba ya algún tiempo escribiendo *El libro de las imágenes* bajo todos estos nuevos preceptos, pero nunca pasó de ser una obra vacilante e inconsistente que en seguida quedó en un segundo plano ante la irrupción de los *Nuevos poemas*, surgidos bajo el signo magistral de la obra de Auguste Rodin.

No obstante, insistamos por última vez, toda esta influencia hay que entenderla como el punto de apoyo en la evolución de un pensamiento que llega mucho más lejos. Y me parece bastante audaz la frecuente consideración del Rilke de los *Nuevos poemas* como un autor netamente post-romántico cuando hablamos de una colección de poesías que descubren en las cosas trasfondos tan insospechados. Ya en el *Diario Florentino*, en 1898, Rilke se refiere a «la noche» de un modo que la convierte en un esbozo del símbolo que será posteriormente. Quiere esto decir que los símbolos que Rilke suele manejar, y que se interconectarán de una forma cada vez más estrecha, son incluso previos a su etapa parisina de convivencia con Rodin y, aunque algo más camuflados, atraviesan también los versos de los *Nuevos poemas*, como ya hemos visto. Da la sensación de que Rilke alterna el carácter de sus poemarios a lo largo de su vida, teorizando en algunos de ellos sobre el significado y la trascendencia de hacer poesía, y en otros siguiendo las pautas que él mismo se ha marcado y haciendo poesía sin más (o casi sin más). Y así, se tiene la impresión de que en *El libro de horas* Rilke elabora un programa sobre cómo se debe vivir; luego se dedica un tiempo a demostrarlo en *El libro de imágenes*, los *Nuevos poemas* y *La otra parte de los nuevos poemas*; y finalmente vuelve a discurrir con una visión ensanchada por una perspectiva mucho mayor en las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*. Por ello, puede que en la etapa central (la de los libros que nacieron del trabajo cercano a Rodin) se observe de forma menos evidente, pero como toda la obra rilkeana en su conjunto, no cabe sino considerarla también bajo los preceptos del simbolismo.

Puede decirse que lo que Rilke aprendió de Rodin fue su actitud permanente de entrega al arte, así como el rigor formalista y la plasticidad que impregna sus versos en los *Nuevos poemas*. Pero la singular cosmovisión que conduce el hilo de todas sus poesías no conoció la influencia de Auguste Rodin, ni tampoco la ejercida eventualmente por Charles Baudelaire, o por Paul Cézanne, o por Vincent Van Gogh, o por Jens Peter Jacobsen, sino que se debió exclusivamente a las geniales intuiciones

y a la sensibilidad extraordinaria de Rainer Maria Rilke. No en vano, el poeta checo levantó una de las construcciones mentales más sólidas del siglo XX, de cuyas fuentes bebería en gran medida toda la filosofía existencialista. Un sistema cerrado de comprensión de la realidad que se culminaría de forma deslumbrante con las *Elegías de Duino* en 1922.

OBRAS CITADAS

- BERMÚDEZ-CAÑETE, Federico: *Teoría poética de Rilke*, Madrid, Júcar, 1987.
 NÉRET, Gilles: *Auguste Rodin : Esculturas y dibujos*, Köln, Taschen, cop. 1997.
 PETERS, H.F.: *Lou Andreas-Salomé : Mi hermana mi esposa*, Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós, 1995.
 RILKE, Rainer María: *Cartas a Rodin*, Buenos Aires, La Pléyade, 1971.
 RILKE, Rainer María: *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra, cop. 1993.
 RILKE, Rainer María: *Las Elegías del Duino, los Réquiem y otros poemas*, Madrid, Visor, D.L. 2002.
 RILKE, Rainer María: *El libro de horas*, Lumen, Barcelona, 1999.
 RILKE, Rainer María: *Nuevos poemas I*, Madrid, Hiperión, 1991.
 RILKE, Rainer María: *Nuevos poemas II*, Madrid, Hiperión, 1994.
 VALVERDE, José María, ed. lit.: *Poetas románticos ingleses*, Barcelona, Planeta, D.L. 2000.