ARTÍCULO

La nada como herida: La influencia de Florencia y Rusia en las imágenes de la soledad que aparecen en el primer periodo poético de R. M. Rilke

Nothingness as a wound: the influence of Florence and Russia in the images of solitude that appear in the first poetic period of R. M. Rilke

Santiago Betancur Zapata

Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte

Edición número 6 / Julio - diciembre 2017
ISSN 2389 - 9794

LA NADA COMO HERIDA: LA INFLUENCIA DE FLORENCIA Y RUSIA EN LAS IMÁGENES DE LA SOLEDAD QUE APARECEN EN EL PRIMER PERIODO POÉTICO DE R. M. RILKE

NOTHINGNESS AS A WOUND: THE INFLUENCE OF FLORENCE AND RUSSIA IN THE IMAGES OF SOLITUDE THAT APPEAR IN THE FIRST POETIC PERIOD OF R. M. RILKE

Santiago Betancur Zapata

Resumen

Este artículo es una aproximación estético-literaria a la experiencia de la soledad, en este caso, a través de la obra del poeta praguense Rainer María Rilke. Nuestro artículo constata que la travesía del poeta es ante todo la de

una incansable reinvención de imágenes de la soledad en virtud de una relación otra con la palabra. Las voces de Maurice Blanchot, Paul de Man, y Gabriel Marcel se imbrican para dar vida y profundidad a este recorrido que se inscribe en la narrativa del ascenso órfico, que es la ruina de lo humano como un vacío móvil en el corazón del lenguaje.

Palabras clave: Soledad, poesía, humano, nada.

Abstract

This article is an aesthetic-literary approach to the experience of solitude, in this case, through the work of the poet from Prague, Rainer Maria Rilke. Our article confirms that the poet's journey is above all a tireless reinvention of the images of loneliness by virtue of a different relationship with language. The voices of Maurice Blanchot, Paul de Man, and Gabriel Marcel interweave to give life and depth to this journey that is inscribed in the narrative of the Orphic ascent, which represents the ruin of humanity as a mobile void in the heart of language.

Key words: Solitude, poetry, human, nothingness.

Introducción

Este artículo toma como punto de partida los dos viajes a Florencia y Rusia que Rainer María Rilke realiza entre 1898 y 1902, lugares que representan a su vez dos momentos de su escritura y nos autorizan a pensar, o al menos esa es la hipótesis de este artículo, que hay dos concepciones notablemente diferenciadas, y hasta cierto punto opuestas, de lo que puede ser el hombre para Rilke en el primer período de su obra. Bosquejos que lo llevan a escribir *El libro de horas*, primera obra donde el poeta praguense juega con las fuerzas insondables que aparecen, a veces humanas, a veces divinas, y que nos interesan por ser la primera vía material que hace coincidir su pregunta por el hombre con su reinvención de lo que podría ser la soledad, a través de una relación otra con la palabra poética.

Es claro que este punto de partida implica en principio plantear, por obligación, tres preguntas: 1. ¿Qué puede aportar su escritura íntima que nos autorice a tenerla en cuenta y a no discriminarla pese a su carácter inconcluso y fragmentario?; 2. ¿Cuáles serían las líneas maestras de estas dos concepciones del hombre que hemos rastreado en el primer periodo de su obra?; y 3. ¿Qué relación tienen estas dos concepciones del hombre con la idea que Rilke se hace de la soledad? Despejar la pregunta por el valor argumentativo que pueden prestar sus textos privados a una tesis que pretende alejarse del carácter confesional y la seducción personal que se atribuye a sus textos particulares, podría resultar ser un asunto de una importancia contingente, si no se matiza cuidadosamente su lectura.

En consonancia con lo anterior, Fernando Bermúdez-Cañete, asiduo traductor del poeta, nos advierte que "la teoría poética dispersa en los escritos en prosa de Rilke no tiene carácter sistemático. A diferencia de Mallarmé y de Valery, el poeta no se propuso una elaboración intelectual; [...] Su auto comprensión como poeta forma parte inseparable de su creación en verso" (Bermúdez-Cañete, 1987a, p.11). Somos conscientes de que ésta podría ser, en cierta medida, una afirmación improcedente, pero acierta en recordarnos que la singularidad de la escritura privada de Rilke estriba en aparecer como un laboratorio poético, en el cual el poeta ensaya sus ideas, poniendo a prueba los impulsos que luego dan lugar a sus trabajos en verso.

Algunos trasuntos biográficos, sus Diarios de Juventud, y el contexto de Rusia y Florencia, referenciados a lo largo de este capítulo, al ser el insumo más notable de *El libro de horas,* nos ofrecen cuando menos una ruta tentativa para pensar estas dos perspectivas del hombre en el primer período de su poesía, y al mismo tiempo, nos permiten plantear la pregunta por el móvil de su escritura. Como se verá a lo largo de este recorrido, es en esta iniciativa de Rilke donde aparecen con más nitidez sus ideas sobre el hombre, el arte y la soledad. Sin el ánimo de extender demasiado la prórroga, el lector sentirá, con justa razón, que los textos presentados a continuación, pese a su carácter inconcluso y fragmentario, apuntan a su manera hacia una lectura de *El libro de horas* desde la noción que Rilke tiene del hombre como aquel que debe hacer de su extrañeza el comienzo de una relación otra con la escritura y, en último término, con la soledad.

Revista Colombiana de Pensamiento estético e Historia del Arte
Edición número 6 / Julio - diciembre 2017 / ISSN 2389 - 9794

1. La grieta humana

En *Rilke, poeta del hombre*, Otto Bollnow propone la siguiente tesis: "Rilke es el poeta del hombre. No en el sentido de presentar una nueva imagen del mismo, según trazos más o menos conocidos, sino, antes bien, en cuanto intenta descubrir nuevos rasgos desde la oscuridad insondable y arrojar a la luz nuevas posibilidades de interpretación" (Bollnow, 1963, p.2). Esta propuesta, sin duda sugerente, más allá de plantear el tema del hombre como el objeto central de la poesía rilkeana, lo ubica como su más notable singularidad. Lo que significa que es en la reinvención del problema que lo humano supone, y no en la búsqueda de su definición acabada, donde la poesía de Rilke encontraría todo su vigor y peso.

Sin ser determinante, la diferencia sustancial entre las dos concepciones a las que nos referimos tiene que ver con la oposición entre el hombre como una naturaleza esencial que podría ser descubierta, descrita y alcanzada (idea presente en la escritura privada del poeta, al menos durante su estancia en Florencia) y una visión de lo humano como lo que carece de límites, haciendo hincapié en lo oscuro, lo insondable y lo irreductible que duerme en toda pregunta por el hombre. Ruta tentativa de pensamiento que nos abren las huellas de su poesía luego del primer viaje a Rusia:

> A quién debo llamar, sino es a aquel
> que es más oscuro y más nocturno que la noche
> (Rilke,1989, p.119)

Lo fundamental en este contraste sería que la poesía de Rilke, no solo pone en cuestión la posibilidad de cualquier carácter esencial del hombre, sino que también nos muestra la fragilidad y el desamparo al que está expuesta una época que ya no dispone de la razón como un fundamento seguro, y que además se ha quedado sin un más allá en el que refugiarse de la violenta exposición que esta dilatación supone para su propia comprensión: "dejad un solo día de ser modernos, entonces veréis cuanta eternidad tenéis en vuestro interior" (Rilke, 2000a, p.66).

Esta perspectiva es lo que Otto Bollnow acierta en ubicar dentro de la obra de Rilke como un desplazamiento de la idea moderna del ser humano como una naturaleza racional, autónoma, e indivisible, hacia ese interrogante de nuestro tiempo, que escruta sin descanso la posibilidad de que éste pudiera ser un fundamento cerrado en sí mismo. Viraje hacia el carácter relacional de lo humano que es la "mina de las almas", o lo ilimitado del espacio entre cuerpos. Móvil de la palabra poética en la obra de Rainer María Rilke que nos anuncia a su manera, invocándola, una dimensión sombría del hombre.

Es cierto que la poesía de Rilke se aleja muy pronto de una visión inmanente del hombre, asumiendo en su lugar una búsqueda de lo humano, "justamente como aquello que nos hace solitarios" (Rilke, 2000a, p.98). En esta medida, Rilke se distancia de una reflexión que pudiera tomar como punto de partida una referencia humana como esencia concreta, y comienza a indagar en la pura relación, que es la falta total de referencias, o el espacio interior como lo más lejano, lo más difícil, lo que "desborda"; aquello frente a lo cual el hombre no puede retroceder, por ser precisamente esa parte de sí mismo que no podría ser común a nada; el núcleo de la diferencia que no consigue ser explicitado por ninguna nomenclatura, ni ser dividido por ninguna taxonomía:

> *De ti no quiero vanidades,*
> *que te demuestren.*
> (Rilke, 1989, p.135).

Por lo que lo humano no sería más que la radicalidad de esta experiencia de la alteridad que duerme en el seno de toda relación entre hombres. Este sería entonces el punto en que la pregunta por lo humano coincide con la preocupación esencial de Rilke por la soledad y por la relación pura que ella representa. O, al menos, esa es la sensación que dejan ciertos pasajes de su obra cuando dice: "Soy el silencio que hay entre dos notas…" (Rilke, 1989, p.35).

Revista Colombiana de Pensamiento estético e Historia del Arte
Edición número 6 / Julio - diciembre 2017 / ISSN 2389 - 9794

1.1 Los ecos de Praga

En *Vida de Rainer María Rilke: La belleza y el espanto*, Antonio Pau, biógrafo contemporáneo del poeta, nos permite reconstruir el contexto de esta inquietud de Rilke por lo que pudiera ser el hombre y, al mismo tiempo, nos deja ver dos atributos determinantes en su temprana experiencia poética: la solemnidad y el recogimiento. En cuanto a la solemnidad, Pau nos advierte, por un lado, de la influencia de la madre, Phía Rilke, en lo que sería una fuerte repulsión del poeta por la vocación personalista y ceremoniosa, distancia que se consolidó a lo largo de su vida; y por el otro, de "una atracción por la nobleza y sus palacios, que tiene un origen distinto a los delirios de la madre" (Pau, 2007, p.16). Afirmación que no pasaría de ser anecdótica, si no fuera porque esta prematura experiencia personal acabaría por ser determinante en la conformación del tono y el *pathos* que se extienden a lo largo del primer periodo de su poesía.

Obras tempranas como *El canto de amor y muerte*, el relato corto *Ewald Tragy*, incluso ciertos pasajes de los *Diarios de juventud*, abren una ventana que nos muestra "la razón que explica esa inclinación de Rilke hacia la nobleza y sus viejos castillos y palacios: su condición de hombre predestinado. Esa condición le da, en cierto modo, un rango superior, una distinción aristocrática que no deriva de la sangre, sino del destino" (Pau, 2007, p. 16). Una condición de la que más adelante renegará. Hay que recordar que Rilke "llegó a retirar personalmente de las librerías los ejemplares que quedaban por vender de sus primeras obras" (Barjau, 1981, p.34). Actitud que, sin embargo, esclarece la temprana búsqueda del poeta: encontrar una tierra fértil en la que al fin pudiera sembrar la intuición de su destino poético. En 1896, Rilke sale de Praga con la certeza de que algo se incuba en él. No vacila en rebelarse contra el molde prefabricado por sus padres y, confiando en el presentimiento de una importante tarea, se encuentra con que ese solemne llamado a lo lejano no era más que el principio de una interminable reinvención de la soledad. En una carta de 1924 le contesta al profesor Hermann Pongs, a propósito de algunas preguntas sobre su primer período poético: "Encontré un centro provisional para mi propia manera de ser aproximadamente, un año antes de mi primer viaje a Rusia" (Rilke, 1987a, p. 179); época en la que el poeta deja Praga en busca de un clima intelectual acorde a su tarea.

Aunque la intuición de este destino poético al que se siente llamado se mantuvo a lo largo de toda su vida, hay un lento desvanecimiento de la convicción solemne y autoafirmativa que influyó notablemente en su primera concepción de la vida solitaria. En cuanto al recogimiento, el de Rilke comienza a finales de septiembre de 1896, cuando abandona sus estudios, su ciudad y su familia para trasladarse a Múnich: "era frecuente que los escritores que escribían en alemán de la periferia se fueran en su juventud a una capital de Alemania" (Pau, 2007 p.35). Hay dos influencias notables en este periodo: su primer amigo muniqués, el poeta Wilhelm von Scholz, y la escritora Franziska von Reventlow, recordada por ser la musa que le inspiró a escribir *Aire de las cumbres* (*Höhenluft*), "un drama de un solo acto donde la heroína es una madre soltera que afronta con valentía su soledad" (Pau, 2007, p.37). Lo que Rilke percibe de ambas experiencias queda de alguna forma consignado en el poema *Advento*. Todo este trasfondo biográfico llama nuestra atención porque el poeta apunta ya hacia los temas fundamentales de las obras futuras: la maduración, el dolor, la intimidad, y la soledad:

Ésta es mi lucha:
consagrado al anhelo
anda errante a través de los días.
Y después, fuerte y grande,
con mil filamentos de raíces
afianzarme hondamente en la vida —
Y a través del dolor
madurar lejos de la vida,
lejos del tiempo.
(Rilke. En: Pau, 2007, p.38)

Esta temprana referencia al dolor que permite madurar nos anuncia algo del tono más temprano que atraviesa la escritura de Rilke. Temas como la aceptación del dolor, mantenerse en lo que pesa, prestar atención a lo serio de la existencia, vigilar la maduración, resistir la angustia; son constantes que desembocan en una exigencia mayor para el poeta: plantar cara a su nuevo contexto fuera de Praga mientras asume su vocación como poeta. Aunque parezca una conclusión fácil, es ineludible plantear como

Revista Colombiana de Pensamiento estético e Historia del Arte
Edición número 6 / Julio - diciembre 2017 / ISSN 2389 - 9794

punto de partida la despedida de Rilke de Praga. No solo porque sus lazos fraternos nunca van a reestablecerse y el poeta será desde ese momento apátrida, sino también porque es la vía material que hace de la soledad la pregunta central de su poesía.

1.2 Tono y *pathos*

Desde otra perspectiva, Paul de Man sustenta que en el caso de Rilke "las lecturas que comienzan por los pasajes directamente referidos al yo en sus cartas, las novelas, o los textos confesionales, no consiguen descubrir la dimensión poética de su obra" (De Man, 1990, p.35). Esta es una consideración que no puede pasar desapercibida, y menos aun cuando una gran parte de los estudios que se le dedican al poeta hacen alusión a la fuerte relación que hay entre el pensamiento disperso en sus textos privados y el móvil de sus versos. Afirmación que llama nuestra atención al momento de escoger una ruta interpretativa para su obra.

En *Alegorías de la lectura*, De Man no descarta la presencia de una singular interioridad en la obra de Rilke, que al no estar todavía definida con claridad podría entorpecer cualquier interpretación si ésta quedara reducida a su vida privada. Esto se debe a que, contrario a lo que podría pensarse si se lee a Rilke desde sus textos más fraternales, el poeta mantiene una meticulosa distancia respecto a sí mismo en toda su obra. Aunque esto no queda del todo resuelto si se lo considera a partir del tono y el *pathos* que emplea, porque hay en su escritura algo que "nos incita a transformar nuestro modo de vida en el mundo; esa incitación es un tema central de su poesía" (De Man, 1990, p.36). El punto capital de este problema radica en que no puede resolverse tan fácilmente el carácter de la obra de Rilke, ubicándola bajo el rótulo de escritura confesional, positiva, o afirmativa, cuando en sus versos reitera con tanta insistencia "el carácter artificial de la vida humana donde ni el amor, ni el poder imaginativo de las más profundas nostalgias puede superar la esterilidad esencial del yo" (De Man, 1990, p.37). Esterilidad que consistiría en la imposibilidad del hombre para establecerse como una presencia serena, para sí o para el otro. Sin embargo, Paul De Man no descarta que este tono trágico tenga que ver con

una tentativa de Rilke por "afirmar su propia salvación e [...] imponerla, por así decirlo, a los demás. Lejos de poner en entredicho esta seguridad, la insistencia de los temas negativos certifica su veracidad. [...] Se puede empezar a entender la poesía de Rilke sólo si uno desea asumir esta convicción" (De Man, 1990, p.38). Provocativa aseveración que, sin embargo, nos exige examinarla en detalle si queremos proponer una lectura de la poesía de Rilke que, sin caer en la rúbrica confesional, permita un diálogo con su escritura privada.

En principio, Paul De Man acierta en ubicar la imagen que Rilke se hace del hombre como la de una criatura absolutamente expuesta y frágil. Esto queda claro cuando en su obra aparecen referencias como las que el crítico belga nos trae a colación: "Rilke llama al hombre 'lo más efímero' (*Elegía novena*), 'lo más fugaz' (*Elegía quinta*), 'la criatura que siempre está partiendo'" (De Man, 1990, p. 37). Esta posición coincide con las lecturas de los críticos más atentos de Rilke: Otto Bollnow, Gabriel Marcel, Martin Heidegger, y Maurice Blanchot, quienes también dieron puntadas en esa dirección. Sin embargo, lecturas como la de Paul de Man atribuyen al tono de su poesía, más que una posibilidad de salvación a través de la escritura, una actitud que convierte la resignación frente a esa condición pasajera de los hombres en una aceptación que dice sí a la desesperación, no para eludirla, sino para interiorizarla hasta el punto en que se hace canto.

Quizá iríamos demasiado lejos al aceptar o negar con demasiada prisa que esta pasión de Rilke por lo transitorio del paso humano por lo real cae en algún tipo de reivindicación emancipadora o sanadora, cuando lo que coteja su lectura es la implacable disposición a afrontar, transformar, o como dirá en el período de las *Elegías*, libar ese desconcierto presente en "lo visible para que su esencia resurja invisible en nosotros" (Rilke, 2010a, p.13). Por supuesto, no se trata de un tema fácil, y habría que aceptar hasta cierto punto que esta vulnerabilidad humana tiene un lugar privilegiado en la mayoría de sus cartas; y, aun así, no se podría afirmar con la misma contundencia que su obra esté ligada a la exigencia de superar esa vulnerabilidad. En parte porque la poesía, en el caso de Rilke, sería el único lenguaje donde la noche y el silencio se manifiestan sin romperse ni revelarse (Blanchot, 1992, p.145). Es precisamente en la contundencia de

Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte
Edición número 6 / Julio - diciembre 2017 / ISSN 2389 - 9794

este movimiento, que el mismo Paul De Man ubica como las "potencialidades retóricas del significante", y que Roland Barthes había llamado "la liberación del significante", donde más se pone a prueba esta condición humana en la que coinciden la máxima fragilidad y lo ilimitado.

1.3 Los *Diarios de juventud*

El final de *Tropos*, texto que Paul De Man dedica a Rilke, no deja de ser llamativo por lo terminante de su conclusión. Si desviamos nuestra atención hacia los *Diarios de juventud*, quizá podamos corroborar que, en efecto, hay una noción que se gesta en Rilke con respecto a la soledad, la cual tiene que ver con una exigencia emparentada con la experiencia artística como un medio de evolución (*entwicklung*) y salvación. Pero si en un principio parece que el arte y la soledad sirven a Rilke como figuras retóricas para un discurso sanador, luego da la sensación de que en su trasfondo se trata más de una pregunta por el hombre que aporte una respuesta tentativa a su inevitable padecimiento en el mundo. Aun así, es inquietante que sus referencias al solitario y al artista aparezcan a menudo en recurrente sinonimia, fundiéndose y confundiéndose en un discurso que asocia a la soledad con lo que podría ser un desarrollo de la vida interior que se alcanzaría únicamente en el arte:

> Alguna vez hablamos si el creador es esencialmente distinto a los demás. Hasta hoy no he sabido dar respuesta. El creador es el hombre ulterior, aquel a partir de quien tiene lugar el futuro. El artista no ha de perdurar siempre junto al hombre. En tanto el artista, el que es más móvil, más profundo, madura y se hace capaz de hacer estirpe, en tanto que vive lo que sueña, el hombre se empobrece y se extingue paulatinamente. El artista es la eternidad que rebosa los días. (Rilke, 2000a, p.54).

Pasajes como el anterior dejan en el lector la sensación de que es posible encontrar una teleología en la primera noción que Rilke se hace del arte, en la que la soledad no sería más que un peldaño de la evolución humana. Incluso, Rilke va mucho más allá, al insistir en un vínculo irrevocable entre el arte, la intimidad y la soledad, cuando escribe: "que el arte en su cúspide, no pueda ser nacional hace que todo artista nazca, propiamente

en el extranjero. No tiene patria alguna fuera de sí" (Rilke, 2000a, p.45). Por supuesto, todas estas afirmaciones están de alguna manera influenciadas por la idea moderna del artista florentino, para el cual, "el camino al verdadero valor de toda obra pasa por la soledad" (Rilke, 2000a, p.64).

Con todo, es necesario avanzar en el grueso de la obra para comprobar que todas estas afirmaciones, aun en agraz, no se limitan a describir el perfeccionamiento de la vida espiritual del hombre a través del arte y la soledad, sino que van mucho más allá, al plantearse una pregunta por el hombre, en la que lo humano es también lo irreductible: "Qué significativo es que otros llamaran común a lo humano, es decir, el lugar donde todos se encuentran y reconocen. Hay que aprender a darse cuenta que lo humano es justamente aquello que nos hace solitarios" (Rilke, 2000a, p.98). Esta temprana preocupación, que pone en duda lo que hay de común en lo humano, advierte la presencia de lo diferente, lo desconocido y lo extraño en la concepción que Rilke se hace del hombre. Como se verá más adelante, la defección del encuentro y el reconocimiento en el conjunto que pretende abarcar la categoría humana, será un tema bastante recurrente en sus próximas obras. Por el momento, vale la pena resaltar que su pregunta por el hombre pasa por su concepción del solitario precisamente porque la soledad está fundada en esa diferencia que nos multiplica, en la que los nombres colectivos -nación, comunidad, o patria- ya no pueden contener al hombre que fluye como arena que se escurre entre los dedos (Rilke, 1989, p.43):

> Cuanto más humanos nos hacemos, tanto más diferentes nos volvemos. Es como si, de golpe, los seres se multiplicaran por mil; porque un nombre colectivo, que antes valía para miles, se vuelve escaso para diez personas y se ve uno forzado a observar a cada una de manera individual. Imaginemos que, en lugar de pueblos, naciones, familias y comunidades, tengamos un día personas, y, cuando ya no se pueda unir ni a tres bajo el mismo nombre, ¿no tendrá entonces el mundo que hacerse más grande?" (Rilke, 2000a, p.98).

Tal vez sea éste el pasaje donde se muestre de una manera más contundente la apertura de Rilke a lo oculto de la vida humana y a la experiencia radical que ésta supone.

Revista Colombiana de Pensamiento estético e Historia del Arte
Edición número 6 / Julio - diciembre 2017 / ISSN 2389 - 9794

Pero, frente a esta ausencia de lugares comunes que es el hombre, ¿qué hacer? La cuestión central de los *Diarios* no es solo la constatación de esta drástica desemejanza a la que da lugar la pregunta por lo humano. Hay un tema de igual relevancia al afirmar, como lo hace Maurice Blanchot, que "Rilke afrontó lúcidamente [...] la angustia de la extrañeza opresiva cuando se pierden todas las seguridades protectoras y cuando de pronto se derrumba la idea de una naturaleza humana, de un mundo humano en el que se podría encontrar abrigo" (Blanchot, 1992, p.108). En efecto, es posible pensar que Rilke acoge este absurdo con una implacable seriedad. Ve en esta ruptura de lo que hasta entonces había sido la imagen acabada y segura del hombre una luz oscura, como si se tratara de una grieta por la que se filtraran, de ahí en adelante, figuras, formas y siluetas opacas con las que debe recomenzar su búsqueda. Así, esta realidad del hombre es una excusa para que el poeta cree espacio con su obra, un espacio en el que proyecta una infinidad de mundos sobre los cuales recomienza una y otra vez "el insensato juego de escribir":

> Con cada obra que extraes de ti, creas espacio. [...] Nada habrá fuera del solitario; porque árboles y montes, nubes y olas no fueron sino símbolo de aquella realidad que él encuentra en sí. [...] Ya no ora, sino que es. Y si hace un gesto, creará, proyectando en la infinitud muchos millones de mundos sobre los que recomenzará el mismo juego (Rilke, 2000a, p.113).

2. La Influencia Florentina

De Miguel Ángel eran esos Días.
Ese era el hombre que, inconmensurable,
grande como un gigante,
de lo inconmensurable se olvidó.
Rainer María Rilke. *El libro de la vida monástica*

El libro de la vida monástica, escrito entre el 20 de septiembre y el 14 de octubre de 1899, en Schmargendorf, es la primera parte de las tres que componen *El libro de horas*, catalogado por varios de sus lectores como

la primera obra "lograda" de Rilke. Consta de sesenta y ocho poemas que harían las veces de las oraciones contenidas en los devocionarios del siglo XII. El poemario se va tejiendo sobre la figura de un monje, consagrado a la pintura de íconos religiosos, que se recoge en un monasterio para meditar sobre la noche, la naturaleza, la soledad, los contornos y Dios. Poemario que es al mismo tiempo una respuesta al afán determinista de su época, a la popularización del arte hecho por encargo y a la figura del artista como la de un bufón relegado a entretener mediante el espectáculo. No hay obra que no sea de su tiempo y el *El libro de la vida monástica* no es la excepción. Su primer libro lleva entre líneas la respuesta de Rilke al evidente crecimiento en la predilección del público florentino por prácticas artísticas de hilaridad insulsa, juguetona e inofensiva que él atribuye a los influjos educativos del arte, que elevan a cualquiera al estatus culto, promoviendo todo tipo de críticas y comentarios anodinos; y a la ceguera de una generación que dejó de ver su grandeza por tenerla siempre a la mano.

En su diario de 1898, Rilke comienza una reflexión que opone al goce fácil del estímulo una visión del arte como camino a la libertad, donde la obra no obedece a lo que demandan las masas, sino que surge de una profunda exigencia interior: la necesidad de crear. En este momento, el poeta quiere "proteger el arte de la controversia actual; porque su patria está más allá de toda época" (Rilke, 2000a, p.43), y si bien acierta en el carácter atemporal de toda obra lograda, no puede sustraerse de ver a través de los ojos de su tiempo, aunque se reconozca abiertamente en oposición a él.

Bajo este horizonte de pensamiento comienza a escribir *El libro de la vida monástica*, donde incorpora su posición frente a los elementos más urgentes en el clima intelectual de la época —el positivismo, la homogeneidad, la modernidad— mezclados con componentes de su clima espiritual, fuertemente influenciado por su estancia en Florencia, y con el contraste que luego representa su viaje a Rusia con Lou-Andreas Salomé, expedición que deja en él la impresión de dos mundos radicalmente opuestos en los que colisionan, de un lado, la "lucha (florentina) por resumirse", y por el otro, la apertura del hombre (ruso) hacia su borde disimulado; intuición que en sus poemas es "el sordo canto de los puentes oscuros" (Rilke, 1989, p.50). Con la experiencia rusa Rilke concluye que el artista debe

Revista Colombiana de Pensamiento estético e Historia del Arte
Edición número 6 / Julio - diciembre 2017 / ISSN 2389 - 9794

adquirir relación con las cosas, huyendo de la prisa que llega con los veredictos ceremoniosos de los críticos de arte (Rilke, 2000a, p.33), y asume que el proceso creativo pasa por el cedazo de un giro hacia adentro que no se agota en la concepción individualista de hombre moderno, dado que se propone, por las vías del arte, expresar poéticamente esa parte de sí mismo que no es susceptible de ser reducida a información explícita. Convicción que mantiene hasta la publicación de *El libro de horas* en 1905 y que formula de manera más clara en una de sus cartas:

> Al fin y al cabo, yo sólo he querido aconsejarle que se desenvuelva y se forme al impulso de su propio desarrollo. Al cual, por cierto, no podría causarle perturbación más violenta que la que sufriría si usted se empeñase en mirar hacia afuera, esperando que del exterior le llegue la respuesta a unas preguntas que sólo su más íntimo sentir, en la más callada de sus noches, acierte quizás en contestar. (Rilke, 2000b, p.8).

El exterior que rechaza en la carta corresponde al invasivo contexto del arte culto que anula la vida interior del artista, resaltando que lo importante en todo contacto con el mundo es la transformación que una idea puede generar en nosotros y no el simple hecho de razonarla. La vida solitaria que pide al artista en sus diarios se refiere al distanciamiento al que debe someterse cualquier intención creativa para que la obra madure en su interior, alejando su impulso creativo de la legislatura del arte que somete la pureza del ánimo a los paradigmas de la época. En resumen, quien se proponga crear debe alejarse de la multitud para construir su propio juicio a través del esfuerzo personal, tal como aparece en uno de los Nuevos Poemas, trabajo que se corresponde con este periodo:

Llenos de delicadeza, nos dejan en paz
vivir la vida tal como la concebimos,
no como ellos la entienden. Querían florecer,
y florecer es ser bellos; pero nosotros queremos madurar,
y eso significa ser oscuros y esforzarse.
(Rilke, 1992, p.137).

No se puede negar que la soledad a la que refiere su *Diario florentino* es una clara respuesta a la concepción formada de artista que se había instituido en la época. Se trata, en otros términos, de un amplio matiz del recogimiento. Más que una negativa a mirar hacia afuera, a Rilke le preocupa la estandarización del proceso creativo, e inmerso en el ácido contexto de la crítica de arte en Florencia, reproduce el tono elitista que era de uso común en el momento. Sin embargo, el proceso creativo que dio a luz a *El libro de la vida monástica*, meses después de su visita a Italia, tendrá un tono completamente distinto. Entre el 20 de septiembre y el 14 de octubre de 1899, Rilke comienza a escribir en Berlín, y luego de reposar la experiencia de los meses pasados, le da un nuevo rumbo a su reflexión, dejando que ocurra, si se quiere, una alquimia en la que transmuta las recientes impresiones de Florencia y Rusia en su trabajo poético. Es en esta obra donde más se evidencia la mutación del tema de la soledad.

La ruta interpretativa que abre esta exploración de *El libro de la vida monástica* hace evidente la tesis que sostiene su traductor, Federico Bermúdez Cañete, sobre una cierta tendencia reactiva frente al positivismo que es "igualmente notable en Machado, Nietzsche, Stefan George, G. Been, entre otros; buscando una vuelta a la metafísica por los caminos del mito y de un peculiar misticismo". (Bermúdez-Cañete, 1989, p.7). Y si bien es notable el esfuerzo de Rilke por responder a su contexto, sobre todo en lo que se refiere a las prácticas artísticas del museo, la crítica y el consumo de arte, no se puede dejar de lado la advertencia que Heidegger hace sobre su trabajo: el largo camino de Rilke hasta su poesía es, en sí mismo, un camino que pregunta poéticamente (Heidegger, 2010, p.203). No sepulta las posibilidades de su interpretación bajo una descripción lapidaria, sino que juega con esa porción inagotable de sentido presente en todas las cosas. Su trabajo no acaba en las prolongadas narraciones de los Diarios, y mucho menos en su temprana pregunta por el hombre. Rilke prosigue con sus inquietudes atendiendo a su propia exigencia creativa, reinventando hasta el cansancio las formas de vérselas con esa dimensión insondable que se abre con su temprana experiencia personal.

Revista Colombiana de Pensamiento estético e Historia del Arte
Edición número 6 / Julio - diciembre 2017 / ISSN 2389 - 9794

3. La influencia rusa

La exigencia nunca satisfecha
de la insuficiencia humana
Maurice Blanchot. *La comunidad Inconfesable*

Siguiendo a Rudolf Kassner, Gabriel Marcel pone un acento especial en la relación que se gesta en la poesía de Rilke, a propósito del espacio y la soledad. Desde esta perspectiva, la soledad que encontramos en su obra "no consiste en cerrarnos ante el mundo, sino en recogernos, reunirnos a nosotros mismos bajo una ley que es auténticamente nuestra. No se puede estar solo, Rilke lo ha dicho temprano, sino en el seno del Todo" (Marcel, 2005, p. 227). Por supuesto, esta referencia podría interpretarse en el sentido textual de la palabra *Todo*, pero hay una salvedad: para Marcel, Rilke es un *Testigo Espiritual* solo en la medida en que su testificación es creadora, es decir, que su testimonio participa de las cosas acrecentándolas, encumbrando en la mirada lo que reconstruye el discurso, por lo que el *Todo* no sería la presencia absoluta del mundo, sino la dimensión abrumadora de su inmensidad. Bajo el lente solitario, no es el espacio lo que aparece para el testigo, sino una relación que la visión hace posible en la medida en que lo que adviene (el *Todo*) se acrecienta en el testimonio, o, dicho de otra manera, hay una vocación decididamente interdependiente entre mundo, mirada y testimonio, esencialmente presente en la poesía. Lo que nos recuerda que ver el mundo es también producirlo:

> *Nada estaba aún completo antes que lo mirara.*
> (Rilke, 1989, p.19).

Esta soledad no sería entonces cerrarse ante el mundo sino abrirse desde el recogimiento a su inmensidad, "y aquí aparece lo que yo llamaba antes la pasión por el espacio. Mas este espacio no es, por supuesto, el de la vida corriente, ni el de las ciencias de la naturaleza: es el espacio del vidente" (Marcel, 2005, p.227). La palabra vidente juega aquí un papel fundamental, porque insinúa un valor del Orfismo que no se puede desconocer sin más, a saber, que aquello a lo que se dirige la mirada del solitario es ese más allá hecho de ruina, el hospicio hacia el que desciende el can-

tor que, buscando recuperar su don más preciado (su centro-Eurídice-la obra) encuentra la *Nada* como herida:

> *Para que el espacio pudiera completarse, colocaste la voz*
> *por delante de ti;*
> *para ti era la Nada como herida.*
> *Entre nosotros ahora, suavemente se cura.*
> (Rilke, 1989, p.67).

Para Gabriel Marcel, Rilke acentúa el valor Órfico de la separación, el linde, la grieta, lo que separa a la mirada de lo visto, pero también lo que se teje en esa distancia a partir de lo que él acierta en llamar la acumulación de las ruinas, reserva infinita de todo aquello que perdura luego de ser destruido; remanente que para Orfeo es la esencia esfumada de Eurídice, y que en nuestra época son los cimientos huecos de una naturaleza original de la que hemos sido despedidos. Es la noche del Edén, dice Rilke, herida que abre el poema a la imagen del hombre; abertura en la que se acumula el silencio hasta ser fuente que da de beber; es la misma fuente de la que Orfeo, despojado de Eurídice, extrae el movimiento que es origen del canto. Averno que para el poeta es el espacio en que la mirada desciende al lugar más solitario de todos: su propia imagen.

Rusia es la clave para ubicar el punto de inflexión en el que Rilke introduce en su trabajo poético la *Nada* como herida del hombre, separación esencial en la que estamos sometidos a un perenne extravío por el hecho de producir el mundo a través de la palabra. Distancia esencial que, sin embargo, es el sustrato donde se asienta la reflexión del poeta alrededor de la soledad: "No pienso que pueda separarse la impresión profunda y duradera que debió dejar en él su viaje a Rusia en 1899, en esta pasión por la distancia y las lejanías" (Marcel, 2005, p.227). Es así como la escritura de Rilke se abre a una dimensión nocturna del hombre que comienza con la desaparición de su centro. Ausencia que se convierte de a poco en exigencia y obsesión para el poeta, que en adelante dirige su atención hacia la certeza de la muerte como el "anhelo de un fruto que solo en silencio maduramos", del lenguaje como una sombría masa arbórea de la que jamás hemos salido, y del espacio que separa a los hombres como un centro silencioso que al oscurecerse expande el compás en el tiempo:

Revista Colombiana de Pensamiento estético e Historia del Arte
Edición número 6 / Julio - diciembre 2017 / ISSN 2389 - 9794

Y tú eres como el otro de su honda soledad,
el centro silencioso de su monologar;
cada círculo trazado en torno a ti
amplía su compás del tiempo.
(Rilke, 1989, p.37)

Poemas como el anterior se nutren al pensarlos a la luz de lo que Rilke encuentra de la mano de Lou Andreas-Salomé en Rusia: una tierra habitada por "hombres llenos de lejanía, de incertidumbre y de esperanza, de seres que se hacen" (Rilke, 1987a, p.170); un pueblo en el que las distancias le descubren lo fundamental de "aquella noche hecha de ruina que logra abrir el deseo cantante de Orfeo" (Blanchot, 1969, p.243). La soledad que abre en su poesía la presencia de una oscura dimensión en la que se mantiene "lo desconocido, lo inacabado, lo sombrío y silencioso que anuncia el mundo ruso" (Andreas-Salomé, 2011, p.85):

> Rusia fue el ámbito propicio para esta epifanía precisamente por sus tonalidades crepusculares, esteparias. Lo indefinido, lo vago, lo inacabado pero prometedor, lo auroral del mundo eslavo se contraponen justamente a la luz, al color definido, al perfil preciso del mundo Florentino. El silencio, el elemento sombrío del mundo ruso, le sugieren al poeta esta dimensión itinerante de la obra humana (Barjau, 1981, p.43)

En Rusia el poeta descubre una tonalidad de la soledad: oscura, profunda, hecha esencialmente de sombras; donde la realidad es una cosa distante que viene con infinita lentitud hacia los que tienen paciencia. Esa distancia es ante todo una progresiva transformación de la visión en virtud de un aproximamiento a lo desconocido que ahueca, o, como señala Antonio Pau: "de las vivencias rusas, Rilke ha retenido especialmente la imagen de las llanuras inmensas, con su infinita soledad y su infinito silencio" (Pau, 2007, p.74). Explanada visión de la tierra que abre la mirada del poeta hacia lo inmenso; paisaje de lo descomunal en el que se pierde la imagen acabada del hombre; experiencia presente en la literatura y poesía rusa, pero también en las pinturas —hay que recordar el riguroso estudio al que se dedican Lou Andreas Salomé y Rilke en el segundo viaje a Rusia —, como nos muestran los lienzos de Víktor Mijáilovich Vasnetsóv, Fyodor Va-

silyev y Konstantín Korovin, lienzos en los que los protagonistas se pierden en fondos imponentes, de los que el poeta recupera:

El milagro de la estepa,
el milagro que adviene al desterrado.
(Rilke, 1989, p.42).

Ad [a, hacia] - venire [venir], que es: ir hacia, llegar; es un verbo que nos interroga de múltiples formas. Como nombre propio, "adviento" es el tiempo litúrgico con que las iglesias cristianas celebran la llegada de Cristo, la preparación de cuatro semanas para navidad; pero como verbo, lo que adviene es lo que está a punto llegar, el intervalo en que la llegada aún falta, o mejor, es el movimiento que induce esa falta. Movimiento de preparación que es ensanchamiento, dispersión y propagación de lo faltante. Esto es a lo que Gabriel Marcel se refiere cuando escribe: "testimoniar es contribuir al advenimiento de aquello de lo que se da testimonio" (Marcel, 2005, p.223). La palabra del testigo se acrecienta en el intervalo en que el mundo aún no se realiza como un todo para la mirada; distancia donde lo que se ve no es la completud, sino precisamente aquello que está por venir en el testimonio que dan los ojos. Interrupción que —en el decir del poema Advento— es un andar errante en la estepa, ese árido desierto que es la soledad para el desterrado, donde el espacio vacío entre el testigo y el mundo pone en movimiento la falta que "es el silencio: voz de mis largos días, / algo grande que yace y espera":

«Estoy tan solo» (Poema Ruso de Rilke):
Estoy tan solo. Y nadie entiende
el silencio: voz de mis largos días,
en que no hay viento alguno que cierre
el alto cielo a mis ojos.
En la ventana se abre un raro día,
con la ciudad al margen. Algo grande
yace y espera. Y pienso: ¿soy yo acaso?
¿A qué estoy esperando? ¿Dónde está mi alma?
(En: Pau, 2007, p. 57)

Revista Colombiana de Pensamiento estético e Historia del Arte
Edición número 6 / Julio - diciembre 2017 / ISSN 2389 - 9794

Esta sensibilidad que despierta Rusia en Rilke le muestra un mundo de dimensiones inauditas, pero lo inaudito en este caso es lo más próximo: las cosas, esa porción de las cosas que no está domeñada por la "llama que delimita al mundo"; opacidad que abre un pasadizo subterráneo por el que el poeta, como Orfeo, desciende en busca de una carencia que "nace siempre de un afuera, que no existe todavía, que ha de venir en un instante que supera cualquier mundo interior" (Poca. En: Blanchot, 1992 p.12). Rusia es el comienzo de una sensibilidad imposible para Rilke. Es quizá el punto en que su oficio de poeta comienza a lindar con los espasmos del vidente, y en donde siente que su tarea está orientada hacia esa tierra grisácea y difícil de escarbar, que es la puesta en común del hombre.

En otro de los poemas rusos de *El libro de horas*, esta relación con las cosas es un "contemplar la vida alejado de los hombres / [que] son azar, voces, fragmentos, / rutinas, miedos, / máscaras viejas, rostros mudos", en virtud de ese "camino [que] lleva al arsenal de cosas no vividas. / No hay árboles ahí, solo tierra echadiza, / y alrededor un muro carcelario / sin ninguna ventana, rodeado de círculos. / Y las puertas, con barrotes de hierro, / no dejan entrar a quien lo intenta. / Las rejas son obra de los hombres". Formidable pasaje que dirige nuestra atención hacia la relación entre la soledad, el espacio y la mirada, porque es ahí donde comienza el trabajo creativo, el "testimonio" según Gabriel Marcel, o el descenso a través del cual Orfeo quiere recuperar lo que ha perdido perdiéndose, exponiéndose sin reservas a una experiencia que es al mismo tiempo riesgo y recurso; ahondar en busca de lo que desaparece, cantar la soledad de la mirada: Eurídice, el testimonio, la obra:

Me asustan las palabras de los hombres.
Lo saben decir todo tan claro:
esto se llama perro, y eso, casa,
y el principio está aquí, y ahí está el fin.
Me asusta su modo de decir, su juego en broma;
saben todo lo que es y lo que ha sido;
Pero quiero avisarles y oponerme: estén lejos.
Me gusta tanto cómo cantan las cosas.
Yo las toco: están quietas, son mudas.
Ustedes me matan las cosas.
(Rilke. En: Pau, 2007, p.55)

Pero esta relación con el mundo —lo que Antonio Colinas acertó en llamar la "soledad fecunda" en Rilke— es también un interrogante por las relaciones que se tejen con el otro. Una Rusia que colectiviza el individualismo se afinca con fuerza en la percepción que hace el poeta de las relaciones humanas, que luego del viaje estarán siempre atravesadas por palabras que llevan dentro de sí una singular exigencia: —como señala Antonio Pau— "'retiro', 'clausura', 'aislamiento', 'retorno al mundo'".

4. *El libro de horas*: nocturna soledad

Cuando Rilke se esfuerza por responder a su destino de poeta (...)
mira de frente lo que llama el espanto, que es lo más terrible.
Es una fuerza demasiado grande para nosotros,
nuestra propia fuerza que nos sobrepasa.
Maurice Blanchot. *El espacio literario*

Al ser una obra temprana, *El libro de horas* no ha dejado de ser para la crítica un poemario esquivo a un orden temático, y lo es todavía más cuando se lo considera a contraluz de sus hermanos mayores: los *Apuntes de Malte*, y las *Elegías de Duino*. El mismo Rilke dejó en sus cartas opiniones ambiguas al respecto, y la mayor parte de sus críticos son bastante reticentes a la hora de admitir un significado preciso, o de llegar un consenso en su interpretación. Aun así, no puede negarse que en el poemario asistimos a una singular indagación alrededor del recogimiento monástico en el que se reinventan sin descanso la figura de Dios, el carácter nocturno del hombre y las imágenes de la soledad. Estos temas, en apariencia tan disímiles y tan difíciles de abordar, incluso de manera individual, aparecen en distintos fragmentos alrededor de un centro "herido por la nada". Se trata de una ausencia en la que los hombres:

Construimos imágenes ante ti, como muros,
hasta que mil tapias en torno a ti se elevan.
Te encubrimos aun con manos piadosas
cada vez que nuestra alma cara a cara te mira
(Rilke, 1989, p.21)

Revista Colombiana de Pensamiento estético e Historia del Arte
Edición número 6 / Julio - diciembre 2017 / ISSN 2389 - 9794

Sin olvidar que nuestra atención está enteramente dirigida a lo que estos fragmentos aportan a la reinvención de la soledad, podemos ver cómo la poesía de Rilke se abre a una concepción de la imagen como aquello que disfraza el vacío con la forma de un nombre, delimitando todo lo que es extraño mediante un ritual de aproximación a lo lejano, en el que, según el sentido común, la imagen tiene la coherencia y la solidez de un puente tendido entre el hombre y el mundo. En contraposición, el poema asume a la imagen como un muro que se levanta cuando quieren verse de frente las fuerzas que desbordan al hombre:

> *Y mis sentidos, que flojean pronto,*
> *están de ti alejados y sin patria*
> (Rilke, 1989, p.23)

Esta proximidad que bautiza al mundo para hacerlo suyo no puede más que redoblar la distancia que se creía cercada. Porque hay en la imagen una pasividad que nos excluye cuando los nombres buscan dar forma a lo que nos excede. Experiencia singular del poema, que en su estar ahí nos anuncia que somos los que están del otro lado de la cerca, fuera de ella; y que los nombres en los que duermen las imágenes no son más que un edificio pensado para que la nada no pueda filtrarse por los poros: "Edificamos el mundo a fin de que la corrupción universal se olvide en beneficio de esta coherencia de nociones y objetos, de relaciones y formas, donde la nada no podría filtrarse y donde bastan hermosos nombres para hacernos felices" (Blanchot, 2009, p.41). El poema, al estar fuera del alcance de cualquier tentativa de reducción, de alguna forma hace pensable lo que está más allá del límite del pensamiento. La pregunta de Rilke en este intervalo es: ¿cómo pensar lo impensable? ¿Cómo dialogar con lo humano, cuando se acepta que es la condición de lo que escapa a toda categoría? Por supuesto, la luz que arrojan los nombres no bastaría para iluminar los contornos del hombre cuando éste aparece siempre como un todo descentrado e irreductible. ¿Por dónde empezar? ¿Qué decir? ¿Dónde buscar al hombre, si todos sus atributos, al ser expuestos, se precipitan como una niebla en la que él mismo pierde la posibilidad de verse en la nitidez de una realidad pura, y en este sentido, absoluta, indivisible, total? Rilke se interpela de esta manera en sus *Diarios y correspondencia*, pero es en el poema donde encuentra la oscuridad del hombre como vocación:

A ti, oscuridad de la que desciendo,
te amo más que a la llama
que delimita al mundo,
porque ella brilla,
tan sólo para un ámbito
fuera del cual no hay ser que la conozca.
Pero la oscuridad lo abarca todo:
formas y llamas, animales, yo,
cuan fácil los atrapa,
personas y poderes…
Y puede ser: una energía inmensa
se mueve junto a mí.
Creo en las noches.
(Rilke, 1989, p. 29)

El poema no busca al hombre, lo expone. Pero exponer aquí es descender hasta el límite del mundo, donde la oscuridad lo abarca todo y, sin embargo, el todo no es reducido a su condición oscura. Que no sea visible no quiere decir que sea absolutamente invisible, es más bien que está fuera del alcance de la vista, entre lo visible y lo invisible, en una región intermedia, crepuscular:

No debemos pintarte de manera arbitraria,
oh tú, crepuscular, de quien el alba surge.
sacamos de las viejas paletas de color
los mismos trazos y los mismo rayos
con que el santo en silencio te ocultaba
(Rilke, 1989, p. 21)

Pero, ¿qué es lo que aparece en esta exposición? Si reconstruimos el hilo conductor del poemario, podemos notar que hacia la décimo tercera "oración" se va tejiendo una trama muy singular. Un monje se recoge en un monasterio y pinta, sobre oro, un "Dios que es oscuro". A Él le confiesa que construimos imágenes, como muros, pero agrega que ese muro es delgado y podría suceder que "a una llamada, tuya o de mi boca, llegara a derrumbarse". Reconociendo que la posibilidad de ese encuentro puede echarse a perder porque los sentidos, "que flojean pronto / están de ti

Revista Colombiana de Pensamiento estético e Historia del Arte
Edición número 6 / Julio - diciembre 2017 / ISSN 2389 - 9794

apartados y sin patria". Lamentándose, porque "si la calma se impusiera / y lo que es azaroso e impreciso enmudeciera; / si el rumor que levantan mis sentidos / al despertar no me estorbaran tanto / entonces yo podría, en un polifacético meditar/ conocerte hasta tu extremo/ y a lo viviente regalarte" (Rilke, 1989, p. 18-25). El tema de Dios, capital en este cuerpo poético, es uno de esos elementos que se reinventa en la medida en que avanza la obra. Aun así, podemos acogernos a la pista que Rilke nos da en sus *Diarios de juventud,* donde afirma que: "para mí Dios es, en última instancia, 'ella', la naturaleza" (Rilke, 2000a, p. 284), pero manteniendo presente el énfasis de Rilke en su opacidad.

Si partimos de esta hipótesis, la imagen guía del poema sería la de un monje que reflexiona sobre la naturaleza (Dios) mientras la pinta. Una naturaleza en la que "nada es pequeño" para nosotros, y que es el escenario en el que "las silenciosas fuerzas su amplitud experimentan / y entre sí se contemplan oscuras y sombrías". Haciendo eco de lo que permanece desconocido en el mundo, y asumiendo la noche en la que "ninguno a creer aún se atrevió" (Rilke, 1989, págs. 25-31), tomando este breve recorrido como puerto, evidenciamos cómo Rilke desata una nave poética que navega dejando una sugestiva estela de imágenes en las que se alcanzan a reconocer distintos matices de la soledad.

> *Estoy demasiado solo en el mundo, pero no lo bastante*
> *para sacrificar cada hora.*
> (Rilke, 1989, p.31).

Cuando Rilke escribe "estoy solo en el mundo" (*ich bin auf der welt zu allein*), la palabra alemana *allein* nos deja saber que se refiere a una soledad que podríamos pensar como un deseo voluntario de recogimiento, o una carencia de otro que desemboca en una sensación de soledad. No obstante, el poemario juega con los dos términos alemanes que se refieren a la soledad: *allein* y *einsamkeit*, que remiten a dos dimensiones distintas de lo que significa estar solo, y que sirven al poeta para poner un acento especial en la posibilidad de un carácter relacional de la soledad:

Y tú eres como el otro de su honda soledad,
el centro silencioso de su monologar;
(Rilke, 1989, p.37).

A lo largo de este recorrido, hemos visto cómo lo humano aparece en este primer trabajo poético como: "la canción que hemos cantado en todos los silencios", "el inconsciente oscuro" (*dunkel unbewusste*), "la selva de contradicciones" (Rilke, 1989, p.45,61,73). Todas estas referencias encuentran en el hombre el punto de partida de una carencia esencial y dejan pensar a la soledad, no tanto como una carencia de otro, sino como el punto en que el hombre se encuentra a sí mismo en su insuficiencia. Expuesto como está, a fuerzas de escisión, de torsión, y a grietas que arruinan cualquier posibilidad de una cartografía cerrada, el hombre no se encuentra nunca totalmente delimitado. Es por eso que Jean Luc-Nancy llama nuestra atención sobre el epíteto implícito en el decir de "lo humano", epíteto en la medida en que humano es todo aquello que no puede ser reducido a una forma concreta, que no se resume nunca en una condición, y que, en cambio, aparece siempre en la recurrente imposibilidad de que esta o esa característica sean el marco acabado de su enunciación. Lo que nos deja pensar que lo humano es en principio esta negrura maleable, espesura siempre en transformación que el lenguaje no logra apresar, aunque invoca su ausencia en la presencia de la palabra poética:

Tu primera palabra ha sido: Luz;
y se hizo el tiempo. Luego callaste.
Tu segunda palabra se hizo hombre, temerosa
(aún somos oscuros en su tono)
(Rilke, 1989, p.69)

Podemos pensar con más claridad en esta aseveración si recuperamos las consideraciones de Jean-Luc Nancy alrededor de la posibilidad de una articulación humana. Toda experiencia en común radica, en palabras del filósofo francés, en una experiencia del fin del hombre. Pero este fin no es el de una finalidad, o de una terminación, sino más bien del punto en que el hombre se alcanza como su límite, límite donde él se hace ilimitado, el borde en que su sombra, su opacidad, la negrura de su doblez lo multiplica al exponerlo: expuesto en la palabra poética como una ausencia que está en permanente recomienzo; pero

Revista Colombiana de Pensamiento estético e Historia del Arte
Edición número 6 / Julio - diciembre 2017 / ISSN 2389 - 9794

también expuesto al otro en su carencia. Incompletud en la que el hombre no va hacia el otro para afirmarse como una sustancia de integridad, sino para para impugnarse, para hacer de esa privación el comienzo de su realidad:

Soy el silencio entre dos notas
que sólo con esfuerzo se toleran:
porque la nota «muerte» quiere elevar su tono.
Pero en su oscuro intervalo, estremecidas,
tiemblan y se reconcilian.
Y permanece, hermosa, la canción.
(Rilke, 1989, p. 39)

A mi entender, la pregunta que nos hace la poesía de Rilke sigue siendo: si el hombre es esta zona crepuscular, ¿cómo llevársela al otro cuando la noche oscurece la dirección de los pasos? Rilke parece responder: alcanzando el punto en que la soledad permanece ahí donde el hombre desaparece. Ese espacio donde las *soledades se encuentran:*

Así es mi día de trabajo
sobre el que, como un cuenco, está mi sombra.
Y aunque soy como barro y hojarasca
oigo a todos en mi interior, andar, y mis soledades
ensancho desde un principio al otro
(Rilke, 1989, p.77)

Pensando desde otra perspectiva, que *El libro de horas* tenga como protagonista a un monje que se enclaustra en un monasterio llama nuestra atención por la fascinación que ejerce sobre Rilke la figura del recogimiento. Pero es más inquietante aun la cercanía que alcanzan, al final del poemario, la figura de Dios y la dimensión de la soledad:

Pero el camino hacia ti es terrible, larguísimo,
y, al no usarlo hace mucho tiempo nadie, se borra.
Qué solo estás. Tú eres la soledad,
que se va a lejanos valles.
(Rilke, 1989, p. 171)

Aquí es importante anotar, siguiendo la lectura de Rilke que hace Gabriel Marcel: "Dios y la muerte se convierten en el Otro frente al cual se erige nuestra vida, hecha humana, parece, por esta separación misma, y desde entonces familiar, posible, practicable, nuestra en fin en un sentido restrictivo" (Marcel, 2005, p.247). Lo que nos deja ver el crítico francés es que, en la escritura de Rilke, la vida del hombre también comienza con lo Otro, con lo oscuro, con lo insondable -que en este caso serían la muerte y Dios-, a condición de ser esa región inexplorada en la que buscar, más que hallar, es dar forma a lo que nos excluye. En este sentido, la soledad sería también esa otra cara de los hombres en la que, al adentrarse, ya no reconocen ninguna familiaridad. Es el abismo que se alcanza cuando, buscándose como afirmación, lo que encuentran los hombres es que no hay nada en su centro, o mejor, que su centro está hecho de nada, que llevan la Nada como Herida.

Bibliografía

Alemparte, J. F. (1966) *Rilke y San Agustín*. Madrid: Taurus.

Andreas-Salomé, L. (2011) *Rusia con Rainer*. (R. Bravo, Trad.) Madrid: Gallo Nero.

Aristizabal, H. (2003) *El mundo poético de Rilke en las Elegías de Duino*. Bogotá: Alejandría libros.

Barjau, E. (1981) *El autor y su obra: Rilke*. Barcelona: Barcanova.

Bermúdez-Cañete, F. (1984) *Rilke*. Barcelona: JUCAR.

_____ (1989) *Introducción*. En R. M. Rilke, Libro de horas. Barcelona: Lumen.

Blanchot, M. (1959) *El libro que vendrá*. Venezuela: Monte Ávila.

_____ (1969) *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros.

Revista Colombiana de Pensamiento estético e Historia del Arte
Edición número 6 / Julio - diciembre 2017 / ISSN 2389 - 9794

_____ (1977a) *Falsos pasos*. Valencia: Pre-textos.

_____ (1983) *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena libros.

_____ (1992) *El espacio literario*. Buenos Aires: Páidos Ibérica, S.A.

_____ (1994) *El paso (no) más allá*. Barcelona: Páidos.

_____ (2003) *Los intelectuales en cuestión*. Madrid: Tecnos.

_____ (2009) *Una voz venida de otra parte*. Madrid: Arena libros.

_____ (2010) *Escritos políticos*. Madrid: Acuarela libros.

Bollnow. (1963) *Rilke, poeta del hombre*. Madrid: Taurus.

Colinas, A. (2008) *Rilke: La Soledad Fecunda. (En: El sentido primero de la palabra poética)*. Madrid: Ediciones Siruela.

De Man, P. (1989) *Visión y Ceguera*. Universidad de Puerto Rico.

_____ (1990) *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.

Dörr, O. (2002) *Introducción a los Sonetos a Orfeo*. En R. M. Rilke, Sonetos a Orfeo (págs. 17-21). Chile: Editorial Universitaria.

Fingerit, M. (1946) *Aproximaciones a Rilke: el sentimiento de lo dramático*. Revista de la Universidad Nacional (1944), 167-171.

Gadamer, H.-G. (1990) *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa.

Galarza. (2011) *La etapa rusa de Rilke*. Edición digital.

Marcel, G. (2005) *Homo viator*. Salamanca: Sígueme.

Pau, A. (2007) *Vida de Rainer María Rilke.* Madrid: Trotta.

Rilke, R. M. (1945) *Elegías de Duino.* Madrid: Centauro.

_____ (1977) *Cartas desde Muzot*. Madrid: Cátedra.

_____ (1978) *Cartas sobre Cézanne*. Goncourt: Buenos Aires.
_____ (1979) *El Testamento*. Madrid: Alianza.

_____ (1987a) *Teoría poética, Epistolario de Rainer María Rilke*. Guijón: Júcar.

_____ (1987b) *Los Sonetos a Orfeo y las Elegías de Duino*. (E. Barjau, Trad.) Madrid: Cátedra.

_____ (1989) *El libro de horas*. Barcelona: Lumen.

_____ (1990) *El libro de las imágenes*. (J. Munárriz, Trad.) Madrid: Hiperión.

_____ (1992) *Nuevos poemas*. Madrid: Hiperión.

_____ (1996) *Correspondencia entre Rainer María Rilke y Lou-Andreas Salomé*. Barcelona: Hesperus.

_____ (1997) *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. (J. d. Solá, Trad.). Madrid: Alianza.

_____ (1998) *Cartas del vivir*. (A. Pascual, Trad.) Madrid: Obelisco.

_____ (2000a) *Diarios de juventud*. Valencia: Pre-textos.

_____ (2000b) *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Alianza.

_____ (2006*) Primavera sagrada y otros cuentos de Bohemia*. Barcelona: Funambulista.

_____ (2007) *Poesía*. (Valverde, J. Trad.) Castellón: Ellago.

_____ (2009) *Poemas a la noche*. Barcelona: Oriente y Mediterráneo.

_____ (2010a) *Elegías de Duino*. (Toro, J. M. Trad) Medellín: Universidad de Antioquia.

_____ (2010b) *Edwald Tragy*. Barcelona: Navona.

Rosset, C. (1999) *Lejos de mí*. Cataluña: MARBOT.

Rubio, J. (1999) *Rilke, sin moradas*. Madrid: Universidad de Alcalá.

Rule, V. (1996) *Rilke: poesía y fisura*. México: Nautilium.

Sartre, J. P. (1943) *El ser y la nada*. Buenos aires: Losada.

Sloterdijk, P. (2003) *Experimentos con uno mismo*. (G. Cano, Trad.) Valencia: Pre-Textos.

_____ (2013) *Has de Cambiar tu vida*. (G. Cano, Trad.) Valencia: Pre-Textos.

Wiesenthal, M. (2015) *Rainer María Rilke: el vidente y lo oculto*. Barcelona: Acantilado.

Zagajewski, A. (2017) *Releer a Rilke*. Barcelona: Acantilado.

Zampa, G. (2011) *Rainer María Rilke*. Italia: Miniature.

Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte

Calle 59A No. 63-20, Autopista Norte,
Campus El Volador, Bloque 43, oficina. 419

Conmutador: (57-4) 430 9000 Ext. 46218 Fax: (57-4) 260 44 51

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Medellín, Colombia, Sur América