RILKE, POETA DEL COSMOS Y SU RELACION VIVENCIAL CON ESPAÑA

POR

JAIME FERREIRO

I

Cuando yo publiqué el libro de Bollnow sobre Rilke en traducción española con el título de *Rilke, poeta del hombre,* tomado de una frase del propio autor, éste me felicitó por el acierto, lamentándose de que el libro no llevase el mismo título en el original alemán. Bollnow le adjudica también el calificativo de «poeta de nuestro tiempo». Poeta en el sentido más lato, y a la vez más profundo, de la palabra, es decir, como hombre que asume en sí mismo, en la radicalidad de su existencia, toda la problemática de su tiempo, del cual el nuestro es la culminación, o quizá mejor, la conclusión. En virtud de la inversión o cambio repentino que se produce en una situación, cuando ésta alcanza su punto álgido *(Umschlag),* al proceso implícito en este término se sigue una liberación o desahogo, un remansamiento alentador tras las estrecheces o angustias del atribulado cauce. En la doble función significativa del lenguaje: mención directa y metafórica, la terminología existencial nos recuerda la vieja simbólica, tan cristianamente afirmada, de las vidas como los ríos que van a dar a la mar, o sea a la eternidad, que es el morir. Pero la reducción existencial o antropológica operada por Bollnow nos parece a todas luces insuficiente. La existencia humana es ya, en su sentido más profundo, existencia poética, y por tanto no puede agotarse en la mera existencia, sino que supone un algo pre y postexistencial.

Cuando Bollnow considera, por ejemplo, los ángeles de Rilke como un mero trasfondo metafísico que no tiene otro objeto que poner de relieve el abandono y desamparo existencial del hombre, tal operación, aplicada de un modo sistemático, no puede conducir sino a a un empobrecimiento, o incluso a una anulación, de la poesía de Rilke, y, en general, de toda poesía verdaderamente auténtica. En filosofía, suprimir esos trasfondos puede ser muy saludable, pero en poesía significa la negación de la poesía misma. La reducción operada por Bollnow despoja a la poesía de toda resonancia trascendente, de todo elemento teleológico, e incluso de toda aspiración o anhelo a rebasar los límites de la expresión conceptual. Pero la poesía no se

deja aprisionar en el cedazo de ningún sistema, ni siquiera en el de la filosofía de la existencia. Por su naturaleza, la poesía es irreductible a todo sistema o procedimiento conceptual. Es lo más concreto, pero su efecto, su latido es inefable. Se da en el alma, es una efusión del corazón, brota de la fuente insondable e inagotable de la vida, de la que es su expresión más inmediata. El sentimiento de inefabilidad hace de ella una metafísica, pues nos transporta a unos dominios no verificables conceptual o racionalmente. Por eso se acerca a la religión y a la mística, e incluso puede confundirse con ambas, si bien nunca con una determinada religión o una determinada mística.

Bollnow, por ignorar esta natural dimensión de lo poético, elimina también de su consideración contenidos o formas que son genuinamente existenciales. En un capítulo de su libro estudia por separado y con bastante extensión las figuras arquetípicas o ejemplares de la existencia en la obra de Rilke *(Idealgestalten):* la amante, el héroe, el cantor y el niño. Pero deja arbitrariamente fuera de su consideración la figura del santo, la cual posee una ejemplaridad existencial que no le va en zaga a las otras. Además esta ejemplaridad existencial del santo está atestiguada en las declaraciones del propio Rilke. Así, en una carta del 9 de enero de 1913 desde Ronda, dirigida a Annette Kolb con motivo de la aparición de la novela *Das Exemplar,* de esta autora, dice Rilke: «Yo no acierto a pensar nada en lo humano sin dejar de referirlo inmediatamente al santo (en quien todo comienza a hacérseme comprensible y necesario); pero quisiera ser también capaz de comprender con Mariclée (esto ya me lo han asegurado en ciertas ocasiones) de que el santo no es ya ilustrativo y ejemplar para nosotros en la misma medida que lo fue, en su más alto grado, para otras épocas; y que por tanto, lo que esta suntuosidad actúa en Dios, en lugar de concentrar allí todas sus energías, a nosotros nos interesa mucho más seguir sus pasos cuando se reparte imperceptiblemente y por igual en las relaciones terrenas, realizando así en el aquende una tarea no tan llamativa, pero no por eso menos grande.» Y esta concepción existencial del santo es precisamente la que explica que Rilke lo haya colocado en el mismo rango de las otras figuras que aparecen en las *Elegías Duinesas.* El santo aparece destacándose ya en la primera elegía:

Voces, voces. Escucha, mi corazón, como alguna vez
tan sólo los santos escucharon: la llamada gigante
que los levantaba de la tierra, permaneciendo, sin embargo,
arrodillados. Sobrehumanos, siempre más distantes, sin reparar en nada:
así estuvieron atentos. No, ni con mucho, podrías tú soportar
la voz de Dios. Pero escucha al menos el soplo de una onda,
el mensaje ininterrumpido que se forma del silencio.

Este silencio o quietud *(Stille)*, vocablo típico de la mística y que Rilke emplea muy conscientemente, viene a significar la calma del cosmos o lo cósmico propiamente dicho, y está en relación muy estrecha con la *noche*, la cual aparece también en la primera elegía en forma reduplicada o intensificadora, como si se quisiera subrayar la idoneidad de este elemento para entrar en comunicación con lo cósmico:

¡Oh!, y la noche, la noche, cuando el viento lleno de espacio cósmico
nos consume las mejillas...

En la segunda elegía se habla incluso del sabor del cosmos, en el que nos diluimos o desvanecemos:

... Pues el espacio cósmico
en que nos disolvemos, ¿no tiene sabor a nosotros?

Como vemos por estos pasajes de las dos primeras elegías, compuestas a finales de enero y comienzos de febrero de 1912 en Duino, Rilke se mueve ya con cierta familiaridad en «este congénito elemento». Puesto que todos los motivos que entran en las *Elegías* presuponen una concentración o decantación máxima, una elaboración o asimilación que permite evocarlos con la sola mención, hay que suponer que esta convivencia con lo cósmico se remonta a un período bastante anterior. Las «voces», en las que yo he puesto un eco más o menos cercano del *Flos Sanctorum* del P. Ribadeneira, si es que incluso no son una alusión directa a las lecturas de esta obra, y que Rilke frecuentó con más asiduidad precisamente por estas mismas fechas, esas «voces» —digo— nos ponen sobre la pista de un hecho de capital importancia en el quehacer poético de Rilke. Se trata aquí de la supremacía del oír o escuchar sobre la visión o contemplación. La importancia del oír alcanzará su punto culminante en los *Sonetos a Orfeo:*

Un árbol se alzó. ¡Oh ascensión pura!
Canta Orfeo. ¡Alto árbol en el oído!

Y el soneto se cierra recordando el templo que Orfeo erigió en el interior de las criaturas:

Les creaste al punto un templo en el oído.

Las palabras alemanas *hören* y *gehorchen* —lo mismo que sus equivalentes españolas *oír* y *obedecer* (de *ob-audire)*— están íntimamente relacionadas. El obedecer no significa acatamiento a un mandato externo, sino un acto derivado de un estar atento. Este prestar oído u

obedecer es propio de los santos. Por eso en su ensimismarse, en esa sobrehumana atención, pudieron escuchar la voz de Dios. Esta idea de Rilke tan cercana, en la primera elegía, al pensamiento cristiano, aparece diez años después sincréticamente incorporada a lo órfico. Lo mismo podría decirse de otros famosos conceptos rilkianos muy estrechamente vinculados con lo que venimos tratando. Como, por ejemplo, la *celebración (Rühmung),* en cuyo espacio tiene lugar la *queja (Klage):*

> *Nur im Raum der Rühmung darf die Klage*
> *gehn...*

según se dice en el soneto VIII de la primera parte de los *Sonetos a Orfeo.* Podríamos aducir aquí igualmente la entrega o desasimiento *(Hingeben),* el despojarse de toda *hybris* como condición para recibir o captar el mensaje *(Auftrag)* que brota del silencio, de las cosas, o la cálida onda que se eleva del corazón. Y por último, el estado de *concentración* o recogimiento *(Sammeln)* frente a la distracción o dispersión *(Zerstreuung).* Todo este léxico, tan predilecto al poeta y continuamente profundizado dentro de su situación personal, arranca de lecturas religiosas, y tiene, en su origen, un sello marcadamente cristiano. Incluso el héroe se acerca a veces a la figura del santo. El concepto de *resistir* o aguantar *(Aushalten),* condición para que se produzca el *Umschlag* o inversión de lo soportado en una situación de respiro o sosegamiento, es también una de las típicas virtudes de la santidad. La traducción alemana del *Flos Sanctorum* del P. Ribadeneira, que Rilke conocía muy bien, lleva el significativo título de *Virtud Triunfante (Triunphierende Tugend).*

Todos los conocedores de la obra de Rilke consideran las *Elegías Duinesas* como un giro o cambio profundo en la vida y en la creación del poeta. Este cambio, que según mi tesis tiene un entronque agustiniano, está determinado por un proceso de interiorización del hombre y, por consiguiente, también del mundo. El famoso *espacio interior del mundo (Weltinnenraum)* está en esta línea, y es una consecuencia inmediata del *hombre interior.* No es necesario recurrir a Novalis, como hace Bollnow, para explicarlo. Las lecturas frecuentes y continuadas de Rilke de la obra de San Agustín, perfectamente documentadas, son suficientes para explicar este hecho sin el menor esfuerzo elucubrativo. San Agustín ha merecido ser llamado el *genio del corazón,* sobre todo por el empleo casi constante de esta palabra *(cor)* en las *Confesiones.* El predominio de esta misma palabra *(Herz)* sobre cualquier otra en las *Elegías,* a la que sigue *espacio (Raum),* que explícita o implícitamente significa aquí *espacio del corazón (Herzraum),*

o espacio hecho sustancia anímica, nos indica ya claramente el origen y la filiación de este cambio: la *nouvelle opération,* como él lo llama, apropiándose una expresión de su adorada la beata Angela da Foligno. Claro que este cambio no se opera de una manera súbita, sino que dura desde la concepción de las *Elegías* (1912) hasta su alumbramiento definitivo (1922). En el poema *Cambio (Wendung),* de junio de 1914, Rilke nos dice claramente cuál era su meta, aun cuando confiese que todavía no la había alcanzado. En los *Nuevos Poemas* había llevado al límite la contemplación. Ahora era necesario que la mirada se hiciese latido cordial. Y así nos dice en este poema:

Pues hay, mira, un límite de la contemplación.
Y el mundo más contemplado
quiere crecer en el amor.
La obra de los ojos está hecha,
haz ahora la obra del corazón
con las imágenes en ti, aquellas que has captado:
pues tú las dominaste; pero ahora no las conoces.

El poema se cierra con una invocación que a mí me parece inequívocamente agustiniana:

Mira, hombre interior, tu muchacha interior,
esa criatura ganada de innumerables
naturalezas,
ganada tan sólo, pero jamás
amada todavía.

Para mi objeto ahora es suficiente con esto. Rilke aspira a alcanzar la nueva meta de su vida y de su poesía mediante la *obra del corazón (Herz-Werk).* Esta obra del corazón es la que preside las *Elegías,* la que las anima, la que las envuelve en esa atmósfera misteriosa que subyuga y seguirá subyugando a todos los lectores. Las *Elegías* son la obra del corazón, de la que todos podemos participar a nuestra manera sin agotarla jamás. Son la voz del corazón hecho sentimiento, lírica efusión y sentido trascendente. Con las *Elegías* estamos en el reino del oír y del obedecer. El ver ya no tiene aquí sentido, incluso puede resultar perturbador. Las *Elegías,* a pesar del enorme peso significativo, de su enorme contenido humano, se elevan como una música por la cual —y para decirlo con palabras del poeta— «se acerca el Todo, sobre una de cuyas caras estamos nosotros, y sobre la otra, no separada de nosotros más que por un poco de aire conmovido, conmovido por nosotros, tiembla la inclinación de las estrellas.»

Durante su viaje por España, es decir, por la época en que la gestación de las *Elegías* se había convertido en una tarea casi obsesiva, Rilke habla con frecuencia de una saturación de la mirada, de la necesidad de captar el mundo a través de otro sentido que no sea el de la vista. Ante el grandioso espectáculo de las nubes y del cielo de Ronda, espectáculo que quedó fijado en la *Trilogía española,* nos dice: «Y, ay, yo estaba allí ante todo aquello y era como si estuviese al término a que alcanzaran mis ojos, como si ahora uno hubiese de quedarse ciego en torno a las imágenes recibidas, o, ya que suceder y existir son inagotables, como si se tuviese en lo sucesivo que captar el mundo a través de otro sentido diferente» (A *Benvenuta,* 26 de enero de 1914). Y en la carta del 1 de febrero de este mismo año, también a *Benvenuta,* vuelve Rilke a formular esta idea de cerrarse al exterior: «Piense usted que yo tenía que formarme desde dentro como aquel que se sabe interiormente ciego...» Rilke no encuentra término más adecuado para representar esta nueva situación que el de la *música.* En la carta del 13 de febrero le expresa de nuevo a *Benvenuta* su idea predilecta de la música como lo más íntimo nuestro: «Es casi como un aliento más elevado que nosotros aspiramos en los pulmones del espíritu, y nos da una sangre más copiosa en la secreta circulación.» Y ante el cuadro de la *Crucifixión* del Greco, en el Prado, la «última impresión de España», Rilke se vale de la música para captar la sangre que brota abundante de las heridas del Crucificado. Más tarde, en el poema del 12 de enero de 1918, la música será el

... espacio del corazón
emancipado de nosotros. Lo más íntimo nuestro,
lo que sobrepasándonos, se escapa hacia fuera,
sacro adiós;

Una interpretación rigurosamente existencial que elimine de un modo sistemático todo contenido pre y ultraexistencial en la poesía de Rilke, no sólo deja fuera de su consideración una parte esencial de esta poesía, sino que se pone en palmaria contradicción con las propias manifestaciones del poeta. La obediencia, en el sentido etimológico de escuchar o prestar atención, presupone el reconocimiento de algo trascendente. Rilke no emplea la palabra *trascendencia,* secamente conceptual, pero se vale de la expresión *Überschreiten* (sobrepasar o rebasar), que significa exactamente lo mismo. En el lenguaje de los *Sonetos a Orfeo,* la palabra del dios cantor es la que supera el aquende:

En tanto que su palabra supera el estar aquí,
él está ya allí, adonde vosotros no le seguís.

según se dice en el soneto V de la primera parte, soneto que se cierra con este verso entre puntos, para acentuar así más su carácter lapidario:

Y obedece, en tanto que sobrepasa.

En el poema «Al Angel», escrito en Ronda el 14 de enero de 1913, la separación entre el aquende y el allende es abismal. Esta separación parece rigurosamente acentuada a través de las sucesivas antítesis. El poeta sabe que nada podría hacer para ser escuchado, si el ángel no sintiese su existencia:

si tú no me sintieses porque soy.

Pero la invocación, traspasada por la queja, supone ya una posibilidad, aunque muy vaga, de acercamiento. Por otra parte, el sentimiento de participación entre las dos esferas no sería posible sin un sentido trascendente. Como dice Else Buddeberg: «El hombre experimenta en la queja su relación con lo trascendente.» El poema «Al Angel» se cierra con la súplica de estos dos versos:

¡Alumbra, alumbra! Hazme más contemplado
entre las estrellas. Pues me desvanezco.

En el soneto V, ya citado, se emplea también la palabra *desvanacerse (Schwinden).* Orfeo se desvanece, y aunque esto podría infundirle miedo, no obstante, canta. Su palabra, es decir, su música, supera el estar aquí, pero en esa superación está también su destrucción, su perecer, aun cuando, naturalmente, en Rilke, de acuerdo con el mito órfico, este ocaso *(Untergang)* no es más que transformación, eterna metamorfosis. Orfeo ha de cumplir su destino para que las criaturas puedan comprenderlo:

Tiene, ay, que desvanecerse, para que lo comprendáis.

En el poema «Al Angel» es el poeta el que se desvanece. En la segunda elegía se dice:

... Como el rocío de la hierba matinal
se alza de nosotros lo nuestro, como el calor
que se desprende de un ardiente manjar.

Pero, hay que concluir, en ese desvanecerse está precisamente nuestra trascendencia. La autora citada, Else Buddeberg, dice a este propósito: «El hombre experimenta en la frontera del allende algo que

le potencia: iluminación. El rayo de la luz eterna, que alumbra, porque establece orden, le inserta a él también en este orden.» Esta trascendencia aparece vista, pues, como una manera de insertarse en lo cósmico. Rilke alude repetidas veces al carácter celeste o sideral del espacio cósmico. Ahora bien, la trascendencia sólo puede tener lugar en la transformación verificada por la muerte, o anticipadamente presentida en virtud de una experiencia mística. Rilke nos ha dejado algunos testimonios de este tipo de experiencia.

En dos sucesos vividos por Rilke anteriormente a su estancia en España, pero que fueron redactados a manera de diario en Ronda, donde habían llegado a adquirir su mayor nitidez y relieve, nos habla de un estado de arrobamiento contemplativo casi inconsciente, y en virtud del cual llega a percibir las tenues vibraciones que se transmiten desde el interior del árbol al que estaba apoyado con las espaldas, en una actitud extática. Cuando vuelve en sí trata de percatarse reflexivamente acerca de lo ocurrido, y al punto acierta con una expresión que le satisface: «He arribado al otro lado de la naturaleza.» En el «Suceso II», escrito también en Ronda, se acuerda de una experiencia tenida en un jardín de Capri. He aquí cómo la describe en tercera persona: «Pensaba en aquel momento trascurrido también en un jardín meridional cuando la llamada de un pájaro sonaba al unísono allí afuera y en su interior, y en la medida que no se quebraba, por decirlo así, en el límite de su cuerpo, ambos, exterior e interior, los incorporaba a un espacio continuo, en donde no quedaba sino un lugar único, misteriosamente protegido y dotado de la conciencia más pura y más profunda. Entonces cerró los ojos para que el contorno de su cuerpo no le distrajera de aquella experiencia sublime; lo infinito venía a él por todos los lados, y se le hacía tan íntimamente confidencial que creía sentir el suave reposar de las estrellas que, entre tanto, se habían asentado en su pecho.»

Esta experiencia nos recuerda otra del mismo tipo que tuvo lugar en uno de los puentes de Toledo en noviembre de 1912. La conocemos por dos cartas: una a Lou Andreas-Salomé, de 1919, y otra a Adelheid von der Marwitz, del día siguiente. En la carta a Lou hay una laguna al comienzo y luego este texto: «... tensa y animosa, sin prisa, la estrella cayendo a través del espacio de la noche, era como si cayera al mismo tiempo a través de mi interior.» Este texto puede completarse por la carta del día siguiente a Adelheid von der Marwitz: «Pero en el poema "La Muerte" aparece evocado finalmente el momento (cuando me hallaba sobre el maravilloso puente de Toledo) en que, el caer de una estrella, trazando un espacioso arco tendido a través del universo, era para mí (¿cómo diré?) algo así como

si cayese a través del espacio interior. En ese momento se había anulado el contorno delimitante del cuerpo. Y lo mismo que aquí por medio de la vista, esa unidad ya me había sido revelada en otra ocasión por medio del oído.»

El poema «La Muerte» es de noviembre de 1915 y está evidentemente dentro de las composiciones con resonancias españolas. Rilke llama a esta composición poema «grotesco». En los tres versos finales, separados del cuerpo principal del poema por una serie de puntos suspensivos, se evoca la vivencia cósmica sobre el puente de Toledo:

¡Ocaso de astros,
experimentado un día desde aquel puente:
no serás olvidado! ¡Mantenerse así!

Por la fecha de la composición, 9 de noviembre de 1915, el fenómeno que dio pie para tan extraño poema debió ocurrir ese mismo día de noviembre de 1912.

Con la unidad entre el espacio cósmico en donde cae la estrella y el espacio interior del poeta, y que, según el texto de la carta, ya le había sido revelada en otra ocasión por el oído, se refiere Rilke a una experiencia semejante ocurrida en Ronda, en el hotel donde vivía. Este suceso debió tener lugar hacia el 26 de enero de 1913, y se lo relata a *Benvenuta* un año más tarde en estos términos: «En una ocasión alguien tocaba una melodía en el pequeño hotel; yo no le veía; yo estaba en el cuarto contiguo y experimentaba cómo el mundo entraba más diluido en ese maravilloso elemento (yo apenas lo conozco, siempre fue demasiado fuerte para mí), y me producía una felicidad desbordante y casi espontánea al sentir cómo se vertía en mí desde el otro lado, pues mi oído está intacto como la planta del pie de un niño que todavía no puede andar.» Rilke, como en la experiencia de las vibraciones del interior del árbol, a través de la música que le llega del cuarto contiguo se cuela, por decirlo así, al otro lado de la naturaleza. Suprime la frontera delimitante, en este caso la pared de la habitación, y entonces llega hasta él lo cósmico disuelto en ese maravilloso elemento que es la música. Esta trasmisión de lo cósmico por la música ya la había experimentado Rilke en Toledo, a propósito de la Salve oída en la iglesia mozárabe de San Lucas de esta ciudad. En la carta al príncipe Alejandro del 25 de noviembre de 1912, después de expresarle el deseo de suprimir a los «dos obesos salmodistas» que la cantaban, para oirla así de la misma boca de los ángeles, Rilke termina con este comentario: «Pero aun así siento muy de cerca cómo toda la música antigua repercute dentro del mundo, al igual que una ráfaga de viento que soplara únicamente por sí misma aun cuando nosotros no estuviéramos. ¡Y esto sí, esto es música!»

Tales vivencias o convivencias con lo cósmico se decantan luego en un ciclo de poemas que Rilke reunió bajo el título tan significativo de *Poemas a la Noche*. Este ciclo poemático está formado por veintidós composiciones que el poeta envió a su amigo Rudolf Kassner en libro manuscrito, en 1916. Rilke no los ordenó según una sucesión estrictamente temporal. Pero hoy, gracias a la edición crítica de Zinn de las *Obras completas,* los tenemos todos bien fechados. Es importante observar que, cronológicamente, los cuatro primeros poemas de este ciclo nacieron en España: los tres trozos que forman la «Trilogía española» y «Al Angel». A excepción de cuatro de ellos que surgieron en los dos primeros meses de 1914, todos los demás datan de 1913. También los otros trozos y numerosos fragmentos que no entraron en el manuscrito dedicado a Kassner, datan igualmente de los últimos meses de 1913. Es decir, los *Poemas a la Noche* surgen en España, se continúan cuando los recuerdos de España estaban todavía frescos, y se completan ya avanzado el año, coincidiendo con el aniversario de su estancia en España (2 de noviembre de 1912 a 25 de febrero de 1913). Esta consideración tiene singular importancia para establecer la génesis de los *Poemas a la Noche,* máxime si se tiene en cuenta la significación de los recuerdos en Rilke, revividos puntualmente todos los años en el calendario de sus vivencias. Else Buddeberg, refiriéndose a estos poemas, dice: «Se puede reconocer en ellos un espacio mágico. Su punto de partida hay que buscarlo en el «Suceso vivido I» *(Erlebnis I)* de Duino, escrito en España (un año más tarde). Este espacio se estructura en la sucesión de los *Poemas a la Noche* en una unidad cada vez más apretada.» El punto de arranque de estos poemas son efectivamente los dos «Erlebnisse» de Duino y Capri, pero redactados en España, profundizados en España y ampliados con otras experiencias similares ocurridas en España. No puedo entrar aquí en el estudio de cada uno de los *Poemas a la Noche.* En mi libro *España en Rilke* he estudiado ya con algún detenimiento los primeros poemas de este ciclo nacidos en nuestro país: la «Trilogía española» y «Al Angel», así como algunos otros donde he creído percibir resonancias españolas.

La noche está concebida como un poder mágico, como un espacio míticamente configurado, en donde el hombre puede sentirse entrañado y protegido cuando, previamente, la ha arrostrado a cielo descubierto, cuando se ha entregado arriesgadamente a su influjo. Así aparece vista ya en la primera elegía:

¡Oh!, y la noche, la noche, cuando el viento lleno de espacio cósmico
nos consume las mejillas... ¿A quién no le será dada ella,
la anhelada, la apacible desilusionadora, que, penosamente,
se cierne sobre el corazón solitario?

Pero en las *Elegías* la noche es más bien el elemento *ad hoc* para llegar a percibir «el mensaje ininterrumpido que se forma del silencio» o «la llamada seductora que brota del oscuro sollozo», como se dice también en la primera elegía. La noche es el trasfondo o correlato de un paisaje anímico de tonos oscuros y del que brota la «queja». En los *Poemas a la Noche,* por el contrario, ésta se muestra ya fuertemente individualizada, hasta asumir, finalmente, en virtud de sucesivas intensificaciones o escalaciones antropomórficas, una dimensión mítica. Los violentos contrastes producidos por la acumulación de antítesis contribuyen a dar supremacía a la noche, la cual aparece peraltada sobre la angustia del humano acontecer:

Cielos pletóricos de prodigadas estrellas
brillan suntuosos sobre la angustia. No a la almohada,
sino a lo alto dirige tu llanto. Aquí junto al rostro
que llora, que al ensancharse
termina, comienza ya apasionadamente el espacio cósmico.

La noche, esa «infinita oscuridad hecha de luz», como se dice en otro de estos poemas, es ya como una continuación del espacio cósmico. En la noche se acerca lo cósmico a nosotros y nos envuelve:

sin peso y sin rostro
se reclina contra ti desde arriba lo profundo. La faz
diluida de la noche da espacio a tu rostro.

Lo cósmico aparece también avasalladoramente en el poema «Por ti, para que tú un día llegaras», relacionado con las composiciones de amorosa nostalgia por la amada. Su sonrisa queda pronto rebasada por la poderosa atracción de lo cósmico:

¡Qué expresión fue sembrada en mi interior
para que, cuando crece tu sonrisa,
contemple sobre ti el espacio cósmico!

La existencia óptimamente ejercitada para arrostrar el influjo cósmico es el pastor, tal como aparece evocado en la «Trilogía española». Es el único ser que, como una cosa más de la curtida naturaleza, está a la altura de un acontecer de tamaña magnitud:

¿Por qué uno ha de estar aquí como el pastor,
tan expuesto a la desmesura del influjo cósmico...?

En el poema «Quiero entregarme a ti», escrito un año más tarde de la experiencia española, vuelve Rilke a recordar la imagen señera

de los pastores, sus rostros modelados con una grandeza todavía mayor que las dinastías regias:

¿No has formado el rostro de los pastores
más grande que el seno de las princesas
en el continuado linaje de los reyes y la futura osadía
formaron la coronada expresión?

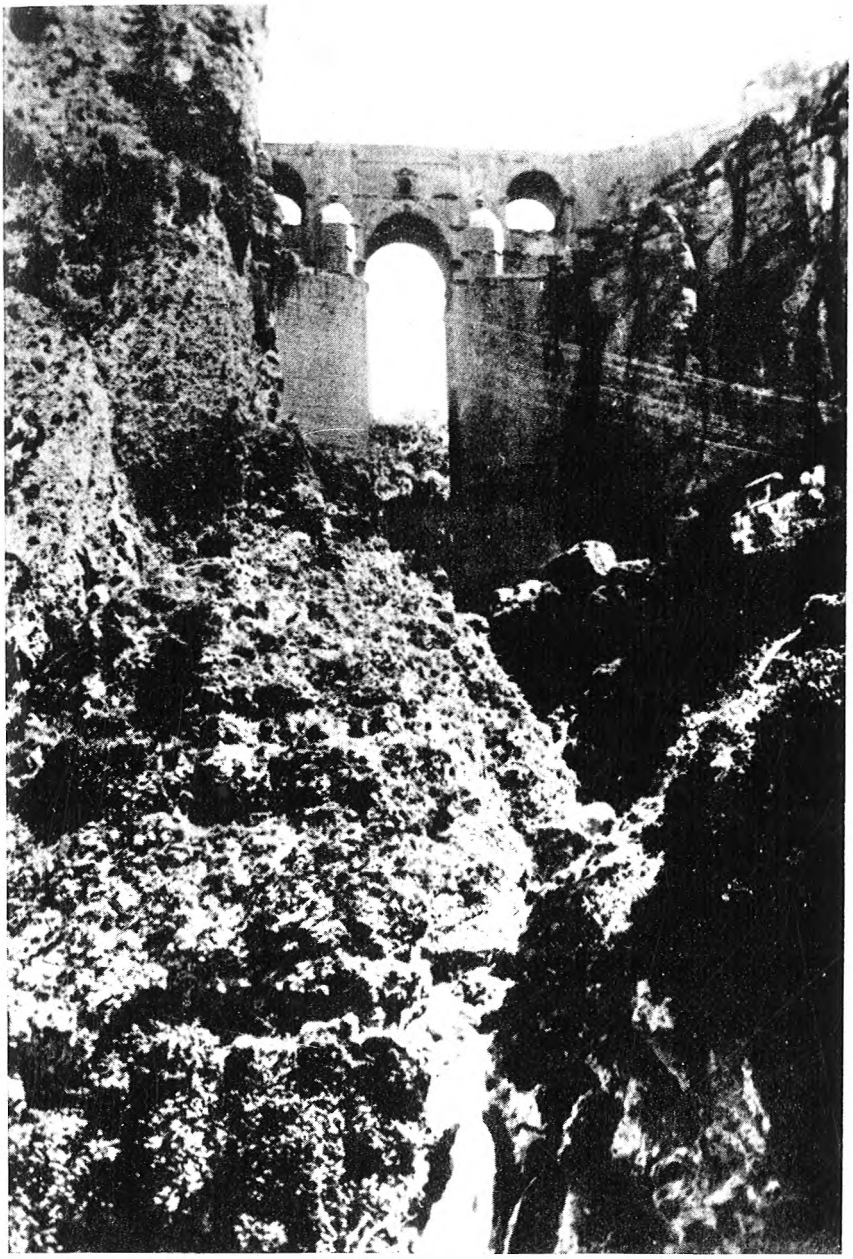
En las *Elegías Duinesas,* en los *Poemas a la Noche* y en otras composiciones que corren paralelas a estos dos ciclos, Rilke trata de integrarse en lo cósmico, acostumbrarse a su influjo. Este intento de hacer del cosmos su morada es uno de los pasos más atrevidos del quehacer poético de Rilke, la coronación de su vida andariega y cosmopolita, la síntesis suprema para hacer coincidir el «espacio interior del mundo» con el espacio interior del hombre. Rilke tiene predilección por la palabra *wohnung* (morada) y *wohnen* (morar), etimológicamente relacionadas con *gewohnen* o *gewöhnen, sich gewöhnen* (acostumbrarse). La importancia de la costumbre en la obra de Rilke, y que yo he relacionado en otro lugar con reminiscencias agustinianas, aparece ya subrayada en la primera elegía:

nos queda el camino del ayer
y la demorada fidelidad a una costumbre,
que nos gustó, se asentó en nosotros y no se fue.

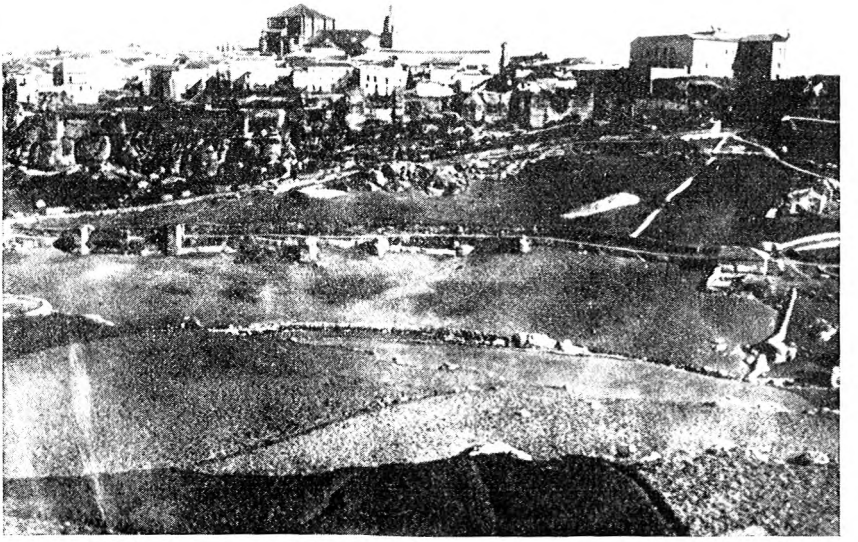
Estos versos nos llevan de la mano a echar una ojeada a los caminos de la tierra que Rilke siguió desolada y solitariamente en busca de su morada en el cosmos interior y exterior, a las patrias de adopción que quiso hacer suyas, a los paisajes y a las cosas que quiso vivir e incorporar a su propia sustancia anímica, en resumen, a su profundo y significativo cosmopolitismo, experimentado como una necesidad vital y creadora.

II

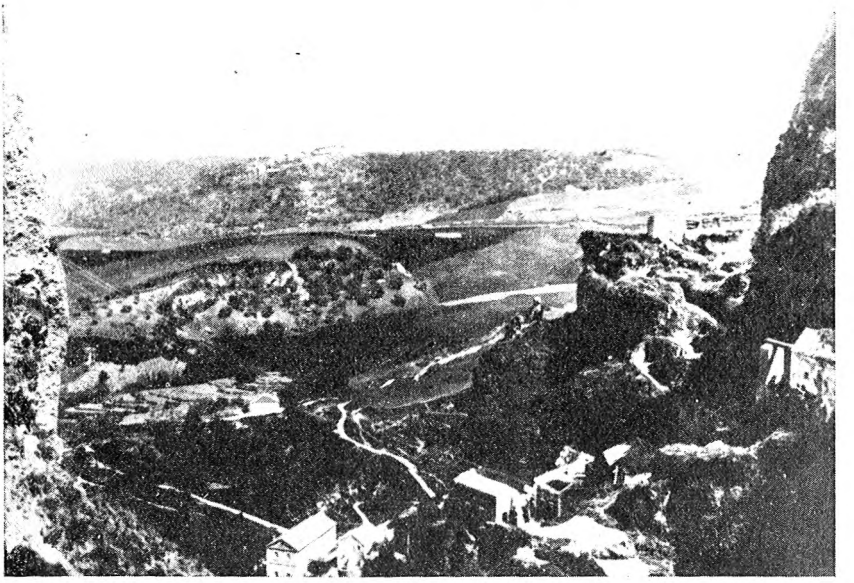
Hoy, afortunadamente, estamos asistiendo a una desnacionalización, o si se quiere, a una desgermanización de Rilke. Este fenómeno coincide con un torpe desinterés por el poeta en la escala nacional alemana. Holthusen, en el balance de la bibliografía, publicado en el periódico *Frankfurter Allgemeine* del 22 de noviembre de 1966, con motivo del cuarenta aniversario de la muerte del poeta, apenas puede señalar más que un par de artículos en alemán: el epílogo de Heller en la Antología sobre Rilke, aparecida en la Editorial Suhrkamp, y la introducción de Beda Allemann a las obras selectas en la Editorial Insel. El *Alma-*



«Puente construido en el siglo XVIII, que une las dos partes: la ciudad antigua con el Mercadillo, cada una de ellas asentada sobre su roquedo respectivo, inexpugnable por este lado. El hilo de agua en el fondo del abismo (que un poco más lejos mueve algunos molinos que se interponen en su camino) es el mismo Guadalevín. Su lecho suntuoso tiene 150 m. de profundidad por 90 de largo. En medio del puente hay un recinto abovedado con un balcón, donde se encerraba en otro tiempo a los presos condenados a pena capital, porque se consideraba imposible la huida de este lugar suspendido en el vacío.» RILKE. (En la Biblioteca Nacional de Berna.)



«Parte principal de la ciudad antigua, la catedral, mezquita en tiempo de los árabes, a la que los cristianos han añadido en el siglo XV la elevada «Capilla Mayor». La gran obra de mampostería, a la izquierda, destinada a cierta fundación moderna bien intencionada, se eleva entre los restos del antiguo Alcázar.» RILKE. (En la Biblioteca Nacional de Berna.)



«Descendiendo hacia los molinos del Guadalevín, entre las dos mitades de la ciudad de Ronda. Sobre la colina, al fondo, donde se ven los pinos, pequeña capilla, llamada «Nuestra Señora de la Cabeza» (Cabeza = tête), santuario de la Patrona de Ronda, en el que se venera una imagen muy antigua encontrada un día en una cueva. Igualmente muy olvidada por el pueblo. Toda la ladera alrededor cubierta por un hermoso bosque de encinas y olivos, propiedad del marqués de Salvatierra (mi paseo de casi todos los días).» RILKE. (En la Biblioteca Nacional de Berna.)

naque-Insel, destinado a la memoria del poeta, parece más bien responder a un compromiso, para salvar las apariencias, que a un verdadero deseo de honrar al autor de las *Elegías.* En el *Almanaque,* aparte de la lista bibliográfica incompleta recopilada por W. Jonas, y que viene a llenar la laguna de la bibliografía de W. Ritzer, ya muy atrasada, nada hay digno de reseñarse. Sin embargo, como coronación de una empresa comenzada hace catorce años, hay que destacar la publicación, a principios de este año, del sexto y último volumen de la edición crítica de *Obras completas,* preparada por el profesor E. Zinn. Pero es de lamentar que no se hayan incluido en esta edición los *Diarios,* que, según nuestro criterio, pertenecen a la *Obra* en sentido estricto y no al *Epistolario.* La prueba de ello es que partes de sus diarios se publicaron ya con carácter independiente, como el *Diario florentino.* Otros fueron publicados por el propio Rilke y recogidos más tarde en las *Obras selectas.* En realidad, una gran cantidad de sus ensayos en prosa, sin exceptuar siquiera los *Apuntes de Malte Laurids Brigge,* fueron concebidos y escritos a la manera de diario. Por otra parte, es evidente que las *Obras completas* no podrán ser definitivamente utilizadas por la investigación mientras no se conozcan todos los diarios y el epistolario completo.

Pero esta incuria de la germanística alemana en torno a Rilke obedece, a nuestro parecer, a la conciencia más o menos inconfesada de que el poeta rebasa con mucho la esfera geográfica alemana, e incluso su esfera lingüística. Veamos algunos datos. Rilke aprende seriamente el ruso, y llega incluso a escribir algunos poemas en esta lengua. Estudia el danés en los libros de Jacobsen y Hermann Bang, y traduce las cartas que Sören Kierkegaard escribió a su prometida. Conoce bien el italiano y aun se atreve a hacer algunos intentos poéticos en esta lengua. Durante su estancia en España se interesa por el español, y hace los progresos suficientes para leer el libro de Cossío sobre El Greco. Más tarde se lanzará osadamente a la lectura, en el original, de la *Noche oscura del alma,* de San Juan de la Cruz, el poeta místico, por el que debió sentir una profunda atracción. El francés, como se sabe, fue casi su segunda lengua materna: empezó a ejercitarlo ya de niño en Praga, con su madre. Durante los siete últimos años de su vida en Suiza casi no usará otro medio de comunicación. Las composiciones en francés de esta última fase predominan incluso sobre las escritas en alemán. Una buena parte de su correspondencia se halla también en francés. Y son igualmente bien conocidas las maravillosas traducciones hechas de esta lengua.

El rebasamiento del espacio alemán es todavía más patente. Nace en Praga, el *umbral* entre el mundo eslavo y el mundo germánico.

Praga era un lugar de cita y cruce de culturas. La síntesis de elementos eslavos, germánicos y románicos era allí obligada. Desde el punto de vista religioso, Praga fue la ciudad de Huss, experimentó luego la influencia de las doctrinas místicas del filósofo teutónico Jacob Boehme, y más tarde, en el Barroco, la reacción católico-jesuítica. Sin olvidar, claro está, el elemento judío, tan característico de Praga, y del que ha de salir Franz Kafka, ocho años más joven que Rilke y muerto dos años antes. Este ambiente de convivencia religiosa en que se desarrolló la infancia y adolescencia de Rilke no puede ser ajeno a sus tendencias religiosas posteriores, dominadas por un fuerte sincretismo. Su gusto por la mística, por el Antiguo Testamento y por las Vidas de Santos, debe tener su origen aquí. Rilke, casi todavía un niño, pero dotado de una precocidad literaria asombrosa, entabla pronto relaciones con los escritores e intelectuales checos, y en sus composiciones primerizas mezcla con los versos alemanes expresiones en checo. Checoslovaquia pertenecía entonces al Imperio Austro-Húngaro, y la familia de Rilke estaba decididamente orientada hacia Austria. Rilke mismo se considerará habsburgués en diversas ocasiones. Incluso su comprensión de lo español lo atribuye tímidamente a lo habsburgués que hay en él. En una carta desde Toledo al príncipe Alejandro, a propósito de su identificación con el ambiente de la ciudad, le dice: «y lo que a mí más me sorprende es que, en general, uno se pierda aquí mejor en medio de todo lo que nos rodea, que uno se torne imperceptible, invisible, más extrañado con todo, cosa que jamás sucede en Italia. Esto quizá se deba al hecho de que como austríaco, en virtud de lo habsburgués que hay en mí, me sienta emparentado de un modo más o menos lejano con las actitudes de aquí.» En otra, desde Ronda a Kippenberg, al referirse a algunas ciudades belgas, afirma que «son más españolas de lo que se cree, ya que España en general, a través de los Habsburgos, ha entrado, como es bien notorio, en la sangre de muchos países.»

Por su nacimiento, Rilke es, pues, un alemán de la periferia, extramuros. Desde que en el año 1896 abandona Praga para dirigirse a Munich, la vida de Rilke es de un nomadismo perpetuo. Alemania es un país de tránsito, con escalas más bien cortas, para tomar aliento y emprender nuevos viajes. En 1898 tiene lugar su primer viaje a Italia. En 1899 y 1900, los dos viajes a Rusia. Después de la estancia en la colonia de artistas de Worpswede, cerca de Bremen, donde conoce a la escultora Clara Westhoff, y con la que se casa en 1901, el centro de sus viajes será París, a donde se traslada en 1902. Desde aquí a Italia, desde Italia a Suecia. Estos años y los siguientes son de un constante ir y venir a través de todas las rutas europeas. Ya no podemos seguirle,

nos cansaríamos en una enumeración interminable de fechas y ciudades. A fines de 1910 hace su primera salida fuera de Europa: visita Argelia, Cartago, Túnez. En 1911 tiene lugar su visita a Egipto y el viaje por el Nilo: Luxor, Assuan, Abydos, El Cairo. En 1912 se dirige al castillo de Duino, en la costa del Adriático, como huésped y comensal de sus amigos, los príncipes de Thurn und Taxis. Desde aquí, atravesando otra vez media Europa, se dirige a Toledo, a donde llega el 2 de noviembre de este año. Un mes más tarde le veremos encaramado sobre el tajo de Ronda. Después de dos meses y medio de existencia en la «heroica y fantástica» ciudad de la Serranía, Rilke habrá de abandonar España y regresar de nuevo a París. La primera guerra europea le sorprende en Alemania: años de esterilidad y pesadumbre. Terminada la guerra abandona el suelo alemán, que no volverá a pisar, para instalarse definitivamente en Suiza. El paisaje suizo le ofrecerá las condiciones necesarias para sedimentar y hacer fecundas las múltiples impresiones recogidas en su vida errabunda y solitaria por todos los caminos. Rilke, que hace de Europa su patria, es un apátrida. Para evitar las molestias que esta situación le podría acarrear, sus amigos suizos influyen cerca de la Embajada de Checoslovaquia para la obtención de un pasaporte de esta nacionalidad. De hecho ya no lo necesitaba, pues desde comienzos de 1920, si se exceptúa una pequeña escapada a Venecia en este mismo año y otra de varios meses a París, en 1925, Rilke no abandonará ya la nación hospitalaria que le ofreció patria, casa y el espacio de tierra necesario para reposar eternamente en los brazos de la «divina naturaleza».

Por el lugar que el destino le asignó para nacer y por el país que eligió para morir, Rilke sintetiza al hombre europeo por antonomasia. Es el poeta cosmopolita, en el buen sentido y en el sentido etimológico de la palabra. Este hombre sin patria oficial y sin hogar supo crearse una patria y un hogar en su interior, y hacer del desamparo su máxima protección. Siguiendo la pauta de San Agustín, el modelo de vida que Rilke quizá tuvo más presente, trató de reflejar en su corazón el corazón del mundo, para reflejar así y a su manera a Dios, que es como cada uno tiene que reflejarlo. Su peregrinar a través de todos los paisajes no obedece a un motivo de curiosidad o distracción, sino a una íntima necesidad de concentración. El mundo exterior era para él como el correlato de su mundo interior, el medio donde reflejarse y adquirir conciencia de la propia realidad.

Si se hiciera un estudio sistemático de todas sus lecturas, con vistas a un inventario y balance de influencias, veríamos que fueron los autores no alemanes los que han dejado una huella más profunda en su obra. Ello se explica ya por el hecho de que la asimilación e incorpo-

ración de tales lecturas tuvo lugar en una época de mayor madurez vital y espiritual. La formación escolar de Rilke fue casi exclusivamente alemana, pero ésta, como es bien sabido, fue también muy imperfecta. Rilke tuvo que completar estas deficiencias de su educación mediante un autodidactismo cuya área de expansión corre paralela con la amplitud geográfica de su vida inquieta y azarosa. No trató, pues, tan sólo de apropiarse paisajes, sino también los contenidos espirituales, sincrónica y diacrónicamente, de los pueblos que visitó. La cultura para Rilke no era de ningún modo una cuestión de acarreo o acumulación de elementos, sino una necesidad anímico-espiritual de incorporación a su propia sustancia. Esta consideración nos llevaría a examinar las esferas histórico-culturales, a las que se sintió más vinculado. Es ya muy significativo que a pesar de su acercamiento a Hölderlin y al círculo de los «cósmicos» de Munich, agrupados en torno a Stefan George: Schuler, Klages y Wolfskehl, los cuales habían hecho de Grecia su única patria, no sintiese nunca la necesidad de pisar la tierra de los griegos. Para la utilización de los motivos clásicos en su obra, Rilke se contentaba con el saber histórico y erudito, siempre al alcance de la mano. Pero ello demuestra también que el mundo helénico era para él más que una realidad vital, un hecho predominantemente estético.

Los puentes de Rilke, en su significación simbólica de unión y salvación, van esencialmente desde el oriente eslavo al occidente románico. En realidad, los paisajes que más honda huella dejaron en él fueron el de Rusia y el de España. El primero entró especialmente en el *Libro de las Horas;* el segundo, en las *Elegías Duinesas.* Hay muchos textos de Rilke en los que se habla de la grandeza del paisaje ruso. El recuerdo de la Pascua en Moscú, durante el primer viaje, lo revivirá cinco años más tarde desde Roma con estas palabras: «Esta fue mi Pascua, y creo que llega para toda la vida. Con una grandeza poco frecuente, el mensaje que me fue revelado aquella noche en Moscú, me ha pasado a la sangre y al corazón.» En el segundo viaje la impresión rusa se le grabó de un modo todavía más indeleble. Habla de los días y las noches transcurridas en el Volga, «sobre este mar que rueda tranquilo». Y después de referirse a los altísimos bosques que se alzan en sus orillas, o a las hondas praderas en las que se asientan grandes ciudades, como si fueran chozas o tiendas de campaña, dice, tratando de valorar esta experiencia: «la tierra es grande, el agua es algo grande, y grande es, ante todo, el cielo. Lo que yo había visto hasta ahora era sólo una imagen de la tierra, del río y del mundo. Pero aquí es el todo mismo. Me parece como si hubiera sido testigo de la creación; pocas palabras para todo lo existente; las cosas, de acuerdo

con las medidas del Dios-Padre.» Rusia es una conjunción armónica de «Dios», «Pueblo» y «Naturaleza». El recuerdo de Rusia, unido a Lou Andreas-Salomé, probablemente el verdadero y único amor de Rilke, no le abandonará jamás. Brotará fresco y pujante veintidós años más tarde, al consagrar a Orfeo como exvoto el recuerdo del caballo blanco que venía de la aldea, al anochecer, sobre la estepa, trabados los pies, pero rebosante de vida. Permítaseme insertarlo aquí, aunque sea sólo en mi versión española:

Pero a ti, Señor, ¿qué puedo ofrendarte, dime,
a ti, que has enseñado el oír a las criaturas?
Mi recuerdo de un día de primavera,
su anochecer, en Rusia, un caballo...

Venía de la aldea, blanco corcel solitario,
el pie delantero sujeto con la traba,
para estar a solas con la noche sobre la estepa;
cómo batían las crenchas de su crín

sobre el cuello, al compás de su arrogancia,
con el rudo galope entorpecido.
¡Con qué ímpetu saltaban las fuentes de su sangre!

Sentía la llanura. ¡Y de qué modo!
Cantaba y escuchaba; tu ciclo de leyendas
se encerraba en él.
Su imagen: yo te la ofrendo.

En una carta del 11 de febrero de 1922, dirigida a Lou, compañera de esta experiencia, le comunica con palabras entrecortadas el nacimiento del soneto:

«Y pásmate, todavía otra cosa, en otra relación, un poco antes (en los Sonetos a Orfeo, 25 sonetos, escritos, de repente, como un preludio de la tempestad, como una lápida sepulcral para Wera Knoop) escribí, hice el caballo, ¿te acuerdas?, aquel caballo blanco, dichoso y libre con la traba al pie, que vino galopando a nuestro encuentro, al anochecer, en una de las praderas del Volga: ¡Cómo lo hice! ¡A la manera de exvoto a Orfeo! ¿Qué es el tiempo? ¿Cuándo la presencia? Por encima de tantos años transcurridos saltó de nuevo en mí, con toda la plenitud de su dicha, en el sentimiento abierto de par en par.»

En una carta del 17 de marzo de 1926; es decir, del año mismo de la muerte del poeta, habla Rilke de los paisajes que han ejercido una mayor influencia en su obra: «Sin duda se podrá imaginar cuánta influencia han ejercido sobre mí los ambientes de diversos países en los cuales, a través de una reiterada paciencia y longanimidad de mi destino, no sólo he podido detenerme como viajero, sino donde he

podido morar realmente con una participación muy activa en el presente y pasado de estos países.» «Italia... fue en su clara variedad y plenitud de formas el broche, por decirlo así, de mi movida existencia.» Pero: «Lo decisivo fue Rusia, porque en los años de 1899 y 1900 no sólo me abrió un mundo que no admite ninguna comparación, un mundo de dimensiones increíbles, sino que también, en virtud de lo dado humanamente allí, pude sentirme fraternalmente entrañado entre los hombres... Rusia (usted se dará cuenta de ello a través de algunas de mis producciones, como el *Libro de las Horas)* vino a ser, en cierto sentido, el fundamento de mi experiencia y receptividad, lo mismo que, desde el año de 1902, lo fue París para mi voluntad de creación.» En esta misma carta se cita a España en tercer lugar. Después de enumerar los distintos países en los que había pasado temporadas más o menos largas, dice: «y, finalmente, como el acontecimiento más significativo después de Rusia y del inagotable París: España, desde Toledo, donde he vivido un invierno (1912).» Y termina con estas palabras tan reveladoras: «La verdadera síntesis de países tan heterogéneos, gracias a la apropiación incondicional de influencias afines, ha tenido lugar tan sólo en mis libros más recientes, los *Sonetos a Orfeo* y las difíciles *Elegías* (las cuales habían sido comenzadas ya en 1912, para sufrir luego la interrupción de la guerra).»

Mientras París representa la ciudad por excelencia elegida por Rilke para abrirse camino, o como él dice, para ejercitar «su voluntad creadora» *(Gestaltenwollen),* Rusia y España, por el contrario, son los países que dan al poeta la sustancia vivencial más profunda y duradera. Con España cierra Rilke el círculo de su cosmos. La síntesis de España y Rusia se la relatará más tarde a su amigo el escritor francés Edmond Jaloux en estos términos: «Cuando yo llegué por vez primera a Ronda me quedé asombrado de haberla visto ya. ¿Pero dónde? ¿Cómo? De pronto me acordé de una tarde, en Rusia, transcurrida en la gran sala de un palacio; hojeaba el diario de viaje de un joven hidalgo que había dado la vuelta a Europa en compañía de su preceptor. Allí había diseñada una ciudad, cuyo nombre no estaba escrito: era Ronda.»

Nada es casual en Rilke. También la ordenación de los poemas debe obedecer muchas veces a secretas vinculaciones o a situaciones anímicas, en las cuales quizá todavía no se ha reparado. Ahora comprendo la razón de que el soneto del «caballo blanco», el soneto XX, aparezca seguido de la «canción infantil de primavera», el soneto XXI, nacido bajo el recuerdo no menos poderoso de las cancioncillas navideñas oídas por Rilke el Día de Reyes de 1913, en la pequeña iglesia de monjas de Santa Isabel de los Angeles de Ronda, donde las cantaban los niños acompañados de triángulo y tamboril. A propósito del «caballo blanco»

ofrendado a Orfeo como exvoto, le dice a su mujer: «¿No es hermoso que el caballo blanco *(Schimmel)* que *yo he vivido (erlebte)* en una pradera de Rusia en 1899 ó 1900, en compañía de Lou, me haya saltado ahora de nuevo a través del corazón? ¡Y que nada de esta vivencia se haya perdido!» Y a propósito de la «canción infantil de primavera», aunque no entendió el texto, dice Rilke: «aún la estoy oyendo, al son de tamboril y triángulo.» Pero el poeta ya nos lo había confesado en la misma carta a Ouckama Knoop, la destinataria de los *Sonetos.* Al sustituir el soneto XXI, que le resultaba ya «vacío», por la «canción infantil de primavera», que pasó a ocupar el lugar del soneto repudiado, declara: «Por favor, sustituya al punto ese soneto, pegando encima esta canción infantil de primavera que he escrito hoy, la cual enriquece mejor el tono de conjunto, y que, como *pendant,* tampoco hace mal papel al lado del exvoto del caballo blanco.» Todo el peso de esta declaración está en la palabra *pendant.* Rilke equiparaba, en intensidad y significación, el suceso vivido en Ronda con el otro vivido en Rusia. Es una demostración más de la afinidad e importancia vivencial de ambos países en el proceso creador de Rilke.

Quizá sea esta misma relación la que le lleva ya en 1907 a imaginar a España como el país donde tiene lugar la «queja»: «La queja se ase a España como a una salvación.» Rilke veía a España como una «salvación» *(Rettung),* como la tierra donde podría configurar la «queja», la queja que pronto brotará incontenible de su corazón. Algunos años más tarde, cuando pise tierra española, Toledo será la «ciudad del cielo y de la tierra... una ciudad que va a través de todo lo existente», donde podrían coincidir en una sola mirada «las miradas de los muertos, de los vivos y de los ángeles.» El hecho de que sea precisamente en España, con motivo de la visita a la mezquita de Córdoba, donde en tono blasfematorio dé rienda suelta a su arrebato anticristiano, ha desorientado un poco ingenuamente a los críticos. Y así Holthusen, al comparar la carta desde Toledo del 13 de noviembre con la carta desde Ronda del 17 de diciembre de 1912, ambas a la princesa Marie von Thurn und Taxis, dice: «Como todas las ciudades y paisajes de su vida acabados de descubrir, también la escenografía española se convertirá en el correlato objetivo de su propia situación interior, de sus estados anímicos y de los adelantos de su evolución intelectual. Lo curioso es que sea precisamente España, "el más católico" de todos los países europeos, el que le dé pie para formular con una acritud no conocida hasta ahora, su desviación creciente desde hace años de la fe cristiana.» Aquí tenemos que corregir a Holthusen. En primer lugar, España no fue un país descubierto, y menos todavía, acabado de descubrir, sino un país confirmado. Fue durante años,

mientras no se hizo visible, una patria en expectación. Después será una presencia en el recuerdo, el paisaje invisible, hecho ya sustancia anímica, eficacia poética, suma realidad. Así, pues, no hay duda de que su viaje a España venía determinado por una necesidad interior insoslayable e inaplazable. Y esta necesidad tenía también una dimensión religiosa y cristiana, e incluso católica. No, Rilke no puede renegar del cristianismo, porque tenía demasiado hundidas sus raíces en él. La blasfemia es también un producto de la fe. Ese arrebato anticristiano no está motivado por el odio a la esencia del cristianismo, sino que responde, única y exclusivamente, a una protesta contra las formas vacías de contenido religioso, en que se debatía el cristianismo a sus ojos. Esto lo comprobó también en España, y tuvo que producirle una profunda decepción. Tal es el alcance de la carta desde Ronda. Que por reacción natural se entusiasme por el Islam, eso no puede ser interpretado más que como un desahogo momentáneo. Del mismo modo que las terribles acusaciones proferidas contra su madre no pueden explicarse más que como un complejo de vinculación a ella, y del que nunca se vio libre, así sus declaraciones anticristianas tampoco tienen otra causa. Si Rilke no hubiera tenido un alma naturalmente cristiana tampoco hubiera tenido el menor conflicto con el cristianismo. Estaba profundamente arraigado en él, y por eso mismo le repelía el cristianismo acomodaticio y aburguesado de su tiempo y de su propia familia, especialmente de su madre. El cristianismo de su época distaba mucho del cristianismo primitivo por el que Rilke sentía una especial añoranza. Su madre estaba muy lejos de ser una Santa Mónica. La religión arterioesclerotizada en la beatería de su madre y en el convencionalismo de la sociedad burguesa, le impidieron reproducir el modelo por el que Rilke quizá en secreto se sentía más fuertemente atraído. Y resultó una especie de San Agustín frustrado. No pudo alcanzar las cimas soleadas de la fe religiosa, debatiéndose en el túnel oscuro de la angustia existencial. De hecho siguió una trayectoria inversa a la de San Agustín. Para éste el cristianismo fue la culminación del mundo clásico. El Dios encarnado o humanado venía a ser la garantía de la belleza del mundo, la solución espléndida que, salvando el arte, hacía pecaminosa toda actitud meramente esteticista. La circunstancia de Rilke era justamente lo contrario. Su recaída últimamente, acentuada hacia experiencias o contenidos religiosos no cristianos, aparte de la sinceridad que los motiva, o en virtud de esta misma sinceridad, nos revela mejor que nada la trágica situación personal de Rilke, así como la de una época que, en determinados aspectos, todavía nosotros no hemos conseguido superar.

Pero Rilke, y ésta es la faceta que quiero subrayar para concluir,

fue el poeta más profundamente europeo, que quiso hacer de Europa, con todos sus contenidos espirituales y por encima de todos los nacionalismos, su cosmos humano y trascendente. El verso gnómico con que se cierra el Requiem dirigido a un suicida, el conde de Kalckreutz, ha servido de consuelo a muchos jóvenes protagonistas de un pueblo vencido. Ojalá que, instructivamente, sirva también para refrenar las insolencias de cualquier otro que se crea vencedor:

¿Quién habla de victorias? Sobreponerse es todo.

(Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles.)

JAIME FERREIRO ALEMPARTE
Neu-Isenburg, 2
Gravenbruch
Schwalbenstr. 12
(ALEMANIA)