

El mundo poético de Rilke en las *Elegías de Duino* y otros temas

Pedro Juan Aristizábal Hoyos
(Universidad Tecnológica de Pereira)

En este trabajo se explicitan dos periodos insertos en la obra del poeta y su forma de experimentar el mundo:

–Uno de ‘poesía lírica’ que toca innumerables obras: *Poesías juveniles*, *Libro de horas*, *Libro de las imágenes* y dos partes de las *Nuevas poesías*. En esta etapa encontramos una autobiografía en prosa *Los cuadernos de Malte*, que también indagaremos.

–Otro de ‘poesía metafísica’ (también lírica) que alcanza un nivel de profundidad incomparable que corresponde a las *Elegías de Duino* (1912-1922) y los *Sonetos a Orfeo* (1923).

Las experiencias del poeta

Contexto: La experiencia en la guerra y otras experiencias

La amenaza a la intimidad, la turbadora contingencia de la vida, el sentimiento de desamparo interior y una necesidad de trascender la exterioridad experimentando con rigor sus recónditas vivencias, son aspectos recurrentes en su obra. Rilke, como tantos otros pensadores y poetas de la primera mitad del siglo XX, vive una crisis en su mundo interno que se transpone hacia la misma vida.

En la Primera Guerra del año 1914 Rilke abandona su residencia teniendo que suspender la composición de algunas de las *Elegías* que habría de terminar diez años después⁵³. Los poemas escritos en este periodo, muestran la aterradora degradación de la vida. En ellos ya es posible reconocer algunos temas centrales de su obra, añadiéndose a ello la vida extraña y singular del poeta cuando escribe: “casi todo lo que sucede es inexplicable y se realiza en una región a la que no tiene acceso la palabra” (Rilke, R.M. 1971. P.997). ¿Acaso esta aseveración no es una confirmación más de que efectivamente el mundo de

53. Para un estudio más completo sobre la poética en Rilke Cf. Aristizabal Hoyos, P. J. Intimidad y Temporalidad. Fenomenología e intuición poética. Bogotá Alejandría Libros, 2003. El presente trabajo, hace modificaciones al texto inicial con nuevos problemas y contenidos.

nuestras experiencias más íntimas sucede en un mundo que teniendo sentido no existe todavía en el mundo del lenguaje y en la palabra? La crisis vital que vive el ser humano acentuada por la guerra la experimenta el poeta como una crisis personal cuando escribe a Marthe Ennebert:

Me podrá creer si le digo que desde hace un año me vengo arrastrando paso a paso a través de un desierto de sufrimiento e incapacidad para entender. Sufro, esto es todo, me falta el más ligero alivio por medio de cualquier actividad, soy incapaz de luchar contra nadie. ¿Dónde está el Dios que tenga un alivio suficiente para calmar esta terrible herida en que se ha convertido todo Europa? (Holthusen, H.E. 1968.)

Los poemas que escribió durante esta época posibilitan entonces comprender mejor el significado de su obra: en esos años de mutismos poético respecto a las *Elegías*, con *los cinco cánticos* muestra el horror de la guerra, experimentando la destrucción de la vida y presintiendo el desgarramiento del "espacio interior" del universo: un espacio sedimentado desde hace mucho en nuestro espíritu; a él, pertenecen los sentimientos que nos acompañan cotidianamente y que son parte de nuestra intimidad, escribe:

Un simple espacio se extiende por todos los seres, espacio interior del mundo. Los pájaros vuelan quietos a través de nosotros. Oh, yo, que creceré, miro afuera, y en mí crece el árbol Me preocupo, y la casa está dentro de mí. Me cubro, y el sombrero está también en mí. Amado, el que yo me hago, reposa en mí la imagen de la creación hermosa y se deshace en llanto.

(Bowra, C.M. 1951. P.95)

Estos versos que ya se orientan hacia lo metafísico, hacen referencia a las cosas íntimas, aquellas casas derruidas por la guerra que mantienen viva su esencia, esencia que no reposa en ellas sino en las complejas relaciones que tienen para con el hombre que amorosamente ha habitado en ellas. Sin embargo, escribe, eso mismo también va sucumbiendo, el cuidado puesto por el hombre en ellas.

En estos poemas luego de anunciar míticamente al destructor dios de la guerra, el poeta se recoge en el 'mundo interno' ante la ineludible degradación de la vida. En el fragmento, ha suprimido el mundo yendo hacia la "interioridad"; este espacio interior del universo se revive en nosotros en su esencia. Para el poeta el proceso significa una inversión de la mirada hacia el "interior" de su alma, hacia la intimidad. Desde este espacio se revela el espacio "interior" del mundo exterior. El poeta efectúa una especie de *Epojé*, neutralizando la enajenación en el mundo exterior

y orientando la mirada hacia la vida inmanente; desde allí, ve algo así como la realidad intrínseca de las cosas a la manera kantiana de cosas en sí ocultas, pero solamente para quien no ve súplica en ellas mismas.

Las cosas del mundo visible tienen una 'interioridad', un espacio que se identifica en su movimiento con el espacio de nuestras 'vivencias internas'. En el fragmento resalta uno de sus símbolos "el árbol" como aquel ser que encarna el proceso de transformación del mundo exterior al mundo 'interior' e invisible (Barjau, E. 1981. P.110); con la regularidad de sus ciclos vitales el árbol buscando la luz expresa la finitud e infinitud del universo.

El espacio en el que se mueve el mundo interior del espacio exterior es el espacio de nuestra propia intimidad y cuando yo quiero crecer, está en mí igual creciendo el mundo. Se trata en este proceso no de una reproducción mecánica del mundo, sino de un enriquecimiento en mi interioridad, pues el significar el mundo es amarlo, es comprenderlo y acceder al deseo mismo del mundo de hacerse invisible en nosotros. En nosotros los humanos que con una parte de nuestro ser tomamos parte en lo invisible, debe cumplirse esa íntima y permanente transformación del mundo visible en algo invisible que es el deseo mismo de las cosas como lo señala en una de la Elegías. Refiriéndose a la tierra escribe: "(...) tierra ¿No es esto lo que tú quieres: resurgir en nosotros *invisible*? ¿No es tu sueño el ser invisible alguna vez? ¡Tierra! ¡invisible! (...)" (Rilke, R.M. 2002. P. 179)

Pero miremos el significado de la creación del poeta que es la cosa misma de que trata el tema. Delfiner-Leopold escribió:

Rilke abordaba los seres y los objetos de un modo completamente personal. La percepción exterior no era más que la materia bruta sobre la que su mente dibujaba otros contornos que le permitían captar la íntima esencia o, mejor aún, un nudo de esencias entre el objeto, el ambiente y el poeta que iba a abordarlo y se sometía a su influjo (Rilke, R.M. 2002. P. 44)

Así propone una exploración al interior de sí mismo que en su propia evolución él llama: "Un camino hacia la intimidad" (Bollnow, O. 1963. P.243). Lo íntimo (Inning) apunta a un "estado de concentración dirigido al interior, a la manera íntima de ser, en oposición a lo disperso, a la distracción que está vertida al exterior"(Bollnow, O. 1963. P. 95). Lo íntimo tanto como lo inmanente no se inscriben solamente en la esfera del sujeto a la manera del llamado "predicamento egocéntrico" (Sokolowski, R. 2012. P. 18 ss): Este plantea que solo podemos tener certeza "de nuestra propia existencia consciente y de los estados de esa conciencia" (Sokolowski, R. 2012. P. 18 ss). Sokolowski cuestiona esta posición señalando la necesidad de incluir a la intencionalidad como esencia fundamental del espíritu humano; apunta al mundo circundante y sus horizontes espacio-temporales. Para el poeta, cerca-

namente como sucede con la fenomenología, la conciencia se rebasa a sí misma en lo otro, el concepto que emplea el poeta, siguiendo a Bollnow, es el de *relación*. El hombre está en relación al mundo pero esa relación se hace auténtica desde un vínculo "interior" con el mundo. Para el poeta se trata de "aprender la infinita relación"(Sokolowski, R. 2012. P. 282). con el mundo.

Es patente afirmar que el hombre se relaciona con algo diferente de sí mismo, es decir, que la conciencia en cuanto intencionalidad no reposa en sí misma sino en el mundo. Todo acto humano implica una relación, un apuntar hacia algo: Lo que fenomenología llamó "intencionalidad" (*Intendere*), Rilke lo denomina "estar en relación" (*Bezug*), "del mismo modo que nosotros estamos ya de antemano emigrando de nosotros mismos (...) con la mirada puesta (...) en la meta" (Bollnow, O.F. Ob. cit., p. 286). En sentido semejante, el planteamiento filosófico de la intencionalidad implica para la mente manifestarse en un mundo *público*, como lo dice Sokolowski; esa mente "(...) actúa y se muestra a campo abierto, /y/ no solo dentro de sus propio confines" (Bollnow, O.F. Ob. cit., p. 21). Entonces la correlación de la conciencia con el mundo es una evidencia vivida que se constata en las propias experiencias.

Las experiencias de Malte:

Los *Cuadernos de Malte* es una obra en prosa, en parte autobiográfica, escrita a modo de un diario que presenta la esencia del hombre vivido en un personaje, en sí mismo. Esta obra abre dos mundos: la percepción que un hombre hace de sí mismo y como asume esa percepción que es la percepción del ser, y la relación humana con las cosas inmediatas. Estas son vistas del lado de la vida humana y no de las cosas exteriores o de la naturaleza como igual lo haría la fenomenología.

Al inicio de los Cuadernos escribe Malte: "Aprendo a ver" (Rilke, R.M. 1981. P. 9), A partir de este "aprender a ver", Rilke inaugura una manera de ver la realidad, de interpretar, abre mundo llegando a una lucidez de mundo. Con estas palabras el poeta inicia la búsqueda de un mundo íntimo, se orienta hacia adentro, hacia un mundo extraño y desconocido. Por eso exclama: "Tengo un interior que ignoraba. Pero / desde ahora, no sé lo que pasa" (Rilke, R.M. 1981. P. 8),.

El punto de partida es la incomunicación y la soledad. Asume esta soledad que da un significado diferente a cada acto, se afirma en su aislamiento, lo cuida, defiende su intimidad.

Por la soledad y el recogimiento, para el poeta, son posibles la concentración del espíritu; nuestras tristezas, por ejemplo, son estados de *tensión y parálisis*. Estamos solos con un sentimiento desconocido que nos invade. Dice Rilke:

Eso/ desconocido se ha unido a nosotros, introduciéndose en nuestro corazón (...) se ha mezclado con nuestra sangre y no sabemos qué pasó (...). Pero/ nos hemos transformado (...); –y agrega– cuanto más paciencia, silencio y recogimiento observemos (...) penetra en nosotros lo desconocido /y ello (...) se convierte en carne y hueso de nuestro destino (Rilke, R.M. 1981. P. 186)

Uno de los aspectos que señala Malte es el tema extraño del no-rostro, el ser-nadie. No obstante, Malte se niega a ser ese ser sin-rostro y anota: "No soy nada y sin embargo esta nada se pone a pensar (...)" (Rilke, R.M. 1981. P. 19); pero antes había hecho notar "no es suficiente (...) saber pensar (...) Es necesario tener recuerdos (...) Y tampoco basta tener recuerdos, es necesario saber olvidarlos (...) hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan" (Rilke, R.M. 1981. P. 18). Entonces es en el contacto con las cosas antiguas suspendidas en el tiempo el que posibilita que el alma enmudecida, y por mucho tiempo en la intimidad, exhale de sí la esencia de la vida.

La infancia los recuerdos y la invocación están insertos en su obra. Si la infancia es tema fundamental de esta obra, no se refiere a una experiencia momentánea sino interpretada. Esta infancia (y no lo infantil), era a la vez *intimidad (Innigkeit)* y *miedo (Angst)* (Holthussen, H. E. 1968. P. 15). Pero estas vivencias están marcadas, no tanto por su variedad, sino por la profundización. En la concepción romántica (y simbolista) del poeta hay que dejar que las cosas maduren internamente –olvidarlas adentro– para transmutar el pasado. Por ello, Malte se introduce en la angustia, en el miedo; todos esos sentimientos posibilitan *el ver*. Tal como lo expresaba la fenomenología, el hombre toma conciencia de su libertad en la angustia; para el poeta la angustia es lo que posibilita *mirarse a sí mismo*, es lo que mantiene el pensamiento vuelto sobre sí. La angustia se revela en Malte como un sentimiento de inquietud y amenaza, amenaza que viene desde dentro, por el riesgo de locura que puede significar la entrega total a la fuerza de nuestras vivencias más íntimas, vivencias llenas de cosas incomprensibles que nos depararon lo extraño.

El poeta pone ejemplos de lo que podríamos llamar *lo innombrable*. Refiere una escena en la que, arrodillado sobre una silla y a media luz, estaba dibujando con varios colores y el más utilizado rodó por el piso; entonces temeroso y confuso, se tumbó sobre una alfombra de piel de animal que se extendía debajo de la mesa hasta la pared. Pero como los ojos en medio de la oscuridad no llegaron a discernir objeto alguno bajo la mesa, se limitó al tacto y, apoyado en una mano, estiró con la otra los flecos largos de la alfombra que *ya le era familiar*, pero no encontraba el objeto; quiso pedir ayuda cuando notó que los ojos ya se habían adaptado a la oscuridad y distinguía la pared de fondo. Orientándose entre las

patas de la mesa reconoció primero su propia mano extendida y los dedos separados que se movían como un animal acuático que palpaba el fondo buscando el objeto, a medida que palpaba comenzó a salir de la pared otra mano más grande y extremadamente delgada como no la había visto jamás que venía a su encuentro, venía del otro lado y las dos manos abiertas se movían al encuentro de la una con la otra sin detenerse. La curiosidad cedió, dejando paso al terror. Sintió que una de esas manos le pertenecía y que continuaba en su aventura irreparable, pero bruscamente la retuvo y la trajo hacia él, sin retirar los ojos de la otra mano que continuaba palpando. Súbitamente subió a la silla tratando de decir algo a la mujer que estaba leyendo cerca, pero no pudo. La mujer se alarmó al ver su rostro horrorizado, soltó el libro y se arrodilló al lado de su butaca gritando su nombre y acudiéndolo en medio de su excitación. El niño intentó narrar el hecho pero no fue posible. Si existieran palabras –dice Malte– para un acontecimiento semejante era demasiado pequeño para contarlo. Se apoderó de él el terror: lo trasladaron a su lecho, le vinieron las fiebres; las manos se volvieron rígidas y, encolerizado, gritó desafortadamente sin poder explicar lo sucedido (Rilke, R.M. 1981. Pp. 64-68) .

Estos sucesos tan usuales a las vivencias de nuestra niñez esconden el miedo a un mundo que todavía es completamente indeterminado, *lo informe*, al que hace referencia el poeta en sus *apuntes*, aquello que todavía no nos es familiar en la niñez, no tiene forma y nos produce pavor y hasta alucinación. “Se trata como interpreta Bollnow –de vivencias lindantes con la esfera de lo patológico, (...) estados vivenciales que se corresponden totalmente con lo que en psiquiatría se denomina manía relacionante” (Bollnow, O.F. 1963. P. 60). Detrás de los espacios conocidos y corrientes, supuestamente inofensivos de las cosas hay lugar para otra vida misteriosa y amenazadora; son vértices, huecos, bordes, semioscuridades, escondrijos, intersticios que en medio de la vida cotidiana están acechándonos constantemente como sucedió con la mano misteriosa de Malte.

Rilke también hace referencia a miedos externos, situaciones de deshumanización que vienen de nuestro entorno social y que amenazan a la intimidad: perder, por ejemplo, contacto con las cosas antiguas portadoras de recuerdos. La cuestión se agrava ya que por medio de esas cosas accedemos a la espiritualidad. En el siglo XIX antes de que triunfara la Revolución Industrial (1860) y el positivismo, todavía los objetos eran profundamente humanos, las cosas tenían un sentido, representaban interioridades y eran depositarias de la vida humana. Las cosas se hacían esenciales, ya que se había depositado en ellas la historia vivida, y eran por tanto partícipes de nuestra intimidad. Sin embargo, dice el poeta, ellas están perdiendo su carácter y no hay forma de recuperarlas. Este paisaje sombrío es efectivamente una amenaza, ya que se pierde contacto con

la espiritualidad. Señala entonces, cómo las cosas aparentes que son producto del mundo industrial y de la tecnología han perdido contacto con lo humano, llegan todos los días en serie, haciendo nuestra vida banal y desplazando a las cosas verdaderas. Escribe:

[...] las cosas de nuestro trato y uso, con provisionalidades y caducidades, (...) en tanto estamos aquí, son nuestra posesión y nuestra amistad, son cómplices de nuestra necesidad y nuestra libertad, lo mismo que fueron antes íntimas de nuestros antecesores (...) así no solo es preciso no considerar malo ni degradar todo lo de aquí, sino precisamente por su transitoriedad que comparten con nosotros, estos fenómenos y estas cosas deben ser comprendidos y transformados por nosotros en una íntima comprensión (Bollnow, O.F. 1963. P. 145).

Refiriéndose al camino de la poesía muestra cómo ella no se puede fundar solo en sentimientos. Dice:

[...] la poesía no refleja sentimientos como creen algunos (los sentimientos vienen demasiado pronto), sino experiencia (s). Para escribir un solo verso hay que haber visto muchas ciudades, muchos hombres y muchas cosas; hay que conocer a los animales, hay que haber sentido el vuelo de los pájaros y saber qué movimientos hacen las flores al abrirse por la mañana. Hay que volver a pensar en caminos hacia regiones desconocidas en encuentros inesperados, en partidas que veíamos acercarse poco a poco, en los días de la infancia cuyo misterio aún no se ha aclarado, en nuestros padres, a los que forzosamente había que ofender cuando nos traía un regalo que no nos causaba alegría (era un regalo ideado para nosotros), en las enfermedades de la infancia, que comenzaban de forma tan singular, con graves y profundas transformaciones, en los días pasados en habitaciones silenciosas, en las mañanas en la playa, en el mar, en los mares, en noches de viaje misteriosas y estrelladas, y tampoco basta con pensar en todo esto. Hay que tener recuerdos de muchas noches de amor, todas distintas, de gritos de mujer con dolores de parto y de parturientas ligeras, blancas y dormidas volviéndose a cerrar. Y haber estado, junto a los moribundos, y al lado de un muerto, con la ventana abierta por la que llegaran de vez en cuando, los ruidos del exterior (...) (Bollnow, O.F. 1963. P. 51).

Estos señalamientos del poeta que refieren al mundo de las experiencias son la más clara manifestación de las vivencias que se requieren para escribir poesía, y con ello tampoco quiere hacer olvidar la necesidad que tienen dichas vivencias de ser interiorizadas, de hacerse parte de nuestra sangre; vivir mucho tiempo asimilando sensaciones y pensamientos posibilita una fuerza interna que en su propia plenitud hace brotar en armonía la palabra poética como pasó con las *Elegías*.

La experiencia poética en las Elegías. Algunas reflexiones

¿Las Elegías de Duino, una experiencia metafísica?

Esta poesía llega hasta las profundas fibras de nuestra alma, como lectores, nos deleitamos al explorar en sus bellas palabras nuestras vivencias más íntimas, descubrimos lo casi inexpresable pero igualmente vivido en la honda soledad de nuestro espíritu⁵⁴. Experimentamos la búsqueda infinita de un mundo abierto, libre, ilimitado que construido en un lenguaje poético, responde a preguntas esenciales por la infinitud del mundo, por lo invisible, por lo abierto, por la plenitud de los sentimientos en los niños, los amantes, los moribundos, la mujer abandonada, etc. (Barjau, E. 1981. P. 89).

En el centro de la *Las Elegías* está el *Ángel*, un ser que pertenece a dos mundos (visible e invisible). Pero paradójicamente simboliza nuestro más grande ideal: la plena realización de los sentimientos que por la propia estructura ontológica humana son insondables. Las figuras de su obra se han ido configurando hasta adquirir forma definida en las “Elegías” y en los “Sonetos”; seres que tiene una significación especial como el Héroe y el Ángel su más alto ideal. Pero además encontramos símbolos como el espacio, el viento, la respiración, la flor, el árbol, el espejo, las cosas.

Rilke con una insuperable sensibilidad se sentía abrumado por el mundo que lo rodeaba, cualquier inopinada experiencia subyugaba su espíritu colmándolo de una inusitada comprensión en la más honda concentración, iluminando con un rayo el objeto o la situación percibida que luego se convertía en parte de su ser, y allí quedaba sedimentado como una síntesis de su propio mundo con la percepción externa. Como dice Bowra, el poeta “conocía el estado de pura receptividad, la condición verdaderamente estética, y cuando algo se le daba en esos términos quedaba con él hasta convertirse en parte de su ser” (Bowra, C. M. 1951. P. 81). Ese espíritu receptivo aquietaba su ser en un casi absoluto embelesamiento como sucedió luego de escribir las *nuevas poesías*: “Su periodo estético llegó a un brusco fin”. España, escribió luego: “Fue la última impresión. Hasta ese momento mi vida había sido trabajada desde adentro con tanta fuerza y constancia que ya no podía recibir nuevas impresiones” (Bowra, C. M. 1951. P. 94). Por la persistente dependencia de sus impresiones el manantial (la fuente) de la creación se había agotado. Comenzó entonces a buscar un nuevo camino para poder expresarse. Con incontables días de infructuosa desesperación y

54. Para una ampliación temática. Cf. Aristizábal Hoyos, P. J. Rilke, el mundo mítico de las Elegías, En: *Subjetividad, historia y cultura. Estudios fenomenológicos*, pp. 75-94. (2005). Bogotá: Alejandría Libros.

consternación encontró el camino viviendo en el Castillo de Duino en el invierno 1911 su búsqueda persistiría hasta comienzos de 1922. Así se manifestó su obra más original *Elegías de Duino* publicadas un año después. Rilke sabía con certeza lo que estaba pasando en su mundo interno, su camino era el camino del amor, en 1914 expresó: “Pues hay un límite para el mirar, y el mundo contemplado quiere dar fruto en el amor. La obra visual está realizada; una obra del corazón ahora, con esos cuadros, esas criaturas que están en ti” (Bowra, C. M. 1951. P. 95)

Sus experiencias se habían concentrado en su espíritu; el mundo imaginario tenía ya vida propia. Los fenómenos en tanto vividos como igual sucede en la fenomenología, estaban fundados en una evidencia vivida durante tantos años aclarándose en su mundo imaginario. “El cambio –dice Bowra– era a la vez psicológico y metafísico. El esteta paciente había cesado de esperar; tenía bastantes recursos interiores para sostenerse. El hombre que se había entregado a las impresiones las dominaba y las ordenaba” (Bowra, C. M. 1951. P.95). En el análisis y en la pura concentración de su espíritu solitario sintió la respuesta tantas veces esperada:

Estando de pie frente a una tormenta y mirando el mar, una voz, el Ángel de las *Elegías*, parecía dictarle los primeros versos:

¿Quién me oiría, si gritase yo, desde la esfera de los ángeles?
y aunque alguno de ellos me estrechase de pronto
contra su corazón, su existencia más fuerte
me haría perecer. Pues lo hermoso no es otra cosa que el comienzo
de lo terrible en un grado que todavía podemos soportar
y si lo admiramos tanto es sólo porque, indiferente,
rehúsa aniquilarnos. Todo ángel es terrible,

Así pues me contengo y ahogo el clamor en mi garganta
de un oscuro sollozo. ¡Ay!, ¿a quién podremos
recurrir? A los ángeles no, ni tampoco a los hombres.
y hasta el sagaz instinto de los animales les hace percibir
que no nos sentimos a gusto, ni seguros,
en este mundo interpretado. Tal vez nos queda un árbol
en la ladera, para que sea posible contemplarlo
cada día de nuevo; nos queda el camino del ayer
y la mimada fidelidad a una costumbre
que nos fue grata, se quedó con nosotros y nunca nos abandonó (Rilke,
R.M. 2007. P.15).

El Ángel entonces, no está condicionado por la vida humana, por eso se muestra desde el inicio como un ser aterrador ya que no lo soportamos porque nos traspasa, y tampoco consciente a nuestro llamado pues nos destruiría con su sola presencia. No obstante, el camino para llegar a él, el poeta lo revela por la misma disposición hacia lo invisible que se encuentra en las cosas cuando son contempladas y vividas en su intimidad.

Ahora bien, poniendo en contexto este fragmento de la *primera Elegía* con la última de las *Elegías* es claro reconocer un itinerario hacia la intimidad, desde que irrumpe en ella para intentar conectarse con el Ángel al final; poco a poco hay un acercamiento hasta que se halla por fin en las regiones angélicas. Es un viaje que va desde una oscura y terrible penumbra hacia lo luminoso que hay implícito en los territorios del Ángel que produce regocijo y felicidad al poeta. El Ángel de la primera elegía produce un excesivo estremecimiento en la vida del poeta que se muestra en su obra, pero cuando arriba a las esferas angélicas ya es un ser apaciguado. El lamento se convierte en alegría que quedaría plasmada luego en los hermosos *Sonetos a Orfeo*.

La Segunda Elegía señala lo terrible que es aún el Ángel y exclama:

Toda ángel es terrible. Y no obstante, ¡Ay de mí!,
yo os canto, casi letales pájaros del alma,
sabiendo lo que sois.

(...) sentir para nosotros es, ¡ay!, desvanecerse
exhalamos nuestro ser; de ascua en ascua
despedimos cada vez un aroma más tenue. (...)
¡Ay de mí!: *somos* no obstante. ¿El universo en que nos disolvemos
sabe a nosotros? ¿Recogen los ángeles
sólo lo suyo realmente, lo que emana de ellos
o hay también en ellos, como por descuido, un poco
de nuestro ser? ¿Estamos solamente mezclados con sus rasgos
como esa vaguedad que hay en el rostro
de una mujer encinta? Ellos no lo notan en el torbellino
de su vuelta a sí mismos (¡Cómo iban a notarlo!) (Rilke, R.M. 2007. P.53).

Hay un ascenso constante hacia el mundo abierto e invisible que va borrando la distancia con el Ángel; la Quinta Elegía, que ya referiremos, irrumpe con la pintura de los *saltimbanquis* de *Picasso* que había contemplado largamente y que muestra formalmente un tránsito del hombre al Ángel; hasta la Décima Elegía en que se hace notoria ya la integración entre la vida y la muerte; así revivimos un ascenso que tiene como escenario el propio corazón del hombre: Ante este

escenario, el hombre siente temor: “¿Quién no tuvo miedo ante el telón de su propio corazón?”, se pregunta en la Cuarta Elegía.

En la Quinta Elegía se hace notorio entonces el paso desde el mundo visible hacia el mundo invisible y abierto, luego de los muchos intentos que muestra la elegía a través de las diversas formas tomadas de la figura de los saltimbanquis; una rosa que simboliza lo abierto, o un árbol que simboliza el paso al mundo invisible, pero de todos modos esas figuras tal como lo muestra en esta elegía no pueden dar el salto hacia el mundo invisible porque son falsas figuras.

Con ello el poeta indica la desventura del hombre, su inseguridad, su desamparo, sus angustias, el contraste entre “momentos de fe y esperanza y periodos más largos y áridos de ansiedad e impaciencia (...) así/ la vida se presenta como un espectáculo acrobático (...) los hombres no tienen destino verdadero y su muerte carece de significado” (Bowra. C.M. 1951. P.107)

Ahora bien, el tránsito del hombre al ángel está simbolizado por la sonrisa del niño en el cuadro. Allí lo plantea de la siguiente manera:

(...) y, sin embargo, y a ciegas, la sonrisa...
 e inmediatamente invoca al Ángel de la siguiente manera
 ¡Oh ángel, tómala, corta la hierba de diminuta flor!
 ¡Haz un jarrón, consévala! colócala entre aquellas alegrías,
aún no abiertas a nosotros; en amorosa urna
 glorifícala con la ditirámica inscripción floral
 “Subrisio saltat”

La Décima Elegía comienza así:

Que un día yo, saliendo ya de esta visión terrible, haga ascender
 mi canto de júbilo y alabanza hasta los ángeles propicios.
 Que de los bien templados martillos de mi corazón
 ninguno falle al tocar en las cuerdas débiles, vacilantes o
 quebradizas. Que mi rostro inundado de lágrimas
 me vuelva más radiante. (...)
 Nosotros derrochadores de los sufrimientos.
 (...) pero ellos en verdad,
 son nuestro durable follaje invernal, nuestra sombría yerbaluisa,
 una de las estaciones del año secreto –no sólo
 estación–, son lugar, colonia, campamento, suelo, residencia.
 (Rilke, R.M. 2007. P.105)

El Ángel de las *Elegías* es entonces el ser que reconoce en lo invisible un grado superior de realidad. Todos los mundos del universo se precipitan hacia lo invisible. De ahí viene la tarea del poeta.

Reflexiones finales sobre la experiencia poética

“Únicamente con el ojo del arte puede el pensador penetrar en el corazón del mundo (...)” (Fink, E. 1973. P. 20) escribía Nietzsche. Con este pronunciamiento, que he retenido durante mucho tiempo, me propongo al final continuar estas reflexiones. Un dilema surge que requiere esclarecerse. ¿Cuál es el sentido propio de la poesía y de la experiencia estética para que este importante pensador se atreva a enunciar esta sentencia? ¿No hay acaso pan-esteticismo en dicho enunciado?

Daba a entender el novelista Milan Kundera que el arte no surge de una apuesta teórica; pues, por ejemplo, dice: La novela conoce el inconsciente antes que Freud, la lucha de clases antes que Marx y practica la fenomenología, la búsqueda de las esencias de las situaciones humanas, antes que los fenomenólogos, y exclama: “¡Qué fabulosas descripciones fenomenológicas las de Proust, quién no conoció a fenomenólogo alguno!” (Kundera, M. 1994. P.43).

Ahora bien, este tema al interior de la experiencia estética, viene a propósito para preguntarse, por el problema de lo conceptual frente a lo vivencial.

Lo curioso con la fenomenología es que se ocupa precisamente de indagar sobre las vivencias más allá de Dilthey. Sin embargo, mi experiencia personal con la fenomenología, ha sido más conceptual que vivencial, es decir, no ha existido en mí lo vivencial al interior de esta disciplina luego de indagar durante mucho tiempo en ella.

Uno de los objetivos de la fenomenología, es investigar no el mundo, o las situaciones humanas, o las cosas, sino, más exactamente, la forma como nosotros experimentamos esas situaciones y ese mundo y lo que nos es dado en ellas, partiendo de la evidencia vivida en la experiencia. Tal y como lo habíamos expresado unas líneas atrás refiriéndonos a la experiencia poética de Rilke:

Sus experiencias se habían concentrado en su espíritu; el mundo imaginario tenía ya vida propia. Los fenómenos en tanto vividos como, igual como sucede con la fenomenología, estaban fundados en una evidencia vivida durante tantos años aclarándose en su mundo imaginario⁵⁵.

¿Significa todo esto afirmar que reflexionar fenomenológicamente sobre las vivencias, no es ella misma una vivencia?

Por lo pronto, a primera vista no me lo parece; la reflexión fenomenológica sobre las vivencias no parece ser ella misma una vivencia. Pues en rigor es una

55. El concepto de lo imaginario, en el contexto, con respecto a Rilke está entresacado de Bowra, C. M. Op. cit. p. 95.

reflexión sobre la vivencia, o como dijo Ricoeur: “La fenomenología comienza cuando, no contentos con vivir –o con revivir–, interrumpimos lo vivido para darle significado (...)” (Ricoeur, P. 2002. P. 40) ¿No es esto reconocer acaso, que la filosofía en su autonomía radical, tiene que alejarse de lo vivido, para poder “comprender” lo vivido? ¿Acaso no es esto una forma propia de la filosofía occidental que no enseña a vivir sino a tematizar el ente a la manera de los griegos no estetas?

Alguna respetable psiquiatra decía que muchas personas que se dedicaban a las cuestiones intelectuales, se les partía su mundo en dos (cerebro y emociones) y se olvidaban de las emociones y de las vivencias por fijarse solamente en el concepto. No puedo negar que este no haya sido un caso personal por mucha fenomenología que haya estudiado. Quizás, la poesía o lo estético en alguna de sus formas puede tener la respuesta. Es innegable que la comprensión simpática de la experiencia no solo es propia de los artistas sino de los filósofos, los biógrafos, los historiadores, pero son los primeros los que más se acercan a ella.

Bowra refiriéndose a Rilke escribe como el poeta “conocía el estado de pura receptividad, la condición verdaderamente estética, y cuando algo se le daba en esos términos quedaba con él hasta convertirse en parte de su ser”. La condición verdaderamente estética entonces, tiene que ver con el estado de receptividad pura. ¿No es esta una condición propia del romanticismo?

¿Qué hacer?

Quisiera no obstante, siguiendo alguna línea de Paul Ricoeur en la *Teoría del texto*, y haciendo analogía con la hermenéutica; analizar la manera como se podría establecer un especie de *arco hermenéutico* para interpretar la poesía, que partiendo de la pre-comprensión, iría a la explicación y por fin a la interpretación a través de la apropiación.

Total, lo que se quiere plantear es que a este nivel ambas disciplinas se requieren, pues la una sin la otra queda a medio camino: La expresión estética que es comprensiva requiere de la explicación, o el rigor filosófico, para saberse. Pero al tiempo, si lo conceptual no se acompaña de una indagación y de una práctica de las emociones, igualmente está a medio camino. En esto en el estudio de la obra del poeta y de lo estético mismo, el discurso como dice Ricoeur, tiene que combinar muchos aspectos.

Quizás en esta discusión perdemos los que defendemos el rigor filosófico, ligado a la filosofía de su fundador Husserl: en aras de poner a la vista, el *Logos* (significado, discurso, concepto) frente al *Mythos* (intuición inmediata). Si yo renuncio al *Mythos* y asumo el *Logos*, es porque me produce algún pavor el pan-esteticismo

en que está inmersa la sociedad actual, en la cual incluso, y afortunadamente pienso, participa también de alguna manera la tecnología actual.

Quizás y el tema también es otro, acercarnos a un texto poético, es dejar que hable el texto, pues el texto, como dice Ricoeur: “Produce un doble ocultamiento: del lector y del escritor (...)” (Ricoeur, P. 2002. P.129). No obstante, a un poeta como Rilke, no me fue posible ocultarlo. Ante todo hablar de la experiencia del poeta, no puede ocultar al poeta, aunque de pronto al lector, sí, en tanto que es anónimo como cualquier lector. Al texto poético uno se acerca desde una práctica de la *epojé*, pero hay que saber entender que el que más sabe más puede aprender, por eso el saber riguroso de la filosofía complementa el arte.

Bibliografía

- Barjau, E. Rilke y su obra. (1981). Barcelona: Editorial Barcanova
- Bollnow, O. F. (1963). *Rilke, poeta del hombre*. Madrid: Editorial Taurus.
- Bowra, C.M. (1951). *La herencia del simbolismo*. Buenos Aires: Losada.
- Fink, E. (1973). *La filosofía de Nietzsche*. Madrid: Alianza
- Holthussen, H. E. (1968). *Rainer María Rilke*. Madrid: Alianza.
- Kundera, M. (1994). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets Editores
- Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, p. 40. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rilke, R. M. (1971). *Briefen an einen jungen Dichter*. Citado por: Liselot, Delfiner-Leopold. *Obras de Rainer María Rilke*. (Trad. José María Valverde). (Citado: Obras), p. 997. Barcelona: Plaza y Janés.
- Rilke, R. M. (1981). *Los apuntes de Malte Lauris Brigge*. (Trad. Francisco Ayala). Madrid: Alianza Editorial.
- Rilke, R. M. (2002). *Las Elegías de Duino en: Dörr, Otto: Las elegías del Duino, los Réquiem y otros poemas*. Madrid: Visor Libros
- Rilke, R. M. (2007). *Elegías de Duino (Duineser Elegien)*, (Edición y traducción Jenaro Talens. Edición biligüe). Madrid: Ediciones Hiperión
- Sokolowski, R. (2012). *Introducción a la fenomenología*. Morelia: Jitanjáfora.