RILKE Y EL MITO CLASICO

POR

LUIS DIEZ DEL CORRAL

Los líricos en lengua alemana del siglo XX ofrecen problemas muy peculiares en su tratamiento de los temas clásicos. No los ven recortándose a lo lejos, como contraste ideal, a la manera de los autores anglosajones, ni les vuelven las espaldas como los literatos hispanos (1), pero tampoco los cultivan con hábito nativo o cuasi escolar, como los escritores franceses, o con ese entusiasmo romántico-clasicista, eminentemente teutón, que resuena todavía poderoso en las páginas de Nietzsche, y que en nuestro siglo excepcionalmente penetra a través de esa singular obra que es «Primavera Olímpica», de Carl Spitteler. Los líricos en lengua alemana de mayor influencia en nuestro siglo caracterízanse en su tratamiento de los temas míticos por una actitud sumamente problemática frente a ellos, por sus cambiantes posturas, sus despegos, sus desvíos o sus descubrimientos, que llegan a sublimarse en súbitas revelaciones.

Entre las primeras obras de Hugo von Hofmannstahl encontramos *Alkestis* (1894) y el *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1900), las cuales se sitúan en una línea clasicista que se prosigue con *Elektra* (1903), *Oedipus und die Sphinx* (1906), para quedarse pronto en *Jedermann* (1911), donde se marca un decidido giro hacia la forma literaria de los misterios medievales, que no tardará en inclinarse hacia el gran teatro barroco, presidido por la figura de Calderón. La admiración de Hofmannsthal por el mundo antiguo subsiste (2), así como la atención que presta a los mitos clásicos, pero éstos ya no se sitúan en el plano fundamental de su producción literaria—al menos en lo relativo a su pensamiento—, sino en el secundario de los libretos para las óperas de Richard Strauss.

También en Stephan George se advierte, aunque menos acusada, una similar curva descendente. En sus primeras obras destacan, en efecto, temas poéticos clásicos, bien por los personajes

---

(1) Vid. José M.ª de Cossío, «Fábulas mitológicas en España», Madrid, 1952, páginas 843 y sigs.

(2) Vid. especialmente *Griechenland* (1922) y *Vermächtnis der Antike* (1926), ensayos recogidos en «Gesammelte Werke in Einzelausgaben». Prosa, IV, S. Fischer Verlag, 1955.

(Isócrates, Antinoo) o por los mitos evocados, en particular el de Narciso (3); pero Stephan George no podía conformarse con el empleo de mitos antiguos; su vocación de vate fundador tenía que impulsarle a la creación de otros nuevos, en especial ese mito de Maximin, el «Niño-salvador», donde, si bien se delatan componentes platonizantes, la presencia de otros muy diversos y el estilo *sui generis* de la amalgama hacen que el lector se sienta bastante distanciado de la mentalidad mitológica clásica (4).

El caso de Rilke es contrario al de estos dos poetas. Su preocupación por los temas míticos clásicos es nula antes de 1902; mas a partir de entonces se inicia una línea ascendente, que al final de su vida se convierte en decidida vertical, para remontarse al cenit que significan los *Sonetos a Orfeo*. Es un curioso proceso de orden eminente mítico-poético, con apoyaturas y acompañamientos muy escasos. Frente a la plenitud intuitiva, a la extraordinaria penetración por simpatía de los temas míticos que se advierte en los poemas rilkeanos que los abordan, sorprende la escasez de los medios de que disponía el poeta para llegar a las fuentes literarias antiguas y los reducidos conocimientos que poseyera sobre la cultura greco-romana (5), muy inferiores, sin duda, a los de Valéry, Eliot, Ezra Pound o Hofmannsthal.

Es, pues, una vía de relación la de Rilke con los mitos antiguos—interesa especialmente destacarlo a nuestros efectos—sencilla, intuitiva, por la vía directa de la simpatía, y por eso orgánicamente fecunda. Las concretas imágenes míticas penetran profundamente como semillas en el alma del poeta y al cabo de cierto tiempo rebrotan centuplicadas:

in dem Innern der Reife
ruht der ursprungliche Samen,
nur unendlich vermehrt (6).

El mismo Rilke nos ha descrito su personal manera de asimilarse al mundo antiguo, en *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, al diseñar la figura de aquel entusiasta y diletante traductor de Safo. «No estaba—escribe—siempre inclinado sobre las

(3) Vid. JOACHIM ROSTEUTSCHER, *Das Asthetische Idol*, Bern., 1956, páginas 194 y sigs.

(4) Vid. CLAUDE DAVID, *Stephan George. Son oeuvre poétique*, Lyon-París, 1952, pág. 374.

(5) Vid. sobre el dominio de las lenguas clásicas que tuvo Rilke, así como sus conocimientos generales sobre el mundo antiguo, el trabajo de ERNST ZINN, *Rainer María Rilke und die Antike. Eine Vortragsfolge*, en «Antike und Abendland», Band. III, Hamburg, 1947, págs. 210 y sigs.

(6) «En el interior de la sazón descansa la semilla originaria, sólo que infinitamente aumentada.»

páginas, se echaba a menudo hacia atrás, cerraba los ojos sobre una línea releída y su sentido se le esparcía por la sangre. Nunca había estado tan seguro de la Antigüedad. Casi se sonreía de las generaciones que habían sollozado por la Antigüedad, como si fuese un espectáculo acabado en que les habría encantado intervenir. Ahora comprendía de golpe la significación dinámica de aquella primera unidad del mundo, que fué como un nuevo y simultáneo comienzo de todo esfuerzo humano» (7). Lo antiguo se ofrece, pues, en la citada obra no como una representación histórica conclusa, como algo ya pasado y que es preciso reconstruir con mentalidad historicista, sino como un conjunto de arquetipos perennes, de figuras paradigmáticas para nuestra vida. Así se nos ofrece a continuación en las mismas páginas la «lejanísima figura de Safo» como prototipo de las muchachas y mujeres, que en el lenguaje de Rilke llevan el nombre de «Liebende», «amante», como descubridora de la «nueva unidad de medida del amor y de la tristeza del corazón», y por tanto, proyectándose sobre el futuro, como la «amante inminente».

Tal apreciación de los valores míticos de la Antigüedad encuéntrase curiosamente inserta en las páginas de un libro que por su perfil general, su estilo y sus ideas fundamentales tiene muy poco de mediterráneo. El noble joven danés, perdido en los horrores de la gran urbe parisina, se despega de las figuras heroicas usuales en las novelas clasicistas; responde decididamente al esquema estético-psicológico de la literatura nórdica, que tanto influyó en Rilke. Porque el destino reservado al mito clásico en la obra del poeta de Praga tiene especial importancia por jugarse en la órbita de una vocación literaria enormemente compleja, abierta a los más variados influjos oriundos de los cuatro puntos cardinales de la geografía física y espiritual de Europa. Sobre el sensible corazón de este poeta auténticamente centroeuropeo se extiende y se cierra, como ejemplar máximo de la flor tan amada por él, la rosa entera de los vientos, fresca en todas sus cuadrantes, de la literatura europea: el Mediodía italiano, decisivo para Rilke desde la época del *Diario toscano* y *La Princesa Blanca*; el Oriente eslavo, que gravitó obsesivamente sobre el poeta cuando compuso *El libro de horas* y las *Historias de Dios*; el Occidente ibérico de Toledo o Ronda, que contribuyó a profundizar sus revelaciones del espacio y de los ángeles, y el Norte escandinavo, que a través de Jacobsen le brindó maduro el tema de la muerte

(7) «Gesammelte Werke», Insel-Verlag, Leipzig. V, 1927, pág. 278.

personal, así como el personaje-doble, que es el protagonista de los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*.

A tal entrecruzamiento de puntos cardinales hay que añadir el de las clases sociales y los modos de vida que implica la movida existencia de Rilke, a medias vagabundo y huésped de las residencias más nobiliarias de Europa. La vida de Rilke fué una encrucijada a la que concurrieron las más diversas vías de la geografía y la cultura de Occidente, y el hecho de haber terminado el poeta recorriendo en trance casi místico el camino perdido de la vieja poesía órfica, tiene una importancia extraordinaria, por significar un triunfo sobre toda clase de concurrentes.

LA FORMA MÍTICA COMO PLASTICIDAD EN «NUEVAS POESÍAS»

Es un triunfo en primer lugar sobre sus innatas preferencias Rilke conocía Italia desde muy joven, pero nunca llegó a ella con la admiración nórdica característica de un Winckelmann, un Goethe, un Byron o un Shelley. La Italia reflejada en las páginas del *Diario toscano* y *La Princesa Blanca* no es la Italia antigua, sino la gótico-renacentista. Cuando, recién aparecido el libro sobre Rodin, el poeta se traslada a Roma en el otoño de 1903, lo hace llevado por el deseo de «ver la Antigüedad que todavía apenas conoce, especialmente sus pequeñas cosas, que son de una belleza tan espontánea»; pero el viaje no se le presenta como una auténtica aventura, sino «como natural prosecución de lo mejor que aprendiera en París». La naturaleza mediterránea no despertaba profundas simpatías en el poeta. «Como un aire irrespirable—escribe tras unos meses de estancia en Italia—, mi alma se arrastra por un universo agotado, en que la primavera no trae nada nuevo, nada grande e intenso.» «Que se viva aquí todo el invierno, entre la supervivencia maciza de todo lo que no puede decidirse a morir, y el milagro esperado no se producirá.» Para Rilke había un exceso de estabilidad, de permanencia, de vida asegurada en aquella Naturaleza que no acertaba a morir y, por tanto, a renacer y a vivir; pues vida y muerte eran para Rilke las dos caras de una misma moneda, y cuando no se encontraba acusado el grabado de la cara que da a la muerte, tampoco podía resaltar el de la otra cara, que daba a la vida.

Más acorde con su sentimiento de la Naturaleza se encontraba la que le ofrecían los paisajes escandinavos: allí no sólo se derrumbaban y renacían estrepitosamente las estaciones del año, sino

que cada momento del día parecía sostenerse milagrosamente entre los dos crepúsculos larguísimos, que con sus sutiles metamorfosis semejaban la irradiación de un tembloroso proceso espiritual. La pluma exquisita del poeta nos describe con singular acierto los secretos de esa huidiza Naturaleza nórdica. Y, sin embargo, de la estancia en Suecia de Rilke proceden buena parte de los poemas de tema mítico recogidos en *Nuevas poesías*. El gusto por la concreción literaria que emana de la mitología clásica, que el Mediodía mediterráneo no le había despertado, se lo aviva el Norte por contraste con su Naturaleza intimista, tan liberada, pero también tan necesitada de la forma.

La idea de forma a que responden tales poemas mitológicos no es la estática del clasicismo tradicional, sino una forma móvil en continuo proceso de constitución: no se admira el cuerpo perfecto de Venus, sino el nacimiento, la organización progresiva del cuerpo de Venus; no la forma definitivamente esculpida de la Artemisa cretense, sino la modelación que va haciendo de ella el viento—al modo también nórdico y dinámico de un Rubens—al ceñir el vestido al busto juvenil de la diosa. La acción es esencial a la concreción significativa de tales figuras míticas: sólo sobre el seno de Leda se convierte realmente en cisne Zeus. Por eso también la figura de Apolo que escultóricamente preside las dos partes de las *Nuevas poesías* no se nos presenta de una manera plenaria y armoniosa a la manera del Apolo de Belvedere, arquetipo de belleza un siglo antes, sino como estatua arcaica y, además —una de ellas—, mutilada, sin cabeza, sin mirada, pero no ciego, sino como expandiendo el vigor visual no canalizado por las órbitas inexistentes a través de todos sus poros: «... denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht, Du musst dein Leben ändern» («Pues no hay ningún lugar / que no te vea. Debes cambiar tu vida») (8).

En medio de *Nuevas poesías*, el Apolo decapitado, Argos plenario sin embargo, predica arcaicamente, es decir, desde los principios, la plenitud consciente que el poeta se esfuerza por obtener en todas sus composiciones poéticas. Rilke, en esta etapa de su producción, pretende captar el sentido cabal de cada cosa, no conformándose con la descripción, sino esforzándose por sacar a luz y compendiar plásticamente—al modo de su admirado Rodin—su quintaesencia viva. Para esa apropiación poética, que con frecuencia llega a grados asombrosos, la forma de los mitos antiguos resulta aleccionadora e insustituíble; unos mitos sentidos con los ojos y

(8) *Archaïscher Torso Apollos*, en «Neue Gedichte. Anderer Teil».

el tacto, concebidos escultóricamente. Porque el contacto con el mundo antiguo y sus mitos se establece en el caso de Rilke más que a través de sus documentos literarios a través de sus documentos plásticos, contemplados en museos, o en sus largas estancias en las regiones mediterráneas. Son las visiones concretas, independientes del contexto, y rumiadas, maduradas lentamente, de los sepulcros, las fuentes, los acueductos romanos, las estatuas y los relieves de los museos, las que sirven de soporte a sus poemas mitológicos.

Como ocurre en el caso del más importante de cuantos figuran en *Nuevas poesías*, el que lleva por título *Orfeo, Eurídice, Hermes*, sugerido por la contemplación en el Louvre del bajorrelieve griego que representa el rescate fracasado de Eurídice por Orfeo. Esta escena escultórica le sirve a Rilke para dar forma evidente a ideas muy personales sobre el malogro del amor por el afán posesorio del hombre, los vínculos de la virginidad con la muerte, la proximidad de ésta a la vida, etc. Ideas que ya habían sido reiteradamente expuestas por el poeta, mas nunca con la perfección imaginativa lograda sobre la apoyatura del mito clásico:

Caminaba ella cogida de la mano
del dios, el paso embarazado por las largas vendas de la mortaja,
inseguro, suave, y sin impaciencia.
Inmersa en sí misma como una sublime esperanza,
y no pensaba en el hombre que marchaba delante,
ni en el camino que ascendía a la vida.
Inmersa en sí misma. Y su estar muerta
la llenaba en toda su plenitud.
Como un fruto de dulzura y oscuridad,
así estaba ella llena de su gran muerte,
tan nueva, que nada comprendía.

Vivía, intangible, una segunda
doncellez; su sexo estaba cerrado
como un capullo al atardecer,
y sus manos tan olvidadas
de las nupcias, que incluso el contacto
infinitamente delicado del ligero dios que la guiaba
le hería como una intimidad insoportable.
.....
.....
Ella era ya raíz. Y cuando, de pronto, inesperadamente,
el dios la detuvo, y con dolor en los labios
pronunció las palabras: «el se ha vuelto»,
nada comprendió ella, y dijo suavemente: «¿quién?»

Mas a lo lejos, oscuro delante de la clara salida,
estaba alguien de pie, cuyo rostro
no se podía reconocer. Estaba de pie y vió
cómo sobre la cinta de una senda entre los prados,
con triste mirada, el dios del mensaje

daba la vuelta silencioso para seguir a la figura
que ya desandaba este mismo camino.
El paso embarazado por las largas vendas de la mortaja,
inseguro, suave y sin impaciencia (9).

LA TEOFANÍA DE ORFEO

Pero el mito clásico no se reduce a cumplir la importante función que acabamos de señalar. Tras la larga crisis que para Rilke supone la Guerra europea y la inasequible conclusión de las *Elegías de Duino*, los vemos irrumpir de nuevo con vigor insospechado en torno a la figura de un Orfeo no marginal y culpable como en el poema *Orfeo, Eurídice, Hermes*, sino central y soberanamente divina.

Porque entre la figura de Orfeo en los *Sonetos* y las otras figuras míticas de su poesía existe una diferencia esencial que también se percibe respecto de las que aparecen en casi todos los poemas

---

(9) *Sie aber ging an jenes Gottes Hand,*
den Schritt beschränkrt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.
Sie war in sich wie eine hoher Hoffnung
und dachte nicht des Mannes, der voranging,
und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg.
erfüllte sie wie Fülle.
Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
Wie eine Frucht von Süssigkeit und Dunkel,
so war sie voll von ihrem grossen Tode,
der also neu war, dass sie nichts begriff.

Sie war in einem neuen Mädchentum
und unberührbar; ihr Geschlecht war zu
wie eine junge Blume gegen Abend,
und ihre Hände waren der Vermählung
so sehr entwöhnt, dass selbst des leichten Gottes
unendlich leise leitende Berührung
sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit.

.....

.....

Sie war schon Wurzel.
Und als plötzlich jäh
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
die Worte sprach: Er hat sich urgewendet,
begriff sie nichts und sagte leise: Wer?

Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang,
stand irgend jemand, dessen Angesicht
nich zu erkennen war. Er stand und sah,
wie auf dem Streifen eines Wiesenpfades
mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft
sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen,
die schon zurückging dieses selben Weges,
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.

(«Neue Gedichte», ERSTER TEIL.)

contemporáneos; a saber, que supone una verdadera revelación religiosa.

La creencia de Rilke en los dioses antiguos no es ciertamente parangonable con la de un Hölderlin; mas para explicarse la última etapa de su producción poética es preciso tener muy en cuenta la decisiva influencia que sobre él ejercieran los últimos himnos del vate suevo, recién publicados por Hellingrath. Rilke durante la década de «sécheresse d'âme» que sigue a la composición de las primeras elegías, cuando se creía expulsado del paraíso poético, se vuelve con tanta más ávida sed a la fuente hondísima de la poesía hölderliniana, donde, sostenida por la más auténtica experiencia mítico-poética que seguramente ha tenido el hombre moderno, aparece la figura de Orfeo que luego dominará la última etapa de la obra poética de Rilke. Sólo como prosecución, por vías personalísimas de la poesía mítica de Friedrich Hölderlin, se dejan comprender cabalmente los *Sonetos a Orfeo.*

El simbolismo convencional, el artificio poético, la secularización literaria de los motivos míticos están sin duda más acentuados en Rilke que en Hölderlin. Este se sintió a lo largo de su vida impulsado por una auténtica devoción a los dioses antiguos, que es el eje en torno al cual se organiza toda su obra poética, mientras que Rilke sólo se tropezó con similar experiencia al final de su vida, cuando estaba a punto de culminar su carrera artística, sirviéndose de ella para coronar una obra madurada a lo largo del tiempo. La experiencia religiosa subyacente en los *Sonetos a Orfeo* no abre un nuevo camino; limítase a acelerar la marcha sobre el que el mismo poeta se trazara. Mas cabe dudar que hubiera llegado Rilke a su meta sin el impulso sobrehumano que súbitamente sintiera en Muzot un día del invierno de 1922. Al menos, *de facto,* el poeta consideró que sólo en virtud de la teofanía órfica había podido llevar plenamente a cumplimiento su mensaje poético.

Años atrás comenzó a esbozársele. En el jardín del castillo de Duino había sentido al lado de un árbol como si desde su interior se le transmitieran de pronto imperceptibles vibraciones que trataban su cuerpo cual si fuese un alma, poniéndolo en situación de captar un grado de influjos que nunca había podido sentir en las condiciones normales de receptividad corporal. Tal experiencia le había inundado de una indecible «felicidad terrena», de una *irdische Seligkeit,* resultante de un deslizamiento en el hontanar mis-

mo de las fuerzas naturales, de una auténtica identificación con la Naturaleza que le abría insospechados horizontes poéticos.

Hasta entonces había considerado la Naturaleza más que en su conjunto en sus partes, en las cosas que la componen y que tan cumplidamente capta en las «Dinggedichte» que son sus *Nuevas poesías*. Había en ellas una singular fuerza de apoderamiento de la realidad, pero faltaba amor, sentido de salvación, encantamiento. Su misma forma poética, tan artesanamente elaborada, implicaba una particularización objetivante de la materia poética. Hasta el Unicornio, «el animal increíble», ofrecía una singular concreción en su existencia al lado de las cosas tan plenariamente existentes que el poeta ofrece en su libro. Mas a fuerza justamente de poseerlas de manera tan exhaustiva Rilke acabó disolviendo por asimilación su concreción real, iniciando de esta suerte una nueva forma de conciencia poética ante la cual las cosas ya no se presentan aisladas las unas de las otras, sino atravesadas por una misma urdimbre, el espacio interior del mundo, que viene a confundirse con el espacio cordial del contemplador:

A través de todos los seres se extiende un espacio:
El espacio interior del mundo. Los pájaros vuelan silenciosos
a través de nosotros. ¡Oh! quiero crecer,
miro hacia afuera, y en mí crece el árbol.

.....

.....

Amado que yo fuí: en mí descansa
la imagen de la hermosa creación y consume su llanto (10).

Esta intuición del «espacio interior del mundo», del *Weltinnenraum*, en que se funden el espacio interior (*Innenraum*) y el espacio del mundo (*Weltraum*) (11), y donde se supera por tanto la contraposición entre Naturaleza y sensibilidad, es uno de los *Leit motive* más esenciales de la última etapa poética de Rilke. Mas por su misma importancia se va constituyendo de manera complicada con súbitas anticipaciones, sesgados escorzos y largas ocultaciones. Porque se trata—los versos transcritos lo evidencian—no de una

(10) *Durch alle Wesen reicht der* eine *Raum*:

Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und in mir wächst der Baum.

.....

.....

Geliebter, der ich wurde: an mir ruht
der schönen Schopfung Bild aun weint sich aus

en «Letzte Gedichte und Fragmentarisches», Ges. Werke, III, 1927, pág. 452.

(11) WATHLER REHM, «*Orpheus*. Der Dichter un die Toten. Sebstdeuntung und Totenkult bei Novalis. Hölderlin. Rilke». Düsseldorf, 1950, págs. 512 y sigs.

concepción más o menos abstracta, sino de una muy efectiva experiencia que le sobreviene al poeta con la irregularidad de los acontecimientos gratuitos por su misma trascendencia, proyectando sobre el paciente su reflejo glorioso de felicidad o la sombra desoladora de su ausencia.

Durante mucho tiempo añorará Rilke ese «sentimiento del mundo» que le sobreviniera en Duino y en Capri, y que parecía irrepetible. Profundamente insatisfecho cambiará el poeta de residencia en busca de un rincón para que se le presentara de nuevo. Hasta que un buen día en el castillo de Muzot, en el Valais suizo, le sobrecogió de una manera inesperada, pero sostenida y fecunda, brotando justamente de una estampa que representaba a Orfeo.

Era una reproducción del dibujo a pluma de Cima de Consegliano, comprado por Rilke en la vecina ciudad de Sión y que representaba a Orfeo tocando, sentado sobre una roca, ante una reducida y plácida audiencia animal. Colgada la estampa en la pared, frente a la mesa de trabajo, su vista suscitó de golpe, según explicó el poeta a Catharina Klippenberg (12), la composición de la primera parte de los *Sonetos a Orfeo* que Rilke realizó entre el día 2 y el 5 de febrero de 1922. Inmediatamente después concluyó cuatro *Elegías de Duino* ya comenzadas y compuso tres nuevas, para añadir una segunda parte a los *Sonetos a Orfeo,* entre el 12 y el 20 del mismo mes. En menos de veinte días el poeta había dado cima a la obra de las *Duinisier Elegien,* rebeldes a sus denodados esfuerzos de más de dos lustros, y había compuesto los cincuenta y cinco sonetos a Orfeo, con su extraordinaria complicación formal, su sorprendente libertad de expresión y su densidad inigualable de imágenes e ideas. Fué—escribió el poeta a Marie von Thurn und Taxis (13)—un «huracán del espíritu».

Del espíritu que soplaba de aquel singular dios de la mitología. No es esta una mera expresión retórica. Rilke, que durante más de veinte años había negado la validez de la inspiración y predicado y practicado el principio de la labor paciente, al sentir que su pluma se movía vertiginosa no por propio impulso, sino como escribiendo al dictado, tuvo la impresión de ser objeto de la revelación de un espíritu superior, de una auténtica teofanía. Sintió

(12) *Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag,* 3. Ausg., Leipzig, 1942, págs. 309 y sigs., y *Rainer Maria Rilkes Duiniser Elegien und Sonetten an Orpheus,* «Insel-Verlag», 1948.

(13) Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, *Erinnerungen an Rainer María Rilke,* 2. Auf. München, 1933, pág. 92.

la presencia de un verdadero dios, de un dios en que se cree, no de uno de esos «dioses de las alamedas y terrazas, nunca motivo de fe y de súplicas, sino, a lo más, de sonrisas». La estampa delante de sus ojos plasmaba la figura de aquel *numen*, del mismo Orfeo, que le había escogido como obediente instrumento, abriéndole sus labios sellados por tanto tiempo y no sólo abriéndoselos, sino poniendo en ellos una voz inédita y la magia de su propio canto.

Que tal revelación se le presentara bajo el signo de Orfeo no era algo casual. Entre la figura mítica y el destino personal del poeta existían afinidades íntimas. Como Orfeo a los infiernos, Rilke había descendido a las profundidades abismales de una muerte poética. Cierto es que se trataba tan sólo de una muerte aparente, de una concentración callada de las fuerzas más que de su extinción, de una exploración de las raíces para conocer luego mejor el vigor de las ramas:

¿Es él de aquí? No; de ambos
reinos procede su vasta naturaleza.
Con más pericia doblará las ramas del sauce
quien haya conocido las raíces del sauce.

Sólo el que levantó su lira
en medio de la sombra,
puede, presintiendo,
rendir la alabanza infinita (14).

Muerte y vida, entrega y alabanza, concentración en el esfuerzo y libertad suprema del canto no son más que contrapuestas expresiones de una misma realidad fundamental.

Por eso la espera paciente del poeta durante tanto tiempo había sido recompensada con la voz más resuelta que había sentido en sus labios; por eso también resucitaba Rilke de su infierno con el corazón embargado de los muertos, entonando un largo *Requiem* por aquella joven bailarina, Wera Ouckama Knoop, apenas una muchacha cuando le sorprendió la muerte. Era un *Requiem* más,

---

(14) *Ist er ein Hiesiger? Nein, aus beiden*
Reichen erwuchs seine weite Natur.
Kundiger böge die Zweige der Weiden,
wer die Wurzeln der Weiden erfuhr.
(ERSTER TEIL, Sonett VI.)

Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.
(ERSTER TEIL, Sonett IX.)

una pieza más de ese género literario que tanto había cultivado Rilke; pero esta última tenía un rango superior, era mucho más sacral, pues estaba presidida por la figura del dios que en su «vasta naturaleza» comprendía «los dos reinos», unificaba la vida y la muerte, y se presentaba, por ende, como centro de devoción al que se dirigían a la manera de exvotos las dos coronas de sonetos.

LA METAFÍSICA ESTETICISTA DE ORFEO

Orfeo resulta, en verdad, una extraña figura dentro de la mitología antigua. No es un dios más dentro del panteón olímpico, sino el centro de un estrato autónomo de religiosidad arcaica, un singular estrato con su sabiduría, su mística y su ascética, su aparente tinte oriental (15). En numerosas metamorfosis vemos crecer la figura de Orfeo desde la oscuridad de los siglos como precursor del *logos* entre los griegos: ella es una de las vías más directas que a él llevan desde el *mythos*. En las leyendas primitivas, Orfeo fué honrado como semidiós y héroe, y admirado como compañero de los Argonautas, fundador de los misterios griegos y sabio en teogonía esotérica. Se le llamaba antepasado de Homero, descubridor de la escultura griega, inventor del exámetro, primer danzante, maestro primordial del ritmo y el canto, que trajo con la lira de Apolo la música a la tierra. No sólo era enlace con lo claro y uránico, sino también con las potencias que reinan en la región de la muerte. Del seno de los misterios, donde Orfeo, hijo de la Musa, concilia lo apolíneo con lo dionisíaco, surgirán los frutos más maduros de la filosofía y el drama.

La imagen mítica de Orfeo fué transformándose en interna consecuencia con las concepciones del mundo de los filósofos jonios y de las comunidades religiosas pitagóricas, con los *Diálogos* de Platón y los mitógrafos de la época alejandrina hasta renacer en la «gnosis» neoplatónica y perdurar en la mística de las tumbas y de los muertos del cristianismo primitivo (16). Las Artes y la Literatura trataron una y otra vez su figura mítica en sus múltiples modalidades. Rilke llegó a ella principalmente a través de *Las Metamorfosis* de Ovidio (17), pero percibiendo al trasluz de la

---

(15) Vid. MARTÍN P. NILSSON, «Geschichte der griechischen Religion», München, 1955, Band. I, págs. 678 y sigs., y KARL KERÉNYI, *Pythagoras und Orpheus*, en «Albae Vigiliae», Zürich, 3.ª Ausgabe, especialmente págs. 59 y sigs.

(16) Vid. FRIEDRICH HIEBEL, *Die Botschaft von Hellas*, Bern, 1953, página 237.

(17) Vid. ERNST ZINN, ob. cit., pág. 219.

narración literaria decadente el fondo arcaico de su significación religiosa y las posibilidades vivas, en cuanto principales, que encerraba para una moderna sensibilidad.

Ya los escritores de la antigüedad cristiana habían reparado en la singularidad de la figura de Orfeo dentro del mundo mitológico y en sus favorables aptitudes por su proyección en el trasmundo, su virtud salvadora, su místico ascetismo, etc., para servir de puente hacia la concepción cristiana. Así encontramos a Orfeo como prefigura de Cristo en la *Praeparatio evangelica,* de Eusebio. En Prudencio, Cristo es considerado como *summus musicus, primus cantor,* que enseña a los hombres las melodías de la *musica coelestis.* Jan van Ruysbroeck llamará a Cristo maestro cantor que desde el comienzo de los tiempos entona la canción del amor eterno y de la confianza. Más tarde la literatura barroca, especialmente la española, ensalzará la figura de Orfeo hasta el mismo plano de los autos sacramentales.

Sobre un plano más secularizado, aunque también muy espiritual, la figura de Orfeo desempeña también un papel decisivo en el nacimiento de la ópera como vínculo simbólico entre la palabra y la música. A su alrededor giran múltiples obras de Monteverdi, Landi, Lully, Glück, Johann Christian Bach, Haydn, etcétera. Todavía a finales del siglo XIX le están dedicadas sendas óperas de Delibes y Roger Ducasse. En lo que a la lírica se refiere, la figura de Orfeo adquiere hacia 1800 gran relevancia con Novalis y Hölderlin (18). A ellos sigue Rilke, penetrando más honda y al mismo tiempo más actualizadoramente en la significación religiosa. Porque aún quedaban en ella fondos primitivos por explorar, para cuya manifestación debía esperarse a la correspondiente maduración de la sensibilidad moderna, de acuerdo con la ley de retracción hacia los orígenes, hacia el arcaísmo que, en líneas generales, rige sobre la devoción que el hombre occidental ha sentido por la Antigüedad a medida que se ha ido desarrollando su historia.

Desde antiguo había proclamado Rilke la función religiosa del arte, el papel que a los poetas corresponde de elaborar en sus poemas la figura del Dios futuro. Es una imagen esta muy cultivada en *El libro de horas,* con un perfil desdibujado que el poeta no podría menos de abandonar buscando mejores sustitutos en la mitología antigua, concretamente en la figura de Orfeo, el artista

(18) Vid. W. REHM, *Orpheus.*

dios. Una religión del arte por antonomasia como era la griega, vertida al mismo tiempo por la peculiar estructura de su *mythos* hacia el *logos*, podía suministrar valiosos materiales para la expresión de la metafísica esteticista de Rilke. Y, dentro de la mitología griega, ninguna figura más capacitada que la de Orfeo para desempeñar tal misión por sus peculiares características y por las afinidades apuntadas entre ella y las más personales del mundo poético rilkeano.

Pues esa intuición del *Weltinnenraum*, que había vuelto a experimentar centrada por la figura del Dios, se presentaba en una perspectiva metafísico-esteticista. La intuición del *Weltinnenraum* o de *das Offene*, «lo abierto», con que tal «espacio interior del mundo» se identifica no tiene nada de naturalista. «Con *lo abierto* no se quiere decir cielo, aire, espacio; también ellos—afirma Rilke (19)—son para el que observa y juzga *opaque* y cerrados.» Son barreras que nos impiden penetrar en el interior del mundo, que nos sitúan *ante* él y no *en* él, como está la flor, el animal o el niño. El desarrollo de la conciencia va alejando al hombre del mundo, que queda objetivado, particularizado, fragmentado en cosas con las que el hombre pretende realizarse. Descubrir «lo abierto» quiere decir desandar ese camino objetivador de la conciencia racional y tomar la vía amplia y directa del «corazón» que descubre la unidad de todo lo existente en la raíz del ser, evidenciando *den reinen Bezug*, «la pura relación» en que cada cosa se encuentra con el fundamento radical, el *Urgrund* de cuanto es, por debajo de los contornos y de los límites particulares.

Coeur, de Pascal, frente a *raison* cartesiana, en el desarrollo de la metafísica moderna, y aún antes, metafísica arcaica y plenaria de Parménides frente al desarrollo complejo del pensamiento posterior. Heidegger ha llamado la atención sobre el parentesco entre el pensamiento de Rilke y la filosofía eleática. Rilke, en efecto, habla como Parménides de la «esfera del ser»: «Como la luna, tiene ciertamente la vida una cara siempre vuelta contra nosotros que no es su contrario, sino su complemento para la perfección, para la integridad, para la sacra y plena esfera y globo del ser» (*heilen und vollen Sphäre und Kugel des Seins*). Aunque no es posible ignorar la referencia a un cuerpo celeste, queda claro en la frase—afirma Heidegger (20)—que Rilke no concibe lo esférico desde el punto de vista del ser en el sentido de la pro-

(19) *Carta a un lector ruso*, de 25 de febrero de 1926.
(20) Vid. *Wozu Dichter?*, en «Holzwege», Frankfrut a M., 1950, pág. 278.

piedad iluminadora y unificante, sino desde el punto de vista de lo existente en el sentido de la integridad de todos sus lados. «La llamada esfera del ser, esto es, de los entes en su conjunto, es lo abierto como totalidad de las puras fuerzas que ilimitadamente desbordan las unas sobre las otras y actúan conjuntándose.» Es un vasto círculo trabado por «la pura relación» y referido a un fuerte centro, «die unerhörte Mitte», como se dice en los *Sonetos a Orfeo*.

Este «unerhörte Mitte», «este centro inaudito» es el mismo Orfeo. La religiosidad órfica estaba emparentada con la concepción pitagórica y con la misma eleática; ponerlas en relación no era excesiva libertad para un poeta. No obstante, Heidegger, llevado por un hábito mental, no analiza de manera suficiente el significado de los *Sonetos a Orfeo*, concentrando sus análisis en el estudio de un poema posterior, más abstracto y reducible a categorías metafísicas, que figura entre las *Ultimas poesías* y que comienza con el verso «Wie die Natur die Wesen überlässt». Una consideración detenida de la figura de Orfeo en los *Sonetos* habría robustecido la interpretación del filósofo alemán, dándole más flexibilidad y adecuación a la mentalidad de un poeta metafísico que expresa su pensamiento a través de figuras e imágenes poéticas, de contornos conceptualmente imprecisos, con frecuentes ambigüedades, pero dotados de un extraordinario vigor significativo.

Tal ocurre con la significación de Orfeo como dios de los vivos y de los muertos. La «vasta naturaleza» de Orfeo, procedente de «ambos reinos», está envuelta en la imagen lunática del referido texto. La esfera del ser es plenaria y perfecta porque, en primer lugar, Orfeo ha logrado integrar el fúnebre más allá al luminoso aquende. La separación radical entre la vida y la muerte es la más peligrosa escisión dentro de la esfera del ser, es decir, del «espacio interior del mundo». Los muertos también pertenecen al mundo, sólo que a la otra cara, a su cara en sombra. Por eso se predica en el Soneto XIII de la Segunda Parte: «Sei immer tot in Eurydike» (Sé siempre muerto en Euridice). El Orfeo de los *Sonetos* no quiere, como el de *Nuevas poesías*, rescatar de las sombras a Euridice, sino identificarse con ella, morir en ella y vivir desde ella, según le ha sucedido al propio Rilke, que ha recibido un insospechado impulso creador al identificarse con la joven bailarina muerta y esforzarse no por añorar la existencia, sino por evocar su figura, mucho más neta y fascinante en el ámbito penumbroso del recuerdo.

Con máxima virtud redentora, Orfeo es ejemplo de la estrecha

vinculación entre vida y muerte al haberse dejado despedazar por las ménades furibundas para extenderse por la Naturaleza entera y resucitar en cada una de sus formas:

> *¡Oh tú, dios perdido! ¡Tú, estela sin fin!*
> *Sólo porque despedazándote te repartió finalmente la enemistad*
> *somos nosotros ahora oyentes y boca de la Naturaleza* (21).

Orfeo ha vencido, además de las barreras entre la vida y la muerte, todas las otras barreras existentes entre los objetos, todas las fronteras divisorias de las cosas, y ha abierto para el hombre el «espacio interior del mundo». La fragmentación de su cuerpo le ha permitido al dios anular la fragmentación de la Naturaleza al infiltrarse sutilmente por todos sus poros y descubrir su pura espaciosidad. Dentro del «espacio interior del mundo» no existe verdadera discriminación de número, figura o tiempo. Muy en especial, ha quedado anulada la conciencia angustiosa del tiempo. Nada separa y particulariza a los entes cuando son considerados desde el centro del ser, desde el «unerhöte Mitte».

Y al mismo tiempo todo resulta expresable desde él. Ese «centro inaudito» es, a la par, centro de «audición», pues el ser mora en la palabra. Orfeo no sólo ha suprimido las barreras entre las cosas, no sólo ha uniformado ontológicamente el mundo, sino que a la vez lo ha hecho cognoscible y expresable gracias a la pura palabra, es decir, a su canto, a la palabra poética, que es la que no tiene otra función—frente a lo que ocurre en la concepción poética de Valéry—que expresar el ser de las cosas. Con ella nos hace a nosotros Orfeo oyentes, nos hace capaces de entender, y levanta templos sonoros para el oído: «Tempel in Gehör» (22). Fundamentales estructuras metafísicas se encuentran así expuestas poéticamente en torno a la figura del divino cantor, el cual con su lira enaltece el valor de la palabra hasta la música, alma del verbo, que con su condición matemática y cósmica, sentida muy a la antigua, muestra la función ordenadora y arquitectónica del *logos*. Reiteradamente, en efecto, apuntan en los *Sonetos* viejas nociones pitagóricas y platonizantes sobre la música como harmonía de las esferas, es decir, como esqueleto mismo de la realidad. Es una música ordenadora, normativa, principal, arcaica en el sentido estricto del

---

(21) *O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!*
Nur weil dich reissend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.
(ERSTER TEIL, Sonit XXVI.)

(22) Primera Parte. Soneto 1.º.

término : una música órfica; una música integrada por las *Vor-Gesänge*, de Orfeo, que arquetípicamente resuenan a través de toda la Naturaleza :

Ueber dem Wandel und Gang,
weiter und freier,
währt noch dein Vor-Gesang,
Gott mit der Leier (23).

El poeta debe escuchar esos cantos primarios de Orfeo y reproducirlos en los suyos, para hacerlos, por reflejo, expresivos de la realidad. Orfeo no es sólo músico y poeta, sino el archimúsico, el protopoeta. El señala la pauta a sus seguidores. Pero ¿cómo imitarle?

.....¿cómo. dime,
le seguirá el hombre sobre su estrecha lira?
Su espíritu es discordia. En la encrucijada
de dos caminos del corazón no hay ningún templo de Apolo (24).

No obstante, es preciso esforzarse por cantar a la manera de Orfeo, porque «cantar es existir». Sólo el que canta existe de verdad, desde el ser fácil para un dios, mas el hombre, ¿cuándo de verdad existe? ¿Cómo puede entonar el verdadero canto? Los consejos del célebre Soneto constituyen uno de los lugares más conocidos de la poesía de Rilke :

Lo que haces, joven, no es amar, aunque
la voz te fuerce los labios, aprende
a olvidar el sobresalto de tu canto. Que eso pasa.
Cantar en verdad es otro aliento.
Un aliento en torno a nada. Un soplo en dios. Un viento (25).

Cantar no es dejar que se expanda el sentimiento amoroso, no es romántica expiración, sino «inspiración», en el sentido estricto

---

(23) *Sobre el cambio y el movimiento,*
más allá y más libre,
perdura todavía tu canto primitivo,
dios de la lira.
(ERSTER TEIL, Sonett XIX.)

(24) *Wie aber, sag mir, soll*
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.
(ERSTER TEIL, Sonett III.)

(25) *Dies ist nicht, Jüngling, dass du liebst wenn auch*
die Stimme dann den Mund dir aufstösst, lerne
vergessen, dass du aufsangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.
(ERSTER TEIL, Sonett III.)

del término, *einatmen*, participación del alma en el espacio órfico, comunicación del «espacio cordial» con el «espacio del mundo». Es decir, algo desindividualizado, mera imitación de ejemplares divinos, del *Vor-Gesang*, de Orfeo, humilde servicio sacro. En última instancia, hay un solo poeta, un arquetípico poeta sagrado que resuena por toda la naturaleza: Orfeo.

De esta suerte, un poeta ultramoderno, superintimista, hiperpersonalista, emplea el mito antiguo para contrapesar la tendencia disolutiva de su sensibilidad poética, insertándola en una grandiosa visión estetico-religiosa del mundo. ¿Para contrapesarla —se dirá— o para extremarla, en última instancia? «El individualismo de Rilke —ha escrito Romano Guardini (26)— llega a tales extremos, que siente como estorbo su propia personalidad. La Elegía IV contiene la descomunal sentencia de que hacemos imposible la pura relación de la existencia *en tanto que existimos*». En la referida integración de exterioridad mundana e interioridad cordial, ¿no resulta ésta prevalente, con la pretensión subrepticia de absorber la creación entera?

Mas cualquiera que sea, en definitiva, la interpretación de la última poesía rilkeana, una cosa es clara: que su expresión se monta con rigurosa correspondencia, sobre materiales míticos antiguos. Las referidas facetas: espacial, atemporal, arquetípica, arcaica, logicista, desindividualizante, etc., que se han puesto de relieve, responden, sin duda, a muy personales y ultramodernas inclinaciones, en la línea de la concepción voluntarista de Nietzsche, como el mismo Heidegger ha señalado; pero al mismo tiempo se coordinan por extraña paradoja—que el mismo nombre de Nietzsche hace que no sea singular—con no pocos rasgos esenciales del mito griego.

LOS SONETOS FRENTE A LAS ELEGÍAS.

Otros aspectos cabe poner aún de relieve en los *Sonetos a Orfeo* que se suman a los ya apuntados y que cobran especial resalte si se les pone como fondo las *Elegías de Duino*. Alguien ha escrito que los *Sonetos* son lo convexo, que viene a responder a lo

(26) *Rainer María Rilkes Deulung des Daseins*. «Eine interpretation der DUINESER ELEGIEN», München, 1953, pág. 423.

cóncavo cuestionante de las *Elegías* (27). En efecto, si se pasa de la lectura de las *Elegías* a la de los *Sonetos* se tiene la impresión de cambiar un paisaje en hueco y tormentoso por un rotundo paisaje de mediodía, bien articulado en composiciones claras y equilibradas. Ya, desde un punto de vista meramente formal, las diferencias son manifiestas entre las dos series simétricas de *Sonetos*, con su libertad de metro y rima, pero con su estructura canónica siempre mantenida, y la libérrima, a veces alucinante composición, de las *Elegías*. Estas se pierden, no pocas veces, en evanescentes líneas descriptivas o especulativas, mientras que en los *Sonetos*, aunque la línea que describa el pensamiento poético sea atrevidísima, siempre se encierra dentro del marco cláico del poema, y por más que estos varíen tanto de tema, de ritmo, de intención poética, siempre se mantiene a través de las continuas cesuras un hilo conductor, que no es mero resultado de la simultánea creación, sino de la unificación operada por la figura central de Orfeo.

De la importancia decisiva, a tales efectos, de la figura de Orfeo pronto se percata el lector, parangonando la contraria función, desconcertante y desgarradora, que la figura del «ángel» desempeña en las *Elegías de Duino*. Cualquiera que sea el sentido último, tan discutido, de los «angeles», una cosa es indiscutible, desde que aparecen en la Elegía I hasta la última: que no se sitúan en el «centro de un mundo poético», sino «enfrente», como vigoroso contraste. No son *Mitte* sino *Gegenüber* (28). Los «angeles», en que a pesar de las declaraciones terminantes de Rilke, tanto subsiste de su concepción cristiana, son trozos de trascendencia que atraen los anhelos humanos, sin satisfacerlos nunca. Interponense entre el hombre y el Dios de la Revelación que se traslucía en las anteriores obras de Rilke, extendiendo sus excelsas «ordenaciones», pero sin traducirlas, como Orfeo, en enseñanza directa de los hombres. Los «angeles» de las *Elegías* no ayudan ni protegen a los humanos; si se inclinaran hacia ellos los destruirían, porque son seres terribles. «Todo ángel es terrible», incluso los que con tan deliciosas imágenes poéticas nos describe la Elegía II. Su función consiste en representar formas supremas de existencia, en compendiar todas las relaciones ascendentes, todos los impulsos sublimadores del hombre, para devolvérselos, haciéndole patente.

---

(27) Vid. KURT LEONHARD, *Ueber die Gottheit der Sonette an Orpheus*, en «Die Schildgenossen», 13. Jahr, 6. Heft, pág. 516.

(28) Vid. ELSE BUDDEBERG, *Rainer María Rilke*, Stuttgart, 1955, págs. 410 y siguientes.

al mismo tiempo que la elevación de sus pretensiones, la necesidad de lograrlas por su propio esfuerzo. Son girones de una trascendencia que tienen como misión poner de relieve, por contraste, el destino en absoluto inmanente del hombre.

Tal es la fuerza de contraste y antagonismo de los «ángeles» en las *Elegías* que se la comunican a las mismas figuras mitológicas que en las primeras aparecen. Porque entre el modo de tratamiento de las figuras míticas que hemos visto en *Nuevas Poesías* y el que se acaba de examinar en los *Sonetos*, las *Elegías de Duino*, nos ofrecen otro, curiosamente emparentado con el empleado por Eliot en *The Waste Land*. No son muchos los pasajes en que aparecen; pero todos coinciden en proyectar sus temas sobre un abismal fondo instintivo o sobre lontanazas de un pasado ideal inasequible, que sólo sirve para acusar negativamente la aporia actual. Así, la Elegía III, frente a la idealización de la amada, invoca la imagen de «dios-río de la sangre», del «Neptuno de la sangre» con su «terrible tridente». Y en la Elegía VI el mito de Leda, utilizado en *Nuevas Poesías* —según señalamos—, para simbolizar la plenitud por la acción de una metamorfosis, es traído a cuento, «a sensu contrario», como símbolo de la fugacidad, comparable al derramarse del agua de una fuente.

Pero donde más se evidencia la forma peculiar de empleo de los temas míticos por las *Elegías*, es en la II, al evocar las figuras funerarias de las estelas áticas, con sus gestos comedidos, con sus manos que apenas tocan. Su sentido del amor y de la despedida «parece posarse ligeramente sobre sus hombros» a pesar de la robustez de los torsos, «como si estuvieran hechos de otra materia que los nuestros». De esa virtud de la *sofrosine*, de la moderación humana, a que debemos aspirar, pero que nos resulta inalcanzable, porque nuestro corazón salta y se desborda, no disponiendo, como los griegos, de las imágenes «que lo aplacan», de «los cuerpos divinos que, más grandes, lo moderan».

Nosotros no contamos con el amparo de los dioses antiguos; tenemos que esforzarnos en resolver, solitarios, nuestros problemas. Los dioses antiguos se sitúan a lo lejos como los «angeles» con su función de paradigmas inasequibles, en la línea de un destino, sentido muy a la antigua, que consiste —como dice la Elegía VIII— en «estar enfrente, y nada más que en esto, y siempre enfrente» (... Schicksal: gegenüber sein und nichts als das und inmer gegenber»). Lo divino en las *Elegías* se encuentra siempre en una opuesta lontananza, dejando al hombre desamparado, abandonado a sus

propias fuerzas; mientras que en los *Sonetos* lo divino se radica en el centro del mundo, y es amable y protector. La diferencia de ambiente es tan decisiva que, cuando penetran los influjos directos de la revelación órfica en las últimas *Elegías* posteriores a los *Sonetos*, cambian automáticamente de signo. Así, en la Elegía VIII, en que «lo abierto», *das Offene*, se ofrece como algo perdido e inasequible para el hombre, o en la Elegía IX, donde con su aire optimista, como venido de los *Sonetos*, se canta la plenitud del amor y del destino del hombre, llamado a salvar lo visible y pasajero del mundo exterior, trasformándolo en lo invisible e imperecedero de la palabra poética, mas sin centrar lo positivo de tal mensaje en un eje divino como en los *Sonetos*, sino dejándolo reducido a problemáticas dimensiones humanas. Lo divino, como siempre en las *Elegías*, no es central, sino contrario: el *Gegenüber* de los «angeles», más extremado ahora porque el hombre tiene sus pies asentados sobre la conciencia de su poética misión salvadora. Lo cóncavo de las *Elegías* se ha visto más acusado al introducirse en ellas lo convexo de los *Sonetos*. Por eso, el poeta se dirigirá con un tono casi blasfematorio al «angel»:

No creas que te suplico,
¡Angel, y aunque te suplicara! Tú no vienes. Pues mi
invocación está siempre llena de pretensiones; contra una corriente
tan fuerte tú no puedes progresar. Como un brazo
estirado es mi clamor. Y su mano, abierta
en lo alto para agarrar, queda ante ti
abierta, como defensa y advertencia,
¡oh tú, incomprensible! (29).

Ese brazo que con tanta decisión se levanta contra el «angel» ha recibido su fuerza de un corazón poseído por Orfeo. Frente a los restos de una religiosidad trascendente se erige al final de las *Elegías* el nuevo sentimiento de una religiosidad inmanente, rigurosamente mítica, la religiosidad órfica, devota de la tierra y de la muerte, anuladora de todos los contrastes y discriminaciones en el ámbito abierto del «espacio interior del mundo».

---

(29) *Glaub nicht, dass ich werbe.*
Engel, und würb ich dich auch! Du kommst nicht. Denn mein
Anruf ist immed voll Hinweg; wider so starke
Strömung kannst du nicht schreiten. Wie ein gestreckter
Arm ist mein Rufen. Und seine zum Greifen
oben offene Hand bleibt vor dir
offen, wie Abwehr und Warnung,
Unfasslicher, weit auf.

(Elegie VII.)

Orfeo anula todas las barreras, todos los límites entre las cosas porque es el dios de la metamorfosis y reaparece siempre idéntico a través de todos los cambios.

No levantéis ninguna piedra conmemorativa. Dejad que la rosa
florezca cada año para gloria suya.
Pues es Orfeo. Su metamorfosis
en esto y en aquéllo. No debemos esforzarnos

por encontrar otro nombre. De una vez para siempre,
es Orfeo, cuando canta. El viene y va (30).

Es un ir y venir no contrario a la quietud. Ser y cambio no se contradicen en Orfeo, según se canta al final del último *Soneto*:

Y si lo terrenal se olvidó de ti,
di a la tierra callada: yo corro.
Al agua rápida cuéntale: yo soy (31).

Esta es la última palabra de los *Sonetos*: el movimiento queda envuelto, a la antigua, como postulaba representativamente Aristóteles con rigor filosófico, en el ser. No es, ciertamente, ésta la tesis exacta de Rilke que, como decíamos no hace metafísica sino poesía metafísica, y parte, por lo tanto, más que de filósofos de poetas antiguos, especialmente de Ovidio. Imágenes suyas son atrevidamente prolongadas por el poeta con sensibilidad netamente moderna, como en el Soneto XII de la Segunda Parte: «Y la transformada Dafne quiere, desde que siente como laurel, que tú te transformes en viento» (32).

La metamorfosis tiende a proseguirse hasta cerrarse sobre sí misma, en un movimiento de eterno retorno. La antigua concep-

---

(30) *Erichtet keinen Denkstein. Lasst die Rose*
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühn.
Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühn

um andre Namen. Ein für alle Male
ists Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.
(ERSTER TEIL, Sonnet, V.)

(31) *Un wenn dich das Irdische vergass,*
zu der stillen Erde sag: ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: ich bin.

(32) *...Und die verwandelte Daphne*
wil, seit sie lorbeern fühlt, dass du dich wandelst in Wind.

ción cíclica del tiempo, tan estrechamente emparentada, como se sabe, con el mito griego, revive así en Rilke. El movimiento mismo en su giro reiterativo implica reposo, como la imagen de la rosa que resucita cada primavera, como la misma figura de la bailarina, la protagonista de los *Sonetos*, que, según se dice en el Soneto XVIII de la Segunda Parte, al danzar condensa el movimiento en torno al eje de su cuerpo hasta convertirse en «árbol del éxtasis» o, según otra metáfora, en vaso sobre el que las cejas al dar vuelta rápidamente van trazando una franja oscura cual si fuera hecha por la mano del alfarero sobre el barro giratorio. Por eso, frente a la angustia por lo pasajero de las primeras *Elegías*, los *Sonetos* proclamarán: «wolle die Wandlung»—«quiere el cambio»—, pues bajo el signo de Orfeo, nada perece, todo retorna, y, aún más, todo se conserva poéticamente intacto, como constelación invisible, como imagen imperecedera en el templo que para el oído levanta Orfeo con su lira.

De él procede también el impulso continuo para la «glorificatio» y la «laudatio» que atraviesa los *Sonetos a Orfeo*, y que tanto contrasta con el ambiente general de las *Elegías*. Continuamente aparecen en aquellos los verbos *rühmen, preisen*—alabar celebrar, enaltecer, elogiar—y *jubeln* —jubilar ,estar gozoso—. También aparecen, es cierto, en las *Elegías*; pero como rápidos resplandores que atravesasen un paisaje nocturno y tormentoso, mientras que en los *Sonetos*, aunque descienda el poeta a explorar las zonas abismales de la experiencia, pronto acaban prevaleciendo las luces cimeras que esos vocablos emiten. Del seno mismo de un pensamiento pesimista emerge de repente, lanzada por un «a pesar de todo», la alabanza y el elogio: *und dennoch rühmen.*

Algunos comentaristas (33), basándose en tal expresión verbal, han llegado a tachar de forzada y artificiosa la actitud optimista del poeta en los *Sonetos*. Es indudable que no cabe desconocer el valor singular de ese *dennoch*, el carácter a veces de cumplimiento de un mandato que muestra la alabanza rilkeana en los *Sonetos*. Mas ello es consecuencia no de una falsificación, de un torcimiento del talento rilkeano, sino de la estructura mítica del libro. El que alaba no es propiamente el poeta, sino el mismo Orfeo, o el poeta identificado con él; por eso la palabra alabanza y sus derivados parecen tener como una dignidad superior y destacar sobre las demás, con las que se ligan mediante un contraste verbal. No obs-

(33) Vid. E. M. Butler, *Rainer María Rilke*, trad. Buenos Aires, 1943, página 403.

tante, la alabanza no es un acto añadido a los otros que realiza Orfeo, sino el remate y la coronación natural de todos ellos. Viene a ser como la expresión culminante del carácter plenario, primigenio, perfecto, del espacio órfico: un espacio henchido de los más ricos presentes, un fabuloso cuerno de la abundancia, dentro del cual todo está intacto como en el interior de una rosa. El elogio no es más que el resplandor de lo real; no algo que el poeta pone, sino algo que se limita a reflejar, el eco de la esencial y común alabanza órfica, del «gemeinsamen orphischen Lobgesang» (34).

Orfeo, pues, ha producido una radical alteración en el temple del poeta y lo ha inundado de luz y de optimismo. Pues tal figura arcaica de la mitología griega, que pretende conciliar la contrapuesta polaridad de Dionisio y Apolo, está vista por Rilke de una manera unitaria, ciertamente, dando un decisivo valor a su hemisferio sombrío; pero poniendo, a la postre, el acento sobre lo claro y apolíneo. La visión poético-mítica de la Antigüedad, renovada por Rilke, es la característica de la gran poesía pindárica, con sus himnos coronados siempre de luz y de alabanza del ser. Hölderlin le sirvió de puente al efecto; pero, en definitiva, por el carácter singular del Orfeo de Rilke, la visión que nos ofrece el poeta en los *Sonetos* de la mitología griega carece de los tintes oscuros, disolutivos, dionisíacos, que tanta importancia tuvieron en la poesía de su gran predecesor alemán, y que tan acusados resultarán por otros literatos de nuestro tiempo. El Orfeo de Rilke canta, ordena, enseña, ensalza el carácter positivo y gozoso de la existencia. La misma queja sólo tiene sentido en el ámbito de la alabanza: «Nur in Raum der Rühmung darf die Klage gehn» (35). Una alabanza que no hurta o disfraza los lados trágicos de la existencia, sino que los relativiza y pone en su lugar, como lunares en la hermosa faz del cosmos, aún más, que los anula, que los invierte acertando a sacar —«¡Oh, pura contradicción!», *reiner Widerspruch*!— de los más temibles un máximo de felicidad, gracias a la magia suprema del dios de la metamorfosis.

ORFEO Y CRISTO.

Pero se dirá, con razón: ¡cuántos elementos peregrinos no se han añadido a la vieja figura de Orfeo, reencarnada en la mente personalísima de Rilke! Y, especialmente, ¡cuántos ingredientes cris-

(34) Vid. Rehm, *Orpheus*, pág. 548.
(35) Erster Teil, Sonnet VIII.

tianos no se han deslizado en tan vago e impreciso personaje mítico! No es esto novedad en el caso de Rilke. La religiosidad mítica y la cristiana se contraponen; pero al mismo tiempo se complementan y se influyen mutuamente, habida siempre cuenta de su distinto nivel y de sus diversas posibilidades de influjo. Rilke no puede menos de ver al cantor mítico a través de la atmósfera de dos milenios de cristianismo, que enturbia y altera sus perfiles, tanto más cuanto que por su especial significación, desde muy antiguo, Orfeo se encontraba situado en los linderos de la interpretación cristiana de la existencia como prefiguración de Cristo, el «verus Orpheus».

No es ésta, ciertamente, la intención de Rilke; muy al contrario, el anticristiano Rilke utiliza la vecindad entre las dos figuras para hacer de Orfeo una terminante contrafigura de Cristo, Mas, aún así —y aún por ser así cabría decir— son notorios los entrecruzamientos de los puntos de vista cristianos y mitológicos, al modo de lo que sucede en los últimos poemas de Hölderlin, si bien la presencia de los motivos cristianos en Rilke es menos temática, más subrepticia y difícil de detectar.

Rilke, en efecto, quiere hacer de Orfeo un Anticristo. Orfeo se sitúa en el lugar de Cristo y se arroga su oficio, su poder de consuelo y de salvación. En Orfeo y no en Cristo debe morir y resucitar el poeta para alcanzar una vida feliz. El es un dios víctima, un dios redentor por su muerte ultrajante; pero un dios que no lleva a ninguna trascendencia, un dios de aquí, un *Hiesiger*, un *Irdischer*, un dios de la tierra. Su gracia no salva del mundo, sino que lleva más profundamente a él, patetizándolo en su puro espacio metafísico-poético. Orfeo es un dios inmanente al mundo, un dios en este sentido profundamente anticristiano. El no es *mediador*, sino *medio*, *Mitte*. Su misión consiste no en salvar, a sus devotos, del mundo, sino en identificarlos con él; y no en salvar realmente almas y personas, sino evanescentes sensibilidades poéticas, Orfeo es el representante actualizado de una religión del arte contrapuesta a la plenaria religión de salvación, que es el cristianismo, En este sentido, Rilke prolonga la línea seguida por cuantos, desde antiguo han utilizado la religiosidad mítica para combatir a la cristiana.

Pero en la contienda, no pocos elementos de ésta se han deslizado en su enemiga. El paralelismo proseguido entre Cristo y Orfeo ha provocado una serie de fenómenos de interferencia. Pues aunque Orfeo se presenta no como *mediador* sino como *medio*, en máxima distancia de toda periferia, al pretender suplantar a Cristo

se sitúa fuera del ámbito propio de las deidades antiguas. La Naturaleza que él patentiza en una dimensión radical, aunque naturalísima, viene a ser, en última instancia, una especie de «reino de Dios», expresado en términos de inmanencia, donde se participa mediante una *unio mystica* con virtud carismática. Lo mismo ocurre con esa extraña espaciosidad en que Orfeo se mueve y cuyo origen mítico antiguo hemos señalado, pero que al pretender vencer y anular la conciencia típicamente cristiana del *tempus* resulta paradójicamente impregnada—a la manera del espacio absorto en los cuadros de Cézanne—de la más sutilísima temporalidad.

Al igual que esa idea de comunidad con la muerte, en cuanto perteneciente a la pura aquendidad, no a la «otra vida», aunque se esgrima contra las creencias cristianas basándose en otras antiguas—que textualmente son empleadas en el pasaje sobre las estelas áticas de la Elegía II y en tantas referencias a los sarcófagos antiguos de los *Sonetos*—se halla saturada de ingredientes cristianos. El hombre antiguo sintió la muerte como sombra, como degradación de la vida; pero nunca mostró, respecto de ella, los sentimientos de familiaridad que encontramos en Rilke. Su gran preocupación, como dejó bien sentado Rohde, fué alejar, neutralizar el *Hades*, hacerlo inofensivo. La familiaridad con la muerte es un asunto cristiano. Rilke se limitó a desplazar, mundanizándolo, el acento de gravedad sobre la creencia cristiana en la «comunión de los santos». La noción de un *corpus mysticum* cristiano subsiste secularizada, a pesar del atuendo órfico, en el gran libro de los *Sonetos*. Cabe así decir que si en la tradición cristiana se consideraba a Cristo como *summus musicus*, *primus cantor* o *verus Orpheus*, en los Sonetos hay no pocos argumentos para deducir una interpretación de Orfeo como *pseudochristus*.

De esta suerte, Rilke nos ofrece un consumado ejemplo, no sólo de supervivencia de un viejo mito griego, que se impone imperiosamente al poeta, sino también de su personalísima transfiguración.

Luis Díez del Corral.
Jorge Juan, 7.
MADRID