



Universidad  
de  
Antioquia

# 8 / 8 / 8



Departamento  
de  
Bibliotecas

Ciclo de Ensayistas  
**JORGE MARIO MEJIA**  
**RILKE - UNICORNIO Y MUÑECA**



Biblioteca U.de A. 4o. Piso, jueves 9 de abril-6:00 p.m.

1981



Jorge Mario Mejía. Licenciado en Filosofía y Letras en la Universidad Pontificia Bolivariana. Ha publicado en las revistas *Señas en la Hoguera* y *Escritos de Bolivariana*.

Es profesor de Filosofía en la Universidad de Antioquia.



## Rilke, Unicornio y Muñeca

*Para Helena*

Di, oh poeta, ¿cuál es tu quehacer?

—Yo celebro.

Mas lo mortífero y lo monstruoso,  
¿cómo lo arrostras, cómo lo soportas?

—Yo celebro.

Mas lo que no tiene nombre, lo anónimo,  
¿cómo lo llamas no obstante, oh poeta?

—Yo celebro.

¿De dónde tu derecho a la verdad  
bajo aquella máscara o este disfraz?

—Yo celebro.

¿Y por qué la quietud y el arrebato  
como estrella y tempestad te conocen?

:—Porque celebro.

Desde el comienzo, el ahora de Rilke adviene por “una ardiente aspiración hacia la luz”, pero el advenir está escindido por un temor: “ilocura!”.

Lo propio de esa ardiente aspiración es buscar y tomar forma: así, aparece el unicornio como el animal hecho de luz. Pero ¿y el temor de enloquecerse?

La aspiración hacia la luz y temor a la locura ocupan los platillos de la balanza, y si la primera gravita, en un determinado momento, como animal hecho de luz, ¿cuál es entonces la forma en que gravita lo segundo?

En otras palabras, si aquella es la balanza primordial, la que configura el vivir y crear de Rilke, ¿cómo se contrapesan mutuamente luz y locura?

Si luz y locura son los dos pesos originarios ¿se trata de que el uno pese más que el otro? ¿La ardiente aspiración, por su misma esencia, debe preponderar sobre el temor? Sí —siempre y cuando la balanza esté en manos del comerciante: para quien el ser y la apariencia no pueden pesar lo mismo, pues tiene que simular que pesan lo mismo...

Pero si la balanza es sostenida en el silencio del espacio por el ángel, la locura gravita tanto como la luz, el temor es tan ponderable como la aspiración.

Esto es así —una vez más— si el equilibrar no es equilibrio de comerciante: quien tiene que hacerle trampas a la visibilidad precisamente porque tiene que aferrarse a lo visible.

La ardiente aspiración hacia la luz llega a ser lo que es en cuanto contrapesada por el temor a la locura. Igualmente, éste sólo llega a ser lo que es contrapesado por aquélla.

No se trata, pues, como podría parecer a primera vista, de que la gravitación de la luz consista en disipar las llamadas tinieblas de la locura. Tampoco la gravitación de la locura consiste en enturbiar la supuesta luz de la razón.

Para que se dé el equilibrio, esto es, para que la balanza esté en las manos del ángel, se requiere que la ardiente aspiración se extreme hasta la absolutez de la posibilidad: hasta la luz. Correspondientemente, se requiere que la locura sea la extrema posibilidad del temor.

Así, en los "Poemas a la noche" Rilke puede poetizar el ángel y puede cantarle el grito:

El que yo hiciera ruido no sería en tí más perceptible, si tú no me sintieras porque SOY.

Ahora bien: es fácil seguir en Rilke la conformación de su ardiente aspiración hacia la luz: toda su obra es el vuelo del ardor de ese Fénix.

Lo difícil es seguir la presencialización del temor a la locura. Ya esto provoca extrañeza. ¿Por qué es menos VISIBLE el llevar al extremo el temor a la locura?

¿Quiere esto decir simplemente que Rilke fracasó en la tentativa del equilibrio? : ¿que en lugar de darle el máximo de visibilidad a la locura PARA ASI VOLVER-LA INVISIBLE, pretendió invisibilizarla mediante el sustraerse, acumularla "en la gran colmena de oro de lo invisible" sin libar incesantemente la ambigua "miel de lo visible"?

"El ángel de las 'Elegías' es aquella esencia que se ofrece como fiadora para reconocer en lo invisible una categoría más elevada de realidad. De ahí que sea 'terrible' para nosotros, porque nosotros, que somos sus amantes y transformadores, estamos sin embargo adheridos a lo visible".

La relación con el ángel no es de familiaridad, ni de un exponerse a lo terrible para que éste se vuelva familiar. Para nosotros el ángel acaece como terrible, es decir, lo terrible tiene que acontecer como tal: de lo contrario, sería adherir lo terrible a lo visible.

Pues bien: ¿es posible saber ésto y a la vez sustraerse a la libación de la locura?

El amor horizontal de los platillos de la balanza está sostenido por la erección de su vertical —y Rilke sabe que “todo lo fálico no es más que una interpretación de lo humano secretamente velado en el sentido de lo secretamente abierto de la naturaleza”.

Los platillos tienen que estar en correspondencia con el falo de la balanza: y así, para que algo —en este caso la locura— pueda ser peso en uno de los platillos, se requiere que su velarse sea como el velarse de lo abierto. Además, la forma de ese velarse en lo abierto es el secreto, es decir, el no interponer otra forma que pregone el logro.

¿Explica ésto la dificultad de rastrear la configuración del temor a la locura en la obra de Rilke?

Si la ardiente aspiración hacia la luz configura también secretamente su velarse en lo abierto ¿por qué resulta tan visible?

Pero ¿si será en verdad tan visible?

Se afirmó la facilidad de rastrear la puesta en obra de la ardiente aspiración hacia la luz: más también se dijo que este poner en obra es el vuelo del ardor de ese Fénix... ¿Por qué Fénix? Porque el Fénix renace de sus propias cenizas. Pero no se habla únicamente de este desaparecer-aparecer. Se habla de su vuelo (que no es, ciertamente, un volar cualquiera, sino el propio de quien renace de sus cenizas). Pero tampoco se habla del vuelo así precisado, sino del vuelo del ardor —que es, ahora sí, el ardor de ese Fénix de la ardiente aspiración hacia la luz: con lo cual se alcanza ya la temporalidad de lo dicho: cuyo centro visible es, pues, el momento en que el Fénix arde: la FORMA: el vuelo del arder: que ya vuela en el advenir de las cenizas.

Su visibilidad no es, por tanto, lo que se cree escuchar inmediatamente en esa palabra. Basta verlo:

Alzó el santo la frente, y la plegaria  
rodó como un casco de su cabeza:  
se acercaba callado, inverosímil,  
el blanco animal con ojos de súplica,  
como cierva cautiva y sin amparo.

La marfileña armazón de las piernas  
movíase en ligeros equilibrios,  
resbalaba un destello feliz por su piel blanca,  
y en la frente, serena y luminosa,  
se alzaba, cual torre en la luna, muy claro el cuerno,  
y cada paso tendía a sostenerlo en alto.

La boca con su bozo gris rosáceo  
estaba levemente replegada, luciendo  
algo de la albura incomparable de los dientes;  
suave se encogía y dilataba la nariz.  
Mas su mirar, por nada circunscrito,  
proyectándose al espacio en figuras,  
cerraba un círculo azul de leyendas.

El unicornio, el animal hecho de luz, nuevamente aparece como forma de la ardiente aspiración hacia la luz. Incluso, diríase que “más visible”, pues el poeta hace que veamos no sólo sus ojos, sus piernas, su piel, su frente, su cuerno, su boca, su bozo, sus dientes, su nariz, sino hasta su silencio, su andar, su paso, y su mirar.

Más aún, se diría que este animal hecho de luz, este unicornio, es tan visible que tiene lugar en uno de los "Poemas-cosa", así denominados por el mismo Rilke.

pero ¿en qué se sostiene el "poema-cosa"? Hay que decir que se sostiene en lo insostenible, es decir, su tentativa se funda en la vital decisión poética de "HACER COSAS DE LA ANGUSTIA".

Transformar la angustia en poema no habría de provocar una visibilidad cualquiera. Y aquí es necesario tener en cuenta que en esa época Rilke experimenta no sólo la angustia por lo terrible sino también la soterrada angustia de la ausencia de angustia.

Es la experiencia de París. Que es, al mismo tiempo, el aprendizaje con el escultor Rodin. Esta mismidad temporal es la de la balanza. Se dice que en ella Rodin tuvo tanto peso como el que tuvo el horror de Rilke frente a esa ciudad en la que se muere creyendo que se vive.

¿Y quién sostiene entonces la balanza? Todo hace pensar que está en manos del comerciante. Aún no puede ser que el ángel la sostenga, por que el poeta todavía cree que el ángel se destina en uno de los platillos: en el del aroma: ni siquiera en el del clamor:

Pues mi voz ha crecido hacia dos lados  
y se ha hecho un aroma y un clamor:  
por un lado prepara lo remoto,  
por el otro será, en mis soledades,  
felicidad, y rostro, y ángel.

A pesar de ésto ¿quién es el único que puede intentar el paso de la balanza de las manos del comerciante a las del ángel?



Aquél cuya vida está en juego en los platillos mismos: en el horror y en el aprendizaje.

Pero ¿desde dónde? ¿con qué fuerza intenta ese pasar? ¿Desde París? ¿Con Rodin?

París: “Esta ciudad es muy grande y está al borde de la tristeza absoluta”; “... lo mismo que entonces (en la Academia Militar) se había apoderado de mí un asombro angustioso, así también me invadió ahora de nuevo el terror frente a eso que, como en un laberinto sin fin, se llama vivir”. “Yo quiero quedarme por ahora en París, precisamente porque es difícil”.

Rodin: “Es preciso trabajar, nada más que trabajar. Y es preciso tener paciencia”.

Entonces, ni desde París ni con Rodin puede Rilke pasar la balanza, sino desde la espaciosidad que le permita afrontar tanto a París como a Rodin: espaciosidad que viene únicamente de dar la cara a la muerte, pues sólo por ésta “.. SE QUEDA lo observado como eterno...”

La muerte, pues, es aquello que dona la única visibilidad que habita la misma temporalidad que la invisibilidad: libre de la fisura entre interioridad y exterioridad.

Experiencia de la muerte que habría cobrado forma en el “Libro de la pobreza y de la muerte”, escrito en 1903 durante unos días en que toma distancia de París.

¿Por qué, entonces, aparece ahí la diferencia entre muerte personal y muerte impersonal?

Allí la muerte está. No esa, cuyo saludo  
les rozó, milagroso, en la niñez:  
es la muerte pequeña, tal como se la entiende;  
su propia muerte cuelga, verde aún, sin dulzura  
en ellos como un fruto que no ha de madurar.

Pues lo que hace la muerte difícil y pesada  
es que no es NUESTRA muerte: es la que al fin  
nos toma solamente porque nadie madura.  
Allí va una tormenta a rozarnos a todos.

La maduración de la muerte propia sería lo que da tiempo al paso de la balanza.

Sin embargo, se ha dicho que esta comprensión de la muerte como amiga es un refugio frente a la muerte vista por Rilke en las calles de París, en esas calles en donde “todo se ha hecho cercano” pero “toda cercanía se ha hecho piedra”.

En este sentido, el poeta no equilibraría la balanza sino que simplemente atenuaría e incluso eludiría el peso del horror —en lugar de extremarlo.

Suponiendo que así fuera, queda de todos modos una pregunta más inquietante: aquella diferencia entre muerte personal y muerte impersonal ¿por qué conforma la extraña unidad según la cual una no puede ser sin otra?

¿No constituye ésto la revelación de la fatalidad del lenguaje? En la misma época en que compone el “Libro de la pobreza y de la muerte” ha escrito Rilke al “joven poeta”:

“... la mayor parte de los hechos son indecibles, se realizan en un ámbito que nunca ha hollado la palabra; y más indecibles que todo son las obras de arte, realidades misteriosas, cuya existencia perdura al lado de la nuestra, que desaparece”.

Esto último va dirigido contra la crítica de arte. Recordemos la circunstancia de la carta: Un joven ha enviado a Rilke algunos poemas para que se los juzgue, pero el poeta le responde: "No puedo entrar en lo que son estos versos, porque estoy demasiado lejos de toda intención crítica. Con nada puede tocarse una obra de arte tan escasamente como con palabras críticas..."

No obstante, criticar la crítica conduce de antemano a quedar preso de ésta, a enredarse en lo mismo que es rechazado. Y es en este temple sin salida que Rilke tiene que reducir el lenguaje a impotencia. A lo sumo podrá la palabra mostrar, paradójicamente, que hay algo que ella misma dice que es indecible.

Pero cuando Rilke habla del lenguaje desde la temporalidad del canto, su visión es muy diferente: ahora el lenguaje es

"esta profunda inocencia del corazón humano por la cual éste puede, en su caída irresistible hasta la ruina, describir una línea pura".

En el canto, el resquebrajarse no describe una línea quebrada sino un trazo puro.

Cuando Rilke canta el canto hay tiempo tanto para la desaparición como para su aparición en cuanto palabra.

No hay lenguaje sin canto, tampoco hay canto sin lenguaje. Es decir, la esencia del lenguaje aparece en el canto, pero el canto tiene que remontarse desde el lenguaje aún no liberado en su esencia.

El lenguaje siempre está a punto de cantar, pero el canto siempre está al borde de callar. Porque el peligro radica en no resistir la irresistible caída hasta la ruina. El lenguaje no sólo debe describir lo irresistible de la caída, sino, a la vez, resistirla: no en el sentido de resistirse a ella, sino en el de ser resistente en ella: ser trazo puro.

En otras palabras, el peligro está en no caer hasta la ruina. Veamos lo siguiente: Entre 1903 y 1910 Rilke trabaja en tres obras diferentes. En 1903 escribe el "Libro de la pobreza y de la muerte". Entre 1903 y 1908, los "Nuevos Poemas". Entre 1904 y 1910, "Los apuntes de Malte Laurids Brigge". ¿Se podría afirmar que cada una de estas obras es una línea pura descrita por la caída irresistible hasta la ruina? Sí. Mas sin embargo no pueden ser consideradas por separado. Y al tomarlas en conjunto alcanzan una visibilidad peculiar: la obra en prosa parece tomar sobre sí toda la gravedad de la caída ruinosa, mientras que las dos obras en verso parecen ser su línea pura: la del reflejo en el espejo, según la poetización rilkeana del espejo, tal como se ve, justamente, en la reaparición —si bien retenida todavía por el advenir— del unicornio:

Oh, éste es el animal que no existió.  
No lo vieron, y, sin embargo, amaron  
su andadura y sus modales, su cuello,  
y aun la luz sosegada de sus ojos.

No existió, no. Pero porque lo amaron  
fue un animal puro. Diéronle espacio.  
Y en este espacio, claro y libre, alzó  
grácil la cabeza y no le hizo falta

existir. No le nutrieron con grano,  
sólo con la eventualidad de ser.  
Y ésta le dio tal fuerza al animal

que un cuerno creció en su frente. Unicornio.  
Se acercó todo blanco a una doncella,  
y fue en su espejo de plata y en ella.

El propio Rilke ha hecho a este poema la siguiente anotación:

“El unicornio tiene antiguas significaciones relacionadas con la virginidad, continuamente celebradas durante la Edad Media. De aquí se infiere que este ser no existente para los profanos, EXISTE tan pronto como aparece en el espejo de plata que le presenta la doncella (véanse los tapices del siglo XV) y en “ella”, a manera de un segundo espejo, igualmente puro y misterioso”.

En el unicornio de los “Nuevos Poemas” su mirar, porque por nada está circunscrito, puede proyectarse al espacio en figuras y así cerrar un círculo azul de leyendas.

¿Por qué, entonces, el poema circunscribe la leyenda a la significación de la virginidad?

Es sabido que el unicornio era símbolo, al mismo tiempo, del poder de Dios, de la fuerza vital de los hombres, de Cristo, del Espíritu Santo, de la potencia del mal, de la encarnación, de la vida eremítica, de la luna, del mercurio alquímico, del hermafroditismo, de la pureza, de la sensualidad..

Se sabe también que para cazarlo se utilizaba como cebo a una doncella o, en su defecto, a una prostituta o a un joven vestido de muchacha. (Suponiendo que éste último fuera una invención posterior, nada cambiaría, pues la historicidad de la leyenda viene de su irrealdad, no de excavaciones arqueológicas).

¿Por qué, pues, en el poema el unicornio no ES en un espejo que le presente una prostituta o un muchacho transvestido? Ya que, seguramente, la doncella no es la línea pura descrita por la caída de aquellos dos.

Se dirá que lo que cuenta no es si el unicornio se acerca por pureza o por lascivia, sino que ese animal, al que no le hace falta existir, mirándose en el espejo SEA y, en esa FORMA, encuentre la muerte.

Así es. Pero lo inquietante es que el poema no pueda ser la línea pura trazada por la caída ruinosa si, en lugar de la doncella, aparecen la prostituta o el joven vestido muchacha.

¿el espejo? ¿Por qué no un espejo como el que aparece en la obra en prosa que habla sobre sí la gravitación de la caída ruinosa? En “Los apuntes de Malte Laurids Brigge”:

“Descubrimos sin duda que no sabemos el papel, buscamos un espejo, quisiéramos despintarnos, renunciar a todo disfraz y ser lo que somos. Pero en nosotros, cierta parte es todavía un pedazo de parodia que olvidamos. Una mueca de exageración persiste en nuestras cejas, no nos damos cuenta de que las comisuras de los labios están tensas. Y vamos y venimos así, irónicos, siendo nosotros mismos a medias, ni reales, ni actores”.

Estos dos “contra-tiempos” —la ambigüedad de la leyenda y la del espejo— nos devuelven espacio, no para acapararlo, más bien para corresponderle con el preguntar: si las dos obras en verso son la línea pura, descrita por la caída irresistible hasta la ruina que sería la obra en prosa ¿por qué la línea pura ha tenido que comenzar con anticipación? (El “Libro de la pobreza y de la muerte” escrito en 1903, año en que también se inician los “Nuevos Poemas”) ¿Y por qué la caída ruinosa rebasa a la línea pura? (“Los apuntes de Malte...” comenzados en 1904 y consumados en 1910, dos años más tarde que los “Nuevos Poemas”):

“Si él, creado en parte con mis propios peligros, ha sucumbido a ellos a fin de ahorrarme el ocaso, por decirlo así, o si, por el contrario, al haber trazado estos Apuntes, no me habré precipitado en la corriente que me arrastra e impele hacia la misma orilla. ¿No puedes imaginarte de que vaya a la zaga de este libro como una especie de naufrago sobreviviente, perplejo en el fondo de mí mis-

mo, ocioso, sin poder ocuparme de nada? A medida que concluía ese libro, sentía cada vez con mayor vehemencia que aquello sería un corte indescriptible, una alta línea divisoria de las aguas, como me lo decía siempre; pero ahora descubro que todas las aguas se precipitaron a la antigua vertiente y que descendiendo hacia una invariable aridez. Y si sólo fuera ésto. Pero ese otro, el sucumbido, me ha desgastado de alguna manera, ha puesto las fuerzas y los objetos de mi vida como contribución a la inmensa puesta en escena de su ocaso. Apenas creo percibir una cosa nueva, cuando al punto descubro también la fisura, el sitio brusco del cual él se ha desgajado”.

¿Por qué? ¿Cuál es el transfondo de todo ésto?

“ ‘Malte’ llegó a estar detrás de todo, en cierta medida, detrás de la muerte de tal modo que ya nada me es posible, ni siquiera morir”.

¿Por qué se le sustrae la muerte a Rilke? Es decir ¿a qué sucumbe Malte? La respuesta puede encontrarse en unas palabras en las cuales Rilke piensa la unidad entre el “Libro de las Horas”, los “Nuevos Poemas”, los “Apuntes...” y las “Elegías duinesas”:

“Las tengo (a las ‘Elegías’) por un perfeccionamiento posterior de aquellos presupuestos esenciales que ya estaban dados en el ‘Libro de las Horas’, los que, en las dos partes de los ‘Nuevos Poemas’, se sirven de la imagen del mundo de manera de juego y ensayo, y que luego en el ‘Malte’, reunidos conflictivamente, fueron devueltos a la vida, llevando allí casi a la demostración de que esta vida así colgada sobre un abismo sin fondo es imposible”.

Palabras reveladoras, comprometedoras. Porque muestran la exigencia de ir más allá de la mitificación de la poesía como juego. Pues una cosa es que la afirmación de la vida y la afirmación de la muerte como una sola experiencia (“aquellos

presupuestos esenciales”) se sirvan de la imagen del mundo a manera de juego —tal como ocurre en los “Nuevos Poemas”; y otra cosa es llevar esos presupuestos al vivir mismo, al vivir diario —tal como lo intenta Malte.

Se comprende entonces por qué en los “Nuevos Poemas” —que no poetizan la muerte propia, como en el “Libro de la pobreza y de la muerte”, sino que ya son la muerte como FORMA—AHI— tiene uno de los poemas que vérselas con la comedia en la experiencia de la muerte:

Nada sabemos de ese entrar allá, que nada  
comparte con nosotros. No tenemos razón  
para mostrar asombro, amor u odio a la muerte,  
a la cual una máscara de trágico lamento

tan prodigiosamente deforma. Aún está lleno  
el mundo de papeles que en escena ponemos.

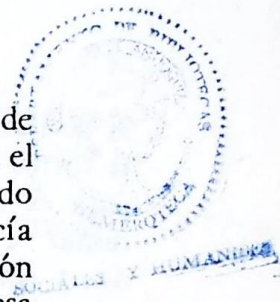
...  
Seguimos la función: declamando con pena  
y miedo lo aprendido, y a veces elevando  
gestos; pero nos puede a veces dominar  
tu existencia alejada de nosotros, ajena

a esta comedia nuestra, lo mismo que un saber  
que se va sumergiendo en esa realidad,  
de tal modo que un rato, arrastrados, ponemos  
en escena la vida, sin pensar en aplausos.

La comprensión de la muerte alcanzada por Malte es visible en su posibilidad de encuentro con Baudelaire. Al respecto, el propio Rilke habla así en carta a Clara:



“Seguramente recuerdas el fragmento donde se habla de Baudelaire y de su poema ‘La carroña’. Pienso que sin ese poema, la evolución hacia el decir objetivo que hoy creemos descubrir en Cézanne no habría podido iniciarse: primero hacía falta que fuera así, implacable como es. Hacía falta, ante todo, que la mirada del arte se responsabilizara por la visión de la realidad incluso en lo terrible y en apariencia sólo repulsivo, esa realidad que tiene un valor de ser como cualquiera otra realidad. Ninguna elección está permitida; el creador no tiene derecho a renegar de ninguna existencia; un solo rechazo, donde quiera que sea, lo aparta del estado de gracia, lo hace totalmente culpable...”



La presencia dura de la muerte en las calles de París le enseña a ver a Malte: aprender a ver es “ver en esta cosa repugnante... lo que existe”.

Sin embargo, Malte no logra erigir esa visión, ese ver, en posibilidad de vida: su existencia puede momentáneamente cruzarse con la de Baudelaire, éste hace camino para Cézanne, y, no obstante...: “La muerte de Brigge era la vida de Cézanne...”

Si Baudelaire le hace ver que todo, aun lo terrible y repulsivo, tiene el mismo “valor de ser” ¿por qué Malte es la pregunta que es? La pregunta: “¿cómo es posible vivir cuando los elementos de esta vida nos resultan completamente inaprehensibles? ¿Cómo es posible existir cuando somos insuficientes en amor, vacilantes ante la decisión e incapaces ante la muerte?”.

La forma de vivir el interrogante de la vida, vendría dada por las siguientes palabras de Rilke:

“... el joven Malte Laurids Brigge necesita aferrar su vida, que se retira a lo invisible, por medio de figuras e imágenes; las encuentra tanto en sus propios recuerdos de infancia como en su universo parisiense, como en las reminiscencias de sus lecturas. Y todo eso, dondequiera haya sido vivido, tiene para él el mismo valor, la misma duración, la misma presencia”.

Si de Baudelaire le viene el saber que todo tiene el mismo "valor de ser" ¿por qué la forma de ésto es la figura y la imagen? ¿También los "Apuntes" serían línea pura de la caída ruinosa? O más bien ¿caída en la línea pura sin llegar hasta la ruina? ¿Todo ello visible en la descripción que hace Malte de los tapices "La dama del unicornio"? Si así fuera ¿por qué los "Nuevos Poemas" no abren la crisis abierta por el "Malte"?

Tal vez el valor, la duración, la presencia de la figura y de la imagen, impidan el condensamiento y endurecimiento de lo terrible en interioridad.

Malte aprende a ver. Llegar a ver ¿es guardar "la forma y la esencia divina de mis amores descompuestos"? Llegar a ver ¿es saber que "serás igual a esa basura, a esta horrible infección, iestrella de mis ojos, sol de todo mi ser, tú, mi ángel y mi pasión! "? Llegar a ver ¿es ser como el cielo que "contemplaba la soberbia osamente como a una flor que se abre"? Llegar a ver ¿es llegar a oír que "aquel mundo devino una extraña música, como el agua en danza y el viento"?

En las "Cartas a una mujer joven" Rilke se maravilla de "... la forma en que pudo usted experimentar el farrago de la ciudad y la dulzura del violín al mismo tiempo..."

En los "Nuevos Poemas" Rilke llegó a ver, en un sentido, a saber; que no sólo hay poema-cosa de Apolo, de la fuente, del pórtico, de la escalinata, del flamenco, de la pantera, del perro, de la pelota, de la bailarina... sino que también hay poema-cosa de la experiencia de la muerte, de la muerte del poeta, de la morgue, del prisionero, de los locos...

Mas ¿por qué poema-cosa del unicornio y no de la muñeca? ¿Por qué el poema-cosa no puede con la muñeca, ni siquiera con la confluencia entre muñeca y unicornio, es decir, ni siquiera con el horror por la muñeca conjurado vuelto espacio- gracias a la eventualidad de ser propia del unicornio?

Pero ¿y es que el poema-cosa sí puede, en realidad, con el unicornio? ¿Por qué únicamente poetiza su pureza, y no, también, su concupiscencia? Y ésto no como espacio reducido a extensividad de sucesión, sino como espacio-tiempo. Es decir: ¿por qué el poema-cosa no poetiza la ambigüedad esencial del unicornio —que le viene de ser inexistente al tiempo que histórico?

¿Qué historicidad alcanza Rilke para el unicornio?

“Todo el amor hacia lo que no puede ser demostrado, hacia lo inconcreto, toda creencia en el valor y en la realidad de aquello que nuestro espíritu ha enaltecido y creado desde sí mismo, a través de los siglos, es susceptible de ser glorificado en el unicornio”.

¿No es ésta la historicidad fundamental —la de lo imaginario? ¿No se funda ahí el hacer originario?

“Hace ya mucho tiempo se construyeron cosas, cuidadosamente, según el modelo de las cosas naturales que se descubrían; se construyeron herramientas y recipientes; y tiene que haber sido una experiencia extraordinaria ver lo hecho por uno mismo, tan reconocido, tan auténtico, tan con los mismos derechos, tan real al lado de lo que ya ERA. Algo nació en ese momento, inconscientemente, en un hacer desenfrenado; y traía sobre sí las huellas de una vida abierta y amenazada; todavía tenía su calor, pero apenas quedaba terminado, se separaba e incorporaba a las cosas, adoptando su resignación, su silenciosa dignidad, y miraba como arrobado, con comprensiva melancolía más allá de los límites de su duración. Esta experiencia fue tan particular y tan intensa, que se comprende que repentinamente hubiera cosas que sólo eran realizadas a causa de ella. Quizás las primeras imágenes de dioses fueran aplicaciones de esa experiencia; intentos de construir, a partir de lo humano y lo animal que se veía, algo que no muriera también, que durara; algo superior: una cosa.

¿Qué cosa? ¿Una cosa bella? No. ¿Quién habría sabido qué es la belleza? Una cosa parecida. Una cosa en la que se reconociera lo que se amaba, y lo que se temía, y lo incomprendible de todo eso”.

Como esas cosas que ya no se creaban según el modelo de la naturaleza, sino que eran la posibilidad (de lo anterior) hecha cosa fascinada: así fue la imagen: la forma del tiempo de ese crear: el instante en que se percibe “la calma grande de las cosas que no tienden a nada” y que luego se transformarán en herramienta y en recipiente.

Para Rilke, es la misma experiencia del niño con un “pedacito cualquiera de madera”:

“Este algo, pequeño y olvidado que podía significar todo, os familiarizó con mil cosas porque desempeñó mil roles: fue animal y árbol, y rey y niño —y cuando él se retiró, todo eso estaba ahí. Ese algo tan insignificante, preparó vuestra relación con el mundo; os condujo hacia el acontecer, y os puso entre los hombres, y más aún: en él, en su existir, en su apariencia, en su destrozarse, o en su misterioso desaparecer, habéis vivido todo lo humano hasta lo hondo de la muerte”.

El tiempo de lo dicho acaece plenamente en el instante que dice: “... y cuando él se retiró, todo eso estaba ahí”. Rilke lo dijo en 1907. En 1914, en el escrito titulado “Muñecas” —reflexión bajo el pretexto de una exposición de muñecas de cera de Lotte Pritzel— dirá:

“... se nos volvió algo desconocido, y todo lo familiar con que lo habíamos llenado y colmado, se nos volvió desconocido en él”.

En lo dicho en 1907, la unidad del retirarse y el estar ahí viene de que el niño ha “vivido todo lo humano hasta lo hondo de la muerte” en ese “pedacito cualquiera de madera”. En lo dicho en 1914 ¿se trata de la pérdida de esa experiencia de la

muerte? ¿de que ya nos negamos el saludo de la muerte? ¿qué se nos volvió desconocido?

Ante todo, hay que decir que eso no ocurrió en cualquier momento, sino en el instante en que “comprendimos que no podíamos hacerlo ni cosa ni hombre”. ¿A quién? No al pedacito cualquiera de madera. ¿A quién, entonces? Primero despejemos el lugar:

“... sólo, muy simplemente, querría evocar rápidamente, un huso, una rueca, un telar casero; un guante de novia, una taza, la encuadernación y las hojas de una Biblia: para no hablar de la gran voluntad de un martillo, de la entrega de un violín, de la diligencia bienintencionada de unos lentes de cuerno... Sí, sólo con echar sobre la mesa esa baraja con que tantas veces se han hecho solitarios, ya se pone uno en el centro de dolorosas esperanzas que ya hace mucho quedaron superadas. Si se nos hace presente todo ésto y se encuentra en el mismo instante —saliendo de debajo de un montón de cosas llenas de participación en nosotros— uno de nuestros muñecos, casi nos indignaría por su capacidad de olvido, terrible y gruesa, el odio que, sin saberlo, seguramente siempre constituyó una parte de nuestras relaciones con él...”

De modo que se trata del muñeco.. Aquel pedacito cualquiera de madera podía metamorfosearse en caballo, en espada, en pájaro, y, más aún, en trote, en caída, en vuelo, y, más allá, en el trotar mismo, en el volar mismo: su silencio es el de la posibilidad: el de tener todo el tiempo. En cambio, el silencio del muñeco es el de la imagen petrificada:

“Frente al muñeco estábamos obligados a afirmarnos, pues si nos entregábamos a él, ya no había nadie más ahí. El muñeco no replicaba nada, así que vinimos a la situación de asumir por él acciones, dividiendo nuestro ser, cada vez más ancho, en parte y contraparte, separando en nosotros en cierta medida el mundo, que entraba en nosotros ilimitado,

del cuerpo. (.. ) En un tiempo en que todavía todos estaban ocupados en contestarnos, siempre rápidos y acalladores, el muñeco fue el primero que nos aplicó este silencio superviviente, que luego volvería siempre a soplarnos desde el espacio, cuando pisábamos en algún lugar de los límites de nuestra existencia. Frente a él, que nos miraba fijo, experimentamos por primera vez (¿o me equivoco?) esa oquedad en el sentimiento, esa detención del corazón en que uno se perdería si no le sostuviera toda la suave naturaleza, como algo sin vida, sobre abismos. ¿No somos extrañas criaturas, que vamos a poner nuestra primera inclinación allí donde permanece estéril, de tal modo que en el gusto de esa suavidad insuperada se mezclaba la amargura de que era vana? ”

Inquieta nuevamente que sea una prosa lo que tome sobre sí la caída irresistible hasta la ruina. Que gracias a la muerte, en los “Nuevos Poemas” lo observado se quede como eterno, pero que ese quedarse esté inoculado por un quedarse de otro sentido: el de la muñeca.

Ahora vemos lo insuficiente de que el unicornio se acerque a una mujerzuela o a un joven vestido de muchacha: ¡es necesario que unicornio y muñeca sean pesados, al mismo tiempo, en la balanza del ángel! No basta que por separado sean libados en invisible, pues todo debe poder encontrarse con todo y, así, en cuanto constelación, transformarse en invisibilidad.

La exclusión mutua entre unicornio y muñeca constituye —según quedó insinuado— ponderación de comerciante.

Que el poeta no logre el encuentro entre ambos deviene contratiempo para el paso de la balanza de las manos del comerciante a las del ángel.

Si el unicornio no se reclina en el regazo de estopa de la muñeca... tu ser, ah, poeta, tu ser no es canto.

Alcanza la muñeca una gravitación tal que en las “Elegías duinesas” ya no es únicamente un peso destinado a uno de los platillos de la balanza angélica: iacontece en la misma temporalidad del ángel! :

Angel y Muñeca; ésto es por fin comedia. Entonces se reúne aquello que nosotros constantemente escindimos, en cuanto existimos.

(El primer verso, en su comienzo —Engel und Puppe— suele verterse como: Angel y marioneta. Traducción errante si se tiene en cuenta la diferencia hecha por Rilke en el escrito “Muñecas”:

“Podría un poeta quedar bajo el dominio de una marioneta, pues la marioneta no tiene nada sino fantasía. El muñeco no la tiene y es exactamente mucho menos que una cosa, como una marioneta es más”.

El pedacito cualquiera de madera es absoluta posibilidad de imagen. La marioneta es una encarnación móvil de la posibilidad. El muñeco es la encarnación estática).

El ángel: extremo de la ardiente aspiración hacia la luz. La muñeca: extremo del temor a la locura.

¿Quiere ésto decir que en las “Elegías del Duino” Rilke logra una mediocre nivelación, un término medio indiferente entre luz y locura? ¿Cuál es la forma de reunión de “aquello que nosotros constantemente escindimos, en cuanto existimos”? En otras palabras: ¿qué dice la balanza de la muerte al pesar al ángel y a la muñeca? No dice nivelación ni término medio. Dice: “ésto es por fin comedia”.

Pero a nosotros, cuando queremos decir una sola cosa, del todo, ya nos es perceptible el lujo de lo otro. La hostilidad nos es lo más próximo. Los amantes, ¿no tropiezan constantemente con sus límites, el uno en el otro, ellos, que se prometían espacios dilatados, galope y patria?



SOCIALES Y HUMANIDADES

Entonces, para la figura de un momento fugitivo, un fondo de contraste se nos prepara, penosamente, a fin de que podamos distinguirla; porque se es muy claro con nosotros. No conocemos el contorno de nuestro sentir: sabemos sólo o que lo forma desde fuera.

¿Quién no tuvo pánico de sentarse delante del telón de su propio corazón? Aquél se abrió; la escena era una despedida. Fácil de comprender. El jardín consabido, oscilando suavemente aparecía luego el danzarín. No es él. ¡Basta! Por más que se mueva con tanta ligereza se ve que está disfrazado, y resulta ser un burgués que a través de la cocina penetra en la habitación.

No quiero estas máscaras a medio llenar, prefiero la muñeca. Está llena.

A qué ha tenido que apostar su vida Rilke para poder llegar a preferir el lleno de la muñeca, es cosa que se ve en las siguientes palabras alusivas al escrito "Muñecas":

"¿... no es espantoso que uno escriba semejante cosa sin dudar de nada, con el pretexto de hablar de un recuerdo de la intimidad más original, y que en seguida deponga la pluma ante la urgencia de revivir una vez más lo fantasmal, aunque de manera ilimitada como nunca; hasta que, lleno de estopa hasta el borde de ese cuerpo de fanteche en que uno mismo se ha convertido, siente la boca seca...?"

Universidad de Antioquia



\*6-10000003045284\*

615044



EDITORIAL U. de A.