

## El símbolo de los animales en la antropología poética de R. M. Rilke: Una lectura de la octava elegía

Joan B. Llinares. Universitat de València

Esta comunicación se enmarca en una triple motivación: *en primer lugar*, el interés por el estudio de las relaciones entre filosofía y literatura, concretamente el de las huellas de la filosofía nietzscheana en los escritores del XX, sobre todo los del área germánica, como Thomas Mann, Gottfried Benn y Robert Musil, entre los cuales también se encuentra quien está considerado como el poeta por excelencia de nuestro tiempo en esa lengua, Rainer Maria Rilke; en efecto, su obra está atravesada por una profunda sintonía con el pensamiento nietzscheano, como ya Heidegger subrayó con mano maestra: “la poesía de Rilke queda en la penumbra de la metafísica atenuada de Nietzsche,” “el ente del ángel de Rilke es *el mismo metafísicamente* que el personaje del Zaratus-tra de Nietzsche”<sup>1</sup>. Las relaciones entre ambos autores merecen investigación y ofrecen instructivos paralelismos, desde la común temática del anticristianismo, la esperanzada reivindicación del arte o la implacable crítica a la moral imperante, hasta las intempestivas consideraciones sobre los animales, como aquí apuntaremos, además de la indicada metafísica de la subjetividad y de la voluntad. *En segundo lugar*, quisiéramos destacar la importancia de la antropología poética de Rilke para la antropología filosófica contemporánea, no sólo por sus precoces y formidables hallazgos, luego tematizados por los filósofos de la vida, los existencialistas y los hermeneutas, y de manera eminente por el mismo Heidegger, como bien se sabe<sup>2</sup>, sino además y muy en especial, desde nuestro punto de vista, por la torsión e inversión a la que somete el esquema jerárquico desde el que dibuja el espacio del *homo* como *animal rationale* la metafísica occidental, un espacio de posición intermedia entre, por arriba, los dioses y, por abajo, los animales, atravesado además por tensas y notables diferencias internas, como las que discriminan entre los hombres y las mujeres, los adultos y los niños, los civilizados y los salvajes, etc. Tal jerarquía legítima en el trato con los animales actividades tanto alimenticias, laborales y sacrificiales, como venatorias, lúdicas y hasta exhibicionistas y pomposas, pues éstos son considerados como radicalmente inferiores desde sus manifiestas carencias de *logos* y de *polís*. Y *en tercer lugar*, por último, ya que este Congreso ha optado por plantear esta cuestión sobre los humanos y los animales, puede ser conveniente que en tal contexto también se escuchen los versos de este errante y solitario poeta lírico cargado de inauditos pensamientos.

<sup>1</sup> M. Heidegger. “Wozu Dichter”. En *Holzwege*. 1ª ed. Frankfurt a. Main, 1950 (trad. cast. *Sendas Perdidas*. Buenos Aires: Losada, 1960. pp. 224-268, concretamente en pp. 239 y 261.

<sup>2</sup> Véase, por ejemplo, además del texto ya citado de este filósofo, R. Guardini. *Zu Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins*. 1ª ed. Munich, 1943; O. F. Bollnow. *Rilke*. 1ª ed. Stuttgart, 1951 (trad. cast. *Rilke, poeta del hombre*. Madrid: Taurus, 1966); J. Choza. *Al otro lado de la muerte. Estudio sobre las elegías de Rilke*. Pamplona: Eunsa, 1991; J. V. Arregui. “La poética de la existencia. Consideraciones en torno a Rilke”. En *Tópicos* 13 (1997), pp. 45-78.

Estudiar a un poeta de otra lengua plantea al menos una doble exigencia: ante todo, y justamente para que podamos oír su propia voz, pues su pensar habita en la textualidad de sus versos, *hemos de darle la palabra*, hemos de citarlo literalmente con suficiencia, aunque quede poco espacio para los comentarios; pero, además, nos hemos de comprometer con una *traducción* castellana que lo haga comprensible. Brindar una versión responsable ha sido, por tanto, aprovechando traducciones previas, una parte de nuestro cometido, que quisiera aportar rigor y claridad ante la inevitable pérdida de la fuerza rítmica y expresiva de los originales. Hemos tenido que ser, pues, drásticamente *selectivos*, aquí sólo podremos atender un *fragmento* de su obra, de ahí que hayamos optado por centrarnos en su plena madurez y, de hecho, en un único poema, la octava de las *Elegías de Duino*.

Aunque sólo sirva como trasfondo de determinada problemática común, queremos empezar citando un aforismo nietzscheano, sorprendente preludio de la que ofrece la peculiar presencia del símbolo de los animales en la obra de Rilke:

Nosotros hemos trastocado lo aprendido. Nos hemos vuelto más modestos en todo. Al hombre ya no lo derivamos del “espíritu”, de la “divinidad”, hemos vuelto a colocarlo entre los animales. Él es para nosotros el animal más fuerte, porque es el más astuto: una consecuencia de esto es su espiritualidad. Nos defendemos, por otro lado, contra una vanidad que también aquí quisiera volver a dejar oír su voz; según ella el hombre habría sido la gran intención oculta de la evolución animal. El hombre no es, en modo alguno, la corona de la creación, todo ser está, junto a él, a idéntico nivel de perfección... Y al aseverar esto, todavía aseveramos demasiado: considerado de modo relativo, el hombre es el menos logrado de los animales, el más enfermo, el más peligrosamente desviado de sus instintos — ¡desde luego, con todo esto, también *el más interesante!* — En lo que se refiere a los animales, [...] nosotros, lógicamente, no ponemos aparte tampoco al hombre, como todavía hizo Descartes: lo que hoy se ha llegado a entender del hombre llega exactamente hasta donde se lo ha entendido como una máquina. En otro tiempo al hombre se le daba, como dote suya procedente de un orden superior, la “voluntad libre”: hoy le hemos quitado incluso la voluntad, en el sentido de que ya no es lícito entender por ella una facultad. [...] En otro tiempo veíase en la consciencia del hombre, en el “espíritu”, la prueba de su procedencia superior, de su divinidad; para *hacer perfecto* al hombre se le aconsejaba que, al modo de la tortuga, retrayese dentro de sí los sentidos, interrumpiese el trato con las cosas terrenales, se despojase de su envoltura mortal: entonces quedaba lo principal de él, el “espíritu puro”. También sobre esto nosotros hemos reflexionado mejor: [...] nosotros negamos que se pueda hacer algo de modo perfecto mientras se lo continúe haciendo de modo consciente. El “espíritu puro” es una pura estupidez: si descontamos el sistema nervioso y los sentidos, la “envoltura mortal”, *nos equivocamos en la cuenta* — ¡nada más!...<sup>3</sup>

Pasemos, sin comentarios, a leer al poeta. La *Octava elegía*, “la elegía silenciosa”, como Rilke la llamaba, es “una meditación dulce y melancólica sobre el ser del hombre y de diversos tipos de animales”, en palabras de E. Barjau. Escrita en la torre-castillo de Muzot entre el 7 y el 8 de febrero de 1922, pertenece al momento final de conclusión de todo ese largo y extraordinario ciclo, comenzado en Duino diez años antes. Así empieza su primera estrofa:

Con todos sus ojos ve la criatura

<sup>3</sup> F. Nietzsche. *El Anticristo*. § 14. Ed. rev. de A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza. pp. 43-4.

lo abierto. Sólo nuestros ojos están  
 como invertidos y rodeándola a ella por completo  
 cual trampas en torno a su libre salida.  
 Lo que *hay* afuera lo sabemos sólo por el semblante  
 del animal; porque ya al niño tierno  
 le damos la vuelta y lo obligamos a mirar hacia atrás  
 lo ya formado y no lo abierto, eso que es  
 tan profundo en el rostro del animal. Libre de muerte.  
 A *ella* sólo nosotros la vemos; el animal libre  
 tiene siempre tras de sí su ocaso  
 y ante sí a Dios y, cuando camina, entonces camina  
 en la eternidad, así como manan las fuentes<sup>4</sup>.

Entre la criatura con ojos, esto es, el animal y nosotros, los humanos, hay, pues, según el poeta, dos diferencias esenciales, que marcan nuestros respectivos espacios existenciales: en primer lugar, el animal ve con sus ojos lo abierto, está sereno en el todo de la realidad, mientras que el ser humano, por el contrario, impide la salida libre de las criaturas, les tiende trampas, las subyuga y esclaviza, es decir, se enfrenta al mundo, lo reduce y resume, le da forma y figura, clausura y cerrazón. Esta primera diferencia la habían constatado unos versos de la *Primera elegía*:

y los astutos animales advierten ya,  
 que no estamos muy confiados y como en casa  
 en el mundo interpretado<sup>5</sup>.

El mundo en el que habitamos los humanos no es un plexo de hechos – “no hay hechos, hay interpretaciones”, había dicho ya Nietzsche–, es un mundo sometido siempre a nuestras lecturas y desciframientos, un mundo que demuestra que nos relacionamos con él no desde la seguridad instintiva o la compulsión estructural y específica de las denominadas leyes de la naturaleza, sino desde perspectivas y esquemas particulares que, al conocer así el entorno y adaptarnos a él, nos permiten sobrevivir.

Se dibujan dos espacios existenciales, por tanto, lo abierto y lo cerrado, lo volcado hacia el todo y lo reconcentrado hacia sí, hacia su subjetividad. El propio poeta explicó el inicio de esta *Elegía* insistiendo en estos dos diferentes grados de conciencia:

Usted debe concebir el concepto de “abierto” [...] *de tal modo* que el grado de conciencia del animal lo instale en el mundo sin que (como nosotros) se coloque frente a él en todo momento; el animal está *en* el mundo; nosotros estamos *ante el mundo* gracias al peculiar giro y elevación tomados por nuestra conciencia<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> vv. 1-13. En principio seguiremos la traducción de O. Dörr, Madrid: Visor, 2002, p. 155, que es especialmente escrupulosa y aprovecha y discute en sus notas muchas traducciones anteriores, introduciendo nosotros las modificaciones que creamos oportunas. Hemos tenido en cuenta para ello otras versiones, p. ej., las de Torrente Ballester (reeditada en Valencia: MCA, 2000), Valverde (Barcelona: Plaza y Janés, 1967 y Barcelona: Lumen, 1980), Barjau (Madrid: Cátedra, 1987), Ferreiro Alemparte (Madrid: Espasa Calpe, 1999) y J. Talens (Madrid: Hiperión, 1999)).

<sup>5</sup> vv. 11-13. Ed. de O. Dörr, p. 33.

<sup>6</sup> Carta a un lector ruso citada por M. Heidegger. *op. cit.* p. 238, con modificaciones.

A esto se añade, en segundo lugar, el que nosotros, con nuestros ojos que están como invertidos, vemos la muerte, sólo nosotros la vemos, mientras que el animal, libre de la muerte, tiene ante sí a Dios, o, con otras palabras, anda en la eternidad.

Esto último parece extraño, pues bien sabemos que los animales también mueren y que, por consiguiente, no viven eternamente. La eternidad ha de significar aquí, por tanto, no la infinitud característica de los seres inmortales sino sencillamente la constancia, la permanencia, la conducta persistente de unos seres mortales mientras están en vida. Repárese, por lo demás, en que para el poeta tanto los animales como los humanos vienen caracterizados por un rasgo de su capacidad perceptiva, por aquello esencial que ven sus ojos, lo abierto, en un caso, y la muerte, en el otro. El semblante de los animales —la fina lectura de Barjau es aquí imprescindible— juega entonces un importante papel, ya que gracias a la peculiar transparencia de su cara y por sus ojos, los “espejos” de su “alma”, los humanos sabemos lo que queda fuera de nosotros, lo que está más allá de nuestro círculo cerrado, aquel que, en principio, traza nuestro nacimiento y se completa y redondea con nuestra muerte. El mundo en pleno, lo abierto, lo libre, nos sobrepasa, queda fuera del reducido enfoque de nuestra mirada.

He aquí, pues, una antropología poética que no es antropocéntrica, sino que, por el contrario, sacude las premisas reiteradas del ‘humanismo’ occidental, basado en la racionalidad del *animal rationale* y generador de una soberbia arrogancia frente al resto de los animales, carentes de palabra y de razón, esclavos absolutos de sus instintos, seres destinados a los ‘humanos, demasiado humanos’ placeres de la caza o la equitación, la cocina o la tauromaquia. En esta antropología la libertad se atribuye a los animales, mientras que los humanos, desde la infancia, estamos forzados a mirar retrospectivamente lo ya formado, estamos condicionados y obsesionados por nuestra visión de la muerte y no vivimos en perspectiva de eternidad. La *Cuarta elegía* ya lo había dicho perfectamente:

Nosotros no concordamos. Tampoco estamos comunicados  
 como las aves migratorias. Sobrepasados y tardíos,  
 nos imponemos de súbito a los vientos  
 y caemos sobre un estanque indiferente.  
 Tenemos conciencia a la vez del florecer y el marchitarse.  
 Y en alguna parte andan leones todavía, que no saben,  
 mientras son majestuosos, de ningún desmayo<sup>7</sup>.

Los dos primeros versos, de difícil traducción, vienen a decir que “nosotros no vamos al unísono”, que “no somos unánimes”, o bien que no formamos una unidad ni con nosotros mismos ni con el todo de la realidad, como la forman los demás animales. “No somos avisados”, “no estamos acordados” como las aves migratorias, como indican otras versiones. El último verso quiere decir que los leones, mientras les dura la majestad de su esplendor, “no saben de ninguna impotencia”. Todo ello subraya que los humanos tenemos un comportamiento muy diverso, según los pueblos y los individuos; que tampoco seguimos como especie los ritmos y leyes que marca la naturaleza con el paso de las estaciones, el ciclo anual de vida de las plantas y los árboles frutales,

<sup>7</sup> vv. 2-8. Ed. cit. p. 87.

las épocas de celo, el cambio de vientos y temperaturas, las diferentes horas de luz a lo largo del día, etc. Por lo demás, los humanos sabemos del envejecimiento, las enfermedades y la muerte, desde que dejamos de ser niños, desde que nos alejamos de nuestra infancia. Pero también sabemos imponernos a los vientos, por ejemplo, con las velas de las alas ‘delta’, o con aeroplanos y aviones, es decir, con la técnica, aunque luego todo se nos torne indiferente. El rasgo decisivo que nos diferencia de los otros animales está bien explícito: “somos conscientes a la vez del florecer y del marchitarse”.

Así pues, nuestra consciencia de la muerte es el rasgo fundamental que nos separa de ellos, los cuales, como los niños, no son conscientes de su ser mortales, no tienen ante sí la imagen de su futuro ocaso y de su muerte, por eso se sienten libres de ella y viven en permanente eternidad, como constantemente corren las aguas de los manantiales. Su transcurso vital, para ellos, no sigue una curva ascendente y descendente de crecimiento y posterior decadencia, sino que persiste mientras dura su vida en un presente inalterado y pleno. Esta libertad les otorga una especial profundidad que los humanos captamos en los ojos de su cara, fruto de su visión de lo abierto, y gracias a esa hondura de su semblante podemos saber lo que hay afuera, lo que existe en el exterior, más allá de nuestra conciencia y del espacio acotado que demarca. El poeta lo ratifica unos versos después y en el final de la primera estrofa de la elegía:

*Nosotros* no tenemos jamás, ni un solo día,  
el espacio puro ante nosotros, al que las flores  
se abren infinitamente. Siempre hay mundo  
y nunca ese no-lugar sin negación: lo puro,  
no vigilado, que uno respira y  
*sabe* infinitamente y no codicia. [...] *[...]*  
Siempre orientados hacia la creación, sólo vemos  
sobre ésta el reflejo de lo libre,  
oscurecido por nosotros. O que un animal,  
uno mudo, alce la vista tranquilamente trasasándonos.  
Esto se llama destino: estar frente a frente  
y nada más, y siempre frente a frente<sup>8</sup>.

La conciencia oscurece en los humanos su experiencia de la creación, “no tenemos jamás el espacio puro ante nosotros”, siempre construimos un “mundo” según nuestros deseos, apetencias e intereses, con afirmaciones y negaciones, clasificaciones y jerarquías, demarcaciones y fronteras, siempre lo interpretamos, ese es nuestro destino, diferenciar entre lo conocido y lo desconocido, lo propio y lo ajeno, lo seguro y lo peligroso. No en balde tenemos conciencia de la muerte, de nuestro final, de ese futuro irrevocable que nos alcanzará. Perdemos así la pureza, la claridad y la serenidad, la amplitud de mirada y el silencio, la vida libre y confiada que comparten las flores, los animales y los niños. Los humanos, como explicó el poeta, no estamos, pues, *en* el mundo, sino *ante* el mundo, *frente* al mundo, siempre *enfrente*. De nuevo es la mirada de un mudo animal la que consigue taladrarnos, la que con su mero existir, como el de las

<sup>8</sup> vv. 14-19 y 29-34. Ed. cit. pp. 157 y 159, con muchos cambios.

efímeras y bellísimas flores, nos subraya nuestras impurezas, codicias y deseos, nuestras negaciones y delimitaciones, nuestro trágico y diferente 'destino', siempre en angostura y enclaustrados, en claroscuro, vigilantes, al acecho, enfrentados y confrontados, en agónico e inseguro vivir. Rilke revela todo esto sin elevar la voz, como describiendo lo que constata.

Viene a continuación la breve estrofa central del poema, que engarza las dos largas que desde ese centro lo articulan:

Si ese animal que seguro avanza hacia nosotros  
 en otra dirección tuviera una conciencia como la nuestra,  
 nos haría cambiar de rumbo con su transformación.  
 Pero para él su ser es infinito,  
 incontrolado y sin visión de su propio estado,  
 puro, al igual que su mirada hacia delante.  
 Y donde nosotros vemos futuro, ahí él lo ve todo  
 y se ve en todo y a salvo para sí.

Los humanos, conscientes de que somos mortales y finitos, diferenciamos entre vida y muerte, salimos del tiempo del puro presente y de la serena contemplación del todo, y al punto sabemos que hemos dejado de estar a salvo, que estamos desamparados y radicalmente enfermos, pues nos inquietamos y angustiamos por el porvenir, por los proyectos que quizá quedarán pendientes, por nuestra muerte inevitable. El animal, por el contrario, está curado, redimido, a salvo para siempre, pero a nosotros él no nos puede cambiar. Nuestra diferencia fundamental es, según estos versos centrales, la conciencia, la fuente de la reflexividad y de la finitud, de la preocupación por el futuro y de nuestras ataduras, conceptualizaciones particularizantes e impuras codicias. El hombre, pues, es un animal enfermo, el más enfermizo de todos, como dijo Nietzsche, necesitado de cura y de salud.

A continuación viene la tercera estrofa, llena de sorprendentes metáforas:

Y sin embargo, en ese animal cálido y alerta  
 está el peso y la inquietud de una gran melancolía.  
 Porque también a él se le adhiere lo que a nosotros  
 a menudo nos subyuga, —el recuerdo,  
 como si aquello hacia lo que uno tiende  
 hubiera sido más cercano alguna vez, más fiel, y su contacto  
 infinitamente dulce. Aquí todo es distancia,  
 y allí fue respiración. Después de la primera patria  
 la segunda es para él ambigua y de molestos vientos.  
 Oh bienaventuranza de la *pequeña* criatura  
 que siempre *permanece* en el regazo que la portó;  
 Oh felicidad del mosquito que todavía salta *dentro*,  
 incluso cuando está de boda: porque el regazo es todo.  
 Y mira esa seguridad a medias del pájaro,  
 que desde su origen casi sabe ambas cosas,  
 como si fuera un alma de los etruscos,  
 el alma de un muerto al que un espacio recibió,  
 pero con la figura en reposo como lápida.

Y qué consternado estará aquel que ha de volar  
y proviene de un regazo. Asustado de sí mismo,  
cruza el aire cual un rayo, como cuando una hendidura  
corre a través de una taza. Así rasga la huella  
del murciélago la porcelana de la tarde<sup>9</sup>.

El comienzo de esta estrofa resulta desconcertante, como si a los animales, de repente, a más de un estado de vigilancia y de alerta, también se les añadiera la melancolía y la desazón de los recuerdos; como si también ellos pudieran saltar hacia atrás por encima del presente y rumiaran vivencias de tiempos pasados; como si de ese modo, graves e inquietos, trataran de recuperar y rememorar lo que anteriormente tuvieron en su cercanía y proximidad. Pero para no caer en una hermenéutica desenfocada conviene saber que 'recuerdo' o 'reminiscencia' es, en el original del poema, *Erinnerung*, literalmente 'interiorización', es decir, el proceso por el que se consigue que algo se vuelva íntimo, se haga una parte del interior de uno mismo, de la propia intimidad. Más que un proceso temporal —el recuerdo en el ahora, en el momento presente, de algo que aconteció en un instante del pasado—, se habla aquí, pues, de un proceso eminentemente espacial, la conversión de algo exterior en algo interior, la transformación del mundo externo en espacio íntimo.

Por otra parte, aquello hacia lo que se tiende con afán, ese interiorizar lo externo, parece haber sucedido ya una vez en el tiempo, e incluso entonces fue más cercano, más fiel y de inacabable ternura. ¿Cuándo? Se ha dicho que aquí Rilke alude a Platón, pero basta con remitirse a la época de 'gestación' anterior al nacimiento y a la existencia individual, a la 'primera patria', cuando todavía el animal estaba en el 'seno materno'. Así pues los animales, para el poeta, tienen adherido en ellos aquello que constituye su intimidad, su interioridad, su mundo interno, aunque eso nos parezca extraño. Hay que precisar, por lo demás, que no acontecería esta 'interiorización' de igual modo en todos ellos, pues no todos tienen 'recuerdos' similares de su estado prenatal, ni viven de idéntica forma la exterioridad del mundo, su 'segundo hogar' o su 'segunda patria', tras el nacimiento.

En efecto, se percibe a continuación en esta tercera estrofa una clara gradación: una cosa son los *insectos*, como el mosquito, otra las *aves*, y una tercera, diferente de las anteriores, la de los mamíferos voladores, como los *murciélagos*. El correspondiente proceso de 'interiorización' aumenta en ellos en inseguridad, según el tipo de 'seno materno', de 'regazo', que cada grupo haya tenido antes de nacer y según sea el respectivo salto hacia su 'segunda patria', el aire en que se mueven, con sus vientos y su inconsistencia.

Las curiosas ideas 'biológicas' que en esos versos resume el poeta no son meras ocurrencias de un día, súbitas iluminaciones de vivencias místicas, pues proceden de sostenidas reflexiones que ya había redactado años antes, tanto durante su estancia en España en 1913 como en París, un año después, como oportunamente explicó en 1959

<sup>9</sup> vv. 43-65. Ed. cit. pp. 159-161, con variaciones.

Peter Szondi<sup>10</sup>. Véase al respecto este texto de la carta a Lou Andreas-Salomé del 20 de febrero de 1914, su principal interlocutora y quizá inspiradora de estas meditaciones:

Ahora lo he comprendido bien, como nunca antes me lo pude representar: este proceso constante de introversión de la criatura, el cual se produce desde el mundo hacia el mundo interior (*aus der Welt in der Innen-Welt*). De ahí la incitante situación del pájaro en el camino de su interioridad (*nach Innen*), pues su nido es casi un claustro materno al exterior que le ha sido otorgado por la naturaleza, y al que abastece y cubre únicamente, en lugar de llevarlo en sí. De este modo es el pájaro, de entre los animales, aquel que tiene un sentimiento especialmente acusado de confianza en el mundo exterior (*Aussenwelt*), como si se supiese en el más íntimo secreto con él. Por eso canta en el mundo como si cantara dentro de sí mismo (*in seinem Innern*); por eso nos es tan fácil captar en nuestro interior (*ins Innere*) la voz de los pájaros, nos parece como si la vertiésemos (*übersetzen*) por entero en nuestro sentimiento, hasta hacer posible, por un instante, que el mundo entero se torne para nosotros en espacio interior (*die ganze Welt zum Innenraum*), porque sentimos que el pájaro no hace distinción entre el corazón suyo y el corazón del mundo. — Así, pues, de una parte, para lo animal y humano se habrá ganado mucho en virtud de esta introversión de la vida que llega a su madurez en el claustro materno (*Mutterleib*): pues éste se hará tanto más mundo en la medida en que, afuera, el mundo tenga una menor participación en estos procesos (como si el mundo se hubiera vuelto más inseguro cuando uno se sitúa fuera de él —). De otra parte (de mi diario escrito en España hace un año, de que te acordarás), la pregunta: “¿De dónde procede la intimidad (*Innigkeit*) de la criatura?” [...]: de este no haber llegado a la madurez en el útero (*Leib*), lo cual implica que ella jamás abandona ese recinto (*Leib*) que le ofrece protección (conserva toda la vida una vinculación con el seno materno (*Schoosverhältnis*)<sup>11</sup>.

La desconcertante pregunta que Rilke entrecomilla procede, ciertamente, de su *Diario* escrito en España. En efecto, léase la siguiente anotación que inicia una especie de miscelánea de sugerencias:

Los pajarillos posados en las encinas, no hablando más prosa, poetizaban ya un poco. El corazón le chapoteaba a uno como un agua ligera. ¿De dónde la intimidad de la criatura?...<sup>12</sup>.

Sobre el mismo tema, dicho *Diario español* contiene también estas líneas, que su autor copió y le remitió a su amiga y confidente Lou desde Munich en la carta que le escribió el 20 de febrero de 1918. El texto lleva como título “*Rivalidad entre madre y mundo*” y dice así:

Que una gran cantidad de especies broten de gérmenes expuestos a la intemperie (*draussen*), en ese vasto y estimulante estar en el aire libre que les sirve de claustro materno (*Mutterleib*), — cómo tienen que sentirse entrañadas (*heimisch*) en él toda la vida, no hacen otra cosa que saltar de gozo en el seno materno (*Schooss ihrer Mutter*) como el pequeño Juan; pues, este mismo espacio las ha concebido y llevado en su seno, sin salirse jamás de su seguridad y protección.

<sup>10</sup> Cf. el texto de su lección magistral y de su conferencia radiofónica dedicado a la *Octava elegía* en *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. 2ª ed. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1991. pp. 421-64. Agradezco al prof. Enrique Gavilán la oportuna referencia a este excelente comentario.

<sup>11</sup> Trad. de J. Ferreiro Alemparte. R. M. Rilke. *Epistolario español*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975. pp. 276-7. Hemos modificado un tanto la traducción y añadido los términos originales para favorecer la comprensión del texto y sus relaciones tanto con respecto a la *Octava Elegía* como con el importante concepto de *Weltinnenraum*, el “espacio interior del mundo”, fundamental en la poética del maduro Rilke, como es bien sabido.

<sup>12</sup> *Epistolario español*. p. 274.

Pero en el pájaro todo sucede con un poco más de timidez, con un poco más de cautela. Su nido es ya para él un pequeño claustro materno (*Mutterschooss*) amparado por la naturaleza, y que él no hace sino cubrir, en lugar de llevarlo en sí totalmente. Y de pronto, como si lo exterior (*draussen*) no fuera lo suficientemente seguro, el maravilloso madurar huye a refugiarse en lo oscuro de la criatura, para surgir luego en el mundo en un cambio ulterior, y lo toma como su segundo mundo para ya nunca deshabituarse por completo de las cosas dadas en el primero, en el más íntimo<sup>13</sup>.

El *insecto* permanece siempre en el 'seno' que lo llevó: ciertamente, esas pequeñas criaturas se reproducen por medio de huevos, que no necesitan ser empollados, son autosuficientes. En este sentido, el insecto no ha tenido nido ni relaciones de dependencia y cuidados con sus padres, más bien se puede decir que él ha sido su propio regazo, o que el mundo entero lo ha acogido en su seno desde el principio. Ésta es, para Rilke, su dicha y su felicidad, que en todo momento, incluso en sus esponsorios, el insecto esté siempre saltando *dentro*, pues para él regazo es todo, no tiene inseguridad en ninguna parte, porque todo le es íntimo, se siente a cobijo cuando vuela y cuando está posado sobre tierra firme, en todo instante.

El *pájaro* ya sabe a medias de la inseguridad, sabe del sólido nido y del arriesgado vuelo en el aire. Rilke lo expone mediante la metáfora del alma de los etruscos, un pueblo especialmente preocupado por el problema de la muerte, que sepultaba las cenizas de sus muertos en sepulcros con lápidas que reproducían en bajorrelieves las figuras de los difuntos, si bien creían a la vez que sus almas, convertidas en pájaros, volaban en el mundo de ultratumba. Como el pájaro, un alma etrusca sabe, así pues, de dos mundos, el terrestre, con su figura en la lápida, con el alma aparentemente confinada a un espacio reducido, a un nido o nicho determinado, y el aéreo de su existencia posterior como ave voladora, abierta al todo del mundo.

El desconcierto y la turbación marcan al *murciélago*, un animal que tiene que volar pero, como mamífero que es, sabe de su vida prenatal en el seno materno. Entonces se espanta ante sí mismo y vuela cruzando en zig-zag el aire de la tarde, como una grieta atraviesa la porcelana de una taza. Su volar es quebrado, rasgado, vacilante, una serie de incesantes hendiduras.

Ante estos prolegómenos, no sorprenderá el final del poema, consagrado ya a exponer una cuarta situación, la de la condición humana:

Y nosotros: espectadores, siempre en todas partes,  
¡vueltos hacia el todo y nunca hacia fuera!  
Eso nos desborda. Lo ordenamos. Se desintegra.  
Lo volvemos a ordenar y nos desintegramos nosotros mismos.

Ahora, ¿quién nos ha hecho girar, de modo que  
hagamos lo que hagamos, estamos en la actitud

<sup>13</sup> *Epistolario español*, pp. 275-6. Como explica Ferreiro Alemparte, el gozo del pequeño Juan en el seno materno procede del Evangelio de Lucas, 1, 41: "Cuando Isabel oyó el saludo de María, saltó el niño en su vientre." Y: "Mira, al oír la voz de tu saludo saltó de alegría el niño en mi seno." Rilke ya lo había poetizado en la última estrofa de su poema "Visitación de María", que pertenece al libro *La vida de María*, de 1913, si bien ese motivo lo recogió seguramente de su lectura en traducción alemana del *Flos Sanctorum* del padre Ribadeneira. Un fragmento poético fechado en París en el verano de 1914 lo vuelve a tratar, pero es en la *Octava elegía* donde alcanza su plena categorización y estilización, estructurando la respuesta a la repetida pregunta del *Diario español* de 1913.

de uno que se marcha? Como quien, sobre  
 la última colina, que una vez más le muestra el valle entero,  
 se vuelve, se detiene y se demora:  
 así vivimos nosotros y sin cesar nos despedimos<sup>14</sup>.

Los humanos somos espectadores, siempre a distancia del espectáculo, viendo la realidad desde las barreras, percibiendo el mundo ya interpretado, pero jamás lo abierto, lo que queda fuera de nuestra perspectiva, lo que no captan nuestras redes. La realidad nos sobrepasa, nuestras interpretaciones se desmoronan, intentamos y ensayamos otras, y nos derrumbamos nosotros mismos. Esta incompetencia radical, este estar de espaldas a la realidad, ¿quién lo creó? ¿quién nos lo provocó? En esta pregunta detecta Szondi tanto la radical ausencia de Dios en las *Elegías*, como su correlativa e implacable versión de la existencia humana, en estructural desamparo, marcada por la incesante experiencia del adiós, por la fugacidad de nuestra vida.

Podemos afirmar, pues, que la callada lamentación con la que concluye esta *Elegía*, tan comedida y sin estridencias, completa una temática bien conocida, tanto lírica como plásticamente, en nuestra tradición: las despedidas entre padres e hijos, las separaciones de los amantes, el apretón de manos de los amigos al marcharse, la caricia postrera a los enfermos, el último beso al pájaro que se suelta para que goce de libertad, los pañuelos al aire en puertos y estaciones, los consabidos símbolos que una y otra vez se han cantado en las elegías y se han esculpido en tantas lápidas y estelas funerarias, desde la Antigüedad hasta nuestros días. Ahora se va un paso más allá: se nos dice que no sólo hay despedidas en nuestra vida, que ella no sólo está repleta de tales rupturas y desgarros, sino que la misma existencia humana es un despedirse incesante, un adiós permanente, una separación irrestañable. He aquí el único argumento del drama. Se comprende entonces que la filosofía del 'ser-para-la-muerte' se entienda como una explicitación de esta ontológica antropología poética que se edifica mediante el matizado contraste con el símbolo de los animales. No se olvide, sin embargo, que nos hemos limitado a una *fragmento*, que nos hemos centrado en una porción muy determinada de todo el ciclo de las diez *Elegías*: la antropología poética de Rilke aún tiene muchas cosas que exponer y que aquí ni siquiera han sido aludidas, desde el otro gran contraste que la estructura, el de los *ángeles*, hasta las principales figuras antropológicas que presenta, como las de las amantes, los héroes, los santos, los artesanos y, en especial, los poetas. Valga lo dicho, pues, como una primera introducción.

Joan B. Llinares  
 Dpto. de Metafísica y Teoría del Conocimiento  
 Facultad de Filosofía  
 Universidad de Valencia  
 46010. Valencia  
 Juan.B.Llinares@uv.es

<sup>14</sup> vv. 66-75. Ed. cit. p. 163, con modificaciones.