

RILKE, POETA DEL HOMBRE*

Por *Otto F. BOLLNOW*

Content

1. Rilke como poeta de nuestro tiempo 1
2. El lenguaje conceptual de Rilke 5
3. Rilke y la filosofía existencial 8

1. Rilke como poeta de nuestro tiempo

Si, situados en la línea divisoria de dos épocas, designamos una vez más como nuestra, en una mirada retrospectiva, la evolución de la crisis que llega hasta el momento actual, entonces se puede afirmar que Rilke es, sin duda, el poeta de nuestro tiempo. En ningún otro poeta llegan a alcanzar un mayor grado de expresión el desamparo y las dificultades interiores, pero también las esperanzas y los nuevos contenidos de nuestra época. En esta amplia perspectiva ha de verse su significación, si queremos juzgarle adecuadamente. En una articulación como ésta surge empero el dile- [11/12] ma de hasta qué punto puede soportar realmente un examen de tal naturaleza. Pues a él le falta aquella cualidad justamente esencial que llegaron a poseer los grandes poetas: el ímpetu de la forma y el vigor de la fantasía poética, la capacidad de trazar figuras humanas y de poner ante nuestros ojos su destino. Le falta, sobre todo, esa plenitud inagotable que parece ser la característica fundamental de los grandes creadores. Y si Nietzsche ha visto en esto el problema decisivo, en virtud del cual alguien puede llegar al proceso-creador, partiendo de una penuria congénita, o de un estado de superabundancia, así parece haber pronunciado con ello también un juicio válido sobre Rilke, pues de hecho su poesía ha surgido de la escasez. Lo que Rilke ha hecho desde sí mismo, lo ha obtenido gracias a una impecable autodisciplina.

Pero sería gratuito pretender hacer objeto de la crítica, por sí solos, estos puntos débiles que no pueden ser ocultados en la obra de Rilke. Pues ese punto flaco no es un caso-fortuito que haya que referirlo a un individuo aislado, sino» que está en relación estrecha con la situación general del presente, como algo que a todos nos afecta. Rilke se encuentra poéticamente en una posición incomparablemente más difícil que la de todos los otros grandes poetas del pasado. Todos ellos tenían una imagen bien determinada del hombre, tal y como se las ofrecía su época. A lo sumo, no-podían hacer otra cosa que tomar parte activa en la configuración de esta imagen. Lo que el hombre es según su esencia no había sido nunca para ellos problemático, por lo menos en los últimos fondos. Pero Rilke está situado en medio de la aflicción peculiar de nuestro tiempo, para el cual, como no había sucedido en ninguna otra época anterior, la esencia del hombre se ha hecho cuestionable en grado-sumo. Rilke no sabe lo que pueda ser en realidad el hombre, y por ello ha de inquirir penosamente. Ya que otros poetas-lo sabían, partiendo de las intuiciones seguras de su tiempo, podían también, bajo estos supuestos, trazar su propio destino, configurándolo de una manera típica o individual, de acuerdo con las proposiciones que acerca de la imagen del [12/13] hombre tenían a su disposición. Rilke no conoce una tarea semejante. La tarea de configurar entes humanos en su

* Introducción del libro del Prof. O. F. Bollnow, "Rilke", W. Kohlhammer Verlag Stuttgart, zweite, erweiterte Auflage 1955. Trad. de Jaime Ferreiro Alemparte. Published in: LA TORRE. REVISTA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, Año XI, Núm. 41, 1963, p. 11-35. The page-breakes of this issue are in [...] added into the continuing text.

pluralidad y diversidad ya no podía interesarle, porque un problema radical había nacido en él, el problema del hombre como ser singular, del hombre según su esencia universal. Alrededor de este problema gira toda la poesía de Rilke. Y lo que al principio se mostraba como su lado débil, es sólo la consecuencia necesaria de la distinta manera de plantear la cuestión. Cuanto más se desentiende de las formas transmitidas de poesía, a lo largo del desenvolvimiento doloroso de su existencia, cuanto más inexorablemente se concentra en torno de su tarea vital más propia —por última vez en la solitaria torre de Muzot—, tanto más su poesía se recoge alrededor de este único problema.

Rilke es el poeta del hombre. No en el sentido de presentar una nueva imagen del mismo, según trazos más o menos conocidos, sino, antes bien, en cuanto intenta descubrir nuevos rasgos desde la oscuridad insondable y arrojar a la luz nuevas posibilidades de interpretación, después que todas las concepciones sobre el hombre se habían vuelto discutibles. En suma, ésta es la dimensión probable en que nosotros entendemos su poesía. Y aquí reside su grandeza. Aquí radica la originalidad de su tarea creadora, tarea que le hace merecedor de ocupar un puesto destacado junto a los otros grandes poetas de la humanidad. Nunca, en la medida que alcanza nuestro conocimiento del fenómeno poético, se ha planteado el problema del hombre con tanta intensidad como en Rilke. Nadie como él ha penetrado tan profundamente en el esclarecimiento de su propio ser. Esta es la razón (y no existe otra) por la cual merece ser llamado el poeta de nuestro tiempo.

Pero si se toma a Rilke en esta elevada significación, entonces se debe reconocer, al mismo tiempo, que no satisface esta última medida a través de toda su evolución en el tiempo. Esto ocurre sólo de un modo decisivo en el Rilke tardío, razón por la cual hemos de considerarle aquí. Es el Rilke de las *Elegías de Duino* y de los *Sonetos a Orfeo*. A estas obras capitales hay que añadir, de un lado, los poemas [13/14] que guardan una estrecha relación con las obras mencionadas, y de otro, aquellos surgidos en los últimos años de su vida, la mayor parte de los cuales habían aparecido ya con el título de *Poemas tardíos*, y que actualmente nos son accesibles, como una totalidad, en la edición completa de *Poesías*, que va de 1906 a 1926. En el orden temporal se trata sólo de la última y, en realidad, decisiva época de su vida, la cual comienza en 1912, en Duino, interrumpida luego por una grave crisis personal y la guerra de 1914, y que alcanza su madurez final en pocos años, en Muzot. Este Rilke tardío es el único Rilke que tiene verdadera importancia, dentro de la medida a que ya nos hemos referido, y todo lo demás de su obra nos interesa tan sólo en el sentido en que guarda relación con el último período de su actividad creadora. Esta época de creación se articula, una vez más, de un modo bien claro, como se puede apreciar ahora gracias al conocimiento de su obra completa. Detrás de la fase conocida hasta nuestros días bajo la denominación de "Rilke tardío", la cual alcanza su punto culminante en las *Elegías*, se dibuja, en los últimos años, una nueva etapa, que aparece determinada por un estado consciente de alivio y recogimiento. En la medida en que hoy estamos en condiciones de abarcar panorámicamente (en lo esencial) toda la obra de Rilke, nos es posible también, en virtud además de la distancia mayor que nos separa de él, distinguir en ella lo que es importante y lo que no. Para los contemporáneos que le habían conocido a través de las obras tempranas era difícil encontrar un paso que les facilitara el acceso a la obra tardía, pues en dichas obras la mirada de Rilke estaba todavía velada para lo realmente esencial. De modo semejante, las *Elegías*, una vez que han sido valoradas, en su total significación, dificultan hoy el camino para la comprensión de la época creadora que inmediatamente les sigue.

La creación de la época juvenil fue examinada y desechada por él mismo en su madurez, quedando de este modo relegada al olvido. Pero no fue aun suficientemente severo, y en lo que pasó todavía a la edición completa en seis volúmenes, preparada por el propio Rilke, hay mucho que no [14/15] puede sostenerse. A esta producción pertenecen las poesías juveniles reunidas en el primer volumen, las cuales, en sus trozos más elaborados, están implicadas en

el espíritu del "Jugendstil", que domina por esta época. Lo mismo vale también, en lo esencial, para el *Libro de las horas*, sobre el cual se funda en gran parte la fama del poeta. Esta obra consigue mantenerse a pesar de la ruptura evidente que el poeta experimenta ya en el viaje a Rusia, a pesar de las fisuras bien reconocibles de una ambivalencia inquietante, patentes ya en cada una de las tres partes o libros en que se subdivide la obra. El *Libro de las horas* se complace en un semijuego con las formas de piedad que el poeta no puede sin embargo tomar demasiado en serio. La obra se mantiene aunque carece de un fundamento último necesario. Lo mismo ocurre con el libro *Nuevos poemas*, donde sólo elementos aislados se alzan como obra de perfecta validez, y donde lo más esencial es aquí la significación que adquieren para determinar el desarrollo histórico del poeta, es decir, como hitos que señalan el camino de una rigurosa autocrítica, en contraste con las corrientes aún no refrenadas de la producción perteneciente a la época de juventud.

El corte decisivo aparece por primera vez en el *Malte Laurids Brigge*, comenzado en 1904 y terminado finalmente, después de muchas interrupciones, en 1910. En el *Malte*, Rilke logra romper con el mundo inauténtico de últimos de siglo. Rilke se recobra a sí mismo. Aquí consigue nuestro poeta apoderarse de aquello que está inseparablemente unido, la tierra firme en que se mueven las interrogantes de nuestro tiempo. Pero en las experiencias dolorosas que se configuran en esta obra hay todavía muchas cosas vistas demasiado subjetivamente, como peculiaridades individuales del héroe, no desprovistas de interés psicológico y acaso tampoco patológico, y en las cuales se refleja al mismo tiempo el propio Rilke.

En su última época, después de una larga y penosa evolución y después de soportar pacientemente muchas crisis, logra por fin la ruptura definitiva con su mundo anterior. Ya no se trata ahora de un destino, acaso lamentable, [15/16] de un individuo aislado (sea Malte o el propio Rilke), sino de algo que radica en la esencia del hombre, al cual se acerca Rilke a través de *Malte Laurids Brigge*. Ahora, por primera vez, aparece el hombre en medio de toda la problemática de la existencia. Únicamente lo que Rilke ha creado a partir de este punto es verdaderamente esencial. A pesar de tales o cuales logros aislados, de una belleza realmente conmovedora, toda la producción anterior queda pálida ante la grandeza que Rilke hubo de conquistar en una lucha titánica. Muy pocas veces se ha dado un poeta que se haya abierto camino tan tarde hacia la cima de la gloria y a través de una senda tan dolorosa.

Mas por el contrario, si se toma como medida la última fase de la creación rilkeana, entonces mucho de la época temprana, que por sí mismo no podía ser aún dignamente apreciado, cobra igualmente un nuevo valor, en tanto que responde a una cierta preparación para llegar a alcanzar la fase final. Por esta razón la mirada se dirige siempre de nuevo hacia las primeras etapas, especialmente al *Malte*, porque en ellas se puede seguir el camino que conduce a la ruptura, y reconocer más claramente desde aquí las penetrantes intuiciones de la última época, las cuales no resultan ahora accesibles si consideramos aquellas primeras etapas como tentativas o grados preparatorios que nos conducen a la meta final. En esta mirada retrospectiva se reconoce también cómo muchas cosas de la última época, que entonces apenas pudieron ser valoradas exactamente por el propio Rilke, están ya presentes en el *Libro de las horas*, especialmente en el tercer libro, el cual se distingue de los anteriores de un modo bien patente.

A lo largo de toda la evolución creadora, Rilke se concentra siempre, en una forma cada vez más exclusiva, alrededor del, problema acerca de la esencia del hombre. Esta limitación referida al contenido pudiera parecer a primera vista como un signo de pobreza, dificultando así, una vez más, la comparación de su obra con la de otros poetas. Para entender adecuadamente la significación original de Rilke [16/17] en relación con ellos, se debe deslindar en su obra, como condición previa, aquello que él no es en un sentido riguroso. El hecho de que Rilke no poseyera un órgano para captar caracteres humanos y diferencias

individuales ya se ha dicho repetidas veces. Lo peculiar en el transcurrir de la vida de un hombre y el destino en que se mueve, las tensiones y conflictos de la existencia humana, le han ocupado poco. El centro de intereses del poeta épico o del dramaturgo no le conmovieron apenas. De los ensayos dramáticos de la juventud sólo el *Poema escénico: La princesa blanca*, que data ya de 1898, fue incluido en los *Poemas tempranos*, y ello porque *este trabajo no aspira a tener pretensiones dramáticas* (K57).¹ Pero también la forma narrativa se rompe ya durante la evolución de su juventud, y el "Libro de prosa" (como le gusta designarlo, con una expresiva vaguedad), el *Malte Laurids Brigge*, es todo menos una novela. Y la razón de ello estriba sencillamente en que no le interesaban los personajes en su individualidad, sino en cuanto se podía reflejar en ellos la esencia universal del hombre.

La esfera de Rilke es exclusivamente la lírica. Y sin embargo Rilke no es propiamente un lírico, por lo menos en el sentido en que suele usarse esta palabra. Rilke no entona su canto al amor o al sufrimiento, a las noches de luna o a los bosques penetrados de rumores. Rilke parece haber permanecido indiferente ante la riqueza y variedad de la vida humana. La dulzura característica del fentimiento, que desde siempre pareció constituir la esencia de la poesía lírica, falta en nuestro poeta; y lo que de esto se conserva todavía en los comienzos, lo que existe aún en el *Alférez* o el *Libro de las horas*, y que ha condicionado en gran parte el éxito externo de su poesía, es desechado por Rilke, mediante ese inflexible cultivo de su propio yo. Lo que queda en la capa última y más profunda (y esto es lo decisivo para nosotros) es algo absolutamente objetivo, algo que se sitúa en el polo opuesto a una lírica de vivencias personales. Es puramente una lírica [17/18] del pensamiento (*Gedankenlyrik*), perseguida sin vacilaciones a través de una sobriedad rigurosa.

Y, no obstante, su poesía es sólo una lírica del pensamiento en un sentido muy especial, sentido que opone cierta resistencia al empleo de esta denominación con referencia a él. No se trata de la cobertura poética de un pensamiento aprehendido con anterioridad, como es el caso, en cierto modo, de Schiller. Rilke no puede pensar nada al margen de su poesía. Pues como él mismo afirma en diferentes ocasiones, la filosofía le ha sido ajena durante toda su vida. Lo que Rilke piensa está pensado siempre en virtud de una especial configuración poética del pensar mismo, y sería una tarea muy provechosa el perseguir cuidadosamente esta manera configurativa a través del lenguaje rilkeano. Rilke se mueve aquí en un estrato donde pensar y poetizar no están todavía escindidos como posibilidades distintas, sino donde la poesía como tal es también una forma del pensamiento. La creación espiritual de Rilke alcanza aquí una originalidad sólo comparable, a lo sumo, con la de Hölderlin. Su poesía es originariamente creadora, extraída de aquellas capas más profundas que hasta ahora permanecían ocultas en la intimidad, "desentrañada" (*entbergend*), dada a luz, si queremos valemos del término de Heidegger acerca de la verdad como revelación. La poesía de Rilke no es la representación de una significación de orden espiritual que existiera ya antes, sino que es ya en sí misma "significativa" (*bedeutend*). Pero por esto mismo necesita al mismo tiempo, como no ocurre apenas en ninguna otra poesía, de un aseguramiento de dicha significación mediante un ulterior proceso interpretativo.²

El mundo en que se mueve la poesía de Rilke es, pues, sorprendentemente limitado. De hecho no existen en él, desde el punto de vista del contenido, más que dos objetos, alrededor de los cuales gira todo su pensamiento: el hombre y las cosas, dos polos que aparecen siempre relacionados entre sí de una manera inmediata. Pero entre estos dos polos ex- [18/19] tremos falta totalmente la esfera de lo orgánico, la vida en el animal y en la planta, y en un sentido más amplio también, en la totalidad del paisaje, esa abundancia o plenitud de la vida humana

¹ Sobre los poemas dramáticos de Rilke, véase especialmente J. F. AN-CELLOS, *Rilke*, París, 1952, pp. 102 ss.

² Consúltase R. GUARDINI, *ZU Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins*, 3. Aufl. 1948, especialmente pp. 19 y 105.

propia del mundo histórico-espiritual.

Este recogimiento hacia el interior, hacia el hombre, es lo que condiciona el hecho de que Rilke no tenga propiamente una relación con la naturaleza. Esta afirmación, que a primera vista pudiera parecer un tanto temeraria, sobre todo si se la considera en su forma externa, no lo es sin embargo en su verdadero sentido, pues de hecho responde de un modo necesario a la esencia más íntima de Rilke. En realidad, el animal y la planta permanecen extraños para él. Cuando en los *Nuevos poemas*, sobre todo, aparece el animal, se trata del animal exhibido detrás de las rejas de su jaula en el jardín zoológico, y de ningún modo el animal en consonancia natural con su mundo circundante. Y cuando aparece la planta se trata de la hortensia cultivada en la maceta o de la rosa puesta en el vaso por una mano solícita, es decir, desligadas también aquí de su medio natural, y convertidas de este modo en objetos de uso, cosas entre las cosas, y por ende susceptibles de ser ordenadas sin dificultad dentro de un mundo distinto del suyo habitual. Y si más tarde el poeta pone en parangón el animal con el hombre, en este caso el animal no es más que un motivo para formular una pregunta que en realidad va dirigida al hombre. El animal no aparece, pues, visto en su individualidad, sino únicamente en tanto que sirve para hacer destacar una peculiaridad o manera de ser del hombre. Así, cuando más tarde Rilke se siente como identificado en la anémona, o en la rosa, ello es debido a que estas flores se han convertido ya para él en un símbolo de la vida humana. El propio Rilke se interpreta a sí mismo mediante la imagen de la anémona o de la rosa. En definitiva, por detrás de estas cosas que figuran en primer término, se mueve siempre la pregunta esencial a todas las motivaciones rilkeanas: el hombre.

Dentro de la naturaleza, lo que le conmueve de un modo más próximo son las formas puras, casi inhabitadas, del paisaje. Rilke conserva hacia el paisaje una relación auténtica. Y sin embargo esto mismo no puede ser aceptado sin una cierta limitación. Cuando habla del paisaje de manera prolija, como ocurre, por ejemplo, en su libro sobre Worpswede, Rilke está todavía muy influido por las corrientes de su tiempo. Así se explica que, en la creación tardía, el paisaje va ocupando un lugar cada vez más reducido. Los encantadores cuadros de ciudades son travesuras de juventud que pronto quedan superadas. El hecho de que Capri le haya dejado indiferente no puede explicarse tan sólo como una resistencia del poeta contra el entusiasmo de la moda imperante. En realidad los únicos paisajes que consiguieron impresionarle fueron España, que visitó en un corto viaje, en 1913, y el Wallis, donde pasó los últimos años. Y aun aquí el paisaje lo sentía a menudo como una distracción frente al aislamiento en que se había recluso en el viejo torreón de Muzot. Así, pues, el contorno en que se mueve su poesía es estrechamente reducido, y por esta razón la escala de tonos sentimentales, con la que el poeta responde a esta relación externa, es también relativamente limitada. Es necesario hacer resaltar esta característica, si se quiere comprender a Rilke en su verdadera dimensión, no como una crítica, sino como punto de partida para deslindar el suelo sobre el cual se levanta su obra incomparable: la interpretación de la existencia humana desde los últimos y más profundos estratos.

2. El lenguaje conceptual de Rilke

UNA cierta pobreza se hace patente cuando consideramos el lenguaje de Rilke.³ Su idioma, según el criterio de Nietzsche, al que ya hemos aludido, no parece haber surgido de la superabundancia, sino de la escasez. Le falta esa plenitud de la expresión fácil y fluida que suele ser por lo general la característica de la fuerza poética. Empero que no se trata [20/21] aquí de una insuficiencia casual, sino del resultado de una consciente voluntad configuradora,

³ Sobre el lenguaje de Rilke consúltese W. GÜNTHER, *Weltinnenraum* Berlin-Bielefeld, 1952, pp. 209 ss.

se reconoce ya tan sólo con echar una mirada rápida sobre los cambios experimentados en el transcurso de su evolución; pues a medida que el poeta va adquiriendo una mayor madurez, su lenguaje se hace también más sobrio, más claro y preciso.

Resulta ya sorprendente comprobar la exigua riqueza léxica de Rilke. El gusto esteticista de su estilo juvenil, que se caracteriza por el empleo de palabras suntuosas y cuidadosamente elegidas, va desapareciendo en el curso de una autodisciplina cada vez más rigurosa. Y si se puede apreciar como nota típica del lenguaje poético el hecho mediante el cual la expresión se transforma sin cesar, en virtud de una plétora inagotable que conduce siempre a nuevos moldes idiomáticos, sin anquilosarse en formas conceptuales repetidas constantemente, el caso de Rilke representa el caso opuesto. La economía verbal en Rilke está determinada por el empleo repetido de ciertas palabras preferidas, las cuales en nuevas combinaciones reaparecen continuamente, lo mismo en sus poemas como en su prosa. A esta insistencia léxica pertenecen algunas palabras tales como puro, íntimo, celebrar, alabanza, obedecer, realizar, etc.

Algo parecido ocurre también, hasta cierto grado, en otros poetas. Es una tarea igualmente fructuosa el examinar las palabras preferidas por los poetas, como, por ejemplo, en Goethe, Hölderlin, Eichendorf, Stifter, etc., porque dichas palabras señalan al mismo tiempo los nudos donde se interfieren diversos contenidos y de cuya solución depende el esclarecimiento y la comprensión del mundo de cada uno de ellos. Pero en Rilke hay todavía algo más. No se trata tan sólo de la relativa frecuencia en el empleo de ciertas palabras que por su importancia afloran desde el fondo común del lenguaje. En Rilke estas palabras tienen además una significación constructiva perfectamente precisa. Por ejemplo, cuando en un pasaje determinado aparece, no una expresión poética acuñada en virtud de una relación especial única, sino una palabra conocida desde mucho antes, o para decirlo de un modo más gráfico, de una palabra harto mano- [21/22] seada, esto significa que la palabra mencionada no sólo se acrecienta a partir de la relación especial que guarda con el pasaje respectivo, sino que al mismo tiempo va acompañada de una resonancia que apunta hacia una función ulterior de sentido. Así, pues, la palabra en cuestión está en condiciones de asumir un nexo constante de significación válido para la totalidad del mundo rilkeano. No tiene sólo un valor expresivo en el pasaje considerado, sino también un valor funcional totalmente determinado en conexión con el resto de la obra poética del autor. Lo que las palabras significan en otros pasajes, lo que en ellas se expresa, suena una vez más en los nuevos. Este hecho no hay que perderlo nunca de vista, si se quiere llegar a la comprensión del texto. Las palabras predilectas tienen carácter de nexos y corresponden, en cierto modo, por la función que desempeñan, a los conceptos básicos de que se vale la filosofía. Naturalmente, en la poesía la diferenciación de tales nexos es mucho más difícil de establecer, pues no se trata aquí de conceptos o ideas que han sido definidos ya de antemano, sino de palabras en las cuales se exprese una relación simbólica, y en las que, al mismo tiempo, se tocan esferas diferentes.

En Rilke, la riqueza relacionante de estas palabras es tan amplia que a menudo un pasaje aislado apenas es comprensible por sí mismo, y su plena significación sólo es accesible cuando se toman en consideración otros pasajes paralelos. Por esta razón es siempre menester hacer nuevas aclaraciones respecto del empleo que Rilke hace del lenguaje. Como en ningún otro poeta sería tan necesario disponer de un "Lexikon" comparativo que estableciera, de la forma más exhaustiva posible, la esfera de uso lingüístico de las palabras más importantes, y creara así, mediante el despliegue de sus campos de atracción, las condiciones previas para una segura interpretación.

Otra cosa todavía salta a la vista cuando echamos una mirada orientadora a la serie de palabras preferidas por el poeta. En primer lugar notamos la ausencia de aquellas palabras de tipo sensorial, mediante las cuales el mundo que nos rodea alcanza su máxima plenitud

expresiva. Falta sobre [22/23] todo lo concreto, que es, generalmente, el elemento peculiar del lenguaje poético. Por el contrario, abundan las palabras típicamente abstractas, incoloras, ajenas al regodeo inmediato de los ojos. No es, pues, un azar que los sustantivos retrocedan a un segundo término, mientras pasan a ocupar el primer plano los adjetivos y las formas verbales. Por doquiera asistimos a la expresión de algo funcional y opaco. Con frecuencia se trata de palabras sin colorido que pertenecen al uso cotidiano del idioma, tales como *relación*, *ser*, *poder*, las cuales han sido tomadas en un sentido especial que las hace aptas para servir de vehículo a un contenido intelectual, decisivo para Rilke. De este modo surgen frases que, en el sentido generalmente aceptado, son antipoéticas, formas más bien de carácter objetivo que guardan estrecha relación con el lenguaje conceptual de que se sirve el pensamiento filosófico. Como ejemplo aleccionador bástenos citar algunas líneas de los *Sonetos a Orfeo*: *Sobrepasar es para él [Orfeo] obedecer. Sólo en el espacio de la celebración puede ir la queja* (III 320). *Ahora en el doble reino serán las voces eternas y dulces* (III 321). *Espejos: Nunca se ha descrito todavía, a sabiendas, lo que sois en vuestra esencia* (III 343). *Quiere [imperativo] la transformación* (III 354). *Remonta hacia la pura relación* (III 356), etc. Todas estas son frases que pudieran muy bien darse en una prosa bastante abstracta. Las obras de Rilke de la época tardía son "poemas doctrinales" (*Lehrgedichte*) en el sentido estricto del vocablo. El hecho de que le haya sido posible llegar a configurar esta materia, tan resistente al despliegue multicolor, en expresión poética de extremada condensación, es, sin duda, el principal mérito de Rilke, pues quizás nunca antes que él se había logrado estructurar de un modo tan perfecto esta forma de doctrina impersonal en el cuerpo del poema.

Esta forma lingüística expresa una de las peculiaridades del mundo espiritual de Rilke. Es un mundo extrañamente abstracto y funcional. El rasgo culminante constructivo de su quehacer poético tiene algo de metálico, y los conceptos funcionales que se repiten continuamente se acomodan en el pasaje siguiente con la precisión de un delicado [23/24] trabajo mecánico. La poesía de Rilke se puede medir también con los módulos de un minucioso trabajo de artesanía, y la "exactitud" es para él un criterio decisivo. Y así es sorprendente ver cómo las comparaciones tomadas del mundo moderno de la técnica, consideradas por lo general como antipoéticas, se enhebran siempre de nuevo en la poesía de Rilke, y son consideradas como símbolos para señalar las últimas posibilidades del ser humano; por ejemplo: las antenas, con las cuales se sobreentienden los hombres en su capacidad receptora (III 324), la máquina (III 330) o el avión como imagen que sirve para indicar la aspiración a una meta (III 335), la comparación del mundo invisible con las vibraciones electromagnéticas (B VI, 374), etc., hasta los abs-trusos pensamientos en el *tumulto primigénico* (IV 285 ss). En algunos paisajes Rilke se ha agotado, seguramente, en la expresión, como cuando dice, por ejemplo: *con este ángulo recto de su rodilla* (G 427), para dar una nueva medida de valores humanos. En alguna expresión, sin duda, ciertas representaciones indomeñables, tomadas de los dominios de la nueva física, han extraviado sus pensamientos en una dirección impropia, y la interpretación debe eliminar de su consideración, sin falsos sentimentalismos, tales debilidades del poeta.

Se muestra la misma parquedad en el empleo repetido de idénticos motivos de pensamiento. Es sorprendente —y esto llamó ya la atención de los anteriores críticos de Rilke— observar en qué medida retornan siempre en su poesía las mismas representaciones y pensamientos, hasta llegar a constituir un círculo relativamente limitado y abarcable con la mirada, desde el cual se levanta el edificio de su obra poética. Así ocurre que un mismo pensamiento vuelve a reaparecer un decenio más tarde, formulado estilísticamente de un modo exactamente igual. No menos sorprendente es también considerar aquí la economía que hace de sus medios expresivos, y en qué medida su obra, en elaboración y transformación continua, se integra con representaciones que existían ya en el poeta desde mucho tiempo antes.

Lo mismo vale también para determinados objetos que [24/25] se nombran con frecuencia, elevados por Rilke a una significación simbólica, como espejo, surtidor, pelota, balanza, rosa

u otras flores semejantes. En estos objetos, mediante la forma condensada de su última época, se resume en una forma simbólica muy apretada la significación total de su interpretación de la vida. También aquí nos encontramos con un número relativamente limitado, y por lo tanto abaricable, de tales símbolos, los cuales retornan siempre de nuevo en la obra de Rilke, ganando una mayor profundidad en cada nueva consideración. Dichos símbolos representan un medio de acceso especialmente apto para llegar a la comprensión del mundo de Rilke.

Al considerar la manera como se articulan en la obra tardía los contenidos que aparecen ya en la producción temprana, se nos ofrece igualmente un punto de vista para exponer aquel mundo. En cada uno de los conceptos fundamentales se llega siempre a la conclusión de que las manifestaciones de la última etapa, apenas comprensibles por sí mismas, se aclaran sin embargo cuando se toman en consideración las expresiones de la época temprana, las cuales de un modo tácito las presuponen. Esto exige en cada ejemplo una mirada retrospectiva hacia las primeras formas y la persecución del hilo conductor, en el cual se desenvuelve esta interrogante especial hasta alcanzar su última y madura configuración. Ocurre a menudo que la parte esencial de la interpretación resulta ya hecha si se reúne y ordena el material de un modo conveniente, poniendo al lado del pasaje enigmático el ejemplo adecuado que lo aclara.

.....

3. *Rilke y la filosofía existencial*

Ordenar la obra de Rilke en la misma conexión expresada filosóficamente por la filosofía de la existencia es el mejor camino para llegar a entender su posición histórico-espiritual. Ello no debe significar, sin embargo, que Rilke haya confe- [25/26] sado cualquier dependencia o filiación a una determinada corriente del pensamiento como la que entraña, por ejemplo, la filosofía existencial —esto tampoco sería posible, porque su obra decisiva no fue publicada hasta después de su muerte. Rilke no emplea el concepto de existencia en el sentido especial de la filosofía de la existencia, ni habla tampoco el lenguaje de los filósofos de esta escuela. Nosotros utilizamos el concepto de filosofía existencial en un sentido muy amplio, es decir, nos valemos de este nombre para designar un movimiento que abarca y conmueve en estos años la totalidad de la vida espiritual y cuyas repercusiones se dejan sentir de un modo unitario en las más diversas esferas de la vida.

Sin que haya con ello que suponer dependencias externas en una u otra dirección, la filosofía existencial es la expresión de una totalidad que actúa en el subsuelo de un movimiento espiritual que lo conmueve todo. Este movimiento, surgido de una situación común, encontró, para los problemas que le fueron dados, respuestas íntimamente emparentadas. Se expresa en el terreno del pensamiento y hace surgir aquí, sobre todo con Heidegger y Jaspers, la llamada filosofía de la existencia. Repercute igualmente sobre la esfera religiosa y origina, bajo la dirección de Karl Barth, la llamada teología dialéctica, así como otros fenómenos más débilmente emparentados, por el lado católico. Corre también a través de la creación poética y literaria, y junto a Rilke, que sólo desde aquí puede ser entendido, habrá que señalar a Frank Kafka, sobre todo al Kafka de las novelas extensas.

Tomemos, pues, en un sentido originario el concepto de filosofía de la existencia para indicar, bajo este nombre, la repercusión ejercida sobre un campo especial, y, al mismo tiempo, como designación para la totalidad de este movimiento espiritual, no sólo porque carecemos de un nombre apropiado en nuestra consideración histórico-espiritual aislada, sin solución de continuidad con disciplinas especiales, sino también en virtud de un fundamento más sólido, pues las razones que determinan esta evolución sólo pueden ser destacadas con claridad si las situamos sobre un terreno fi- [26/27] losófico. Partiendo de aquí se obtiene, pues, el camino

de acceso más directo para la comprensión de otros aspectos.⁴ Una interpretación rilkeana "existencial" de tal naturaleza no significa que se pretenda someter a Rilke —sería demasiada injusticia— a una disección sobre el plano filosófico, violentando con ello la voz del propio Rilke, la cual sólo puede ser entendida poéticamente, aun cuando se interfiera en ella una dosis conceptual fuera de lugar. Nuestra interpretación significa mucho más el intento de entender a Rilke partiendo del amplio movimiento espiritual de su tiempo. Los conceptos en los cuales se expresan las coincidencias con su época se deducen necesariamente de la interpretación de la obra poética misma.

La vinculación de Rilke con este movimiento general se deduce en forma inmediata de la unidad de su mundo espiritual. Las intuiciones originadas al principio independientemente unas de otras, en los distintos campos, se fusionan sin violencia en un todo en el cual Rilke encuentra también su lugar a propósito. Según la frase transmitida por Angellos, el propio Heidegger ha confesado una vez que su filosofía no era otra cosa que el despliegue lógico de lo que Rilke había expresado en forma poética.⁵

El punto de partida común de este movimiento está determinado en principio por el descubrimiento estremecedor de zozobra del mundo, así como <el riesgo implícito de la existencia humana. La creencia falaz en la razón como fundamento seguro de toda la existencia se había derrumbado, y no menos también el sentimiento panteísta de la vida que más tarde pasó a ocupar el lugar de la razón, y que parecía proteger la vida individual dentro de una totalidad vital, que sostenía y abrazaba todo, tal como el joven Rilke lo había buscado también durante algún tiempo. De esta embriaguez optimista el hombre se sintió de pronto despertado a una cruel realidad, desilusionado, y, aterrado de su intimidad [27/28] más profunda, se vio entregado a merced del pavor que se oculta en todo lo real, y que era necesario soportar sin eufemismos. En este sentido habló Heidegger del carácter de nuestra existencia como de un "estar arrojado" (*Geworfenheit*), poniendo de relieve la naturaleza de la culpa que pesa irrevocablemente sobre la existencia. De este modo destacó también Jaspers las "situaciones límites" (*Grenz-situationen*) dadas en el dolor y la muerte, en la lucha y la culpa: premisas irrevocables que, emergiendo amenazado-ramente desde el interior de la existencia humana, se burlan con cruel sarcasmo de todo yugo racional. Tareas que nosotros no podemos eludir sin dejar en suspenso todo el sentido de la vida, y ante las cuales, sin embargo, sucumbimos una y otra vez. *Descampados, aquí sobre las cumbres del corazón* (G 55). Con estas palabras ha expresado Rilke el sentimiento de abandono irremediable del hombre, y, si se exceptúa a Kafka, nadie como él ha expresado de una forma tan estremecedora esta situación total de desamparo de la vida humana.

Lo más angustioso, bajo este sentimiento de amenaza, es el hecho de la muerte, el cual se convierte para Rilke en problema dominante. Después de haberse movido durante muchos años completamente al margen de la dirección del pensamiento moderno, he aquí que irrumpe ahora cargado con toda su opresión interior, sin una explicación atenuante, sin siquiera una palabra de consuelo. Y del mismo modo que Heidegger con su "ser-para-la muerte" incrusta esta última dificultad y responsabilidad en la vida humana, así también el problema de la muerte será para Rilke el tema que le ha de acompañar constantemente a lo largo de los diferentes estadios de su evolución, llegando a constituir el núcleo más íntimo de su meditación sobre la vida del hombre.⁶

A semejanza de como la teología dialéctica había invalidado la adaptación y

⁴ Consúltase O. F. BOIXNOW, *Existenzphilosophie*. Stuttgart, 4. Aufl. 1955. Traducción esp.: *Filosofía de la existencia*, Madrid, Revista de Occidente, trad. por Fernando Vela. Consúltase también H. URS VON BALTHASAR, *Apokalypse der deutschen Seele*, 3. Rand Salzburg, 1939.

⁵ J. F. ANGELLO Z., *op. cit.* p. 3.

⁶ Consúltase O. F. BOLLNOW, *op. cit.*, cap. 10: "Der Tod bei Rilke"; W. REHM, *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung*, Haie a. d. Saale, 1928.

antropomorfización idealista de lo religioso, restableciendo frente a esta actitud la rigidez dual [28/29] lista del cristianismo primitivo, así la filosofía de la existencia hace saltar en pedazos la concepción general del hombre determinada por la tradición humanista, según la cual el ser humano era considerado como algo inmanente, encerrado en sí mismo y únicamente inteligible desde este punto de arranque, haciendo consistir, por tanto, la meta de la vida en el cultivo de la personalidad, susceptible de ser desarrollada en todas direcciones mediante un proceso circular. Esta opinión facilitaba de nuevo el acceso del hombre a su mundo. Del mismo modo que Brentano y Husserl pusieron los cimientos decisivos de la filosofía de la existencia, mediante la influencia ejercida sobre Heidegger, y reconocieron en la intencionalidad, es decir, la necesidad de una estructura relacionada con algo, lo más genuino de la actualidad consciente, así también Rilke disuelve la manera de ser del hombre, que parecía descansar en sí mismo, como bastándose a sí propio, y la sustituye por una "pura relación", o sea, por una referencia funcional a algo diferente. Del mismo modo que Nietzsche había designado ya al hombre como "transición", y "ocaso", del mismo modo que Heidegger veía la esencia del hombre en su "trascendencia", es decir, en su movilidad lejos de sí mismo, o como Jaspers, para quien existir y trascender son términos que significan la misma cosa, así también Rilke concentra toda la fuerza del hombre en un *superar* y *rebasar*, palabras que, con toda su capacidad figurativa, reproducen casi literalmente el concepto de trascender: *rebasar es para él obedecer* (III 317).

La finalidad de la vida, frente a esta amenaza incontenible que irrumpe sobre el hombre, no puede ser vista ya más en una obra externa, sea ella del orden que quiera, pues tal obra al servicio de un autodomínio de la vida o de su configuración se ha demostrado como algo ilusorio. Ha hecho quiebra la creencia en el progreso, y se ha reconocido que el hombre fracasa siempre en todo lo esencial y debe volver a comenzar una y otra vez desde el principio. Por ello la respuesta sólo puede residir en la actitud decisivamente valerosa con que el hombre se sitúa en la total inseguridad del vivir, y, sin una aspiración de seguridad, toma sobre sí el [29/30] peligro del fracaso. De este modo pudo subrayar Jaspers que aun en el fracaso, o quizá sólo en el fracaso, se puede probar la idiosincrasia de la existencia para iluminar el camino como una antorcha, o encender, tal vez, una nueva existencia. Así pudo resumir Heidegger con su concepto de la "resolutividad" toda la tarea del hombre. Éste es también uno de los conceptos que Rilke usa con mayor predilección. Y aquí se halla la dirección en donde Rilke hace tarea del hombre en una forma inexorable y sin hacerse ilusiones:

Mantegáronos entre los dientes para la transformación, para que ella nos aprehenda en su cabeza vigilante (G 77).

Esta correspondencia entre Rilke y la filosofía de la existencia puede ser establecida también en el orden temporal. Se trata de los primeros veinte años de nuestro siglo, durante los cuales, bajo los efectos de la Primera Guerra Mundial, este movimiento que venía preparándose desde hacía ya mucho tiempo, irrumpe ahora en Alemania. Este hecho se ve bien claro si se consideran algunas fechas decisivas. En 1923 aparecen las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*; pronto (1924) las grandes novelas de Kafka, publicadas después de su muerte; en 1927 se publica *Ser y tiempo*, de Heidegger; en 1932, los tres volúmenes de la obra de Jaspers, *Filosofía*. La unidad temporal se destaca todavía más si se piensa que las fechas que señalan la publicación de estos libros no designan sino una conclusión, pues todas estas obras habían ido preparadas ya mucho antes. Las *Elegías de Duino* habían sido comenzadas en 1912, interrumpidas luego por la larga pausa de la guerra y por las vacilaciones del propio Rilke ante esta tarea. También las novelas de Kafka habían sido comenzadas en el período anterior a 1914. Del mismo modo, los pensamientos de Heidegger y Jaspers habían sido ya ampliamente difundidos a través de la cátedra, de modo que el movimiento de la filosofía existencial aparece ya mucho antes de la publicación de sus libros, o sea, en la misma época en

que la obra tardía de Rilke llega a su culminación.

La relación de Rilke con la filosofía de la existencia se confirma todavía desde otra faceta, si consideramos la gran influencia ejercida por Kierkegaard sobre su evolución. Pues Kierkegaard es en verdad el antepasado común de toda la filosofía de la existencia, Jaspers y Heidegger, así como los otros pensadores situados en la misma línea de la filosofía existencial, incluyendo los representantes de la teología dialéctica, sólo pueden ser entendidos a partir del origen que los mantiene vinculados con este gran precursor solitario, el cual en los cuarenta últimos años del siglo pasado había roto con la tradición humanista-idealista, sentando con ello las bases de la futura filosofía de la existencia.

También Rilke, como ha demostrado ante todo Kohlschmidt de manera concluyente,⁷ está determinado radicalmente por el encuentro con Kierkegaard, y esto es mucho más de tener en cuenta si se considera que el gran pensador danés era casi desconocido en los primeros años del siglo. Rilke comienza a ocuparse intensamente con Kierkegaard antes ya de su estancia en Suecia, del año 1904, si bien en relación con la gran admiración que sentía por Jacobsen. En sus cartas Rilke hace siempre hincapié en el entusiasmo profesado al pensador danés. Así escribe desde Roma, en marzo de 1904: "Leo a Sören Kierkegaard. En este verano estudiaré danés para leer a Kierkegaard y a Jacobsen en su propia lengua" (B II 143, B II 156). A su paso por Copenhague se le presenta la ciudad bajo los ojos de Jacobsen y Kierkegaard (B II 186, 1904). Pronto repite Rilke desde Suecia: "He aprendido un poco de danés en los libros de Jacobsen y Hiermann Bang, y en las cartas que Sören Kierkegaard escribió a su prometida: traducir estas cartas fue casi [31/32] mi única ocupación" (B II 212, 1904). Ello demuestra, pues, »na intensiva dedicación a Kierkegaard por este tiempo.

El recuerdo de Kierkegaard le acompaña también en París, desde donde habla de una "pura disposición y alegría desprovista de cuidados, como el pájaro que no tiene esta "preocupación" (B III 20. 1906), aludiendo a una cita tomada literalmente de la *Preocupación de la pobreza*, de Kierkegaard. El hecho de hacer esta referencia a Kierkegaard, sin nombrarle, en una carta dirigida a su mujer Clara Rilke, demuestra hasta qué punto estaban ambos familiarizados con su obra. Existe igualmente un primer dato sobre la dirección en que Kierkegaard había llegado a cobrar importancia para Rilke. Un año más tarde se repite la alusión. Habla también aquí de la "imprevisión con que el pájaro de Kierkegaard nos aventaja" (B III 332, 1907).

Una ulterior y permanente ocupación con Kierkegaard se desprende de las últimas cartas a Clara Rilke. El 30. 10. 1909 escribe: "Me extraña que no se encuentren entre los libros las cartas de Kierkegaard a Regina Ahlsen. . . . Nosotros poseemos las dos ediciones (Insel y Juncker), sino que además entre los papeles guardados en una carpeta de hilo debe estar también el manuscrito de la traducción casi terminada que yo he hecho".⁸ De aquí se colige lo adelantada que estaba su traducción. El 7. 9. 1910 escribe de nuevo: "Ayer te envíe un volumen de Kierkegaard. Tu carta de hoy me confirma que también a ti ahora te parecerá extraño, quizá, en el sentido más real, provechoso y duradero. Yo he terminado de leerlo y no descarto la posibilidad de releerlo de nuevo desde el principio".⁹ La carta pone también de

⁷ W. KOHLSCHMIDT, *Rilke-Interpretationen*, Lahr, 1948, y: "Rilke und Kierkegaard", *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, Bd. 63, pp. 189 ss. Kohlschmidt subraya "que Rilke conocía a Kierkegaard, no superficialmente sino en virtud de asiduas lecturas durante muchos años" (p. 192). Este autor prueba su aserto, no sólo aduciendo las citas de la correspondencia de Rilke, citadas también por nosotros, sino, ante todo, apoyándose en los subrayados y anotaciones hechas al margen por el propio Rilke en los libros de Kierkegaard que poseía en su biblioteca.

⁸ Estas citas procedente de las cartas de Rilke, todavía no publicadas, existentes en el archivo de Rilke, y que nosotros hemos podido consultar gracias al desinterés y amabilidad con que la InselVerlag las ha puesto a nuestra disposición.

⁹ El hecho de que Rilke no haya mencionado la influencia de Kierkegaard en las cartas dirigidas a sus

manifiesto la intensidad con que entonces se ocupaba Rilke de Kierkegaard, y ese *también* permite reconocer que la lectura de Kierkegaard había sido igualmente para Rilke [32/33] *provechosa y duradera, en el sentido más real*. Poco tiempo más tarde vuelve de nuevo a referirse a Kierkegaard. El 30. 9. 1910 escribe: "En la lectura no podía de ningún modo llegar a sentir algo nuevo, aun el propio Kierkegaard ha dormido en el fondo de la maleta, a quien por lo demás yo tanto necesito". Rilke confiesa, pues, expresamente necesitar a Kierkegaard.

La misma cercanía se confirma por otras cartas de los mismos años. Cuando conoce *La puerta estrecha*, de Gide, la mide igualmente según el patrón de Kierkegaard (B IV 89, 1909). Y así escribe a la princesa de Thurm y Taxis: "Ahora leo a Kierkegaard, es magnífico, nunca me ha llegado a conmover tanto" (B IV 112, 1910). Partiendo de aquí Rilke intenta clasificar a Kassner, a quien, en la última carta mencionada, había nombrado en relación inmediata con Kierkegaard (B IV 189, 1912). Y pocas semanas más tarde Rilke confiesa una vez más su admiración total por Kierkegaard: "Es de una grandeza y humildad sublimes, (también para mí uno de los más grandes)" (B IV 223, 1912). Una breve alusión data de comienzos del año 1915 (B V 34), y de este mismo año, la detallada declaración: "Ayer noche, a la luz de mi lámpara, leía para Vd. a Kierkegaard, la oración de la muerte, de Kierkegaard. Me imaginaba que Vd. estaba a mi lado, y leía. . . Aquí está el Cristianismo, si es que todavía está en alguna parte, este hombre verdaderamente interior lo irradia por encima del futuro. Yo nunca le había leído mucho, no se puede hojear por distracción, leerle significa vivir en él. Es pathos, voz y paisaje solitario, una llamada infinita al corazón, un dictado, un trueno y un silencio, como el silencio de las flores" (AB II 35). Y otra vez todavía escribe: "Por esta razón también Kierkegaard nos acorrala en la seriedad de la muerte, sin señalarnos por ello plazo o eterno futuro" (AB II 47).

Por esta larga serie de citas recogidas de diferentes épocas se desprende la influencia persistente que Kierkegaard ejerció sobre Rilke. Con la parquedad con que Rilke habla de sus lecturas se puede deducir que nadie ha tenido [33/34] sobre él una repercusión tan cercana y decisiva como Kierkegaard. Y si después de fijar la atención en los ejemplos que quedan señalados echamos ahora una mirada de conjunto sobre la evolución espiritual de Rilke, no resultará exagerado afirmar que la obra de Kierkegaard significó un cambio completo en la vida de Rilke. Kierkegaard fue quien le arrancó de aquel entusiasmo vital un tanto vago y soñador de su juventud, indicándole su camino más auténtico. Sólo en el encuentro con Kierkegaard pudo Rilke encontrarse a si mismo.¹⁰

Por tal motivo no es un azar que los puntos culminantes que marcan una mayor asiduidad con la obra de Kierkegaard coincidan igualmente con los cortes decisivos de la propia creación rilkeana. En la primera etapa la asimilación de Kierkegaard penetra en el *Malte Laurids Brigge*, que fue comenzado por los mismos días (8. 2. 1904) en que tiene lugar la primera referencia al filósofo danés, siendo también altamente significativo que el protagonista de Brigge se sitúe en un país escandinavo. Y no sería por lo demás aventurado suponer que también la tercera parte del *Libro de las horas*, escrito en abril de 1903, se remonte ya a una primera influencia de Kierkegaard. Es verdad que de este tiempo no nos es conocida ninguna mención expresa; pero ello no impide descartar una influencia de Kierkegaard, máxime si se considera que la mística de la vida, que aparece aún lozana en la segunda parte del *Libro de las horas*, desaparece casi totalmente en la tercera. Muy elocuente es todavía el hecho que los

intérpretes, no es contraargumento, pues este silencio se puede explicar a causa de la manera peculiar de Rilke, tan dada al empleo de formas muy estilizadas.

¹⁰ Kohlschmidt afirma también "que el cambio operado por Rilke en las *Elegías*, es decir, el intento de echar una mirada a través de su pasado estético y delimitado, no puede desligarse de sus consideraciones con los problemas planteados por Kierkegaard" (*op. cit.*, p. 193).

dos temas de esta última parte, "De la pobreza y de la muerte", separada por una gran distancia de las dos primeras, son exactamente los mismos que Rilke, en su contacto asiduo con Kierkegaard, destaca como singularmente importantes, según se ve a través de sus cartas. El *Malte* es en muchas de sus partes una elaboración de las exigencias planteadas por Rilke a través de Kierkegaard. La central significación que en esta obra ocupa el sentimiento de la angustia [34/35] no puede ser apenas comprendida sin la influencia de Kierkegaard.

Las *Elegías de Duino* significan entonces el resultado maduro de una apropiación interior de Kierkegaard, que penetra hasta el centro mismo de la personalidad de Rilke, y de una elaboración totalmente realizada en virtud de la actividad poética (y no poética) del autor. En los largos intervalos que tal proceso de madurez requiere no se puede esperar una exacta comprobación de tipo cronológico. Por eso es aún más sorprendente comprobar que el nacimiento de las *Elegías* coincide con una nueva e intensiva ocupación de Rilke con Kierkegaard. Fue en Duino donde Rilke, partiendo de Kassner, se sintió nuevamente atraído hacia Kierkegaard, admirando en él la *grandeza y humildad sublimes*. Las dos cartas más instructivas datan del 2 de febrero y el 3 de abril de 1912, es decir, del mismo tiempo —"a comienzos de 1912"— en que surge la primera elegía, y sobre todo, el plan de las *Elegías* en conjunto. Del 18 de agosto de 1915 data la extensa carta sobre la *Oración de la muerte*, de Kierkegaard, o sea, pocas semanas antes de aquel corto período de creación en que nace la cuarta elegía (22 y 23 de noviembre de 1915), interrumpido luego por algunos años de infecundidad. Que la metáfora de la primera elegía: *como la flecha tensa en el arco*. . . (III 261) se remonta al recuerdo de una palabra de Kierkegaard, ya se ha dicho hace tiempo. Así, pues, en sentido cronológico, las mismas *Elegías* se relacionan de modo inmediato con una nueva y fuerte influencia de Kierkegaard.

Naturalmente, para toda obra creadora realmente grande el problema de las fuentes en que se nutre no es una cosa esencial. No se trata, pues, de seguir una por una las huellas de las influencias que han actuado sobre Rilke, como si con ellos se quisiera reducir el valor de su obra. El derecho a ordenarlas dentro del marco extenso de la filosofía de la existencia debe servir únicamente para facilitar, en virtud de este método, una mayor comprensión y esclarecimiento de la obra de Rilke.