

Rilke y Goethe: influjo y segunda navegación

Javier Sánchez-Arjona Voser*

Recibido: 30/09/2025 — Aceptado: 08/10/2025

Titre / Title / Titolo

Rilke et Goethe : influence et deuxième navigation
Rilke and Goethe: Influence and Second Sailing
Rilke e Goethe: influenza e seconda navigazione

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

La relación entre Rilke y Goethe puede ser analizada en términos de la teoría sobre angustia de la influencia de Harold Bloom, desarrollando las referencias a Rilke que el crítico neoyorquino incluye al principio del capítulo a propósito de la “daemonization”. El presente artículo parte de la base de que el modo en que la recepción de Goethe cambia en Rilke obedece precisamente a este proceso. Para poner a prueba esta hipótesis se centra en la correspondencia de principios de la década de 1910 e identifica en las dos primeras *Elegías de Duino* la influencia del contra-sublime personalizado con el que, en la obra de Rilke, se responde al poema de Goethe “Viaje al Harz en invierno” y al fragmento dramático *Pandora*.

La relation entre Rilke et Goethe peut être analysée dans le cadre de la théorie de l’angoisse de l’influence de Harold Bloom, en développant les références à Rilke que le critique new-yorkais inclut au début du chapitre consacré à la « démonisation ». Le présent article part du principe que la manière dont la réception de Goethe change chez Rilke obéit précisément à ce processus. Pour tester cette hypothèse, il se concentre sur la correspondance du début des années 1910 et identifie dans les deux premières *Élégies de Duino* l’influence du contre-sublime personnalisé avec lequel, dans l’œuvre de Rilke, il répond au poème de Goethe « Voyage dans le Harz en hiver » et au fragment dramatique *Pandore*.

The relationship between Rilke and Goethe can be analysed in terms of Harold Bloom’s theory of the anxiety of influence, developing the references to Rilke that the New York critic includes at the beginning of the chapter on

“daemonization”. This article starts from the premise that the way in which Goethe’s reception changes in Rilke is precisely due to this process. To test this hypothesis, it focuses on the correspondence from the early 1910s and identifies in the first two *Duino Elegies* the personalized counter-sublime with which Rilke’s work responds to Goethe’s poem “Winter Journey to the Harz” and the dramatic fragment *Pandora*.

Il rapporto tra Rilke e Goethe può essere analizzato alla luce della teoria sull’angoscia di Harold Bloom, sviluppando i riferimenti a Rilke che il critico newyorkese include all’inizio del capitolo dedicato alla “demonizzazione”. Il presente articolo parte dal presupposto che il modo in cui la ricezione di Goethe cambia in Rilke obbedisce proprio a questo processo. Per verificare questa ipotesi, si concentra sulla corrispondenza dei primi anni del decennio 1910 e identifica nelle prime due *Elegie di Duino* l’influenza del contro-sublime personalizzato con cui, nell’opera di Rilke, si risponde al poema di Goethe “Viaggio nell’Harz in inverno” e al frammento drammatico *Pandora*.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Rilke; Goethe; influencia; Elegías de Duino; voz; gesto; poética

Rilke; Goethe; influence; Élégies de Duino; voix; geste; poétique

Rilke; Goethe; influence; Duino Elegies; voice; gesture; poetics

Rilke; Goethe; influenza; Elegie duinesi; voce; gesto; poetica

* Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción

Pocos casos de angustia de la influencia hay tan claros, pero al mismo tiempo tan complejos, como el que presenta la relación de Rilke con Goethe. Por otro lado, también en el caso de Rilke se puede hablar de segunda navegación, en el sentido del *déuteros plóús* del *Fedón* platónico (96d): un segundo intento por comprender las causas de las cosas, en el caso de Rilke un segundo intento de aprehender la obra y figura de Goethe que podemos ver en la fase tardía de la obra de Rilke; en este periodo, y por contraste con la primera época de juventud y primera madurez, la lectura del polímata de Weimar es determinante, según el consenso alcanzado en los estudios rilkeanos (Michel, 202). Quizá sea oportuno resumir esquemáticamente ambas actitudes como resultado de las reacciones del Rilke lector de la correspondencia entre Goethe y Bettina von Armin en el primer caso, y del epistolario entre Goethe y Augusta Louise zu Stolberg en el segundo (una distinción que desarrollaremos en las páginas que siguen). Es lo que podemos deducir, también en este caso, de las cartas de Rilke a dos sus corresponsales femeninas, sobre todo a Marie von Thurn und Taxis y Lou-Andreas Salomé. Abundando en la interpretación de Basserman a propósito del Rilke tardío (Bassermann, especialmente 53s), no es casualidad que en todos los casos se trate de correspondencias y que estas sean las que finalmente hagan que, entre los dos platos de la balanza de la obra de Rilke, el fiel se incline definitivamente hacia Goethe con la crisis poética y personal de los primeros años de la década de 1910 (Rilke 1996, 416s): el denominador común en todos los casos es una vida íntima que se muestra *siendo*, contada de tú a tú.

Por otro lado, como apunta Manfred Engel en su comentario al volumen segundo de la *Kritische Ausgabe*, la crisis poética de Rilke comparte diagnóstico con la literatura de la «klassische Moderne»: es el resultado de la *hybris* de querer conjugar totalidad y figura, de pretender escribir obras que ocupen el espacio que libera la metafísica a principios del siglo XX (Rilke 1996, 417); una *hybris* de la que tanto nos hemos alejado, en un distanciamiento proporcional al reto que nos supone leer desde hoy obras

como las del Rilke tardío y, a través de él, un cierto Goethe. Un Goethe creado por Rilke para que, siguiendo con la imagen apenas esbozada, la balanza se incline hacia su obra tardía, hacia su propia *summa*, las *Elegías de Duino*.

Quizá no vayamos desencaminados si tomamos por caso, en la estela de la lectura que Bloom hace de *Paradise Lost* (Bloom, 21), que las *Elegías* son el resultado de la caída de toda la obra de Rilke, del mismo modo en que el infierno es la creación del impacto de Satán contra el fondo de su defenestración. En este sentido, trataremos de bosquejar aquí las particularidades de cierta lectura de Goethe que Rilke lleva a cabo como tarde en 1912, en el umbral de la obra tardía del praguense; una obra tardía que, como ya apuntara Eckel (1994), destaca por una característica estructura reflexiva ejecutada con una determinación menos frecuente en la obra que Rilke había compuesto hasta la década de 1910. En nuestro caso, centraremos nuestra lectura hacia las dos primeras *Duineser Elegien*, que entendemos como el resultado de un proceso de demonización, de construcción de un contra-sublime personalizado con el que Rilke supera su aversión hacia el Goethe olímpico que había leído en la correspondencia entre Goethe y Bettina von Armin.

Destinaremos el primer apartado a definir el marco crítico en el que nos moveremos, de la mano de Harold Bloom. Sobre esta base, en un segundo apartado, trataremos la relación entre la crisis creativa de Rilke tras la conclusión del *Malte* y su descubrimiento de lo que para el praguense será un segundo Goethe. Esta contextualización es la que finalmente permitirá una lectura en paralelo de las dos primeras *Elegías de Duino*, por un lado, y el poema «Harz im Winter» y el espacio escénico del fragmento dramático *Pandora* de Goethe, por otro.

2. Demonización

En su semblanza cronológica de la relación de Rilke con la obra de Goethe, Eudo C. Mason (1958) apunta de forma concluyente al primer lustro de la década de 1910 como el momento en el que el rechazo inicial por parte de Rilke se transforma paulatinamente en una apropiación o con-

vivencia de partes selectas de la obra de Goethe. Será en el siguiente apartado cuando nos centraremos en detallar esta relación renovada. Lo que ahora nos interesa aquí es resumir los argumentos de Harold Bloom en el capítulo «Daemonization or The Counter-Sublime». Partimos de la definición general del concepto teórico-crítico y destacaremos los aspectos a los que recurriremos como modelo crítico en los apartados sucesivos, para poder desarrollar así la breve referencia que Bloom hace a Rilke en el inicio del capítulo en cuestión.

Uno de sus «six revisionary ratios» y de inspiración neoplatónica, la demonización viene definida por Bloom como un «movimiento hacia un contra-sublime personalizado, como reacción al sublime del precursor» (Bloom, 15). La figura clave es la de un ser intermediario, ni humano ni divino que ayuda al adepto, ingresando en él, como un influjo: influyéndole. El poeta postrero —el «efebo»— no establece una relación paternofamiliar con su precursor, sino con alguno de sus poemas, que Bloom llama «parent-poem» (ibid.). De hecho, el planteamiento de Bloom es que son los poemas del efebo los que responden a los poemas de su predecesor (Bloom, 99). La potencia demoníaca del «strong poet» postrero es un poder que distribuye y divide (Bloom, 100): «distribuye nuestros destinos, y reparte nuestros dones, compensando lo que nos arrebató con lo que sea necesario. Esta distribución trae orden, otorga conocimiento, desordena allí donde conoce, y bendice con la ignorancia para crear otro orden» (ibid.). Los demonios crean rompiendo, pero, como los poetas, su único agente es la voz. El «poeta potente», el «strong poet», no se encuentra poseído por demonio alguno, ni siquiera el del mediodía de los melancólicos, sino que es él mismo demonio. No solo eso: el proceso de demonización del «strong poet» postrero es un contra-sublime, cuya función es sugerir la debilidad relativa del precursor (ibid.). La relación entre demonización del efebo y la humanización de su precursor es inversamente proporcional.

Para apropiarse del paisaje del precursor, el efebo debe extrañarlo aún más de sí mismo. Para alcanzar un yo todavía más íntimo que el del precursor, el efebo se torna necesariamente más solipsista. Para evadir la mirada imaginada del precursor, el efebo busca con-

finar su alcance, lo que perversamente la amplía, de modo que raramente puede ser eludida (Bloom, 105).

El proceso de demonización implica una apropiación activa, transformadora tanto del espacio y del propio yo, como de la mirada proyectada por el predecesor. Un espacio, un yo y una mirada proyectada que se leen en el poema del antepasado-ascendente y que se reescriben en los poemas del efebo: el diálogo es entre poemas, en los que se concreta la influencia, entendida tanto como influjo (cósmico) como inspiración fruto de una perversión lectora. La angustia «es» el poema del efebo (Bloom, 94), producto de un proceso de demonización en el que el poeta postrero se inviste a sí mismo como intermediario, convirtiendo su propia figura en un contra-sublime. En el caso del Rilke de los primeros años de la década de 1910, este proceso va acompañado del descubrimiento de la evolución natural, prácticamente vegetal, entre el joven Goethe y el Goethe tardío. Este descubrimiento es el desencadenante de lo que podemos llamar segunda navegación de Rilke.

3. Goethe en el umbral de la segunda navegación rilkeana

La recepción de la obra de Goethe por parte de Rilke atraviesa distintas fases. Someramente, puede afirmarse que, antes de 1908, la relación de Rilke con Goethe es de distancia manifiesta, explicitada no solo en el desencuentro con la pintora sueca —y admiradora de Goethe— Tora Vera Holmström, que le lleva a Rilke a justificar posteriormente su actitud por la falta en él de un «órgano» para «recibir a Goethe» (Görner, 51), sino, sobre todo, en la afirmación «Malte Laurids tiene razón» en una carta de Rilke a su mujer del 3 de septiembre de 1908 (*apud* Mason, 7). El pasaje al que se refiere con esta afirmación es una reacción del protagonista de la novela a la correspondencia que Goethe mantiene con Bettina von Arnim y que esta publica tras la muerte del polímata de Weimar. Tal y como Malte lo percibe, en el intercambio epistolar se presenta un contraste entre la frialdad olímpica del poeta

y la candidez de la propia Bettina; durante esta lectura, Malte toma partido por Bettina:

Tú misma conocías el valor de tu amor, se lo proclamaste bien alto a tu más grande poeta, de manera que él lo convirtió en humano; pues hasta entonces fue solamente un elemento. Pero él disuadió a la gente de la existencia del amor desde el mismo momento en que te escribió. Todos han leído esas respuestas y las creen más porque el poeta les resulta más obvio que la naturaleza. Pero quizá alguna vez se muestre que aquí residía el límite de su grandeza. Esa amante le fue impuesta, y él no la ha correspondido. ¿Qué significa que él no la haya podido corresponder? Un amor así no precisa reclamo y respuesta; se ennoblece a sí mismo. Pero él tendría que haberse humillado ante ella con todas sus galas y escribir lo que ella le dictase, con ambas manos, como san Juan en Patmos, arrodillándose. No había elección alguna frente a esa voz que cumplía el trabajo de los ángeles; que había llegado para envolverlo y para conducirlo hacia la eternidad. Allí estaba el carro de su ardiente ascensión. Allí estaba preparado para su muerte el oscuro mito, al que dejó vacío. (Rilke 2016, 431-432).

Este pasaje, que censura el solipsismo olímpico de Goethe, lo suscribe Rilke en la carta mencionada que el poeta remite a su mujer, Clara Rilke-Westhoff, y confirma el distanciamiento que la imagen leída del autor del *Fausto* provoca en el poeta. Lo interesante es que, en el mismo pasaje de esta carta a su mujer, Rilke no solo se refiere a Goethe, sino también a su, en ese momento, tan admirado Rodin:

Malte Laurids tiene razón; pero, desde ayer pienso que Rodin habría fracasado de manera similar en un caso semejante, solo que con un talante más simpático; qué temerario es condenar cuando tales fuerzas fracasan; disolverse en las convenciones del amor como una nubecilla: sin ira, sin impetuosidad, sin efusión fecunda sobre la tierra sedienta (Rilke 1950, 248).

Una sección importante del panteón particular de ilustres de Rilke convive en un mismo pasaje, que prácticamente se puede entender como una divisoria, por emplear la misma imagen a la que Rilke recurre en aquella época, en la carta que le remite a Lou Andreas Salomé del 28 de diciembre de 1911: allí la emplea para referirse al hiato creativo que le ha supuesto la conclusión del *Malte*. Una carta en la que esboza la crisis en la que se halla inmerso, al tiempo que describe su profundo disgusto por el

fatal efecto de la edad en Rodin, reducido con el paso de los días cada vez más a algo «grotesco y ridículo» (Rilke 1950, 316).

Tal y como coinciden los estudios sobre la obra de Rilke, es en estos años de crisis de 1911/1912, cuando la imagen de Goethe empieza a transformarse (Michel, 202). El detonante de este cambio de actitud no se debió tanto a las dos visitas a Weimar realizadas en agosto y septiembre de 1911, la primera, entre el 21 y el 23 de agosto, acompañado de la princesa Marie Taxis, y la segunda, en los primeros días de septiembre, a instancias y junto al matrimonio Kippenberg, propietarios y directores de la editorial Insel, y en cuyo domicilio de Leipzig se hospedaba Rilke por aquellos días. Se trató de dos intentos de acercamiento mediados por el influyente círculo de personas —sobre todo mujeres— que rodean al poeta y alimentado por la colección privada de manuscritos de y sobre Goethe que poseía el matrimonio de los Kippenberg. Prueba de que estos intentos no calan en el poeta es el relato autobiográfico de Katharina Kippenberg que muestra a un Rilke aún reticente con respecto a Goethe: según Kippenberg, el escritor llegó incluso a afirmar que, a partir de cierta edad, Goethe deja de crecer en altura —en intensidad— y ya solo lo hace en anchura —de forma extensiva, por tanto—: «er geruhte zu dichten», recoge Kippenberg (*apud* Mason, 26), Goethe «se asentó a escribir», podríamos decir. Una apreciación que precede solo en meses al *dictum* negativo sobre Rodin: es decir, en esos momentos de crisis, Rilke revisa su relación con el modelo anterior —el del escultor— en términos análogos a los manifestados en el caso de Goethe.

El detonante para el paulatino cambio de actitud con respecto a Goethe no residirá, por tanto, en los intentos de estas abogadas de la causa de una cierta recepción goethiana tan ligada a la musealización de la figura del autor del *Diván de Oriente y Occidente* que se impulsa en Weimar en aquella época. Quienes le descubrirán un Goethe que no es de una pieza serán más bien las lecturas que Rilke hace de la correspondencia de Goethe con Augusta zu Stolberg en julio o agosto de 1911 y del poema «Harzreise im Winter», en febrero de 1912. Sobre la correspondencia de Goethe con zu Stolberg, el propio Rilke le escribe a Hedda Sauer el 28 de septiembre de 1911:

Por fin he visto Weimar realmente, el archivo de Goethe, la «casa del jardín», el palacio Wittumspalais y Tiefurt. Había una especie de disposición en mí para asimilar todo aquello. Por primera vez Goethe me resultó benévolo —ya sabe que no era un santo de mi devoción, pero por las cartas a Gustchen Stolberg cobré simpatía, gusto e interés por él; y entonces llegó Weimar y me lo descubrió íntegro, se hizo augurio (Rilke 1950, 314).

Nótese la sutil distinción entre la visita a Weimar y la lectura previa: es la correspondencia del joven Goethe, que se extiende desde 1775 a 1782 y que no sucumbió a las llamas a las que Goethe condenó a una buena parte de sus escritos de juventud a principios de la década de 1790; una correspondencia que viene motivada por la lectura del *Werther*. Este epistolario es el que provoca que Rilke vea Weimar con otros ojos y no al revés; es el joven, que escribía sobre el amor a una mujer que no conocía personalmente, el que arroja otra luz sobre la sede del Goethe clásico y tardío, porque Rilke advierte una continuidad entre ambos Goethes. No es el sublime, olímpico, sino los restos, las huellas del Goethe efebo lo que interesa a Rilke y lo que paulatinamente convertirá al autor del *Fausto*, pero también de *Pandora*, en referente. Lo que determina que Goethe sustituya a Rodin en la cosmovisión de Rilke es precisamente un pasaje del *Viaje a Italia*, que mueve a Rilke a la compasión por Goethe.

No observamos con el mismo placer al hombre hecho; pues sospechamos las terribles condiciones que incluso el carácter más decidido tiene que soportar para alcanzar las más altas cotas; y si no queremos desesperar, nos vemos obligados a volvernos y a compararnos con el artista en ciernes (Goethe 2001, 352).

Goethe escribe este apunte cuando compara las obras de juventud y de madurez de Rafael. Una circunstancia fundamental para Rilke: como bien ha indicado Mason (14) y visto el tema de las divisorias presente en su correspondencia de aquellos años, no es casualidad que Rilke viera en *Viaje a Italia* un paso de los últimos episodios de juventud a una edad tardía, marcada por la renuncia. La percepción de que en cada fase de Goethe hay una experiencia previa, un pre-Goethe, y que el paso de una fase a otra es doloroso, le otorga una suerte de consuelo a Rilke (Mason, 46). Sea como fuere, lo que sí podemos constatar

es que esta recepción renovada de Goethe por parte de Rilke se conjuga con su lectura de las obras de un íntimo amigo, Rudolf Kassner, que en 1911 publica, tanto *Von den Elementen der menschlichen Größe* («De los elementos de la grandeza humana») como, sobre todo, *Sätze des Yoghi* («Sentencias del yogui»): ahí lee Rilke el aforismo «Wer von der Innigkeit zur Größe will, der muß sich opfern», (*apud* Görner, 58), «quien aspire a ganar la grandeza desde la interioridad, tiene que sacrificarse». Goethe es un autor en el que paulatinamente va encontrando este recorrido, un descubrimiento que necesariamente va de la mano de la constatación de que, detrás de la máscara olímpica, también hay momentos de debilidad. Esta es la base sobre la que Rilke se rehace, erigiéndose en intermediario, construyendo un contra-sublime personalizado con el que superar al Goethe sublimado que se le quiere hacer descubrir en Weimar, un proceso que le permite salir de la crisis creativa que se desata tras la conclusión de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Y que también será el sustrato en el que enraízan las dos primeras *Elegías de Duino*, que pueden ser entendidas como el fruto de esta relación renovada con cierto Goethe.

4. Lecturas goethianas con las Elegías de Duino

Las *Elegías de Duino* destacan por su carácter programático: proyectadas hacia el futuro, son la puesta en palabra de una misión que el poeta reconoce (Eckel, 136). Una misión que es envío, pero que se concreta en grito intransitivo (cfr. Cuesta Abad, 149). Este doble movimiento de proyección, pero forzosamente solipsista, es la motivación, el peso que soporta el ciclo, su *Auf-trag*, su en-cargo. Un dinamismo que, desde la lectura que aquí proponemos, es fruto del proceso de demonización que le permitió crear un contra-sublime con el que deshacerse del peso de la imagen de un Goethe hierático, olímpico, inalcanzable. La carga se convierte en en-cargo: el inicio de la primera elegía parece un compendio de un proceso de demonización análogo al que se constata en Rilke tras su descubrimiento de un Goethe otro (Rilke 1993, 61):

¿Quién, si yo gritara, me oiría desde las jerarquías de los ángeles?, y aún en el caso de que uno me cogiera de repente y me llevara junto a su corazón: yo perecería por su existir más potente. Porque lo bello no es nada más que el comienzo de lo terrible, justo lo que nosotros todavía podemos soportar, y lo admiramos tanto porque él, indiferente, desdena destruirnos. Todo ángel es terrible.

El ángel precede al poeta; el ángel existe más potente. Una fuerza aniquiladora que se neutraliza con el canto elevado a grito sin serafín aludido: la constatación de la falta de escucha en el orden angelical, el descubrimiento del carácter intransitivo del grito, se supera reduciendo paradójicamente al mediador por excelencia —al ángel— a sublime, «lo que todavía podemos soportar», el terror domesticado, una categoría heredada, conocida, interpretada. Este proceso de neutralización es el que convierte al ángel en intermediario personal. Una operación que surge de la intransitividad del grito que, en definitiva, es la base de la reflexión poética del ciclo. Un repliegue del canto que también se advierte en el inicio del poema «Viaje al Harz en invierno», el «parent-poem» de Goethe (2015, 43, vv. 1-5):

Semejante al buitre
que entre pesadas nubes matinales,
con suave vuelo en calma
busca la presa,
se cierne mi canto.

«Buitre» es la traducción de la imagen simbólica de «Geier», que, en este caso y atendiendo al uso habitual en la época que recoge el lema correspondiente en el *Goethe-Wörterbuch*, tiene que ser entendido como sinécdoque de las aves rapaces. Esta condición de ave de presa es la que lo convierte en pájaro augural, como interpreta Schöne (*apud* Goethe 1987, 1040): es *Vortod*, un término de nueva creación en la época del joven Goethe que Rilke descubre en *Die natürliche Tochter* del polímata de Weimar y que también encontramos en *Campagne in Frankreich*, donde se equipara a «guerra», porque ambas miden a los hombres por el mismo rasero. El buitre-Geier otea como el que mira por una ventana: al acecho, pero aún sin objeto. El buitre-Geier es el poeta dirigiéndose a la trascendencia

prelativa de los ángeles, asomándose a la ventana hacia un más allá que, con su silencio, le aboca al aquí. Ciertamente, la ventana es un elemento de especial importancia en el Rilke tardío, como lo prueba tanto que uno de sus ciclos poéticos en francés se titule precisamente *Fenêtres* (Rilke 1993, 71: nota al verso 61) como su presencia tanto en la primera como en la segunda elegía (verso 61):

cuando pasabas junto a la ventana abierta
se entregaba un violín. Todo esto era misión. (63, vv. 28-29)

...Y, sin embargo, si resistís al espanto
de las primeras miradas y el anhelo junto a la ventana,
y el primer paseo juntos, *una* vez por el jardín:
amantes, ¿seguís siéndolo aún? (71, vv. 60-63)

El canto entregado del violín y el anhelo son re-misiones, postergaciones —pre-muertes— para aquellos que no les ha caído en gracia alcanzar inmediatamente el objeto de su deseo:

Pues un Dios
ha designado a cada uno
su trayecto,
que el afortunado
pronto hacia la feliz
meta recorre:
al que sin embargo la desgracia
oprimió el corazón,
en vano se obstina
contra las barreras
del férreo hilo
que la sin duda amarga tijera
sólo libera una vez.

Continúa «Viaje al Harz en invierno» (Goethe 2015, 43, vv. 6-18). En la opresión del corazón se percibe una sensación análoga a la que surge de la constatación del sufrimiento que necesariamente hubo de influir en Rafael en el pasaje de *Viaje a Italia* arriba citado, que tanta relevancia adquirió para Rilke. El riesgo es que el desgraciado se vea abocado a un repliegue nefasto, egoísta (Goethe 2015, 44, vv. 35-42):

¿Pero quién cura los dolores
a quien el bálsamo fue veneno?
¡Quién odio humano bebió
de la plenitud del amor!
Primero despreciado, ahora desprecia,
consume en secreto
su propia valía
en insatisfecho egoísmo.

El egoísmo se distingue de la intimidad del vuelo de los pájaros tal y como la intuye Rilke (1993, 62-63, vv. 22-23) — «...tal vez los pájaros / sientan el aire ensanchado con el vuelo más íntimo» —. Pero para llegar a este adentro, para ser consciente de la profundidad de la desgracia, aquel cuyo grito no es atendido en el orden de los ángeles no solo debe neutralizarlos sublimándolos, sino que a esta operación le tiene que suceder la constatación de que el mundo interpretado tampoco sirve de hogar al yo, como en cambio sí que lo es para los animales que lo observan desde su sagacidad (Rilke 1993, 61-62, vv. 9-13):

...Ay, ¿a quién podemos
entonces recurrir? A los ángeles, no, a los hombres, no,
y los animales, sagaces, se dan cuenta ya
de que no estamos muy seguros, no nos sentimos en casa
en el mundo interpretado...

No basta con recurrir al tópico sublime para fundar una voz propia, íntima, aunque, efectivamente, la falta de correspondencia también se concrete en el plano terrenal, personificada en la referencia a la poetisa Gaspara Stampa, cuyo amor no correspondido por el noble veneciano Collatino di Collalto canta en sus poemas. La clave es el proceso reflexivo que dé lugar a la toma de conciencia de que la tensión expuesta entre la jerarquía angelical y el mundo interpretado divide el mundo entre el aquí y el allá que no alcanza a trascenderlo: una división que reordena —demoníaca, por tanto—; que crea el espacio liminal, extrañando el paisaje recibido: «Ciertamente es extraño no habitar ya la tierra, / no practicar ya costumbres apenas aprendidas, / a las rosas y otras cosas que llevan cada una su especial promesa / no darles el significado de futuro humano...» (vv. 68-71). El ámbito para que este proceso pueda tener lugar es el espacio cósmico de la noche, por

cuyo viento lacerante ganamos conciencia de la soledad de nuestro propio rostro, de nuestra *persona* sola, nuestra máscara inconfundible porque impar, incluso para los amantes que se ocultan mutuamente, el uno al otro, su propio destino (vv. 17-23):

Oh, y la noche, la noche, cuando el viento lleno de espacio cósmico muerde nuestro rostro, ¿para quién no se quedaría, la anhelada, suavemente desilusionadora, penosamente inminente para el corazón solitario? ¿Es más leve para los amantes? Ay, ellos no hacen más que ocultarse el uno al otro su suerte. ¿No lo sabes *aún*? Arroja de tus brazos el vacío y añádelo a los espacios que respiramos; tal vez los pájaros sientan el aire ensanchado con el vuelo más íntimo...

El verbo clave es «respirar»: el influjo y la inquietud que genera en el solitario es la que le permite intuir augurios en el aire ensanchado de la intimidad de los pájaros. La mirada de augur es íntimamente intransitiva, como lo era el grito hacia la jerarquía angelical: lo que se alcanza a ver no es realmente objeto, porque aún no está; su transitividad está postergada, es proyección. Este es el nudo del carácter sublime, elevado, del individuo cuya conversión invoca Goethe en «Viaje al Harz en invierno» con una adversativa (Goethe 2015, 43, vv. 60-81):

¡Pero al solitario envuelve
en tu nube de oro!
¡Rodea de invernal verdor
hasta que la rosa se alce de nuevo,
los húmedos cabellos,
oh amor, de tu poeta!

Con la antorcha en crepúsculo
lo iluminas
por los vados en la noche,
por caminos sin firme,
por soledumbres;
con la mañana de mil colores
le ríes en el corazón;
con la cetrería de la tormenta
lo llevas hacia lo alto;
ríos invernales de rocas se precipitan
en sus salmos
y altar del más tierno agradecimiento
es para él de la cumbre temida,
la cima cubierta de nieve,

que con coros de espíritus
coronaron antepasados pueblos.

La influencia es antorcha en la noche, tránsito por soledumbres. *Sturm und Drang*: «beizender Sturm» puede ser interpretado en términos cinegéticos, como lo hace José Luis Reina en la versión que citamos; pero «beizen» realmente tiene aquí más concomitancias con la mordiente que fija la nube de oro sobre los cabellos del solitario elevado. La tormenta inviste, unge, sublima (vv. 82-87):

Tú te alzas con el pecho inexplorado,
misterioso y evidente
sobre el mundo asombrado,
y miras desde las nubes
sus reinos y el esplendor
que de las venas de tus hermanos
junto a ti riegas.

Concluye Goethe. El «unerforschter Busen» del primer verso de este pasaje citado —que Reina traduce como «pecho inexplorado»— también puede ser entendido como un pecho in-augurado, que el augur no ha escudriñado. O como el pájaro cuyo vuelo solo se asienta hacia la muerte, inaccesible a los vivos: entre el buitre-Geier goethiano y el ángel rilkeano hay una relación de mutua influencia, como cabe leer en el arranque de la segunda elegía, que retoma el mensajero reducido a tópico, ya domesticado (Rilke 1993, 67, vv. 1-3):

Todo ángel es terrible. Y, no obstante, ay de mí,
yo os canto, pájaros del alma, casi mortíferos,
sabiendo de vosotros...

La distancia conjura, espacia la muerte: «Si ahora se acercara el arcángel, el peligroso, detrás de las estrellas...» Pero el ángel, por su desdén hacia nosotros, sigue siendo un mero vosotros solo —y sólo— a cuyos ojos no mereceríamos ni ser puestos en peligro. Como el ave de rapiña otean, acechando el objeto de su búsqueda: su mirada se repliega en su vosotros, es una intransitividad al cuadrado. Inaccesibles, son hipótesis, pantalla, «espejos»; ventanas

tapiadas por el cristal opaco de su solipsismo, anhelo humano saldado (Rilke 1993, 67-68, vv. 9-17):

Tempranos afortunados, vosotros los mimados de la creación,
líneas de alturas, crestas de todo lo creado,
rojizas al amanecer, polen de la divinidad en flor,
quicios de la luz, pasadizos, escalas, tronos,
espacios de esencias, escudos de delicia, tumultos
de un sentimiento tumultuosamente arrebatado y de repente,
[solitarios,

espejos: que su propia belleza desbordaba
la recogen de nuevo en su propio semblante.

Frente a este vosotros solipsista del espejo de los ángeles, la ventana humana: «porque nosotros, allí donde sentimos, nos evaporamos; ay, nosotros / respirando, salimos de nosotros y nos disipamos; de ascua en ascua vamos despidiendo cada vez un olor más tenue». El denominador común del espejo y de la ventana del anhelo humano es un paisaje particular (Rilke 1993, 69, vv. 20-36):

...Entonces uno probablemente diga:
sí, entras en mi sangre, esta habitación, la primavera
se llena de ti... Qué se puede hacer, él no nos puede detener,
desaparecemos en él y en torno a él. Y a los que son bellos,
oh, ¿quién los retiene? Incesantemente surge apariencia
en su rostro y se marcha. Como rocío de hierba temprana
Se levanta lo nuestro de nosotros, como el calor de un
plato caliente. Oh, sonrisa, ¿adónde? Oh mirada hacia arriba:
nueva, cálida, huidiza ola del corazón;
ay de mí: *somos esto*, sin embargo. ¿Sabe a nosotros
el espacio del mundo en el que nos disolvemos? ¿Cogen los
[ángeles

realmente solo lo Suyo, lo que se desborda de ellos,
o, a veces, como por error, hay algo
de nuestro ser allí? ¿Nos hemos mezclado nosotros en sus
rasgos sólo como lo que hay de vago en los rostros
de las mujeres encintas? Ellos no lo notan en el torbellino
de su regreso a sí mismos. (Cómo iban a notarlos.)

El espacio del mundo en el que nos disolvemos es como el paisaje que, a decir de Rilke ya en su breve escrito sobre el paisaje de 1902, se «hunde» tras la Mona Lisa en el cuadro homónimo de Leonardo:

Como si todo lo humano estuviera contenido en su imagen infinitamente quieta, pero todo lo demás, todo lo que queda ante el hombre y se extiende más allá de él, en esas misteriosas configuraciones de montañas, árboles, puentes, cielos y aguas. Este paisaje no es la imagen de una impresión, ni la opinión de un hombre sobre las cosas en reposo; es la naturaleza que surgió, el mundo que se creó y que le resulta tan extraño al hombre como la selva inexplorada de una isla desconocida. Y era necesario contemplar el paisaje como algo lejano y extraño, como algo remoto y falto de amor, que se hace efecto completamente en sí mismo, para que alguna vez pudiera llegar a ser un modo y un motivo de arte independiente; pues tenía que ser lejano y muy diferente a nosotros para poder convertirse en una parábola redentora de nuestro destino. Debía resultar casi hostil en su sublime indiferencia para dar un nuevo significado a nuestra existencia con sus elementos (Rilke 1975: 520).

Es este extrañamiento el que Rilke escribe reconocer, más de tres lustros después, en el paisaje dramático del fragmento teatral *Pandora*, de Goethe, en una carta a Katharina Kippenberg del 10 de agosto de 1918, a propósito de un poema inédito de un tal doctor Berendts y en donde ensalza la concepción escénica del drama goethiana que «emerge del arco iris puro», el «alto semicírculo» en cuyo juego los semidioses calman los reflejos («*Spiegelbilder*») de la miseria humana (*apud* Mason, 59). Los ángeles también son estos semidioses, solo que formulados unos años antes, justo cuando Rilke descubre y lee y relea *Pandora*. En la segunda elegía el paisaje que reflejan, convertidos en ventana del anhelo del grito, es el que finalmente proyecta un nosotros-que-es-vosotros en la figura de los amantes (Rilke 1993, 70, vv. 43-55):

Amantes, a vosotros, satisfechos el uno en el otro
os pregunto por nosotros. Vosotros os cogéis. ¿Tenéis pruebas?
Mirad, a mí me ocurre que mis manos se inmergen
la una en la otra o que mi rostro,
usado, descansa en ellas. Esto me da un poco
de sensación. Sin embargo, ¿quién por ello se atrevió ya a ser?
Vosotros, en cambio, que os crecéis en el éxtasis
del otro, hasta que él, abrumado, os
suplica: basta; que bajo las manos
os volvéis más abundantes, como años de uvas;
que a veces perecéis, sólo porque el otro
vence del todo: a vosotros os pregunto por nosotros.

En este juego de manos se lava la materia de la segunda elegía: manos que se hacen interior cuando se juntan por un lado para dar cabida al rostro, manos que acumulan y agotan, que no arrostran. Una tensión de gestos que se resuelve con una remisión a la misma Antigüedad en la que se ubica dramáticamente la *Pandora* de Goethe (Rilke 1993, 71-72, vv. 66-73):

¿No os asombró, en las estelas áticas, el cuidado
de los gestos humanos?, ¿no se ponía amor y despedida
tan levemente sobre los hombros, como si fuera hecho de otra
materia que la de aquí, la nuestra? Acordaos de las manos,
cómo descansan sin apretar, aunque en los torsos está la fuerza.
Estos señores de sí mismos con ellos sabían: hasta aquí, nosotros,
esto es lo nuestro, tocarnos *así*; con más fuerza
nos levantan los dioses. Pero esto es cosa de los dioses.

Solo nos queda hallar una franja de tierra fértil entre la corriente y la roca, concluye esta segunda elegía, como si citara la disposición escénica de *Pandora*, que se extiende entre la roca del lado de Prometeo y la corriente y el mar que cierra el espacio teatral detrás del lado de Epimeteo. La carga del en-cargo se des-carga en el gesto leve de la estela que representa a Orfeo despidiéndose de Eurídice y que Rilke vio en Nápoles. Esta levedad es la que dibuja de un nosotros-vosotros que funge de contra-sublime despedida: si en Goethe la tormenta investía, unguía, en Rilke envía gracias al proceso de demonización que se juega entre la gravedad del encargo y el descargo de la mirada intransitiva en la que se podría llegar a disolver el grito intransitivo con el que el ciclo arranca. La misión despierta y al hacerlo, desgrava, faculta para el vuelo propio.

5. A modo de cierre

La puesta en escena que Rilke lee en Goethe se transforma en puesta en palabra en el proceso de demonización con el que el checo articula la angustia de la influencia que le provoca el polímata de Weimar antes de la crisis que sufre tras la conclusión del *Malte*. Este proceso tiene lugar porque también supone la materialización poética de las reflexiones sobre el paisaje y su relación con la figura hu-

mana en el breve escrito «Von der Landschaft», de 1902, en un contrasublime personalizado en el que la proyección de la remisión del encargo se hace gesto de despedida, de descargo. Tanto el proceso de demonización como la materialización de un espacio sublime —el de los ángeles— en su contra-sublime, que es más que humano, son transformación (*Umschlag*), un concepto clave del Rilke tardío junto con el de *Wendung*, que conlleva una superación del tiempo en pro de la lógica vegetativa que el checo descubre entre el pre-Goethe del *Sturm und Drang* y el Goethe de la correspondencia con Bettina von Arnim, o en el paso doloroso del Rafael temprano al tardío, tal y como lo lee Rilke en *Viaje a Italia*. En este sentido y desde esta óptica puede entenderse también el papel impulsor que Goethe juega en los primeros compases de la segunda navegación rilkeana. Parafraseando a Bloom: para apropiarse del paisaje de Goethe —su precursor—, el efebo Rilke lo extraña aún más de sí mismo, situándolo entre el orden de los ángeles y la tierra sedienta del nosotros. Para alcanzar un yo todavía más íntimo que el goethiano, Rilke se torna necesariamente más solipsista, apuntando a un nosotros-vosotros, que trasciende la primera persona del plural sin llegar a la segunda. En este paisaje otro, en esta intimidad otra, Rilke confina el alcance de la mirada de Goethe, lo humaniza y lo convierte en impulso de su segunda navegación: que esta ampliación, esta apropiación proyectiva sea perversa o no es un asunto que no nos compete juzgar aquí.

Bibliografía citada

- Bassermann, Dieter. *Der späte Rilke*. Essen: Chamier, 1948.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Cuesta Abad, José Manuel. *La novena elegía: lo decible y lo indecible en Rilke*. Madrid: Siruela, 2018.
- Eckel, Winfried. *Wendung: zum Prozeß der poetischen Reflexion im Werk Rilkes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994.
- Engel, Manfred. *Rainer Maria Rilkes "Duineser Elegien" und die moderne deutsche Lyrik zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*. Stuttgart: Metzler, 1986.
- Görner, Rüdiger. «Deutschsprachige Literatur». En *Rilke-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Ed. por Manfred Engel y Dorothea von Lauterbach. Stuttgart: Metzler, 2013.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Frankfurter Ausgabe), vol. 1. Ed. Por Karl Eibl. Frankfurt a. Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987.
- *Viaje a Italia*. Traducido por Manuel Scholz. Barcelona: Ediciones B, 2001.
- *La vida es buena: (cien poemas)*. Ed. por Siegfried Unseld. Trad. por José Luis Reina Palazón. Madrid: Visor, 2015.
- Mason, Eudo C. *Rilke und Goethe*. Colonia: Böhlau, 1958.
- Meyer, Herman. «Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung». En *Zarte Empirie: Studien zur Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler, 1963, p. 287-336.
- Michel, Christoph. «"Dieser Große fängt an, auf mich zu wirken": Bemerkungen zu Rilkes "zweiter" Goethe-Lektüre». En *Rilke-Perspektiven: „aus einem Wesen hinüberwandelnd in ein nächstes“*. Ed. por Hans-Albrecht Koch y Alberto Destro. Overath: Bücken & Sulzer, 2004.
- *Briefe*. Ed. por Karl Alheim. Vols. 1 y 2. Wiesbaden: Insel-Verl., 1950.
- «Von der Landschaft (1902)». En *Sämtliche Werke*, vol. 10. Frankfurt a. Main: Insel, 1975.
- *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*. Traducido por Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra, 1993.
- *Werke: kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Ed. por Manfred Engel. Vol. 2. Frankfurt a. Main: Insel-Verl., 1996.
- *Historias del buen Dios. Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Ed. y trad. de Pilar Martino Alba. Madrid: Cátedra, 2016.