

# RILKE Y LA FILOSOFÍA

*Miguel Cereceda* [EDITOR]



ARENA LIBROS

© LOS AUTORES, 2020  
© ARENA LIBROS S.L. 2020  
C/ DOCTOR FOURQUET, 32  
28012 - MADRID  
TEL: 91 467 80 09

E-mail: [arenalibros@arenalibros.com](mailto:arenalibros@arenalibros.com)

<http://www.arenalibros.com>

ISBN: 978-84-15757-48-1

DEPÓSITO LEGAL: M-24660-2020

IMPRESO EN ESTILO ESTUGRAF

La publicación de este libro ha contado con una ayuda del Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid.

## ÍNDICE:

<b>Prólogo</b> .....	9
<b>Valerio Rocco Lozano</b> <i>«Philosophia C(h)ordis»</i> .....	15
<b>Alba Jiménez y Alberto Morán Roa</b> <i>«Zwischenraum»: Heidegger, lector de Rilke</i> .....	27
<b>Javier Sánchez-Arjona Voser</b> <i>Contra-tiempo: retórica y poética de la suspensión en Schiller y Rilke</i> .....	43
<b>Jordi Carmona Hurtado</b> <i>El amante: Rilke y la búsqueda de una nueva humanidad</i> ...	67
<b>Miguel Cereceda</b> <i>El retorno de Orfeo</i> .....	85
<b>José G. Birlanga Trigueros</b> <i>Componer, esculpir: vivir sin morir (en el límite fecundo de lo indecible)</i> .....	99
<b>Carlota Fernández-Jaúregui Rojas</b> <i>Rilke sostenido</i> .....	115
<b>Fernando J. Palacios León</b> <i>El canto es existencia: el influjo de las ideas nietzscheanas en la obra de Rilke. Una aproximación a las Notas marginales sobre Nietzsche</i> .....	169
<b>Rainer Maria Rilke</b> <i>[Notas marginales sobre Nietzsche]</i> .....	177
<b>Miguel Cereceda</b> <i>Nota sobre «La carta del joven trabajador»</i> .....	189
<b>Rainer Maria Rilke</b> <i>La carta del joven trabajador (1922)</i> .....	195

tificase el estado estético con el sueño —alejado ya de toda referencialidad— de un pasado futuro<sup>1</sup>, «no mirado desde el hombre, sino en el ángel», transformando *entonces* el monumento elegíaco en momento de duelo.

## EL AMANTE

### RILKE Y LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA MASCULINIDAD

*Jordi Carmona Hurtado*

*...y danos ya (tras todas las penas de las mujeres)  
la primera maternidad del hombre.*

Rainer Maria Rilke, *El libro de horas*

Me gustaría compartir y hacer aquí una primera —y seguramente primeriza— exposición de algunos elementos de trabajo (no resultados) de una investigación que me ocupa desde hace tiempo. Tiene que ver con cierta manera en que Rilke y su mundo poético pueden hablarnos hoy con gran fuerza de algunos de nuestros problemas más actuales, aunque esto pueda parecer extraño o sorprendente. Agamben escribió una vez que hay en la historia ciertos «momentos de legibilidad», en los que una obra entra en constelación con ciertos fenómenos históricos y adquiere una nueva faz, se deja leer de un nuevo modo (Agamben, 2006, p. 141). Algo semejante me parece que se produce hoy en día con la obra de Rilke, con respecto a ese fenómeno al mismo tiempo múltiple y constante de nuestros días, esa transformación cultural generalizada que está produciendo el feminismo no solo en nuestras sociedades, sino también en nuestras subjetividades. Y

<sup>1</sup> Aplicando a las *Elegías* lo que le escribió Rilke en noviembre de 1925 a la pintora Sophy Giauque sobre una exposición de las obras de ésta última que pudo ver en Berna: «En ellas se cumple un acto de transformación; los elementos de un pasado soñado toman un significado de un porvenir, soñado también, pero en un plano de plenitud donde el alma reina como soberana y donde la pobre realización palpable ya no desempeña ningún papel» (Rilke, Rainer Maria: *Obras*, ed. cit., p. 1456).

especialmente, en lo que me interesa más particularmente, se trata de todo el conjunto de inquietudes, perturbaciones y angustias que provoca el feminismo en lo que podemos llamar el *ser hombre*, el modo en que el feminismo interroga nuestros modos de entender el ser hombre y de habitar el ser hombre. Pues incluso cuando nos gustaría ser simple y llanamente universales, «buenos europeos» que hace tiempo superaron todas esas cuestiones de identidad, para considerarnos simplemente iguales a nuestras compañeras en el mundo —incluso, por tanto, cuando nos gustaría afirmarnos iguales y compañeros desde el principio y con la mejor de las intenciones posibles—, el molesto feminismo apunta en nosotros la particularidad de género que el universal escondería, y la herencia patriarcal que cargaría (como la crítica poscolonial está haciendo mostrando también la violencia colonial que habitaría en lo universal<sup>1</sup>).

El feminismo, por tanto, pone lo universal en cuestión, y lo hace en el interior de *nosotros mismos*. «El hombre» clásico de la filosofía, el representante universal de la especie humana, es cada vez más visto como una figura particular, e incluso particularmente odiosa. Es como si la polémica feminista nos desahuciara de la cómoda casa en que estábamos acostumbrados a vivir, la casa que podemos llamar de la *mayoría universal*. Entonces nos encontramos cada vez más expuestos, tanto simbólica como materialmente, y es comprensible que así crezcan diversos tipos de resentimiento y se produzcan diferentes niveles de incompreensión y de deseo de retorno a antiguas figuras patriarcales. Pues el neoliberalismo hegemónico hace que la mayoría de los hombres hoy en día en general ya se encuentren en una situación muy precaria, y la pequeña porción de poder patriarcal y colonial que puede compartir un subordinado con su jefe o un votante con su candidato preferido es como el último reducto al que agarrarse para continuar siendo y viviendo de la manera tradicional.

Digamos que esa sería una de las reacciones posibles al feminismo, una reacción defensiva, casi diríamos «automática» de quien es atacado. Y probablemente ese tipo de reacción tenga que ver con muchos de los otros fenómenos reactivos que hoy en día vivimos a todos los niveles, el modo en que cierto consenso liberal está rompiéndose y

<sup>1</sup> Véase, con particular brillantez, la *Crítica de la razón negra* de Achille Mbembé (Mbembé, 2016).

gobiernos más autoritarios están llegando al poder en diferentes países del mundo.

Pero sea como sea, en este ensayo no pretendo sostener que Rilke sea feminista, ni alimento la osadía de intentar una interpretación feminista de la obra de Rilke, aunque me parece bastante evidente que en esa obra hay elementos que podrían ser muy útiles para la crítica feminista (por ejemplo, la crítica a la virilidad convencional que enturbiaría el aspecto erótico de la literatura de Richard Dehmel<sup>1</sup>, o el planteamiento del problema de la mujer-artista y el interés por algunas mujeres artistas olvidadas, como la gran retratista de la época rococó Rosalba Carriera<sup>2</sup>). Aun así me parece, más decisivamente, que puede encontrarse en Rilke algo que podríamos llamar una *respuesta* al feminismo, y que precisamente no es una reacción, y que podría interesar tal vez a cualquier persona, y especialmente a cualquier hombre.

Una *respuesta* se refiere a algo que precisamente no es una reacción, que no es un movimiento reactivo, que no es un simple impulso de fuerza reactiva inversamente proporcional a la fuerza activa. Una *respuesta* se refiere a algo que es una acción a su vez, en el sentido en que Hannah Arendt ha pensado la acción: como una acción que responde a otra acción, como una iniciativa espontánea e imprevisible que responde a otra iniciativa del mismo cariz (Arendt, 2009, 211 y ss.). Es lo que me parece que la obra de Rilke constituye, al menos en uno de sus aspectos: ni un seguidismo ni una reacción, sino cierta *respuesta*, cierta *respuesta* original, creativa y no reactiva, al movimiento de emancipación de las mujeres. Como si ese movimiento de las mujeres, para Rilke, fuese vivido precisamente como una oportunidad preciosa para desprendernos de ciertos hábitos adquiridos (ciertos «mandatos de la masculinidad», como los llamaría Rita Segato) y habitar entonces de otro modo el *ser hombre*: de un modo más interesante, más intenso, más sólido, más rico, más maduro, más creador.

<sup>1</sup> «El mundo sexual de Dehmel no es totalmente maduro y limpio; le falta *humanidad* y le sobra *masculinidad*...» (Rilke, 2000a, p. 333)

<sup>2</sup> Se puede consultar especialmente la carta a Clara Rilke del 8 de octubre de 1907 (esos trechos «feministas» de la carta no fueron recogidos, significativamente, en la selección de la correspondencia en castellano incluida en *Teoría poética* -Rilke, 1987-); sobre Carriera, la carta a Rosa Schobloch del 24 de septiembre de 1908; y sobre el problema específico de la mujer artista, la carta a Hugo Heller del 12 de junio de 1909 (Rilke, 1945).

Para entrar ya en materia, querría empezar citando un fragmento de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, que puede servir para comenzar a aclarar lo que entiendo aquí como respuesta al movimiento de las mujeres:

Pero ahora que todo se hace diferente, ¿no ha llegado la ocasión de transformarnos? ¿No podríamos tratar de desarrollarnos algo y tomar poco a poco sobre nosotros nuestra parte de esfuerzo en el amor? Nos han evitado toda su pena, y así es como se ha deslizado hacia nosotros entre las distracciones, como a veces cae en el cajón de un niño un trozo de encaje fino, y le gusta, y deja de gustarle, y queda allí entre cosas rotas y deshechas, peor que todo lo demás. Estamos corrompidos por el goce superficial, como todos los «dilet-tanti», y rastreamos tras el dominio. Pero ¿qué sucedería si despreciásemos nuestro éxito? ¿Qué, si comenzásemos desde el principio a aprender el trabajo del amor que ha estado siempre hecho para nosotros? ¿Qué, si regresásemos y fuésemos principiantes, ahora que tantas cosas se disponen a cambiar? (Rilke, 2003, p.142)

Aquí aparece ya uno de los elementos positivos fundamentales de esa respuesta de Rilke al movimiento de las mujeres. Se trata del fenómeno y del problema del amor, precisamente uno de los conceptos tradicionales más deconstruidos por el feminismo, que tanto ha criticado las tinieblas opresivas que envuelven al «amor romántico», y que a veces parece querer reducirlo —como un fenómeno de superestructura, de una manera para-marxista— a simple trabajo asalariado no pagado (el trabajo de los cuidados), o diluirlo en una gestión racional de los afectos de cada *self* individual, en las versiones más liberales.

En cualquier caso, para volver al fragmento, la transformación producida por los movimientos modernos de emancipación de las mujeres apelaría, según Rilke, a que los hombres se transformasen a su vez. Esa transformación de los hombres tendría que ver en primer lugar con que entren —con que entremos— en cierto devenir nuevo, en cierto proceso de mayor desarrollo y maduración. Y vemos aquí en

juego uno de los grandes temas de la poética rilkeana: la importancia creativa de los procesos largos, lentos y pacientes, para que el poema no sea una simple flor que encanta la vista antes de marchitarse, sino un fruto que proporciona un verdadero alimento; no una *imagen* sino una *cosa*<sup>1</sup>. Como si los hombres, en su tradicional modo de ser, no hubieran llegado a desarrollarse completamente, o a madurar en plenitud, o como si el masculino hasta ahora hubiera sido un género siempre verde y por eso estéril, que no ha llegado a dar su fruto.

En segundo lugar, esa falta de desarrollo humano en el género masculino tiene que ver precisamente con la relación particular que establece con el amor; o, sería más adecuado decir, tiene que ver con el reparto que los sexos han hecho del amor como un todo, el modo en que han dividido el fenómeno del amor en aspectos diferentes y exclusivos. Las mujeres, según Rilke, nos habrían ahorrado la parte más penosa, más esforzada del amor; y para nosotros, entonces, este se habría convertido en una distracción de la que uno se cansa fácilmente (como las amantes para Don Juan, al que Rilke también dedica unos poemas que forman parte de los *Nuevos poemas*<sup>2</sup>), un objeto de goce superficial, o incluso un estimulante artificial para la creación, exactamente como el vino<sup>3</sup>. En el fragmento de los *Cuadernos de Malte* que citamos, ese contentarse con la parte superficial del amor se relaciona con el poder y el éxito. Si volvemos a la historia de Don Juan, cada mujer de la que Don Juan goza superficialmente y abandona rápidamente por hastío (para reemplazar por otra que luego

<sup>1</sup> La teoría del *poema-cosa* fue resultado del encuentro de Rilke con Rodin durante el tiempo en que fue su secretario y discípulo, del que testimonian numerosas cartas y los ensayos que el poeta escribió sobre el escultor, pero también depende del encuentro con la pintura de Cézanne.

<sup>2</sup> Se trata de los poemas «Infancia de don Juan» (*Don Juans Kindheit*) y «Elección de don Juan» (*Don Juans Auswahl*), perteneciente al segundo volumen de los *Nuevos poemas* (Rilke, 2017). Es significativo que en este último poema Rilke, que como es habitual se guarda de toda crítica, señale que la gran virtud de Don Juan coincida con su gran defecto: conducir a la soledad a las mujeres que escoge, como en una astucia del amor.

<sup>3</sup> Rilke, que no creía en los estimulantes artificiales de la creación, utiliza esta imagen del vino de una manera muy precisa cuando se refiere a la manera en que Rodin se relaciona con «la mujer»: «Por eso ella es como nutriente para el hombre, como una bebida que fluye a través de él de tanto en tanto: es vino. Él cree en el vino...» Carta a Clara Rilke del 3 de septiembre de 1908 (Rilke, 1945, p. 332). Todas las traducciones de pasajes citados de obras en lenguas extranjeras son nuestras, y en ocasiones también nos hemos visto obligados a modificar en algún aspecto las traducciones existentes en castellano.

resulta abandonada a su vez, etc.), es el objeto de una *conquista*, que otorga el prestigio del poder y la gloria del éxito ante los semejantes, los otros hombres — y como ha mostrado Rita Segato, refiriéndose a los casos más extremos, los actos de violencia de los hombres hacia las mujeres en realidad se dirigen a los otros hombres, no buscan el placer sexual sino el poder y el prestigio, y tienen que ver con los rituales propios de la sociedad masculina, es un asunto de poder y de prestigio que tiene que ver con los rituales propios a la sociedad masculina (Segato, 2016, p. 40).

Entonces, esa transformación del hombre, no en el sentido del ser humano universal sino del género masculino, tendría que ver con establecer una relación diferente con el fenómeno del amor, en la que este deje de ser una distracción al lado de lo realmente importante (básicamente, las cuestiones de éxito y dominio). Como Rilke dice en otra de sus cartas, tal vez el fenómeno más característico de nuestro tiempo, la fuente del perpetuo malestar de los tiempos modernos, se explique por el hecho de que nuestras sociedades tienden a expulsar el amor a la periferia<sup>1</sup>. Por eso la gran transformación del género masculino tendría que ver con aprender a colocar el amor en el centro: ese es el sentido fundamental de la figura del *amante*, aquel hombre que pone el amor en el centro, y desplaza las cuestiones de éxito y poder a la periferia. Esta figura aparece más concretamente en una carta importante a Annette Kolb de 1912:

Espero, como puedes ver, que el hombre de la «nueva cosecha», que hoy en día se encuentra en medio de un proceso de hacerse pedazos, tras este intervalo tan saludable sea capaz de echarse a las espaldas, por los próximos milenios, su propio desarrollo como «amante», que es un desarrollo largo, difícil y completamente nuevo para él (Rilke, 1947, p. 302).

Para ello, como enuncia el fragmento de los *Cuadernos de Malte*,

<sup>1</sup> «Poco a poco nos daremos cuenta de que aquí es donde reside nuestra gran calamidad contemporánea, y no en el terreno social o económico: en esta expulsión del acto de amor a lo periférico...» Carta a Rudolf Bodlander del 23 de marzo de 1922 (Rilke, 1947, p. 302).

sería necesario desaprender lo que ya creemos saber sobre el amor, y volvernos de nuevo debutantes, aprendices que todavía lo ignoran todo — y es que el *principiante* también es una de las figuras centrales de la poética de Rilke. Lo que se trata de aprender de nuevo desde cero es lo que en ese texto Rilke llama de forma enigmática «el trabajo del amor». Volverse un amante no consiste, por tanto, en ser un conquistador o un cazador experimentado del goce superficial, sino en ser un debutante en el trabajo del amor (y volverse cada vez más debutante, más principiante); no consiste en acumular experiencias (de conquista), sino en desaprenderlas. Solo con esa condición podría iniciarse un *trabajo* milenario que tendría que ver con colocar el acto de amor en el centro, o en comprender el amor como un fenómeno grave, que da su centro de gravedad a la existencia humana, y no una mera distracción o algo accesorio o circunstancial al lado de las cosas realmente serias de la vida, de las que se ocupan tradicionalmente los hombres (éxito, poder).

Esto no quiere decir que Rilke oponga una visión más espiritualista o idealista (o «romántica») del amor al acto simplemente corporal que llamamos sexo. El trabajo del amor, en Rilke, es sexual y corporal de principio a fin. Solo que el sexo es algo grave, no algo leve ni superficial; y sobre esto hay que recordar la *Carta del joven trabajador*, en la que Rilke se distancia de una manera más tajante del cristianismo, que habría vuelto nuestro sexo «apátrida», situando la culpa allí donde todo ser vivo disfruta del más inmediato de sus derechos a la felicidad, y separándonos así del resto de la naturaleza e incluso de la infancia. Entonces, situar el amor en el centro también implica un trabajo de repatriar o de enraizar la sexualidad, de limpiar la sexualidad humana de la falsificación cristiana que rebaja todo lo terrestre, y de afrontar el sexo no como un pecado ni como una distracción sino como algo serio, como un misterio y como una necesidad<sup>1</sup>.

El sexo no es culpable sino *grave*, del mismo modo que el amor es un *trabajo*, o como Rilke escribe también un poco antes en los *Cuadernos de Malte*, un *diálogo*. Los hombres, en las palabras de Rilke, por distracción, por negligencia, por celos, no han hecho más que repetir la lección de las mujeres, y repetirla mal. Por eso las mujeres «duran-

<sup>1</sup> Véase también: «...mi sexo no solo tiene que ver con la descendencia, es el misterio de mi propia vida» (Rilke, 2006, p. 80).

te siglos han llevado todo el amor, han desempeñado las dos partes del diálogo» (Rilke, 2003, p. 140). De ahí que estén cansadas, y que eso explique sus deseos de transformación, que Rilke describe de la forma siguiente:

Ahora que tantas cosas se transforman, también ellas quieren cambiar. No están lejos de realizar el abandono de sí mismas y de pensar de sí, poco más o menos, lo que los hombres piensan de ellas cuando no están presentes. Y eso les parece un progreso. Están ya casi convencidas de que se busca un goce y después otro y después otro, más fuerte aún; que la vida consiste en eso, si no se quiere perder estúpidamente. Ya han empezado a volverse, a buscar. Ellas, cuya fuerza había consistido hasta ahora en esto: en que había que encontrarlas. (Rilke, 2003, p.140)

Así es como Rilke simboliza cierto relato progresista de la emancipación de las mujeres, como su entrada en el universo tradicionalmente masculino, de la búsqueda del éxito y del poder, a causa de ese hartazgo, esa fatiga por haber llevado durante tanto tiempo en solitario todo el peso del trabajo del amor. Pero ese progreso, como todo progreso, también significa una ruptura, un abandono y una huida de lo que podemos llamar *lo común*. Pues en efecto, así es como Rilke, unas líneas antes, llama al hecho de amar: «intentar lo común». «¡Pero parece tan absurdo intentar lo común!» (Rilke, 2003, p. 139). Y amar, intentar lo común, es lo que parece de hecho un absurdo, en la época del progreso, que también es la época de la competición por el éxito y el poder, y la época en que las mujeres participan cada vez más en esa competición en igualdad de condiciones con los hombres.

Esa relación entre el amor y lo común es clave para entender en qué consiste el *trabajo del amor*, o para entender de qué está hecho ese *diálogo del amor*. Pues el trabajo del amor consiste precisamente en ese intentar lo común, ese dar vida a algo común. Y eso es a lo que las mujeres se han dedicado tradicionalmente de una manera completamente ingrata, sin obtener ninguna recompensa por ello: ningún salario, ningún reconocimiento social, en la más estricta oscuridad

del hogar y el más absoluto anonimato; mientras los hombres se dedicaban a intentar conquistar la esfera pública, desarrollando una individualidad diferenciada. Ese llevar todo el peso de lo común en las casas y familias ha significado muchas veces, por tanto, el sacrificio de la individualidad en las mujeres, el abandono de cualquier pretensión de desarrollar una personalidad propia para entregarse absolutamente a los otros. Entonces, si ese es el precio a pagar, parecería comprensible que nuestro mundo prefiera el mundo del individuo atomizado y sus relaciones contractuales al del amor y los vínculos esenciales de lo común, y que trate de disolver el amor y lo común para llevarlo todo a la superficie de la competición social —o a las «aguas heladas del cálculo egoísta», como escribió Marx en el *Manifiesto del partido comunista* (Marx, 2011, p. 33)—, pues ciertamente sería estúpido de otra manera.

Pero existe otra posibilidad para la existencia femenina en Rilke, y que no se concreta en las mujeres emancipadas que también conquistaron la esfera pública, sino en las figuras más extrañas de ciertas grandes amantes que conocemos porque dejaron cartas o poemas a la posteridad<sup>1</sup>: como Gaspara Stampa, Louise Labé o Mariana Alcoforado, la presunta autora de las *Cartas de la monja portuguesa*. No se trata, precisamente, de amadas satisfechas, sino de amantes, la mayor parte de las veces despechadas y abandonadas por su amado, que suele ser alguna versión mediocre de Don Juan. Pero lo importante es que en ellas el amor no es lo que impone el sacrificio del individuo, sino que el individuo (o la emancipación, el desarrollo de la personalidad) es un resultado del amor. Se trata de un modo del amor despechado en que la queja de la amante se eleva hasta el canto, y así ese amor acaba por superar y volverse independiente del amado, y la amante acaba quedándose sola con su amor, volviéndose autónoma en su gran sentimiento (y volviéndose artista, poeta en el único sentido válido para Rilke, que es el de la escritura que procede única y estrictamente de la necesidad)<sup>2</sup>. Esas grandes amantes muestran para Rilke que

<sup>1</sup> Esas cartas o poemas de las grandes amantes son, para Rilke, como la minúscula punta de un gran iceberg literario sumergido en la historia, una tradición oculta formada por todas esas autoras anónimas «cuyas cartas han sido quemadas y las otras que no han tenido fuerza para escribirlas... ¿Quién dirá cuántas y cuáles fueron? Es como si ellas hubiesen destruido por anticipado las palabras con las que se las podría captar.» (Rilke, 2003, p. 141)

la esencia del amor no es aquello que se comparte, sino «lo que fuerza al otro a transformarse en algo, a transformarse infinitamente, a transformarse en lo más extremo que sus fuerzas sean capaces de alcanzar».<sup>1</sup> El amor, entonces, es fundamentalmente lo que nos hace ir más lejos en nosotros mismos, lo que nos hace *devenir*: no lo que compartimos, sino lo que nos conduce paradójicamente a nuestra soledad más propia. El amor, haciéndonos devenir de modo extremo, es lo que nos despierta a nuestra propia singularidad o soledad, a nuestra soledad abierta, o lo que podemos llamar nuestra *soledad amante (sin amado o amada)*.

Vemos también, en estas figuras de las grandes amantes, que precisamente lo que importa en Rilke es el lado *amante* del amor, y no el lado *amado* o *amada*. «Ser amado significa consumirse en la llama. Amar es brillar con una luz inagotable», como anota al margen de los *Cuadernos de Malte*<sup>2</sup>. Y por eso, lo que interesa a Rilke es precisamente la unión de los amantes, el amante y la amante: como la unión de dos polos activos, pero activos precisamente en su pasividad, en su gran amor, en su atención absoluta al otro. Ese sería entonces el nuevo camino hacia lo común, una vez que el antiguo (el del reparto tradicional del amor en que la mujer se queda con la parte grave y dolorosa, y el hombre con la parte gozosa y superficial) ya se ha vuelto impracticable.

Ese nuevo reparto del amor o esa inédita comunidad de amantes aparece figurada al final de la Quinta Elegía, en la forma de un acto de amor público, en una plaza que no conocemos, sobre inefable alfombra, donde los amantes son capaces de mostrar «sus osadas altas figuras del impulso del corazón, sus torres de placer, sus escaleras», ante los espectadores en corro (Rilke, 2000a, p. 133). Ese amor realmente *abierto*, que ya no necesita esconderse, que es capaz de sostenerse sin caer en ningún convencionalismo y se sitúa en el centro de la vida pública, solo es posible sin embargo para la mirada del ángel. Pero no lo es para nosotros, pues aunque ya haya precisamente algu-

<sup>2</sup> Ver, especialmente, los desarrollos alrededor de Gaspara Stampa en la Primera de las *Elegías de Duino* (Rilke, 2000a, p. 103).

<sup>1</sup> Presentación de R. M. Rilke a las *Cartas de la monja portuguesa* de Mariana Alcoforado (Alcoforado, 2000, p. 73).

<sup>2</sup> Anotación recogida en el *Rilke* de Philippe Jaccottet (Jaccottet, 2006, p. 72).

nas grandes figuras de mujeres amantes, el *hombre amante* todavía está casi enteramente por desarrollar. Como Rilke escribe al principio de la Cuarta Elegía: «Enemistad es para nosotros lo más próximo» y los amantes que se prometían «anchura, caza y país natal», se encierran constantemente en márgenes, en convencionalismos, no soportan lo abierto y recaen en el destino (Rilke, 2000a, p. 121). O como expresa en una de las cartas a Kappus (publicadas como *Cartas a un joven poeta*), los amantes se buscan y se relacionan como opuestos, y no como seres humanos, no como compañeros (Rilke, 2000a, p. 339).

Pues, por un lado, los amantes son, junto al animal y al niño, una de las grandes figuras de *lo abierto*; y como Rilke escribe en la Décima Elegía<sup>1</sup>, tanto al animal, como al niño y a los amantes les gusta retomar en la hierba, es decir, en las zonas en que no rigen las leyes humanas de las grandes ciudades, en un estado de desnudez y pobreza, fuera del alcance de las convenciones sociales. La experiencia de lo abierto es precisamente la de lo no convencional, la del sentimiento que se afirma por sí mismo y se sustrae al destino; es la experiencia de una desconexión con respecto a las leyes sociales y convencionales que hace que el individuo se reconecte a leyes más grandes y poderosas, pero también no dominables por los seres humanos, inconscientes y propiamente misteriosas. La experiencia de lo abierto, por ejemplo en el caso de los amantes, los extrae de la generalidad social, y los reconecta con el animal en ellos mismos (la naturaleza), pero también con la propia infancia y la experiencia infantil<sup>2</sup>, con lo único e irreplicable en cada uno, con aquello que nunca puede ser abordado en general, ni gestionado en general. Finalmente, la experiencia de lo abierto también es la de la fecundidad, la que no es estéril, sino que da un fruto, la que no solo conecta con el misterio de la necesidad natural por fuera de la convención social, o con la infancia de cada uno por debajo de su ser adulto, sino también con el ser creativo en cada uno. Con eso que Rilke va a llamar la *muerte propia*, que es el fruto maduro singular de una vida vivida de un modo completamen-

<sup>1</sup> «Hay niños que juegan y amantes que se cogen el uno al otro, aparte, / serios, en la mísera hierba, y los perros tienen su mundo.» (Rilke, 2000a, p. 163)

<sup>2</sup> Por eso es muy fructífero, más allá de la lectura consagrada de Heidegger, entender la experiencia de lo abierto de un modo análogo a lo que Deleuze entiende por *devenir*. Pues, en efecto, estar en lo abierto es inseparable de un devenir-amante, de un devenir-animal, de un devenir-niño... (Cf. Deleuze, 2002, p. 239 y ss.)



te personal. El amor es, por tanto, una de las grandes fuerzas de lo abierto, y como Rilke escribe en las mismas cartas a Kappus:

[...] las preguntas que suscita no pueden ser resueltas públicamente, por medio de algún tipo de consenso social; son preguntas íntimas, de persona a persona, y requieren en cada caso una respuesta nueva, singular y exclusivamente personal (Rilke, 2000a, p. 351).

Si esto es así, vemos entonces hasta qué punto es un error considerar que el amor sería algo fácil y directo, un puro goce inmediato o una vía rápida de acceso a una felicidad fácil; algo que podría regularse de un modo convencional, o una actividad periférica, un estímulo para las otras luchas de la vida. El amante es quien sitúa el amor en el centro de su experiencia (expulsando a la periferia el poder y el éxito), y quien se esfuerza por mantener al amor en lo abierto, y por tanto mantenerlo vivo en su fecundidad, sin encerrarlo en algún convencionalismo estéril. El amante es quien, según otra formulación de las mismas cartas, aprende a «desarrollar una actitud respetuosa hacia su propia fecundidad», dejando de dilapidarla o de usarla como simple distracción o estímulo en los momentos de desfallecimiento. Se trataría de vivir la sexualidad «como una suma de puntos culminantes», precisamente, y no como un deber o una rutina, o un ritual de poder, o un estímulo para otras cosas consideradas socialmente más importantes (Rilke, 2000a, p. 337). Es una tarea extraordinariamente difícil, prácticamente imposible para nosotros, pero que podemos comenzar para tratar de transmitir algunos rudimentos a las generaciones siguientes: la tarea milenaria de sostener el amor en lo abierto, y para ello extraerlo de las convenciones sociales y conectarlo con las otras grandes leyes de la naturaleza. Y al mismo tiempo encararlo de una manera completamente personal y creadora. En este punto, el amante se acerca al poeta, hasta casi confundirse con él:

En una idea creadora reviven mil noches de amor olvidadas, que la colman de majestad y elevación. Y los que en las noches se juntan y se entrelazan y crecen en el placer, llevan

a cabo una importante tarea: acumulan dulzuras, honduras y fuerzas para la canción de algún poeta futuro (Rilke, 2000a, p. 338).

Pues lo fundamental para el amante, precisamente, es abordar el acto de amor como el poeta encara la creación poética. El poeta, en cierto modo, es amante en segundo grado, y el poema realmente creador repite de una forma más sutil, leve y espiritual el acto de amor físico fecundo, abierto. Si recordamos la famosa *Carta a Hulewicz* de 1925 sobre el significado de las *Elegías* y los *Sonetos*, vemos que el poeta es en efecto el amante de todo lo que es terrestre, cuya gran tarea es la transformación de la Tierra, la interiorización de todo lo que es exterior: «...nuestra tarea es imprimir en nosotros esta tierra provisoria, caduca, tan honda, suficiente y apasionadamente, que su esencia resucite en nosotros 'invisible'» (Rilke, 1987, p. 185).

No es más sencillo, por tanto, ser amante que ser poeta, y son tareas prácticamente homólogas. Del mismo modo que, como Rilke escribe en *Los cuadernos de Malte*, para ser poeta no basta con tener sentimientos<sup>1</sup>, sino que son necesarias múltiples experiencias destiladas, para ser amante tampoco basta con sentir el amor. Por eso los jóvenes serían igualmente incapaces de amar que de escribir versos. He ahí uno de los grandes peligros del amor (y de la poesía), lo que podemos llamar *la impaciencia de lo común*: el peligro de compartir demasiado pronto, de lanzarse inmediatamente en los brazos de aquel o aquella que ha ocasionado en nosotros el amor, sin preservar nuestra soledad. Pues ciertamente el encuentro amoroso separa de las convenciones sociales, y abre el ser humano a lo abierto, que es una promesa de lo común o potencia de comunidad. Pero, si esa comunidad resulta realizada demasiado deprisa, si los amantes rompen inmediatamente los límites que los separan y se mezclan, como ninguno de ellos tiene todavía una personalidad formada, es imposible que de ahí salga algo más que una confusión, «un poco de asco, decepción», escribe Rilke (Rilke, 2000a, p. 351). Y lo peor es que lo abierto se pierde inmedia-

<sup>1</sup> «Pues los versos no son, como creen algunos, sentimientos (se tienen siempre demasiado pronto), son experiencias. Para escribir un solo verso, es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros...» (Rilke, 2003, p. 39)

tamente, y los amantes son arrojados de nuevo a los brazos de alguna convención; aunque sea una convención aparentemente menos ortodoxa que el matrimonio, por ejemplo, aparentemente «inmoral», como escribe Rilke, pero no menos convencional en el fondo, impersonal y estéril<sup>1</sup>. Por eso el amor, según el ejemplo de las grandes amantes de las que hablábamos antes, sería en primer lugar una exhortación a cultivarse una misma (o uno mismo), a crecer en su propia soledad, a reconectar con la propia infancia para echar raíces en ella y madurar desde ella, más que a abrirse y a compartir. El amor sería entonces fundamentalmente la oportunidad de «convertirse en un mundo, de ser un mundo para sí mismo, y por causa de otro» (Rilke, 2000a, p. 350). El hecho de compartir sería solo la culminación de este largo proceso de ir todo lo lejos que sea posible en la propia singularidad; como si el acto de poner en comunidad solo fuese posible como un fruto necesario de un largo y solitario proceso de maduración.

Vemos entonces que, aunque de ningún modo separe el amor de la sexualidad, la figura inédita del amante que dibuja la poética de Rilke no está exenta de cierto ascetismo. Ese ascetismo de la soledad es precisamente la clave del *trabajo* del amor, y asumirlo, asumir lo que podemos llamar, frente a la impaciencia de compartir desde el primer momento, una *paciencia de lo común*, es la forma que podemos encontrar en Rilke de que los hombres alteren el reparto tradicional del amor que dejaba a la parte masculina solo la parte superficial del goce, y a la parte femenina la parte más profunda de la pena. Se trata para el amante de descubrir que el secreto de la fecundidad está en hundirse en la vida misma, y no en flotar en la superficie del placer; no habitar lo fácil de los convencionalismos, sino lo difícil de la creación. Como un Rilke no tan lejos él mismo de la juventud escribe en una carta de 1904, en otro de sus consejos a los jóvenes: «...siempre debemos orientarnos por lo *difícil*; esa es nuestra parte. Debemos ir tan al fondo en la vida que ella esté sobre nosotros y sea un *peso*:

no es el placer el que debe estar alrededor nuestro, sino la vida» (Rilke, 1987, p. 65).

El gran modelo común de la creación que resulta entonces, tanto de la fecundidad poética como de la amorosa, es la *maternidad*, cierto tipo de maternidad transgenérica o transversal, podemos decir, que ya no es solo femenina, sino también y al mismo tiempo masculina, y que ya no solo es biológica, sino también poética o espiritual. *Es la maternidad del ser humano*, y ya no solo de la mujer. El encuentro amoroso, sea con una persona o con una cosa, pero en todo caso siempre con algo terrestre y provisorio, único e irreplicable, el encuentro con una sensación que es al mismo tiempo un conocimiento es lo que produce un embarazo; y la soledad es necesaria, en un tiempo indeterminado e incalculable (de ahí la espera, la paciencia) para sostener ese amor en lo abierto y que el embarazo dé su fruto. Si no damos tiempo a que la *sensación-conocimiento* del acto amoroso se imprima suficientemente en nosotros hasta dar su fruto, entonces solo estaremos en la repetición estéril de Don Juan. El arte no tiene nada que ver con la libertad ni con la voluntad sino con el encuentro y la necesidad, por eso la creación artística es una forma particular del gran misterio propio a la fecundidad de todo lo que vive. «Quizá por encima de todo hay una gran maternidad, un anhelo común a todos», podemos leer en las *Cartas a un joven poeta* (Rilke, 2000a, p. 338). Y en el «Libro de la pobreza y de la muerte», ese capítulo tardío del *Libro de horas*, encontramos las siguientes palabras proféticas, que se relacionan muy estrechamente con la promesa que la figura del amante encarna en la poética de Rilke: «Que a nosotros se destine un último signo / manifiéstate en la corona de tu fuerza, / y danos ya (tras todos los dolores de las mujeres) / la primera maternidad del hombre» (Rilke, 2014, p. 183).

En toda la época de su primera madurez, que es la del *Libro de la pobreza y de la muerte*, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* y las *Cartas a un joven poeta*, el producto de esa «primera maternidad del hombre» es figurado por Rilke de una manera nietzscheana, como algo que precisamente sobrepasa a los seres humanos, y que es creado por los hombres y las mujeres cuando se establecen en su devenir singular, en su difícil soledad amante: el dios venidero, el dios último o final. Se trata de un «Dios» nada cristiano que no se sitúa al comien-

<sup>1</sup> «Puede ser que, movidos por el malestar que comparten, se propongan, con la mejor de las intenciones, evitar los convencionalismos más palmarios (como por ejemplo el matrimonio); y entonces caen en los tentáculos de una solución no tan aparatosa, pero sí tan fatalmente convencional como la otra...» (Rilke, 2000a, p. 352)

zo del mundo, como su creador, sino que es el resultado de una evolución, de una creciente sofisticación y perfeccionamiento de todo lo que existe. Pero parece que en las *Elegías* y en los *Sonetos a Orfeo* no hay más referencias a este dios, y es que el ángel que nos supera (y que tampoco es en absoluto cristiano) es más bien el plano en que coexisten los vivos y los muertos —a no ser que llamemos dios a esta coexistencia, pero Rilke ya no lo hace.

En todo caso, como decíamos antes, amar quiere decir crear lo común, y podemos entender entonces que el producto de esa primera maternidad de los hombres (tras todos los dolores de las mujeres) sería más bien una nueva forma de comunidad. Una comunidad de amantes, es decir, de solitarios, lo que puede parecer muy paradójico. Pero esta sería la única comunidad capaz de sostenerse en lo abierto, es decir, fuera de los convencionalismos sociales que imposibilitan toda fecundidad. Lo importante, a este respecto, es entender qué tipo de comunidad se crea cuando el amor es sobrellevado con paciencia; cuando no respondemos al sentimiento amoroso lanzándonos sobre el otro o la otra pensando que así nos fundiremos en algún nuevo ser —para, queriendo librarnos del peso de nuestra soledad, solo confundirnos y hastiarnos y recaer en algún tipo de convencionalismo—, sino que nos sostenemos en lo difícil de nuestra propia soledad y dejamos espacio a la soledad del otro, cuidando y preservando las mutuas soledades, durante el tiempo que necesiten para ser fecundas.

¿Qué tipo de comunidad crean quienes hacen del amor un impulso hacia la soledad? ¿Qué puede ser lo común si no es lo que se comparte? En las *Notas sobre la melodía de las cosas*<sup>1</sup>, Rilke apunta que lo común, precisamente, no es algo que compartimos o que nos damos, tampoco es eso que formamos cuando nos unimos o que resulta de nuestra fusión, sino algo que se sitúa detrás de nosotros o entre nosotros o en el fondo; como el paisaje tras las figuras, o una melodía de fondo por debajo de todos los sonidos cotidianos, o la atmósfera que impregna cierto momento o cierta situación. Entonces, la única manera de pertenecer, de enraizarse, de dejar de verse como un individuo superfluo y formar parte de algo común, sería volviéndose capaz de escuchar esa melodía de las cosas. Así, por ejemplo, el

<sup>1</sup> Una primera traducción de este texto puede encontrarse en castellano en: R. M. Rilke, *Poemas en prosa. Dedicatorias*, trad. Antonio Pau, Linteo, Ourense, 2009.

momento en que uno habla no sería la manifestación de una voz aislada, sino como una nota en esa melodía global. Pero esa melodía de la vida o esa atmósfera de los momentos y situaciones solo aparece para el solitario, y aparece y se deja escuchar con más fuerza e intensidad cuanto más lejos consigue uno ir en su soledad, cuanto menos cede a las convenciones sociales. Por eso los amantes apenas necesitan decirse nada, pues cuando están juntos son capaces de estar lo suficientemente solos cada uno como para escuchar esa melodía de fondo, y forman algo común porque sitúan sus gestos en relación a ella, como movimientos de danza que acompañan esa melodía. Y por eso la soledad, es decir, la singularidad, la personalidad desarrollada (el hecho de *ser unx mismx un mundo*), no es lo contrario sino la condición de la verdadera comunidad: pues es la única manera de escuchar la melodía de fondo que dispone a cada voz, y que es lo realmente común. Tener la valentía de sobrellevar el embarazo solitario, hundirse en lo difícil de la vida, *ser amante*, en suma, es contribuir a la posibilidad de lo común entendido de este modo, lo común de una comunidad no convencional, y por tanto de una comunidad fecunda. Ser amante es dejar espacio y silencio para que la melodía de fondo de las cosas sea escuchada, y para que la atmósfera de los momentos y situaciones de la vida sea percibida.

En el comienzo de este texto había escrito que nuestro tiempo hace que esta figura de la poética de Rilke, que esta figura del amante encuentre una nueva actualidad. Pero es necesario decir también que Rilke —y esta figura del amante— no solo es actual, no solo tiene una gran importancia actual, sino que también resulta completamente inactual. Pues hoy nuestra sociedad favorece más bien lo contrario: la disolución de toda comunidad y todo amor, en el cálculo egoísta y el contrato convencional; la promesa falaz de que también las mujeres pueden dedicarse a ir tras el poder y el éxito, en lugar de favorecer que los hombres aprendan el trabajo del amor. Y, tal vez por eso, nuestro tiempo sea tan estéril, tan poco creativo y tan reactivo. De ahí que la figura o la tarea del amante de Rilke no solo sea completamente actual, sino también completamente inactual o intempestiva. Es decir, que se sitúa *en* nuestro tiempo, *contra* nuestro tiempo, y con la esperanza de abrir otro tiempo.

### Referencias bibliográficas:

- AGAMBEN, G. (2006), *El tiempo que resta*, trad. Antonio Piñero, Madrid, Trotta.
- ARENDT, H. (2009), *La condición humana*, trad. Ramón Gil Novales, Buenos Aires, Paidós.
- DELEUZE, G. (2002), *Mil mesetas*, trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos.
- JACCOTTET, Ph. (2006), *Rilke*, Paris, Seuil.
- MARX, K.; ENGELS, F. (2011), *Manifiesto del partido comunista*, México D. F., Centro Carlos Marx.
- MBEMBÉ, A. (2006), *Crítica de la razón negra*, trad. Enrique Schumkler, Buenos Aires, Futuro Anterior Ediciones.
- RILKE, R. M. (1945), *Letters of Rainer Maria Rilke, Vol. I 1982-1910*, trans. Jane Bannard Greene & M. D. Herter Norton, New York, W. W. Norton & Company.
- (1947), *Letters of Rainer Maria Rilke, Vol. II 1910-1926*, trans. Jane Bannard Greene & M. D. Herter Norton, New York, W. W. Norton & Company.
- (1987), *Teoría poética*, ed. y trad. Federico Bermúdez-Cañete, Madrid, Júcar.
- (2000a), *Elegías de Duino, Los sonetos a Orfeo y otros poemas seguido de Cartas a un joven poeta*, trad. de Eustaquio Barjau y Joan Parra, Barcelona, Círculo de lectores.
- (2000b) «Las cinco cartas de la monja portuguesa» en: ALCOFORADO, M., *Cartas de la monja portuguesa*, trad. Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión.
- (2003), *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, trad. Francisco Ayala, Madrid, Losada.
- (2006), «*Donnez-nous des maîtres qui célèbrent l'ICI-Bas*», trad. Gérard Pfister, Paris-Orbey, Arfuyen.
- (2009), *Poemas en prosa. Dedicatorias*, trad. Antonio Pau, Ourense, Linteo.
- (2014), *El libro de horas*, trad. Federico Bermúdez-Cañete, Madrid, Hiperión.
- (2017), *Nuevos poemas II*, trad. Federico Bermúdez-Cañete, Madrid, Hiperión.
- SEGATO, R. L. (2016), *La guerra contra las mujeres*, Madrid, Traficantes de Sueños.

## EL RETORNO DE ORFEO

Miguel Cereceda

1.- En 1922, poco después de haber completado el extraordinario ciclo poético de *Las elegías de Duino*, el poeta Rainer Maria Rilke compuso, en el castillo de Muzot, en apenas unos días, un nuevo libro de poemas, dedicado al origen mítico de la música, de la poesía y del canto, titulado *Los sonetos a Orfeo*.

Es curiosa y llamativa la resurrección del mito de Orfeo, en el seno de las vanguardias artísticas de principios del s. XX. Es cierto que, desde las *Metamorfosis* de Ovidio, las referencias a Orfeo habían estado tradicionalmente presentes en el arte, en la literatura y en las composiciones musicales, desde finales de la Edad Media. Pero como presuntamente las vanguardias rompen con la tradición, la reaparición de Orfeo entre los cubistas y los futuristas constituye una verdadera sorpresa.

Al parecer, el primero que habló de «orfismo» fue el poeta Guillaume Apollinaire, en un libro de poemas, publicado en París en 1911, titulado *Bestiario o cortejo de Orfeo*, en el que desarrollaba una especie de diálogo satírico entre Orfeo y algunos animales, como el pavo real, la pulga, el conejo, el buey o las sirenas. Poco después, en su célebre libro *Les peintres cubistes*, publicado dos años más tarde, se refería con el rótulo de «cubismo órfico» a artistas tan dispares como