



Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

*La apropiación del mito de Orfeo  
en Rainer Maria Rilke y Rosamel del Valle  
en los textos *Sonetos a Orfeo* y *Orfeo**

UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
BIBLIOTECA EUGENIO PEREIRA SALAS

Tesis para optar al grado académico de Magíster en Literatura

Alumno: René Alejandro Olivares Jara  
Profesor Guía: Irmtrud König

Santiago de Chile  
2007

A mi familia, que sin su apoyo y amor,  
esto no hubiese sido posible.

## **Agradecimientos**

Toda empresa personal es el resultado de un esfuerzo colectivo. Es por eso que quiero agradecer a todos aquellos que directa o indirectamente con su ayuda han colaborado a que este trabajo pudiera realizarse y que sin ella, tal vez el resultado hubiese sido muy diferente. A la profesora Irmtrud König, por sus múltiples pero acertados comentarios; a Martin Foester, amigo alemán que, pese a la distancia, me hizo llegar unos libros que aportaron mucho a la investigación; a Roberto Aedo, por los textos que siempre estuvo dispuesto a facilitar; a Mario Cabrera, por la guía espiritual; y, por supuesto, a todo mi “equipo de corrección”: Verónica Victoriano, Enrique Palacios, Cristian Sandoval y Karen Muñoz. Gracias a todos ellos por sus muy útiles consejos y comentarios. Mención especial para Nidia Lizama, por el amor, el apoyo y la paciencia.

## Índice

Introducción	7
Marco Teórico	9
1. Conceptos sobre el mito	9
2. Conceptos teóricos	12
I. El mito de Orfeo	16
1. Dificultad del estudio del mito de Orfeo	16
2. Orfeo	16
2.1. Posibles significados del mito de Orfeo	21
2.2. Características de Orfeo	22
2.2.1. Cantor	23
2.2.2. Teólogo y Profeta	23
2.2.3. Mago	24
2.2.4. Civilizador	25
3. Tradición religiosa y tradición literaria	26
3.1 El mito de Orfeo y la tradición religiosa	26
3.1.1. La religión griega y Orfeo	27
3.1.2. El Orfismo	29
3.2. El mito de Orfeo y la tradición literaria	34
3.2.1. Dimensión metapoética potencial del mito de Orfeo	38
3.3. Lo órfico	39
II. Rainer Maria Rilke	41
1. Primer acercamiento: “Orfeo. Eurídice. Hermes.”	41
1.1. La muerte como plenitud	41
1.2. El amor como alejamiento y fuente de creación	45
1.3. El héroe	47
1.4. La dimensión metapoética	48
1.5. La vida y la muerte como elementos complementarios de una dimensión ontológica mayor	49
2. Concepción ontológica	52
2.1. Las Elegías del Duino: Prefiguración temática de los <i>Sonetos a Orfeo</i>	57
2.1.1. El ángel	57
2.1.2. El rol de la poesía: la transformación	62
2.1.3. Misticismo poético	66
3. Los Sonetos a Orfeo	70
3.1. Concepción ontológica de los <i>Sonetos a Orfeo</i> : Los dos reinos	71
3.1.1. Orfeo y el canto	71
3.1.2. El árbol como símbolo de unión	72

3.2. Situación existencial	76
3.2.1. La expulsión	77
3.2.2. La errancia	78
3.2.3. La soledad como categoría existencial y como impulso creativo	80
3.3. La transformación como discurso hegemónico de los <i>Sonetos a Orfeo</i>	83
3.3.1. Por qué Orfeo	83
3.3.2. Metapoesía	89
3.4. Eurídice: el baile como otra forma de transformación	91
3.5. El descenso al Hades	95
3.5.1. Canto y Muerte	96
3.5.2. La catábasis: aspectos ontológicos y metafísicos del descenso: Orfeo como Profeta y Teólogo	98
4. Límite del proyecto poético: humanidad y modernidad	102
4.1. Facultades Humanas	103
4.1.1. Orfeo como huella: el dios perdido en las cosas	107
4.2. Contexto histórico-social: La modernidad	108
4.2.1. La velocidad	112
4.2.2. La máquina	115
4.3. Fe en la poesía	118
III. Rosamel del Valle	121
1. Situación discursiva “pre-órfica”	121
1.1. Concepción ontológica: sueño, olvido y muerte	122
1.1.1. El sueño	122
1.1.2. La memoria: la nostalgia de un mundo olvidado	124
1.1.3. La muerte	127
1.2. Situación existencial	129
1.2.1. Oscuridad y claridad	129
1.2.2. La modernidad y la función de la memoria	130
1.3. La Poesía como respuesta vital	133
1.3.1. Carácter metafísico de la poesía y misticismo poético	134
1.3.2. Dimensión metapoética	136
1.3.2.1. Vidente/Profeta	137
1.3.2.2. Mago	138
1.4. El amor como discurso complementario	138
2. <i>Orfeo</i> : El mito de Orfeo como articulador discursivo	140
2.1. Catábasis	141
2.1.1. Visión ontológica y situación ontológica del hombre: Eurídice	141
2.1.2. Orfeo	147
2.1.2.1. Dimensión metapoética	147
2.1.2.2. Mago	149
2.2. Reunión de Orfeo con Eurídice en el infierno: misticismo poético	151
2.3. Anábasis	155
2.3.1. Reconocimiento del fracaso	155
2.3.2. Orfeo como representación del hombre contemporáneo	156

2.3.3. El infierno y la ciudad: representaciones de “las dos muertes” en los dos mundos	158
2.4. Coda: la vida sin Eurídice y elección de una muerte	161
3. La complementación mítica	164
IV. Conclusiones	167
V. Apéndice	174
“Orfeo. Eurídice. Hermes.”	174
“Orpheus. Euridike. Hermes.”	176
“El poeta”	179
“Der Dichter”	179
VI. Bibliografía	180

## Introducción

El presente trabajo se plantea como un estudio comparado entre *Sonetos a Orfeo* (1923) de Rainer Maria Rilke y *Orfeo* (1944) de Rosamel del Valle, teniendo como eje la apropiación del mito de Orfeo en ambos casos.

Rainer Maria Rilke es un poeta que está instalado en lo que podría llamarse el canon poético de la cultura occidental. Su obra ha sido bastante comentada tanto por críticos especializados como por los propios poetas. Aunque su vida y su producción han sido estudiados en innumerables ocasiones, me parece importante volver a revisar su poesía desde una nueva mirada, una que no sólo tenga en mente la obra en sí o las relaciones con su vida, sino que la abra para un diálogo mucho más fructífero para un lector actual y más cercano a nuestro contexto nacional. Creo que la mejor forma de lograr esto es a partir de un estudio que compare dicha producción con otra con la cual comparte una serie de afinidades, la de Rosamel del Valle.

Orfeo no es un personaje que se reitere de una manera constante en sus textos. Aun así, se transformó en uno de los elementos característicos de la obra de este autor. La razón de esa identificación podría deberse a que el mito de Orfeo está relacionado intrínsecamente con aspectos centrales de la poesía de Rilke y que son posibles de rastrear en otros textos como *Las elegías del Duino* (1912-1922), *El libro de las horas* (1905), los *Réquiem*s (1908).

Esta misma identificación del mito con la obra es la que ocurre con Rosamel del Valle. Tanto la crítica como alguna antología se han hecho eco de aquello. Ese es el caso de *Rosamel del Valle, poeta órfico* de María Eugenia Urrutia,<sup>1</sup> y la antología *Un Orfeo del Pacífico* preparada por Hernán Castellano Girón.<sup>2</sup> La apropiación del mito se remonta a su texto *Orfeo* (1944) y a partir de él trabaja el mito a lo largo de prácticamente toda su producción.

El presente trabajo tiene como uno de sus objetivos aclarar algunos problemas que surgen de esta identificación del mito de Orfeo con las creaciones de ambos autores. Dentro de la crítica existe una tendencia a dar por sobrentendido la relación entre esa figura mitológica con cada uno de estos poetas. La mayoría de las biografías o manuales sobre Rilke poseen un apartado o capítulo en el que hablan de su relación temática con este personaje en sus *Sonetos a Orfeo*, muchas veces

---

<sup>1</sup> María Eugenia Urrutia: *Rosamel del Valle, poeta órfico*. Santiago de Chile: DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, RIL Editores, 1996.

<sup>2</sup> Rosamel del Valle: *Un Orfeo del Pacífico*. Selección, prólogo y postfacio de Hernán Castellano Girón. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000.

junto con otra de sus grandes obras, las *Elegías del Duino*. Esta situación se debe a que son sus textos más influyentes, pero poco dicen para aclarar el por qué Orfeo y no otro personaje mítico es el que se utiliza para trabajar sus poemas. Se detienen en lo más obvio, como el hecho de que Orfeo era una figura con la cual se identificó desde antiguo el oficio poético. Lo mismo ocurre con Rosamel del Valle, debido a la aparición recurrente de este personaje en gran parte de su producción.

Esta identificación profunda conlleva el cuestionamiento sobre los alcances de la apropiación que ambos autores han hecho del mito de Orfeo: si se trata de una apropiación solamente temática o está asociada a algún aspecto central de la visión poética de ambos autores.

Por el mismo motivo, si tal apropiación implica un nivel mayor, será necesario indagar en las razones por las que se ha adoptado al mito de Orfeo y no a otro como un elemento representativo de una determinada estética. Para ello, sería necesario analizar algunos elementos extratextuales, en especial los contextos de producción.

Un aspecto secundario, pero que se desprende de la investigación, es la delimitación de conceptos asociados con el mito de Orfeo, como “órfico” y “orfismo”, los que también se han utilizado para caracterizar la producción poética tanto de Rainer Maria Rilke como de Rosamel del Valle. Tales términos se los utiliza como algo sabido y asumido, pero casi nunca aclaran sus alcances. Por ejemplo, algunos biógrafos y críticos ven en los textos las huellas del “orfismo”, entendiéndolo como un movimiento religioso, pero poco se hace para diferenciar entre el mito de Orfeo, una secta religiosa griega y el uso que un poeta moderno haga de determinados elementos que no necesariamente vienen de forma directa de tal o cual fuente. No se trata de dar definiciones esencialistas, sino de clarificar estos términos, en mayor o menor medida, para darles utilidad en la descripción y crítica de los textos.

Tales elementos, si bien suelen dar cuenta de algunos aspectos de los textos que se analizarán a continuación, muchas veces pierden toda relevancia, al ser desvanecer su significado como vagos sinónimos de algo “misterioso”, de “misticismo” poético y/o religioso, “hermetismo”, etc. Tal confusión se agrava al intentar extrapolar tales conceptos a todo el conjunto de creaciones poéticas de los poetas aquí estudiados.



## Marco Teórico

### 1. Conceptos sobre el mito

Antes de abordar la apropiación que los autores aquí estudiados hacen del mito de Orfeo, es necesario aclarar cuáles son los rasgos constitutivos de éste. Para ello tomaré la exposición al respecto que hace W. K. C. Guthrie en su texto *Orfeo y la religión griega: estudio sobre el “movimiento órfico”*.<sup>3</sup> En él, este autor realiza una investigación sobre el rol que esta figura mitológica tuvo en la religión griega, aclarando a su vez lo que es el orfismo. Esto nos ayudará a caracterizar a Orfeo y así entender su inclusión en ciertos tipos de expresiones artísticas.

Sin embargo, la apropiación del mito de Orfeo, sobre todo desde una perspectiva literaria, hace necesario clarificar también lo que entenderemos, por lo menos aquí, por mito. Para ello, me basaré principalmente en el trabajo de G. S. Kirk, *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*.<sup>4</sup>

No existe una definición única de mito, lo que hace dificultoso su estudio. Como una pequeña muestra de los múltiples sentidos del término, puede citarse al respecto, la lista elaborada por Aleida y Jan Assmann. Sin intentar trazar una línea de qué es mito y qué no lo es, han hecho una caracterización de los usos más corrientes que este término tiene. Según ellos, habría siete distintos tipos de conceptos asociados a él: El mito como “historia irreal” (*unwahre Geschichte*), como una verdad perdida en el tiempo (*zeitlose Wahrheit*), como un concepto funcional, el mito cotidiano (*Alltags-Mythen*), el mito como un concepto narrativo, el mito literario y el no-narrativo.<sup>5</sup>

Debido a las características del mito de Orfeo, de todas las diferentes concepciones, en este trabajo adoptaré la perspectiva narrativa. De este modo, entenderemos el mito como un discurso

---

<sup>3</sup> W. K. C. Guthrie: *Orfeo y la religión griega: estudio sobre el “movimiento órfico”*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970.

<sup>4</sup> G. S. Kirk: *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.

<sup>5</sup> Vid. VV.AA.: *Texte zur modernen Mythentheorie*. Wilfried Barner, Anke Detken y Jörg Wesche Editores. Stuttgart: Reclam, 2003, pp. 12-14.

estructurado (*strukturierte Rede*) ligado, más bien, a la idea de una historia ficticia (*fiktive Geschichte*). Esta perspectiva permite la distinción de elementos dentro del relato mítico, lo que facilita el análisis intertextual. Tal concepción se conecta con las ideas relativas al tema propuestas por G. S. Kirk.

Para él, el mito es una “narración tradicional”. La adopción de esta postura se debe a su intento de sustraer al mito de la relación intrínseca que tradicionalmente se le ha asignado con el ritual o la religión.<sup>6</sup> O sea, que si bien puede decirse que esta asociación es una característica presente en muchos y variados mitos, no es posible basar completamente el mito en el ritual ni pretender universalizar esa relación, que si bien se da en unos casos, en otros es ajena.

Una definición preliminar de mito para Kirk es la siguiente:

«Lo que se llama normalmente “mito” (por el momento fuera de Grecia), suele comportarse de manera diferente [al cuento popular]. Los personajes, en particular el héroe, son específicos, y sus relaciones familiares cuidadosamente señaladas; se hallan ligados a una determinada región, aunque tal región puede variar según donde se esté relatando el mito. La acción es complicada y con frecuencia se interrumpe con episodios que la atañen sólo de manera imprecisa. No depende normalmente de disfraces ni triquiñuelas, sino por el contrario más bien de las reacciones imprevisibles de personalidades individualizadas más que de tipos. Una de las características más sobresalientes de los mitos, desde luego, es su fantasía sin límites y frecuentemente paradójica.»<sup>7</sup>

A lo anterior habría que agregar que

«(...) los mitos suelen poseer ese elemento de “seriedad”, consistente en establecer y confirmar derechos o instituciones y en reflejar problemas o preocupaciones (...) sus personajes principales suelen ser sobrehumanos, dioses o héroes semidivinos, o animales que se convierten en héroes de civilización en la era de la creación humana y cultural. Pues los mitos, por muy específicos que puedan ser en lo que se refiere a personajes y localizaciones espaciales, parecen desarrollarse habitualmente en un pasado atemporal. Puede que se introduzcan eventualmente algunos detalles de la vida contemporánea, pero son superficiales, a menos que la leyenda haya complicado

---

<sup>6</sup> G. S. Kirk: Op. cit., p. 22. El problema de esta “perspectiva narrativa” es diferenciar el mito de otros relatos tradicionales como las leyendas y los cuentos populares. En este punto, Kirk hace ver que las posiciones en torno al problema asumen que «todos los mitos son completamente diferentes o, por el contrario, no pueden diferenciarse de los cuentos populares». (p. 23) Para aquella discusión vid., principalmente pp. 23, 44, 47-49.

<sup>7</sup> Ídem, p. 52.

fuertemente al mito.»<sup>8</sup>

Si bien no es una definición que agote la significación del “mito”, sí nos ayudará a abordar un tema sobre el que parece no haber una palabra final.

Cabe añadir a tal definición de mito la visión simbólica de él. Más allá de las características estructurales de su calidad de relato, el mito entraña una significación profunda. Sus elementos representan conceptos. Como dice Erich Fromm:

«Los mitos, como los sueños, presentan relatos de hechos, ocurridos en el tiempo y el espacio, que expresan en lenguaje simbólico ideas religiosas y filosóficas, experiencias anímicas en las que reside su verdadero significado. Cuando dejamos de aprehender el verdadero significado de un mito, nos encontramos ante la siguiente alternativa: el mito es una descripción precientífica e ingenua del mundo y la historia y en el mejor de los casos un bello producto de la imaginación poética, o —y ésta es la actitud del creyente ortodoxo— la narración manifiesta del mito es verdadera, y debemos creer que es un relato correcto de hechos que verdaderamente han sucedido “en la realidad”. Si bien esta alternativa parecía ineludible en el siglo XIX y comienzos del XX en la cultura occidental, actualmente se está abriendo paso, poco a poco, una nueva forma de encarar los mitos, forma que destaca su significado religioso y filosófico y considera el relato manifiesto como expresión simbólica. Pero aun en lo que respecta al relato manifiesto, hemos aprendido ahora a comprender que no es simplemente un producto de la imaginación fantástica de pueblos “primitivos”, sino un recipiente de apreciados recuerdos del pasado.»<sup>9</sup>

Fromm, al igual que muchos otros, homologa el mito, en cuanto a proceso simbólico, al sueño.

---

<sup>8</sup> Ibíd. Con respecto a los cuentos populares: «hay cuentos tradicionales, cuya forma no está solidamente establecida, en lo que los elementos sobrenaturales son subsidiarios; no tratan fundamentalmente de temas “serios” ni comportan reflexión sobre problemas y preocupaciones profundos, mientras que su principal atractivo consiste en su interés narrativo. (...) La trama de los cuentos populares (...) se da por supuesto que ha ocurrido en un tiempo histórico, muchas veces incluso en el pasado, pero no en el más distante o primigenio. Estos cuentos no especifican mucho más, en lo que se refiere a la época y las personas, pero el “érase una vez” supone un tiempo histórico y no la época de la creación, o de los primeros hombres, o de la edad de oro. (...) Los mitos contienen muchas veces en su fondo alguna finalidad seria diferente de la de relatar una historia. Los cuentos populares se basan en los miedos y deseos más corrientes y simultáneamente en el gusto del público por las soluciones claras e ingeniosas, e introducen argumentos fantásticos más con la intención de ensanchar el alcance de la aventura y la astucia que por una necesidad imaginativa o introspectiva. Ambos géneros [cuento popular y mito] se hallan controlados, si bien a niveles diferentes, por las leyes de la narración, que actúan de manera más destacada —quizás más descarnada— en los cuentos populares que en los mitos. En la práctica, tal como hemos visto, ambos se superponen con frecuencia, y este hecho sugiere que se mantengan “mito” y “mitología” como términos inclusivos, tanto para los mitos en sentido estricto como para los cuentos populares.» G. S. Kirk: Op. cit., pp. 51, 52-3, 54. A esto habría que agregar el hecho de que para Kirk existen dos fenómenos que serían característicos del cuento popular: una presencia del ingenio y el hecho de que estarían satisfaciendo un deseo. Cfr. p. 51.

<sup>9</sup> Erich Fromm: *El lenguaje olvidado*. Buenos Aires: Librería Hachette S. A., 1972, p. 147.

Por ello los relaciona con deseos y recuerdos:

«En los mitos, como en los sueños, los impulsos primitivos no se manifiestan abiertamente, sino disfrazados. Los mitos tratan de aquellos impulsos cuya existencia normal en la vida infantil ha creído descubrir Freud; particularmente los deseos incestuosos, la curiosidad sexual y el temor a la castración.»<sup>10</sup>

Aunque el análisis no se base precisamente en el aspecto onírico o del recuerdo atávico, lo interesante de esta visión simbólica es que nos plantea que, si bien no sabemos de la existencia real de un Orfeo, en él se encarnarían determinados impulsos que son articulados narrativamente.<sup>11</sup> Este simbolismo, lejos de ser estático, ha sido enriquecido a lo largo de la historia producto de la apropiación que se ha hecho del mito en distintos ámbitos. Lo siguiente será ver las características de tal figura y cómo los poetas aquí estudiados se relacionan con él.

## 2. Conceptos teóricos

El análisis de las obras implicará abarcar tres planos: el intratextual, el intertextual y el contexto histórico. Para poder dar cuenta de la relación entre dichos niveles, he recurrido a ciertos conceptos expuestos por Grínor Rojo en su obra *Diez tesis sobre la crítica*.

Un primer elemento, indispensable para la comprensión de los demás, es la diferenciación entre lo que aquí entenderemos por “texto” y “discurso”. Para Grínor Rojo, es posible hablar de “texto”:

«(...) cuando lo que deseamos es referirnos al continente que rodea y encierra a la totalidad significativa que nosotros deseamos comunicar, cualquiera sea la indumentaria semiótica que el mismo adopte (lo que significa que no tenemos por qué restringir nuestra definición al lenguaje natural o articulado, ni menos todavía a su variedad escrita, opción esta que deviene de la mayor importancia para una cultura como la latinoamericana en la que la oralidad es un elemento de gravitación nada minúsculo)».

---

<sup>10</sup> Ídem, p. 75.

<sup>11</sup> Esto complementará la discusión sobre la existencia real o no de Orfeo, lo que se abordará más adelante.

Lo anterior permite englobar dentro del concepto tanto a los poemarios (*Sonetos a Orfeo y Orfeo*) como al mito mismo de Orfeo, pese a su naturaleza fundamentalmente oral.

A su vez, “discurso(s)” será utilizado:

«(...) para nombrar los desarrollos sémicos mayores, perceptiblemente unificados, diferenciables por ende, y que a modo de vasos sanguíneos recorren el cuerpo del texto (del latín «*dis*», separación, y «*cursum*», corriente)».<sup>12</sup>

Esta distinción tiene consecuencias tanto “dentro” del texto, como “fuera” de él. “Dentro” del texto, pues los discursos habitan en él, articulándose según un patrón de hegemonía:

«(...) alguno o algunos de esos hilos de discurso asumirán finalmente una función de “liderazgo” y que imprimirá/n a causa de ello un cierto carácter a la totalidad, ello va a ocurrir sólo al cabo de un proceso de negociación y dentro de un *pattern* articulatorio que no constituye una copia del discurso hegemónico y que por consiguiente les garantiza su no exclusión a aquellos discursos que no coinciden con el espíritu de la ley».<sup>13</sup>

La hegemonía genera una forma en la relación entre los discursos que habitan en los textos que es específica de cada uno de ellos. Esto permitirá contrastar las diferentes formas de apropiación que tanto Rilke como del Valle han hecho de ciertos elementos que se desprenden del mito de Orfeo.

Del mismo modo, debido a la “permeabilidad” del texto, es posible apreciar en qué medida esa misma articulación de los discursos intratextuales contrasta o se asemeja a los discursos que habitan “fuera” de él. Para ello, es necesario contar con dos conceptos que se derivan de esta dimensión “externa” al texto: los “modos discursivos ejemplares” y la “formación discursiva”.

Para Rojo, hablar de “modos discursivos ejemplares”:

«(...) equivale a hablar de la existencia de un repertorio de virtualidades de forma y contenido (...) que se hallan disponibles en la historia de antemano, que los autores y los lectores identifican primero, en las cuales se educan después y que por fin pueden/logran operativizar durante la performance de las actividades que según ellos entienden son las que mejor se adecuan a sus

---

<sup>12</sup> Grínor Rojo: *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001, p. 23.

<sup>13</sup> Ídem, p. 29.

*posiciones ideológicas respectivas en relación con cualesquiera que sean los textos del caso»*  
(Tesis 5).<sup>14</sup>

Del mismo modo en que los discursos dentro del texto están coordinados mediante la hegemonía de uno de ellos sobre los demás, los “modos discursivos ejemplares”, se articulan de acuerdo a una jerarquía, la que también genera una forma de relación específica: la “formación discursiva”. Ésta es entendida como:

«(...) una estabilización significacional y cronológica de la materia histórica concreta o, más precisamente, de la materia histórica textual concreta, que se produce a consecuencia de la imposición sobre esa materia de un cierto orden y una cierta jerarquía».<sup>15</sup>

De esto se desprende que la articulación que los discursos adopten entre sí “fuera” del texto puede variar respecto al orden en el que se encuentran “dentro” de él. Estas diferencias o similitudes, pueden ayudar a entender la presencia, ausencia o realce de ciertos elementos en cada texto. Para facilitar ese contraste me parece que aunque Grínor Rojo utiliza el concepto de “formación discursiva” más que nada como la organización de los discursos en el ámbito histórico-social, sería posible hablar también de una formación discursiva “textual” o, quizás mejor, “intratextual”, que será el tipo de relación que los discursos dentro de un texto formen entre sí. Si bien este concepto se asemeja al de “estructura” que tenían los estructuralistas, tiene la ventaja de ser mucho más permeable y dinámica, ya que permite el diálogo entre la obra y su contexto de producción y recepción.

De este modo, al considerar tales organizaciones discursivas respecto a las formaciones discursivas presentes en los contextos de producción de los textos, podemos apreciar qué tanto se asemejan o diferencian entre sí. Esta situación puede ayudar a entender el tipo de apropiación que Rilke y del Valle han hecho del mito de Orfeo, las consecuencias estéticas que ello tendría, en consonancia o a contrapelo de la formación discursiva presente al momento de la producción del texto.

Además de los postulados de Rojo, me parece bastante útil considerar para el análisis la

---

<sup>14</sup> Ídem, p. 73. El destacado es del autor, así como en todos los textos que se encuentren citados, al menos que se señale lo contrario.

<sup>15</sup> Ídem, p. 75.

terminología utilizada por Maria Moog-Grünewald, en especial sus tipos de recepción. Ella distingue entre la recepción pasiva, reproductiva y productiva.<sup>16</sup> De ellas, la que es atinente al tema es la última, pues es aquella efectuada por «literatos y poetas que, estimulados e influidos por determinadas obras literarias, filosóficas, psicológicas y hasta plásticas, crean una nueva obra de arte.»<sup>17</sup>

A partir de lo que esta perspectiva teórica implica, se entenderá entonces que no me limitaré sólo a ver la recepción de Rainer Maria Rilke en Rosamel del Valle, sino más bien de la apropiación que ambos hacen del mito de Orfeo, las causas y las consecuencias estéticas de ello.

---

<sup>16</sup> Maria Moog-Grünewald: “Investigación de las influencias y de la recepción”. En Manfred Schmeling: *Teoría y Praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Alfa, S.A., 1984, pp. 81-90.

<sup>17</sup> Ídem, p. 82.

## **I. El mito de Orfeo**

### **1. Dificultad del estudio del mito de Orfeo**

El mito de Orfeo, así como una parte importante de los mitos de origen griego, ha tenido una gran importancia en la cultura occidental, en especial en la creación artística, donde literatura, escultura e inclusive el cine han sido influidos por él. Siguiendo a Kirk, su significado y función no se agotan en lo religioso y, por lo mismo, es necesario saber qué aspectos, de todos los posibles que pueden derivarse de él, fueron apropiados, actualizados y/o transformados por Rilke y Rosamel del Valle.

La dificultad de ello radica en la diversidad de versiones y de ámbitos en los que se desenvuelve el mito como fenómeno.

En el caso del mito de Orfeo, dos son las vertientes más patentes que se desprenden de la tradición que ha utilizado el mito: la religiosa y la literaria. A su vez, la primera puede subdividirse, por un lado, en el mito desde la perspectiva general de la religión griega y, por otro, desde la perspectiva de un movimiento místico particular: el orfismo. Tanto lo religioso como lo literario tienen alcances distintos pero, por las características del mito de Orfeo, muchas veces se confunden entre sí.

Al considerar las implicancias del mito, podrá definirse cuáles son los aspectos que cada uno de los poetas aquí analizados toma de él y cuáles son las funciones o significados que éstos poseen en las respectivas poéticas.

### **2. Orfeo**

La figura de Orfeo ha ejercido una atracción sobre diversas personas a lo largo de la historia y en ámbitos muy distintos, una sugestión que, como dice W. K. C. Guthrie «ha sido siempre mucho



más universal que la de la mayoría de las otras grandes figuras de la leyenda».<sup>18</sup> Tanta ha sido la influencia, que algunos incluso han pensado que pudo haber existido realmente un Orfeo que fue adquiriendo con el tiempo un halo de fantasía. De todos modos, tal posición será sólo un acto de fe, ya que el paso del tiempo hace imposible poder afirmar fehacientemente algo al respecto. Por eso, el mismo Guthrie se centra más bien en el rol que tuvo su figura en la religión griega, independiente de su existencia real o no.

Pese a toda la influencia religiosa, artística, cultural en última instancia, es muy poco lo que se sabe de él. Como lo expresa el propio Guthrie:

«Se nos dice mucho acerca de su carácter e influjo, pero poco acerca de los incidentes de su vida. Las únicas historias de esta clase son la muerte de Eurídice y el viaje de Orfeo al reino de las sombras para recobrarla, la magra tradición de una estada en Egipto, el viaje de los Argonautas y los diversos relatos de los sucesos que condujeron a su muerte y de los acontecimientos milagrosos que la siguieron.»<sup>19</sup>

El carácter oral del mito hace que de por sí existan varias versiones de él. Por lo mismo hay que considerar que:

«No hemos de esperar que la leyenda de Orfeo se encuentre narrada como una simple y única historia, sin variantes ni inconsistencias. Ello sería sorprendente, si consideramos la diversidad de gente que la ha relatado, la variedad de motivos que la impulsaban, lo remoto de los tiempos a los cuales creían referirse sus relatos, y la duda, siempre presente, de si aun la base de esas historias, la existencia del héroe en alguna época, es un hecho histórico o no».<sup>20</sup>

Al igual que en la oralidad, tampoco existe en la tradición escrita una versión única. Esto nos haría pensar que no existe “la” versión del mito de Orfeo. De todos modos, considerando los elementos más constantes, la historia es básicamente la siguiente:

Orfeo proviene de Tracia, región del norte de Grecia y es el hijo de Eagro, rey de esa región y de la musa Calíope, aunque otras fuentes señalan que su padre sería de Apolo. Habría recibido de éste una lira y Calíope le habría enseñado a tocarla. Algunas versiones afirman que habría sido el

---

<sup>18</sup> W. K. C. Guthrie: Op. cit., p. 28.

<sup>19</sup> Ídem, p. 29.

<sup>20</sup> Ídem, p. 27.

mismo Apolo o Lino su maestro en este arte.

El canto es la marca distintiva de Orfeo. Tenía el poder de calmar las pasiones a través de él: fieras y hombres, vegetales e incluso las piedras caían bajo su influjo. Por este hecho se dice que tiene un rol civilizador, ya que enseñó a los hombres a no matar y a abandonar la antropofagia. Les enseñó además «(...) las artes de la agricultura y de este modo inclinó su naturaleza hacia la delicadeza y la paz».<sup>21</sup> Este mismo poder es el que lo lleva a formar parte de la expedición de los Argonautas, ya que Quirón aconsejó a éstos que sólo con el canto de Orfeo podrían superar el escollo de las Sirenas.

Al regreso del viaje en busca del Vello de Oro, conoció a Eurídice —que algunos llaman también Agríope—, una dríada (una ninfa de los bosques) o también una auloníade (ninfa de los pastos). Ambos estaban enamorados. Pero Aristeo, hijo de Apolo y de Cirene, también se sintió atraído por ella y un día la persiguió. Eurídice, en su huida, es mordida por una serpiente y muere. Muy acongojado por ello, Orfeo desciende al Hades y les pide con su canto a los dioses de aquella región que lo dejen llevarse a su mujer a la vida. Conmovidos, acceden, pero con la condición de que en el viaje de vuelta, Orfeo debía caminar frente a ella sin girarse a verla hasta haber llegado al mundo de los vivos. Sólo una vez que llegasen allí podría verla a la cara. En caso contrario, ella volvería al Hades. Aceptando los términos, Orfeo emprende el camino y, poco antes de llegar, rompe su compromiso. Hay varias versiones respecto al motivo de esta situación. Algunos dicen que habría quebrantado la prohibición debido a que no soportó la tentación de verla. Otros señalan que Orfeo quería cerciorarse de que efectivamente Eurídice venía detrás de él o que simplemente, en un olvido cariñoso, se dio vuelta para saber si ella se encontraba bien.<sup>22</sup> Cualquiera sea el motivo, él rompe la condición que se le había impuesto y ve a su esposa desvanecerse frente a él.

Después de esa decepción, Orfeo se aleja del contacto femenino. La mayor parte de las versiones hablan de que un grupo de ninfas adoradoras de Baco, las ménades, o de mortales tracias que participaban del culto dionisiaco, las basárides, se enamoran de él, pero Orfeo no las toma en cuenta. Producto del desprecio recibido, se vengán y lo matan despedazándolo.

---

<sup>21</sup> Ídem, p. 42.

<sup>22</sup> Incluso Platón habla de que en realidad los dioses sólo le mandaron una sombra, por lo que la aceptación por parte de los dioses infernales de la petición de Orfeo sería sólo aparente.

Otras versiones hablan de que Dionisos se habría puesto celoso de la excesiva atención que Orfeo le prestaba a Apolo, descuidando su culto, por lo que habría mandado a las ménades o basárides a destrozarlo como castigo.

También se ha dicho que tal situación se debería a que, en su alejamiento de las mujeres, Orfeo se habría hecho homosexual y sedujo con su canto a los hombres, alejándolos de sus esposas, por lo que éstas se vengan de él de esa manera.<sup>23</sup>

También las partes de su cuerpo desmembrado sufren una suerte particular. La cabeza de Orfeo y su lira viajaron por el mar hasta la isla de Lesbos. Algunos señalan que la lira fue recogida por las musas y llevada junto a las estrellas. Por su parte, la cabeza se hizo conocida en Lesbos por sus dotes oraculares. Debido a que se inmiscuía en su terreno, Apolo le ordenó callar. Su cuerpo fue enterrado, se dice, en Leibetra, ciudad a los pies del monte Olimpo. Algunos agregan que se dio la orden divina de que el sol jamás debía tocarlo. En caso contrario, un cerdo gigante arrasaría con la ciudad. Al no creer esta advertencia, los habitantes abrieron la tumba y el río que la cruzaba y que tenía el nombre “Cerdo”, creció y la destruyó.<sup>24</sup>

Esto es lo que podríamos llamar *todo* el mito de Orfeo en sus rasgos más generales, considerando el relato completo de la vida del héroe. De ellos puede concluirse que el mito de Orfeo, siguiendo la terminología propuesta por Aleida y Jan Assmann, es susceptible de ser considerado como una “historia irreal” o como una “verdad perdida en el tiempo”, dependiendo de la perspectiva que se tome en relación con el origen real o no del sustrato histórico. Sin embargo, ninguna de las dos perspectivas es definitiva, ya que la existencia real o no de Orfeo es sin duda posible, pero en ningún caso probable. De todos modos, como lo afirma Cornford:

«Me parece un hecho evidente que el contenido de cualquier figura divina, semidivina o heroica es, en todo o en parte, una proyección de la mente del grupo que celebra el culto. La única cuestión, en

---

<sup>23</sup> Se dice que Orfeo habría sido el inventor de la homosexualidad, hecho atribuido también a Layo y Támiris. Al respecto vid. Antonio Ruiz de Elvira: “Dos nuevas notas a Propercio.” *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. Universidad Complutense de Madrid, nº 21, 2001, p. 10. Algunas versiones asumen que Orfeo fue amante de Apolo y por eso, éste le regaló su lira como muestra de su amor.

<sup>24</sup> Se desconoce si se trata de la misma ciudad de Leibetra. Algunos arqueólogos han creído encontrar la tumba de Orfeo en la ciudad búlgara de Tatul. Está hecha en piedra y por las características arquitectónicas y el lujo de los elementos ahí encontrados, se supone pertenecería a un rey tracio que habría sido divinizado, el que podría ser Orfeo.

cualquier caso particular, es si existió o no existió una única persona histórica importante que sirviera de núcleo en torno del cual la proyección pudiera cristalizarse».<sup>25</sup>

Una forma más general e inclusiva para tratar a este mito, es considerarlo, siguiendo a Kirk una “narración tradicional”. Esta es una versión de lo que A. y J. Assmann llaman el mito “como un concepto narrativo”, que sería una historia ficticia y estructurada. En el caso del mito de Orfeo, existe una estructuración narrativa en anillo —característica de muchas expresiones orales— debido a la existencia de más de un foco temático. Podríamos desglosar el mito en, por lo menos, tres historias:

1. El viaje de los argonautas.
2. La historia con Eurídice.
3. El destino del cuerpo de Orfeo.

El segundo punto lo podemos dividir a su vez en los siguientes mitemas:

- a) Boda y muerte de Eurídice.
- b) Viaje al Hades. Y éste a su vez en “ida” (catábasis) y “vuelta” (anábasis).
- c) Muerte de Orfeo.

Todos estos elementos conforman lo que llamamos *el* “mito de Orfeo”. Por la estructuración narrativa en anillo, estos focos temáticos poseen una independencia relativa, sobre todo lo concerniente al viaje de los argonautas, siendo el personaje, más que la acción, el punto de reunión de todos ellos.<sup>26</sup> Diferentes contextos de producción culturales, rituales o literarios, privilegiarán según sus intenciones uno o más aspectos de este mito. De todos ellos, el que más resalta, tanto en la tradición religiosa como literaria, es el mitema del viaje al Hades, el que muchas veces recibe por sí solo el nombre de “mito de Orfeo”.

---

<sup>25</sup> Citado por W. K. C. Guthrie: Op. cit., p. 71. Esta afirmación está en consonancia con lo postulado por Fromm respecto al simbolismo del mito.

<sup>26</sup> Cabe señalar que este tipo de estructuración no es distinta a la de otros mitos y pone en evidencia la conformación oral y espaciada en el tiempo que tuvieron en su constitución. Es probable que las historias hayan sido inventadas y después unidas a tal o cual héroe, conformando posteriormente “la” historia que es su mito.

## 2.1. Posibles significados del mito de Orfeo

Hablando desde una perspectiva más antropológica, el descenso en busca de Eurídice, como “narración tradicional”, tendría por lo menos tres significados posibles:<sup>27</sup>

1. Mito de Fertilidad. Teniendo en cuenta la idea del “mito como concepto funcional”, dentro del marco dado por Kirk en relación con las funciones que los mitos desempeñan en las culturas de la antigüedad,<sup>28</sup> este mitema inscribiría al mito dentro de aquellos con funciones explicativas y especulativas. Existen características que lo acercaría al cuento popular (por ejemplo, un desafío, como el de ir en contra de las leyes naturales, la condición para cumplir la meta), pero a la vez pareciera ser un relato sobre la fertilidad. Esto se debe a la asociación que se hace de este mito con otros viajes infernales, por ejemplo el de Démeter y su hija Perséfone. Se identifica entonces a Eurídice con una posible diosa ancestral de la fertilidad<sup>29</sup> y, por lo mismo, a Orfeo con alguna divinidad arcaica de la vegetación que habría sido degradada a una calidad heroica.<sup>30</sup> Su mito sería una versión más del *daimon* del año, dios que representa los cambios de los ciclos naturales.

2. El mito de Orfeo como un mito de transgresión. Ésta sería la visión de Alberto Bernabé. Como lo comenta Francisco Molina, Orfeo:

«(...) intenta, a través de la música, atravesar las fronteras entre el hombre y la naturaleza (...) o entre el hombre —mortal— y los dioses —inmortales—, al descender al mundo de los muertos y

---

<sup>27</sup> Para otros significados que consideran a este como otros aspectos del mito vid. Robert Graves: *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, pp. 138-140. Graves entiende al mito como una representación del culto vegetal de los alisos.

<sup>28</sup> Éstas son tres: «La primera de ellas es primordialmente el carácter narrativo y de entretenimiento; la segunda operativa, iterativa y revalidatoria, y la tercera especulativa y aclaratoria o explicativa.» G. S. Kirk: Op. cit., pp. 262-263. Francisco Hugo Bauzá comenta éstas y agrega otras: «(...) más modernamente L. Duch (...) amplía las funciones a cuatro: 1. Mágico-religiosa; 2. Cristalización de normas éticas y jurídicas; 3. Ideológica (que propugna el “dogmatismo” del grupo) y 4. Literaria (con referencia en particular a la literatura primitiva que originariamente era de naturaleza oral); a ese cuádruple análisis funcional añado una quinta función, de carácter estético que se aprecia en el marco de la mitología del clasicismo grecolatino.» Hugo Francisco Bauzá: *Qué es un mito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 37. De estas otras funciones, la literaria y en especial la estética, están relacionadas íntimamente con la apropiación que hacen los poetas aquí estudiados del mito de Orfeo.

<sup>29</sup> Sobre esta teoría, algunos asocian el nombre de Eurídice (“aquella cuya justicia se extiende ampliamente” o “la que rige ampliamente”) con Perséfone. Por otro lado, Orfeo sería derivado de *ορφνη*, “oscuridad”, lo que relacionaría a ambos con divinidades subterráneas. Sin embargo, estas relaciones son hipótesis dudosas. Vid. W. K. C. Guthrie: Op. cit., p. 45.

<sup>30</sup> Para Guthrie, un héroe griego puede tener tres orígenes posibles, que son los más probables: un *Märchen* [cuento de hadas], un Dios degradado a héroe o un Personaje histórico. Vid. W. K. C. Guthrie: Op. cit., p. 52.

pretender rescatar de él a Eurídice.»<sup>31</sup>

Sin embargo, esta transgresión implica a su vez un sentido etiológico que, para Guthrie, señala una situación límite en la existencia del ser humano:

«La regla general, según la cual los mortales no pueden ser recuperados del seno de los muertos, queda demostrada por el relato de cómo esta ley llegó en alguna ocasión casi a ser invertida, pero al final se confirmó la debilidad humana, debilidad que significa muerte.»<sup>32</sup>

De este modo, el poder sobrenatural de Orfeo sólo sirve para exaltar el peso de la ley de la vida, la cual no se puede transgredir. Aun así, es necesario dejar en claro que la muerte misma de Orfeo no se debe a este intento de quebrantar la ley natural que separa la vida y la muerte.<sup>33</sup>

3. Exhortación al culto de la memoria. El mito de Orfeo evidencia la necesidad de luchar contra el olvido. Esto se hace patente, según Reynal Sorel, especialmente en el motivo de la cabeza de Orfeo que canta aun después de muerto éste y el catastarismo de su lira.<sup>34</sup> Si bien no son parte propiamente de la catábasis, esta interpretación del mito le será complementaria, en la medida en que se conecta el olvido a la muerte. Esta postura complementa la concepción del mito de Orfeo como transgresión. Lo que no se pudo en vida del héroe con la catábasis, sí se pudo después de su muerte, cuando tanto el canto (su cabeza) como la música que lo acompaña (su lira) mantienen el recuerdo, o sea, la vida de Orfeo.<sup>35</sup>

## 2.2. Características de Orfeo

El significado que el mito pueda tener dependerá de la forma en cómo se disponen los elementos de éste. En la medida en que varíe la relación entre ellos, puede señalar una concepción de mundo, una función etiológica, una exhortación de la memoria o cualquier otro significado. Además, es

---

<sup>31</sup> Francisco Molina: "Orfeo músico". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*. Universidad Complutense de Madrid. Vol. 7, 1997, pp. 289-290. Este mismo autor señala que la presencia de la escritura en el mito de Orfeo (se refiere a la invención de la escritura, las tablillas órficas, etc.) se relaciona con este intento de trasgresión. Vid. p. 296.

<sup>32</sup> W. K. C. Guthrie: Op. cit., p. 268.

<sup>33</sup> Cfr. Francisco Molina: Op. cit., p. 304.

<sup>34</sup> Comentado por Francisco Molina: Op. cit., p. 289.

<sup>35</sup> Vid. ídem, p. 304.

necesario entender que éste variará también dependiendo del contexto en el cual circule esa versión del relato.

A partir de la historia de Orfeo, pueden apreciarse las distintas visiones con las que fue conocido este personaje en la antigua Grecia y que posteriormente fueron recogidas y desarrolladas por diversas tradiciones. E. Robbins señala que existen tres facetas de Orfeo: músico, amante y sacerdote.<sup>36</sup> Sin embargo, esta figura mítica no se agota en aquellas tres dimensiones de su personalidad. De ellas pueden desarrollarse también las siguientes:

### 2.2.1. Cantor

La imagen más explotada, y de donde se desarrollan las demás, es la de Orfeo como músico. Es necesario aclarar sí, que esta apreciación se basa en el sentido griego del término “música”, en donde se incluía tanto la música vocal como la instrumental, la poesía y la danza.<sup>37</sup> De ellas, la danza le sería ajena a Orfeo, pero las demás pueden ser abarcadas dentro del concepto de *cantor*, un músico centrado más que nada en la voz y su lira. Las otras características que posee el personaje se desprenden de los rasgos que esta actividad implica.

### 2.2.2. Teólogo y Profeta

Orfeo no es cualquier cantor. Su canto habla de los dioses y de sus secretos:

«Lo que canta nuestro héroe tiene un contenido teogónico y cosmogónico, nunca épico-heroico o lírico, según las referencias que empezamos a encontrar desde la época helenística.»<sup>38</sup>

El canto se relaciona de esta manera al ámbito religioso. Orfeo es entonces propiamente un

---

<sup>36</sup> Vid. ídem, p. 288. Francisco Molina relaciona estos aspectos con ciertos temas. Según él, ellos «se corresponden aproximadamente con los tres temas que gobiernan las variantes del mito, según Segal, Ch., e. d., el arte, el amor y la muerte.»

<sup>37</sup> La homologación de aquellas artes se produce porque poseen melodía. Para Platón, ésta última «(...) está compuesta por tres elementos, a saber, texto, armonía y ritmo.» Las que son características de aquellas tres artes, las que entonces eran entendidas como una. Platón: *República*. Diálogos II. Barcelona: Editorial Gredos, 2004, p. 171.

<sup>38</sup> Francisco Molina: Op. cit., p. 294.

*teólogo*. Aunque después de su descenso al Hades no pudo regresar con su esposa Eurídice, no por ello fue un viaje infructuoso, ya que le permitió conocer los secretos que se ocultan más allá de la muerte. Por lo mismo, es además un *profeta*, en el sentido que ha visto algo relacionado con lo divino y lo porvenir.<sup>39</sup> Éste papel será asociado con el tiempo al culto dionisiaco (y también al apolíneo).

El contenido teogónico y cosmogónico que el canto de Orfeo tiene, hace que este personaje se convierta en un vínculo entre el hombre y otras formas de existencia:

«Esa poesía cosmogónica y teogónica es perfectamente coherente con un personaje cuyo arte tiende un puente entre el hombre y la naturaleza no-humana, o entre el hombre y los dioses, como muy acertadamente ha hecho notar Segal (...) esa función mediadora del arte de Orfeo.»<sup>40</sup>

Habría que añadir el rol que tiene la catábasis respecto a esta mediación, lo que se analizará más adelante.

En el canto de Orfeo se estaría uniendo arte y religión o, si se quiere, la visión de un ámbito trascendente y superior de la existencia. Esta relación queda retratada en la expresión latina “vate”. Esta doble dimensión es necesaria tenerla en cuenta en relación con los poetas que nos interesan en este trabajo, ya que explican la elección de esta figura mítica y no de otros cantores o músicos mitológicos como Lino, Museo, Támaris, Marsias o cualquier otro.

### 2.2.3. Mago

La habilidad de poder intervenir en el mundo, en relación a hombres, bestias y dioses a través de su canto, le da a Orfeo un carácter de *mago*. Como lo dice Guthrie: «Orfeo es primero y ante todo el músico cuyas notas están dotadas de magia».<sup>41</sup> No es raro, entonces, que en la tradición

---

<sup>39</sup> Estos son dos de los tres aspectos que la definición de “profeta” tiene el Diccionario de la R.A.E.: «profeta. (Del lat. *prophēta*, y este del gr. προφήτης). 1. m. Poseedor del don de profecía. 2. m. Hombre que por señales o cálculos hechos previamente, conjetura y predice acontecimientos futuros. 3. m. Hombre que habla en nombre de y por inspiración de Dios.» Diccionario de la R.A.E., versión electrónica ([www.rae.es](http://www.rae.es)), diciembre de 2006.

<sup>40</sup> Ídem, p. 295.

<sup>41</sup> W. K. C. Guthrie: Op. cit., p. 41.



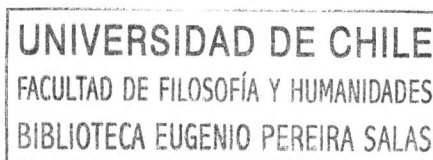
popular griega se le haya vinculado a hechizos y manifestaciones de esa índole.<sup>42</sup>

Una forma de explicar tal poder ha sido por el control sobre los elementos en los que interviene. Pero en Orfeo, ese poder se relaciona más bien con la facultad de comunicarse con ellos. Habría así una relación de “simpatía” entre el hombre y el mundo:

«El hecho de que la naturaleza reaccionara al ritmo de la música de Orfeo manifiesta la armonía entre el hombre y el mundo. O, dicho de otro modo, Orfeo recreaba en su música esa armonía universal. Y esa misma capacidad de comunicación con la naturaleza permite entender los testimonios que sugieren que Orfeo era capaz de dotar de afectos humanos a la naturaleza no-humana (...)»<sup>43</sup>

Esa “simpatía” revelaría la presencia de una concepción animista. En la medida en que podamos comunicarnos en su “idioma” con ese espíritu presente en los animales, objetos y dioses, podremos, entonces, influir en ellos.

Esta concepción animista tendrá un desarrollo mayor en la visión de un “alma universal”, la de Dionisos-Zagreus, en el orfismo.



#### 2.2.4. Civilizador

El canto de Orfeo puede influir en el ánimo de sus oyentes. Sin embargo, el poder de su canto no era utilizado para hacerlo de manera negativa en la naturaleza. Muy por el contrario. Como lo dice Guthrie:

«El poder de la lira era de ablandar los corazones de los guerreros y volver sus pensamientos hacia la paz, así como podía subyugar hasta a las fieras.»<sup>44</sup>

Con su canto, los civiliza.<sup>45</sup> Al decir de Boulanger:

<sup>42</sup> «En la mentalidad griega la música estaba estrechamente asociada a la magia, y para algunos el nombre de Orfeo se hallaba vinculado con encantamientos y hechizos». W. K. C. Guthrie: Op. cit., p. 41.

<sup>43</sup> Francisco Molina: Op. cit., p. 299.

<sup>44</sup> W. K. C. Guthrie: Op. cit., p. 42.

<sup>45</sup> El rol civilizador de Orfeo se explica por su relación con Apolo. De hecho, su muerte es explicada por la

«No se le considera más solamente como un teólogo inspirado, como el fundador de misterios, sino como el iniciador de toda civilización, el primer maestro de toda las artes.»<sup>46</sup>

Su rol de *civilizador* queda claro con las acciones que se le atribuyen: hizo que los hombres dejaran la antropofagia, les enseñó la agricultura «y de este modo inclinó su naturaleza hacia la delicadeza y la paz.»<sup>47</sup> Del mismo modo, Francisco Molina lo considera «El iniciador de una cultura musical», pues se le atribuye la «invención de la lira, del hexámetro, del alfabeto; maestro de otros héroes o poetas-músicos del mito griego (...)».<sup>48</sup>

### 3. Tradición religiosa y Tradición literaria

Las dimensiones posibles del mito que se han destacado ubican a Orfeo dentro de la imagen de “héroe cultural”. Es un personaje que se relaciona con la enseñanza de elementos relacionados con el progreso de la humanidad. La forma en cómo Orfeo ha aparecido en las expresiones culturales son variadas, las que por espacio y relevancia respecto a los poetas que acá se estudiarán, se reducirán a dos tradiciones: la religiosa y la literaria.

#### 3.1. El mito de Orfeo y la tradición religiosa

La religión griega involucra una serie de creencias, ritos, mitos, etc., multiformes en el espacio y en el tiempo y de orígenes diversos, por lo que definir sus características es bastante difícil. En razón a esto, me referiré primero a Orfeo y su posible significación en el contexto de la religión griega en general y el rol que pueda caberle en ella, y luego al fenómeno del orfismo, movimiento

---

excesiva atención que le presta a este dios. Sin embargo, pese al carácter apolíneo de Orfeo, se lo ha vinculado a su vez a Dionisos como su profeta. Existe una tensión entre su rol de profeta dionisiaco y su carácter apolíneo. Respecto a esta ambigüedad, vid. W. K. C. Guthrie: Op. cit., pp. 43-44.

<sup>46</sup> «On ne le considère plus seulement comme un théologien inspiré, comme le fondateur des mystères, mais comme l’initiateur de toute civilisation, le premier maître de tous les arts.» André Boulanger: *Orphée: reports de l’orphisme et du christianisme*. Paris: F. Rieder, 1925, p. 59. Traducción propia así como todas las citas de este mismo texto.

<sup>47</sup> W. K. C. Guthrie: Op. cit., p. 42.

<sup>48</sup> Francisco Molina: Op. cit., p. 301.

religioso que ha sido asociado al mito de esta figura y a producciones literarias emparentadas de hecho o a la fuerza con él.<sup>49</sup>

### 3.1.1. La religión griega y Orfeo

La función etiológica que hemos visto en el mito de Orfeo no es religiosa, en el sentido de un sistema institucionalizado, sino más bien, es una creencia colectiva general inscrita en la cultura: no es posible volver a la vida después de muerto. Sin embargo, dadas las características de nuestro personaje, tal asociación es necesario considerarla, ya que está relacionada con la significación del propio mito, en especial la faceta de sacerdote (teólogo y profeta) que tiene Orfeo.

El problema de considerar el mito desde esta perspectiva es que la religión griega, a diferencia de las instituciones religiosas más cercanas a nuestra experiencia, estuvo lejos de constituir un corpus cerrado y dogmático. Como lo destaca Guthrie, «para la mentalidad de una época de erudición, [la religión griega] aparece más bien como una mezcla de religiones».<sup>50</sup> Por lo mismo, definir el papel de Orfeo y su mito en este panorama se hace dificultoso.

Dentro de la división que se hace de los cultos griegos en ctónicos (o ctonios) y olímpicos, el mito de Orfeo pareciera vincularse en ciertos momentos a ambos. Respecto a los olímpicos, por su relación con Apolo; respecto a los ctónicos, por el descenso al Hades en el que se ha querido ver el vestigio de antiguos cultos de fertilidad, o también por su vinculación a Dionisos como su profeta en el culto órfico.

El acervo mítico griego se formó a lo largo de su historia reflejando elementos diversos de esta cultura, por lo que no se acomoda únicamente a lo religioso. Sin embargo, desde esta perspectiva —la relación con la religión— los mitos fueron utilizados en las creencias religiosas, ya sean de

---

<sup>49</sup> Es necesario decir que en el aspecto religioso existe una vinculación con el Cristianismo, el que en algunos casos atacó y en otros usufructuó de Orfeo, por las características que éste comparte con Cristo. Sin embargo, no abordaré tal tema, pues ello se alejaría de la perspectiva de nuestros poetas estudiados. Para ver la relación entre Orfeo y Cristo y también los juicios de la primitiva iglesia cristiana véase: André Boulanger: Op. cit., caps. IV-VIII (pp. 85-163) y la Conclusión, llamada *Orphisme et Christianisme* (pp. 164-171).

<sup>50</sup> W. K. C. Guthrie: Op. cit., p. 7.

carácter ctonio u olímpico. En el caso de los mitos que podríamos llamar “olímpicos”, una gran cantidad está atestiguada en los textos de Homero y Hesíodo. Si bien sabemos que en la época clásica existía la percepción de que Orfeo era aun más antiguo que Homero, en ninguno de los dos poetas se hace referencia a nuestro héroe.

No hay datos que nos hablen de un culto a Orfeo como dios.<sup>51</sup> De todos modos, hay quienes aventuran vestigios de ciertos rituales arcaicos, que harían de Orfeo una especie de “dios degradado a héroe”. Así por ejemplo, para Salomon Reinach: «Era, realmente, un antiguo dios totémico de la Grecia septentrional, cuya muerte y resurrección constituían los artículos de fe de un culto místico que tuvo extraordinario éxito (...).»<sup>52</sup> Orfeo sería, según él, el desarrollo antropomórfico de un tótem que sería el zorro:

«Orfeo (*Orpheus*, el ceñudo), que aparece en el arte con una piel de zorra encima de la cabeza, no es más que un zorro sagrado despedazado por las mujeres del clan del zorro; esas mujeres son llamadas, en la leyenda, las *Basárides*; ahora bien, *basareus* es uno de los viejos nombres del zorro.»<sup>53</sup>

Aunque lo dicho por Reinach fuera cierto, es necesario ver las consecuencias de la evolución de tales creencias. Por ejemplo, no existirá un culto a este héroe-tótem, ni en el ámbito público (como ocurre en los cultos olímpicos o ctonios de carácter oficial, como el de Eleusis), ni en el místico (como ha de suponerse en el orfismo, lo que veremos a continuación). Lo que sí existe es una imagen de tipo cultural, más que particularmente religiosa. Ello está de acuerdo con los postulados de Kirk y se complementa con lo dicho por Fromm respecto al lenguaje simbólico. Aparte de ser un “recuerdo del pasado”, Orfeo, de acuerdo a esta perspectiva, sería un símbolo que aunaría en sí características impuestas por la cultura en la que ha sido creado.

El culto a Orfeo, si es que existió, se ha olvidado. Su figura es más importante como personaje que reúne en sí la proyección del grupo (músico, amante, sacerdote). Como sacerdote se le vincula a lo religioso, pero su rol dentro del contexto religioso griego, en su nivel oficial (olímpico), no es de tanta relevancia. Más bien se destaca su imagen ambivalente de sacerdote de

---

<sup>51</sup> «Probablemente nunca, y con seguridad escasamente, Orfeo fue venerado como un dios. Empero, era esencialmente un profeta y sumo sacerdote.» W. K. C. Guthrie: *Op. cit.*, p. 43.

<sup>52</sup> Salomon Reinach: *Orfeo. Historia General de las religiones*. México: Editorial Nueva España, S.A., 1944, p. 131.

<sup>53</sup> Ídem, p. 133.

Apolo que rechaza a Dionisos y que por otro lado también es profeta de este mismo dios. Pero lo que fue más influyente a nivel popular fue su imagen de fundador de misterios religiosos.

Su imagen, desde este punto de vista, es más bien cultural que particularmente religiosa. Sin embargo, su vinculación con la muerte, producto de su catábasis, dio pie para el desarrollo de un movimiento religioso que tendrá en Orfeo su figura central: el orfismo.

### 3.1.2. El Orfismo

El orfismo es quizás la expresión religiosa más representativa de las creencias desprendidas del mito de Orfeo. Este término ha sido utilizado, sin embargo, para aludir a una serie de movimientos parecidos entre sí y, de paso, en más de algún momento para caracterizar ciertas ideas estéticas que son consideradas con el calificativo de “órficas”. De todos modos, tal término es también nebuloso, pues, dentro de la amplitud de su uso, puede aludir tanto al mito como al grupo religioso.

Como movimiento religioso, el orfismo es bien particular y le ha dado a los estudiosos más incertidumbres que certezas. Esto se debe, principalmente, a la falta de documentos y a la naturaleza misteriosa —y por ello, generalmente secreta— de las creencias del grupo. Mucho de sus escritos sagrados, doctrinas y ritos, se ha perdido. Sin embargo, pese a todo, ha gozado de larga vida entre los estudiosos y en el inconsciente colectivo.<sup>54</sup> A la falta de documentación debe agregársele el hecho de que, con frecuencia, se lo suele identificar con todo movimiento misterioso griego, por lo que sus características particulares se ven confundidas y asociadas con otros movimientos que, si bien comparten ciertos rasgos generales, no son siempre convergentes.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Es interesante tener en cuenta lo que opina Boulanger respecto a la “fama” del orfismo: «(...) el orfismo, por una parte, no es más que una de las corrientes religiosas que recorren el siglo VI [a. de C.]. Si pasa por la más importante de todas, es quizás porque es la menos desconocida». [«(...) l'orphisme d'une part n'est que l'un des courants religieux qui traversent le VI<sup>e</sup> siècle. S'il passe pour le plus important de tous, c'est peut-être parce qu'il est le moins mal connu.»] André Boulanger: Op. cit., p. 42.

<sup>55</sup> «En primer lugar, se da comúnmente el nombre de orfismo a todo el vasto movimiento de misticismo y de renovación religiosa que se manifiesta a comienzos del siglo VI antes de nuestra era que, por otro lado, no está limitado a los países griegos». [«Tout d'abord on donne communément le nom d'orphisme à tout le vaste

De acuerdo con lo dicho por algunos estudiosos del tema (Boulanger, Guthrie), a diferencia de lo que se cree comúnmente, el orfismo no sería un movimiento místico arcaico que se remonte a antiguos rituales agrarios, sino que sería más bien “moderno”. Habría surgido en la Magna Grecia o en Atenas alrededor del siglo VI a.C. El culto no poseía una iglesia centralizada; por el contrario, estaba constituido por varios grupos independientes entre sí, a los que se les llamaba *thiasoi*. Este hecho también contribuyó a que el orfismo fuera pluriforme, dándose diferencias entre estos grupos y, como lo señala Boulanger, también a nivel temporal, ya que el orfismo del s. VI a.C. es muy distinto al del s. II d. C. Pese a ello, hay elementos básicos que les son comunes a todos estos grupos y que los identifican como “órficos”.

Indudablemente, el dios de los órficos era Dionisos-Zagreus. Aceptaban la adoración de otras divinidades, sin embargo, todo su culto giraba en torno a él, por lo que se señala que es un movimiento que tiende al monoteísmo, en especial, de tipo panteísta.

Si Dionisos-Zagreus es el dios más importante para ellos, el profeta de su religión es Orfeo, de quien adoptan el nombre. El mito sólo los vincula como victimario y víctima, y la naturaleza de Dionisos-Zagreus no es necesariamente la misma del Dionisos popular. Aun así, estos grupos instrumentalizan el mito de Orfeo, en especial el momento del descenso al Hades, para justificar sus creencias, ya que Orfeo habría descubierto los secretos de la región de los muertos y, por lo mismo, conocería las claves para alcanzar la bienaventuranza en la otra vida, las que comunica a los hombres. Esas enseñanzas serían las que predicaban estos grupos religiosos. Por lo tanto, explotan el aspecto sacerdotal de Orfeo, de profeta y teólogo.

El hecho más importante de ello es que no se propone explícitamente una nueva religión, sino que se plantean como una reforma a los cultos religiosos ya existentes, en especial al culto báquico. Para los órficos, los no iniciados adoraban a los dioses correctos, pero no de la manera correcta. Según Guthrie, «Orfeo enseñaba a los suyos que adoraban a los dioses verdaderos de

---

mouvement de mysticisme et de rénovation religieuse qui se manifeste au débout du VIe siècle avant notre ère qui d'ailleurs n'est pas limité aux pays grecs.»] André Boulanger: Op. cit., p. 13. Por su parte, Guthrie explica que prefirió usar el nombre “Orfeo” y no “orfismo” en su libro «(...) en reacción contra la tendencia a considerar el término “órfico” como vagamente sinónimo de todo elemento místico presente en la religión griega». Guthrie: Op. cit., p. XIV.

una manera falsa».<sup>56</sup>

Esta reforma religiosa prohibía los sacrificios de sangre, lo que implica que los rituales de omofagia llevados a cabo en el culto báquico tradicional, no tienen cabida en el orfismo. Eso se debe a la creencia en la reencarnación. Una de las posibilidades que tenía el alma al morir su cuerpo es “degradarse” al estado animal, debido a sus culpas, por lo que el comer carne es visto como un tipo de antropofagia. Por lo mismo, llevaban una vida vegetariana, ya que esta idea de la reencarnación conduce, consciente o inconscientemente, a una noción de “alma universal”, pues todos tenemos un origen común, hombres, plantas, animales.<sup>57</sup>

Además, estos grupos órficos poseían una serie de tabúes en relación con la vestimenta (el uso de vestidos de lana en los templos y ser sepultados con ellos) y con el alimento (la prohibición de comer habas o carne) en base a la pureza o no de esos elementos.<sup>58</sup>

Pero lo más importante era la idea que tenían de la ultratumba y los requisitos para entrar al mundo de los bienaventurados. Si bien todos los hombres podían, potencialmente, entrar allí, sólo quienes conocían los rituales correctos, lo harían, por lo que ese mundo estaba vedado para los no iniciados en el orfismo. El alma se reencarnaba varias veces antes de que pudiera entrar, ya que debía purificarse, ascendiendo o descendiendo en el reino animal, dependiendo del grado de ese proceso. Una vez que se alcanzaba la pureza, al morir, se creía que el alma debía pasar por una especie de ritual de prueba en el que se debía pronunciar determinadas palabras a ciertos seres de ultratumba que lo dejarían entrar a esta región de bienaventuranza. Para que no las olvidaran, los órficos eran enterrados generalmente junto con tablillas de oro que tenían grabadas las frases necesarias.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Vid. W. K. C. Guthrie: Op. cit., p. 134.

<sup>57</sup> El hombre habría surgido, según los órficos, de las cenizas de los Titanes, quienes habían sido fulminados por Zeus por matar a Dioniso y devorarlo, rebelándose en contra suya. Se desprende de esto que la naturaleza humana es doble: titánica y celeste (pues también es el resultado de la ingestión de Dionisos por parte de los Titanes). Vid. W. K. C. Guthrie: Op. cit., p. 122.

<sup>58</sup> Sobre las características generales del orfismo, vid. Boulanger: Op. cit., p. 11. En Guthrie: Op. cit., un buen compendio de las características de esta secta se encuentra en su Capítulo VI, *Vida y Prácticas de los órficos* (pp. 197-217), pero en especial pp. 208-209.

<sup>59</sup> Estas tablillas relacionarían al orfismo con prácticas que podríamos llamar mágicas. Para algunas citas de estas tablillas y comentarios sobre ellas en su relación con la vida de ultratumba, vid. Guthrie: Op. cit., pp. 174-188. Respecto a la asociación entre el mito y estas prácticas órficas, Francisco Molina cita lo siguiente: «Boyancé ha señalado que este motivo de Orfeo persuadiendo a los dioses infernales representa la celebración, en el plano del mito, de los ensalmos órficos y de las fórmulas con las que los adeptos al orfismo pretendían asegurar a las almas un destino favorable en el más allá.» Francisco Molina: Op. cit., p. 302.

Las características centrales de este movimiento lo ubican dentro de lo que suele llamarse una religión de salvación. Todo el impulso religioso va en función de poder “salvar” el alma, en este caso, de la parte de la naturaleza humana que ellos denominan “titánica”, que está relacionada con el cuerpo, que es la prisión del alma. Ésta está condenada a reencarnarse para siempre, a menos que se pueda purificar.

Existían escritos que contenían toda la doctrina, la que no se desprendía necesariamente del mito de Orfeo. Éste era más bien la excusa para validar su autoría apócrifa. Eran poemas teológicos, siendo el principal de ellos el *hieròs lógos* (relato sagrado). Hay una teogonía que da paso a una antropogonía, que está muy influida por la *Teogonía* de Hesíodo. Estos escritos, junto con los ritos de iniciación (*teletai*), eran los elementos más importantes de la vida órfica.<sup>60</sup> El conjunto de prácticas religiosas se las denominaba *orphiká*.

Tales escritos son conocidos como “literatura órfica”, término que muchas veces es confundido con la producción literaria que utiliza ciertos aspectos del mito. Estos textos están alejados de una intención estética. Su preocupación es de orden religioso. Sólo posteriormente han sido leídos desde otros contextos culturales con ojos netamente literarios, pero ello está alejado de su momento de producción.<sup>61</sup>

Estos son a *grosso modo* los rasgos del orfismo, pero la pregunta necesaria será, ¿cuál es el papel que le cabe al mito de Orfeo dentro de este sistema religioso de un grupo que se llama a sí mismo órfico?

Si ponemos atención a los elementos centrales de la doctrina órfica (cosmogonía, antropogonía, reencarnación, tabúes, etc.), nos daremos cuenta que poco tienen que ver con el mito de Orfeo en

---

<sup>60</sup> Es interesante la precisión que hace Guthrie respecto a este punto: «Cuando hablamos de “iniciación” órfica, la palabra griega a que nos referimos es *τελετη*. (...) Una *télete* era tanto un acto como un texto religioso. Presten atención a esta advertencia quienes quieren establecer una neta y rígida distinción entre la religión literaria y la práctica». (Op. cit., p. 204). Llamo la atención sobre este tema, ya que nos muestra la importancia de la “literatura” órfica dentro de la doctrina de este grupo. Sin los textos, ni los ritos de iniciación, ni el apego a la vida de pureza, no podía accederse a esa región celestial a la cual aspiraban los órficos.

<sup>61</sup> El más interesante cruce entre religión y literatura está dado por *Las basárides*, obra desaparecida de Esquilo. En ella se expone estéticamente un conflicto religioso entre lo apolíneo y lo dionisiaco, en donde Orfeo se convierte en una especie de nexo. Aunque el movimiento religioso lo ubica como un profeta de Dionisio, en este caso, la obra muestra el castigo que este dios inflige a Orfeo a través de las basárides por alabar en demasía a Apolo y olvidarse de él.



su aspecto narrativo o con su función etiológica. En relación con todas estas creencias y prácticas, el mito parece encontrarse más bien en un segundo plano. De hecho, el motivo mismo del descenso no parece ser importante (la búsqueda de Eurídice).<sup>62</sup> Se cree también que la inclusión de Eurídice sería posterior dentro del desarrollo del mito,<sup>63</sup> por lo que lo importante es la catábasis misma que posibilita el conocimiento del mundo de ultratumba, conocimiento que ellos dicen transmitir. Ella, dentro de la doctrina órfica no tiene un rol destacado.

Esta independencia que parece existir entre las creencias religiosas y el mito, podría explicarse por la relación que el grupo adopta con respecto a la figura de Orfeo.

Boulanger ha dicho que Orfeo existió antes que el orfismo.<sup>64</sup> Esto parece lógico, pero la consecuencia de ello es que el orfismo actúa *a posteriori*, apropiando para sus propios fines una figura disponible desde antes en la cultura griega. Según el mito, una vez que Orfeo ha descendido al Hades y ha vuelto al mundo de los vivos sin su esposa, se dedica a enseñar a través de su canto a los hombres lo que había visto allá. Ahora bien, este hecho les sirve a los órficos para justificar sus prácticas. Si bien éstas, como sabemos, provendrían aproximadamente del s. VI a.C., son atribuidas a una figura antiquísima, que perteneció al tiempo de los héroes. Los escritos de las doctrinas órficas, aunque eran de reciente data, fueron atribuidos a Orfeo. De esta manera, se le daba al culto órfico la apariencia de ser sumamente antiguo.

«Y [no] pudieron elegir una autoridad más venerable que la de éste teólogo inspirado, que pasaba por ser más antiguo que Homero y que por entonces tenía, por una singular reunión, el doble prestigio de la antigüedad y de la actualidad».<sup>65</sup>

Dentro de esta cosmovisión, el mito en su función etiológica no juega un rol central. Más bien, se

---

<sup>62</sup> Cfr. W. K. C. Guthrie: Op. cit., p. 31.

<sup>63</sup> Se sabe de una versión en donde, si bien hay un descenso al Hades, la razón de éste no aparece. Además, el nombre de Eurídice es tardío. Ni Eurípides ni Platón, pese a hablar del viaje de Orfeo al Hades en busca de su esposa, mencionan su nombre. Aparece por primera vez en el *Lamento por la muerte de Bión* (s. I a. de C.), poema atribuido a Mosco de Siracusa, aunque ya había aparecido como "Agriope" en un poema de Hermesianax. Cfr. W. K. C. Guthrie: Op. cit., p. 32. Si bien algunos mencionan a las *Geórgicas* de Virgilio como el primer texto en hablar de ella, aquel poema es anterior.

<sup>64</sup> «La opinión más común y la más verosímil, creemos, admite que Orfeo existió antes que el orfismo.» [«L'opinion la plus commune et la plus vraisemblable, croyons-nous, admet qu'Orphée préexistait à l'orphisme».] André Boulanger: Op. cit., p. 30.

<sup>65</sup> «Et pouvaient-ils choisir une autorité plus vénérable que celle de ce théologien inspiré, qui passait pour bien plus ancien qu'Homère et qui se trouvait posséder alors, par une rencontre singulière, le double prestige de l'antiquité et de l'actualité.» André Boulanger: Op. cit., p. 31.

intenta con él justificar la veracidad de lo que los órficos dicen son las enseñanzas de Orfeo. El mito actúa como una excusa para validar las creencias del grupo. Con él se sustenta una doctrina basada principalmente en estos textos atribuidos al cantor Tracio, que eran aun más importantes que el mito de Orfeo, ya que fundamentaban la vida y las creencias de los órficos. Puede decirse que éste, en particular el descenso, tiene una función muy relevante, si se quiere, como fundante de una credibilidad, pero en ningún caso central en cuanto a los contenidos de un sistema de creencias que en realidad estaban contenidas en sus textos doctrinarios. Otros son los textos que les interesan a los órficos como centro de su fe. Lo que importa, más bien, son las consecuencias de esa catábasis: el conocimiento de una región inaccesible para el ser humano normal.

Además, el mito les provee a estos grupos religiosos la caracterización de un personaje semidivino que ellos saben aprovechar, en este caso, su dimensión de teólogo. En cambio, la de cantor, en este contexto religioso, queda postergada, asumiendo un rol secundario. Importaba sólo como un elemento que otorgaba una sensación de antigüedad respecto a otros poetas relacionados con lo divino como Homero.

### 3.2. El mito de Orfeo y la tradición literaria

A diferencia de lo que podría pensarse, el traslado de este mito desde la oralidad al ámbito escrito no fija una versión estable.<sup>66</sup> Es necesario por ello aclarar que la intención del presente apartado no es dar cuenta de todas las formas que adopta el mito a lo largo de la historia literaria, con las resemantizaciones e influencias entre autores que de ello se desprende. Tal propósito excede los límites del presente trabajo. Lo importante será ver cuáles son los aspectos que se han privilegiado para apreciar en qué medida Rainer Maria Rilke y Rosamel del Valle se inscriben o no en esa tradición que ha abordado el mito de Orfeo y así poder contextualizar de mejor manera la significación y función de éste en sus respectivas creaciones.

La transposición del mito desde su ámbito original, oral y colectivo, al ámbito de la letra implica

---

<sup>66</sup> Teniendo en cuenta la existencia de una “literatura oral”, limitaré en este caso el concepto de “literario” a su origen etimológico de “relativo a la letra”, para poder hacer la oposición entre esta tradición y el ámbito original del mito, el oral.

también una transfiguración profunda de su significado.

Para Hugo Francisco Bauzá, tal traspaso implicaría una degradación del mito, pues es en su carácter performativo que le otorga la oralidad en donde puede ser apreciado totalmente su significado.<sup>67</sup> Para él:

«El pasaje del *corpus* mítico (...) de naturaleza oral, a la literatura implica una degradación o, cuanto menos, una metamorfosis del mito, mutación que lo aparta de su cauce natural.

En otras palabras, la literatura nace allí donde el mito pierde valor, éste deja de ser el relato viviente para convertirse en un relato fosilizado.»<sup>68</sup>

Más adelante agrega:

«(...) toda vez que se piensa en un mito no debe atenderse a su forma escrita o literaria, ya que ésta no es otra cosa que un sucedáneo falaz de su genuina naturaleza oral (el mito se corrompe en el mundo de la escritura).»<sup>69</sup>

Tomando a las transformaciones de los mitos griegos como un continuo, independiente de si esto implica una degradación, Kirk remarca que ellos han pasado por un proceso de selección y reelaboración a lo largo del desarrollo de la tradición mítica. En este proceso existirían dos momentos claves:

«El impulso mitopéyico se encontraba en el pasado remoto; Homero y Hesíodo trabajaban ya con una larga tradición selectiva y formalizada, y con la poesía y el drama del siglo V volvían a alterarse sus componentes. Por eso podría decirse que existen dos estadios distintos de manipulación consciente de los mitos griegos: el largo estadio de selección y codificación que

---

<sup>67</sup> Sobre la importancia del aspecto preformativo del mito, vid. Hugo Francisco Bauzá: Op. cit., p. 44.

<sup>68</sup> Ídem, p. 43.

<sup>69</sup> Ídem, p. 46. En relación con esto, Kirk afirma que la “contaminación” del mito no es exclusiva de la escritura, pues se da también en lo oral, ya que «(...) si los mitos son relatos tradicionales, su estilo narrativo se halla, pues, sometido a las reglas de todos los relatos tradicionales: sufrirán en alguna medida variaciones en todas las ocasiones en que sean narrados, y éstas dependerán del capricho, la ambición o el repertorio temático particular de cada narrador en concreto, y, por otra parte, de la receptividad y los requerimientos particulares de un determinado auditorio. Se suprimirán temas, se añadirán otros, o se les cambiará de lugar o serán sustituidos por otros temas equivalentes en apariencia.» Además, «(...) los narradores de mitos, que son en último término contadores de historias, no constituyen ninguna excepción, y que determinados recitales de mitos comportarán falta de lógica u omisiones, que afectarán a su estructura general, lo mismo que cualquier erudito o exégeta es capaz de dañar dicha estructura al ofrecer su interpretación personal y docta.» G. S. Kirk: Op. cit., p. 86. De este modo, la idea de encontrar el mito “original” en la oralidad se nos escabulle, pues parece que su forma de existencia está en el cambio.

culmina en Homero y Hesíodo, y el estadio de reinterpretación llevado a cabo particularmente por los grandes trágicos del siglo V. Estos tomaron como un dato la mitología esquematizada y de transición, y con ella construyeron, mediante nuevos intereses y técnicas, un mundo un tanto vago, pero vívido de mitos, en el que sobre el fondo de las situaciones narrativas tradicionales se reflejaban las preocupaciones de la sociedad contemporánea.»<sup>70</sup>

Es así como el paso del mito a la escritura hace que exista también un movimiento desde lo colectivo a lo personal. Cada autor remarca determinados aspectos según su intención. Recalca ciertos rasgos, silencia otros y, a veces, puede que agregue algún elemento que no se encontraba en otras versiones. Esto hace que sea él quien ocupa el mito en un texto para reflejar su propia forma de pensar y no necesariamente la del colectivo. De este modo, el mito deja de ser la expresión simbólica de una comunidad y se convierte en la expresión de una individualidad, la que muchas veces cambia o contradice otra versión.

Aunque pueda estarse de acuerdo en la visión negativa de Bauzá sobre la tradición mítica literaria en relación con el “verdadero mito” (el oral, colectivo, anónimo, performativo), no hay que desconocer que en tales versiones literarias se está potenciándolo como algo más que ese “sí mismo” original. Tal vez “degradan” al mito, pero éste sigue viviendo transformado, respondiendo a interrogantes nuevas o cumpliendo funciones distintas en los textos en los que se le acoge. Quizás no sea ya propiamente un mito, pero su transfiguración literaria le asegura una pervivencia que, de otro modo, sencillamente no existiría. Las características causadas por estas transformaciones pueden profundizar las lecturas sobre algún texto en particular, pero también dar luces sobre el mito como fenómeno en general, entre ellos el de Orfeo.<sup>71</sup>

De éste se desprenden dos vertientes complementarias que serán explotadas por la tradición literaria. Por un lado, está la historia misma de Orfeo y, por otro, las características de la personalidad del personaje que se desprenden de aquella y que ya hemos visto: cantor, mago, civilizador, teólogo, profeta, etc. Mención aparte es la vinculación que se ha hecho con la imagen de Cristo, con quien comparte varios rasgos.

---

<sup>70</sup> Ídem, p. 260.

<sup>71</sup> Es de hacer notar que en la medida en que el ámbito cultural en que surgió tal o cual mito se convierte en otra cosa, la pervivencia de ciertos elementos de ella, como los mitos, sólo puede darse transformándose y al mismo tiempo influyendo en ese contexto cultural nuevo. Me parece que el concepto de transculturación puede aplicarse muy bien en este caso.

Respecto a estas dos vertientes, me parece más pertinente centrarnos en la historia misma, pues existen ciertos elementos estructurantes que nos servirán en el análisis de los autores aquí estudiados, ya que las características personales se desprenden de la historia misma, complementándola.

Si vemos cómo ha sido utilizado en la tradición literaria en cuanto a historia, notaremos que, de “todo” el mito de Orfeo, lo más destacado ha sido el viaje al Hades, tanto la catábasis como la anábasis.

Tal vez el motivo por el cual esta parte del mito cautiva tanto a los artistas de todas las áreas y de todos los tiempos sea el contraste entre los poderes sobrehumanos que Orfeo posee y sus límites. El que sea capaz de influir en criaturas salvajes e inclusive en los dioses infernales, pero, aun así, no poder devolverle la vida a su esposa. La escena de por sí tiene una gran fuerza emotiva que puede aprovecharse para la expresión artística, pues se muestra la pérdida de lo que tanto se ansía justo en el momento de casi lograr el objetivo. Como lo señala Marcus Deufert:

«La fascinación que Orfeo ha ejercido en los poetas de la modernidad, se basa no tanto en sus hechos junto al viaje de los Argonautas o en su poema cosmogónico, sino ante todo por su viaje al mundo inferior, al que él se arriesga por amor a su esposa muerta.»<sup>72</sup>

Este viaje había sido destacado por los movimientos órficos para justificar sus creencias. Ante eso, la causa del viaje no era lo más importante y, de hecho, el nombre de la esposa de Orfeo no apareció en testimonios escritos hasta la época helenística.

El tratamiento literario de este pasaje de manera particular, y en especial como una historia de amor, comienza con los escritores helenísticos<sup>73</sup> y su decantamiento con las características que

---

<sup>72</sup> «Die Faszination, die Orpheus auf die Dichter der Neuzeit ausgeübt hat, gründet sich jedoch weniger auf seine Taten bei der Argonautenfahrt oder auf seine kosmogonische Dichtung, sondern vor allem auf seinen Gang in die Unterwelt, den er aus Liebe zu seiner verstorbenen Gattin wagt.» Marcus Deufert: “Orpheus in der antiken Tradition”. En VV.AA.: *Mythos Orpheus: Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, p. 268.

<sup>73</sup> Así, Francisca Moya del Baño dice: «(...) la leyenda es típicamente alejandrina (...) La historia es muy del gusto alejandrino por su contenido amoroso, por la mezcla de épica y elegía, por la extraordinaria calidad de los personajes (...)». Después ella habla del rol que le cupo a Hermesíanax de Colofón y de Mosco de Siracusa en la perspectiva literaria que adopta esta catábasis. Francisca Moya del Baño: “Orfeo y Eurídice en el *Culex* y en las *Geórgicas*”. *Cuadernos de Filología Clásica*. Universidad Complutense de Madrid, Vol. 4, 1972, p. 192.

conocemos se lo debemos a Virgilio.<sup>74</sup> No así el despedazamiento de Orfeo, que tiene antecedentes más antiguos, como *Las basárides* de Esquilo.

Desde esta literaturización del mito de Orfeo, y en especial del viaje al Hades, los significados que podíamos extraer de él en su contexto cultural original son transformados.

En la tradición literaria, el aspecto etiológico se pierde y lo importante será la historia misma, la que puede convertirse según la intención en:

1. Una historia de amor. Se privilegia la faceta de Orfeo como *amante*, por lo que son explotados los elementos afectivos del mito. Por ejemplo, el que él se arriesgara a ir a la muerte para rescatar a su esposa y, sobre todo, la pérdida final, que a la luz de los esfuerzos le otorga una gran fuerza emotiva. Incluso algunos (como Ovidio) sitúan la muerte de Eurídice antes de la boda para así crear un mayor sentimiento de frustración que se corresponde con el final.
2. Una expresión del poder del arte. En este caso, se explota la imagen de *cantor* que posee Orfeo. Se homologa el canto a la poesía, por lo que éste se convierte en un símbolo del poeta y sus poderes son la idealización de lo que la poesía podría ser. Dominando a la perfección su arte, el poeta puede incluso influir en animales, cosas y dioses.

Ambas perspectivas son complementarias entre sí y también con la concepción etiológica original de la imposibilidad de volver a la vida después de muerto, ahora transformada sólo como una idea de límite. Este hecho se hace más patente en relación con el segundo punto, en donde el poder del arte está limitado por la imposibilidad de traer a Eurídice a la vida.

### 3.2.1. Dimensión metapoética potencial del mito de Orfeo

Si ponemos el acento en el segundo punto, veremos que esta sección del mito tiene un valor potencialmente metapoético. Eurídice es el objetivo del poeta, es decir, puede transformarse en

---

<sup>74</sup> «A partir de Virgilio los textos litográficos no añaden en esencia nada nuevo». Francisca Moya del Baño: Op. cit., p. 194.

un elemento poético como la poesía misma, el ideal al que tiende el poeta al cantar. Éste trasfigura su amor por ella en el esfuerzo por el oficio y el camino hacia la muerte se vuelve el paso necesario que el poeta debe dar para encontrar ese ideal oculto representado en Eurídice.

En relación con esto, Wolfgang Storch señala:

«Lo que Orfeo en su amor, en su dolor realiza, la marcha al Hades por Eurídice, es la gran imagen, lo que es el trabajo del poeta: la marcha hacia los muertos, para hablar con ellos, para saber qué sucedió con ellos y qué fue de su vida, cuál era su mérito, para arrancarlos del olvido, la superación del olvido, la prueba, la transmisión. Eurídice le otorga el poder, el alma regresa a él, en su poesía, en su canto están ellos unidos, ellos hablan del amor. Lo que él es, lo es a través de ella.»<sup>75</sup>

Orfeo se convierte en una especie de espejo en que los propios poetas se miran. Él transforma su dolor en canto, en poesía. Al mismo tiempo, se nos muestra un vínculo entre la muerte y el arte. En la medida en que el canto no sólo muestre el dolor, como ocurriría en la “versión sentimental” del mito, sino que tenga como tema sus propias características, sus vínculos, sus orígenes, se estaría explotando el mito de Orfeo dentro de esta potencial dimensión metapoética, la que será recalcada en mayor o menor medida por quienes la ocupan.

### 3.3. Lo órfico

Teniendo en cuenta todo lo anteriormente dicho, se puede apreciar la variedad de elementos a los que podría llamarse “órficos”. Para no caer en confusiones es necesaria una caracterización del término.

En un sentido literal, el Diccionario de la RAE consigna que el término “órfico” puede referirse

---

<sup>75</sup> «Was Orpheus in seiner Liebe, in seinem Schmerz vollbringt, der Gang in den Hades zu Euridike, ist das große Bild, was die Arbeit des Dichters ist: der Gang zu den Toten, mit ihnen zu reden, zu wissen, was ihnen geschah und was ihr Leben, ihr Verdienst war, dem Vergessen zu entreißen, die Überwindung des Vergessens, die Bewahrung, die Weitergabe. Euridike verleiht ihm die Kraft, die Seele kehrt zu ihm zurück, in seiner Dichtung, in seinem Gesang sind sie vereint, künden sie von der Liebe. Was er ist, ist er durch sie.» Wolfgang Storch: “Orpheus”. En En VV.AA.: *Mythos Orpheus: Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, p. 20.

tanto a Orfeo como al orfismo,<sup>76</sup> es decir, a algún elemento del mito mismo de este personaje como a algún aspecto religioso, pues, como vimos, no existe una relación necesariamente intrínseca entre Orfeo y la religión misterica que lo adopta como profeta de sus creencias. Por lo tanto, es necesario señalar en qué plano está utilizándose el término.

Por su parte, el orfismo es un tipo de religión misterica que no debe ser confundida con todo tipo de misticismo ni tampoco con otro tipo de cultos como el dionisiaco, religión mucho más primitiva y popular, que centra el culto en el mismo dios que los órficos (o debiese decirse un dios con el mismo nombre, pero no igual), aunque con una doctrina muy distinta.

El orfismo posee características propias que tienen cierta independencia respecto al mito de Orfeo. Por lo que la sola presencia de algún aspecto del mito en un texto no es garantía de la existencia de algún elemento órfico.

Atendiendo a esto, el término “órfico” variará según el contexto en el que se inserte. En este caso, literariamente hablando, lo entenderemos simplemente como lo relativo al mito de Orfeo, con las posibles utilizaciones a las que se ha referido, y no necesariamente a los movimientos religiosos que lo han usado con intereses propios. Sólo así podremos apartarnos de aquellas concepciones en que suele hablarse de “orfismo” u “órfico” sin más, aceptando de hecho una relación, la mayoría de las veces, no muy clara entre una religión griega primitiva (la dionisiaca), el reformismo de las sectas órficas y la poesía de los autores que aquí se estudian.

De este modo, cabe preguntarse, ¿la apropiación del mito llevada a cabo por Rainer Maria Rilke y Rosamel del Valle difiere o se acerca de lo que se ha visto hasta ahora?, es decir, ¿cuál es su “orfismo” particular? Podemos agregar que sería interesante ver si existe algún elemento de la tradición religiosa o “cultural original” del mito de Orfeo en las respectivas producciones de los autores estudiados.

---

<sup>76</sup> «Órfico, ca: 1. adj. Perteneciente o relativo a Orfeo, poeta y músico griego mítico. 2. adj. Perteneciente o relativo al orfismo.» Diccionario de la R.A.E., versión electrónica (www.rae.es), diciembre de 2006.



## II. Rainer Maria Rilke

«(...) Orfeo: el dios de la canción y de la loa, mediador entre el reino del presente y el reino de la muerte, redentor pagano de la vida elegíaca, profeta del evangelio de una metamorfosis humana a través del poder del sentimiento; Orfeo es sin duda la síntesis final de todos los mitos del poeta.»<sup>77</sup>

Hans Egon Holthusen

### 1. Primer acercamiento: “Orfeo. Eurídice. Hermes.”

#### 1.1. La muerte como plenitud

Ella estaba en sí. Y su estar muerta  
la llenaba como abundancia.

Rainer Maria Rilke

En el caso de Rilke, el valor que tiene el mito de Orfeo en su producción se conforma principalmente en el poemario de 1922, *Sonetos a Orfeo*. Pero no es el primer momento en el que este autor toma el mito órfico. Éste aparece ya en 1907 en *Nuevos Poemas*, en el texto “Orfeo. Eurídice. Hermes.” En él, Rilke explota el momento más utilizado del mito: la despedida definitiva de los esposos por el error de Orfeo de mirar hacia atrás. En ello no se diferencia mayormente de la tradición que recoge este mito. Esta elección hace pensar que Rilke deseó aprovechar una vez más el patetismo de esa última despedida como recurso poético e imprimirle al texto un cierto matiz melancólico. Sin embargo, el poema tiene algunas características que lo alejan en parte de ello: por un lado, la distancia del hablante lírico y, por otro, el cambio de perspectiva de la historia.

Pese a lo que pudiera pensarse por el tema, el poema no se queda en lo meramente quejumbroso.

---

<sup>77</sup> Hans Egon Holthusen: *Rainer Maria Rilke*; versión castellana de Rosa Chacel y Nicolás Wendkheim. Buenos Aires: Editorial La Mandrágora, 1960, p. 49.

El componente emocional que se desprende de la despedida, y que hemos visto reiterado a lo largo de la tradición, es mediado aquí por la distancia que toma el hablante lírico. Esta distancia se desprende más que nada del método de composición basado en la observación atenta de los objetos, método que adoptó y adaptó de Rodin. El error de Orfeo le sirve a Rilke para dar cuenta de los detalles y de los efectos de los objetos. Algo muy cercano al concepto de “arte por el arte”, ya que usa la despedida casi como una excusa para poder desarrollar una imagen poética.

Puede observarse en Rilke una voluntad por la “cosa” (*Ding*), por el objeto. Podríamos hablar de objetivismo, aunque ello está lejos del tipo de poesía contemporánea que ha recibido tal denominación.<sup>78</sup> Quizás sea mejor hablar de un “cosismo”, que se sale de la mera representación “fidedigna del objeto”, pues intenta que la cosa se exprese por sí misma en el poema. Como señala Hans Egon Holthusen: «El poema es un llamado al objeto, a la cosa, para que se despliegue en el lenguaje».<sup>79</sup> Tal pretensión le da a ésta una presencia constante en los poemas rilkeanos, tanto, que algunos llegan a denominarla *Dinggedicht* (“poesía de la cosa”).<sup>80</sup>

La preocupación por el objeto, la cosa, no es por un mero efecto estético. Se desprende de una cosmovisión particular, pues, para Rilke, el objeto tiene una posición especial. En un mundo donde Dios se ha retirado, lo divino parece estar o presentirse dentro de las cosas. Tal situación hace que, si bien existe un trascendentalismo en las visiones religiosas de Rilke, haya al mismo tiempo una especie de inmanencia de lo divino.<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> Nuestro poeta nacional Gonzalo Millán presenta una poética muy cercana, consciente o inconscientemente, al objetivismo rilkeano. Su propósito consiste en «(...) que el mundo en lo posible se nombre a sí mismo». Vid. Gonzalo Millán: *Arte Poética*. En Teresa Calderón, Lila Calderón y Tomás Harris (Compiladores): *25 años de poesía chilena (1970-1995)*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 62.

<sup>79</sup> Hans Egon Holthusen: Op. cit., p. 61.

<sup>80</sup> Y. Pino Saavedra en su introducción a Rainer Maria Rilke: *Gedichte/Poesías*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1960, p. 14. Para un comentario sobre el uso de este término en Rilke, vid. Peter Por: *Die orfischer Figur. Zur Poetik von Rilkes »Neuen Gedichten«*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1997, pp. 217 y ss.

<sup>81</sup> Las posiciones religiosas de Rilke son difíciles de analizar, debido a su eclecticismo y al esteticismo religiosos. Pero de todos modos, existe una constante que se desprende de su visión poética. Como lo señala E. M. Butler: «En su diario, Rilke negaba la existencia de Dios, salvo como creación artística, afirmando que el Dios de su propia época no era sino la obra de arte más antigua, maltrecha y precariamente restaurada. En una palabra, Dios había muerto y sólo los artistas eran capaces de encontrarle sucesor.» E. M. Butler: *Rainer Maria Rilke*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, c. 1943, p. 37. De todos modos, Rilke moderó posteriormente ese esteticismo extremo y extrapoló aquello que sólo se lograba a través del arte hacia una posición vitalista. Hablando sobre Dios, Rilke le dice a Franz Xaver Kappus en sus *Cartas a un joven poeta*: «¿Por qué no piensa usted que Él es el que viene, el que surge desde la eternidad, el futuro, el fruto final de un árbol cuyas hojas somos nosotros? (...) Si él es el más perfecto, ¿no debe haber algo más escaso antes que él, para que él se pueda seleccionar a partir de la plenitud y el rebose? ¿No puede ser él el último, para abarcarlo todo en sí, y qué sentido tendríamos nosotros si el que anhelamos ya hubiera sido?». En Rainer Maria Rilke: *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 65.

Un ejemplo de ello, es lo que vemos en *El libro de las Horas* (1899-1903). Siguiendo a Butler:

«(...) en opinión del monje [el del *Libro de las Horas*], Dios había de ser buscado en las cosas, que los artistas debían representar, y aproximarse así, gradualmente, con paciencia y lentitud infinitas, a la creación de Dios.»<sup>82</sup>

De esto se desprende la inclinación al detalle, a la extrema observación del objeto. Como lo hace notar Butler: «El poeta no está situado fuera del objeto que describe; no lo contempla, bien que lo haya contemplado, sino que se halla dentro de él.»<sup>83</sup>

Se produce una relación entre objeto y sentimiento, que es caracterizado por Holthusen de la siguiente manera:

«Con el emblema de la humildad y de una devoción desinteresada por “die Dinge”, la palabra es conquistada por el sentimiento universal. Al igual que lo mágico y lo inteligible, la actividad del sentimiento abandona su subjetividad e informa el objeto o todo un cosmos de objetos. Esta poesía no es “antropomórfica” sino (esta descripción fue dada por uno de los primeros críticos de la poesía rilkeana) “cosmomórfica”. Para Rilke el mundo es una realidad mágica y sin embargo buhidamente [sic] definida, que está al mismo tiempo circundada y penetrada por el sentimiento. Es lo que él llama *Weltinnenraum*, un mundo de interioridad.»<sup>84</sup>

Del mismo modo, a través de las cosas podemos adentrarnos en el mundo interior que reflejan. Accedemos al sentimiento de manera indirecta.

En “Orfeo. Eurídice. Hermes.”, a diferencia de lo visto hasta entonces en la tradición que recoge este momento del mito, no es el héroe tracio la figura principal de aquel poema, sino su esposa. Esto se debe a que Rilke no le interesa ocupar esta historia como una excusa para recrear una situación poética con cierta carga emocional; más bien, la recoge para exponer una situación “vital”. El poema recrea una atmósfera de tensión psicológica entre Orfeo y su esposa. Mientras el primero es consumido por la impaciencia de recobrar lo perdido, ella está completamente concentrada en sí misma, y esa disposición es tal, que ni siquiera piensa «en el hombre que iba

---

<sup>82</sup> E. M. Butler: Op. cit., p. 93.

<sup>83</sup> Ídem, p. 232.

<sup>84</sup> Hans Egon Holthusen: Op. cit., pp. 17-18.

delante». <sup>85</sup> Tanto es así que, cuando Hermes le anuncia que «Él se ha dado vuelta», ella sencillamente dice «¿Quién?». <sup>86</sup>

Esta disposición de ánimo, que podríamos llamar de indiferencia ante el mundo, se deriva de que ella, al estar muerta, ya no necesita nada de él. Los requerimientos físicos (comer, beber, etc.), pero sobre todo los espirituales (afecto, amor, dolor, etc.) que se producen en vida, ya no son necesarios en la muerte. De este modo, ella se encuentra “completa” en ese estado, por lo que no necesita “salir” de sí:

Ella estaba en sí. Y su estar muerta  
la llenaba como abundancia. <sup>87</sup>

La muerte, que se nos aparece cotidianamente como el gran mal de la vida, se muestra aquí (casi) deseable («Como un fruto de dulzura y oscuridad / así estaba ella llena de su gran muerte»), <sup>88</sup> por la plenitud a la que nos lleva, la que hace olvidarnos de todo lo demás, por la concentración completa en el propio ser. El “estar fuera” <sup>89</sup> o “arrojado-en-el-mundo” de la filosofía existencialista, esa situación básica de incompletitud de la existencia, se resuelve en esta unidad del ser que trae la muerte.

La reacción de Orfeo es bastante diferente. En vez de estar ensimismado, su ser está volcado hacia Eurídice. Este anhelo lo lleva a una actitud de impaciencia que llega casi a la desesperación:

Sin masticar devoraba su paso el camino  
a grandes bocados (...)  
(...)  
Y rotos parecían sus sentidos:  
mientras, la mirada se le adelantaba como un perro,  
regresaba e iba cada vez más lejos  
y se quedaba esperando en la próxima vuelta, —

<sup>85</sup> «und dachte nicht des Mannes, der vorging». Rainer Maria Rilke: “Orpheus. Euridike. Hermes.” En Rainer Maria Rilke: *Die Gedichte*. Frankfurt am Main: Insel, 2004, p. 490. Todas las referencias a este poema son de esta edición. La traducción es propia. La versión completa del poema se encuentra en el “Apéndice”.

<sup>86</sup> «Er hat sich umgewendet - / begriff sie nichts und sagte leise: *Wer?*» Ídem, p. 491.

<sup>87</sup> «Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein / Erfüllte sie wie Fülle». Ídem, p. 490.

<sup>88</sup> «Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel, / so war sie voll von ihrem großen Tode». *Ibid.*

<sup>89</sup> «Existir, 1607. Tom. del lat, *existēre* ‘salir’, ‘nacer’, ‘aparecer’, deriv. de *sistēre* ‘colocar’.» Joan Coraminas: *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos, 1983, p. 262.

su oído permanecía atrás como un perfume.<sup>90</sup>

Las actitudes de ambos no pueden ser más opuestas. Ante la desesperación de Orfeo que lo lleva incluso a sacrificar lo que desea, Eurídice actúa de la manera más calmada. Después de la separación definitiva, camina nuevamente hacia el mundo de los muertos, así como lo hacía antes hacia el de los vivos, «insegura», pero además «suave y sin impaciencia».

Este contraste entre ambos está dado por la diferencia entre lo vivo y lo muerto. El estar muerto (*Gestorbensein*) coloca a Eurídice en un estado en el que no necesita absolutamente nada. En cambio, Orfeo necesita trascenderse en otro. Por su condición, está constantemente necesitado de completarse.

## 1.2. El amor como alejamiento y fuente de creación

A partir de esta relación entre vida y muerte, se desprenden algunos temas que son gravitantes en la escritura de Rilke. El más patente, en este sentido, es el tema del amor, que tiene en él un concepto muy singular: el amante debe alejarse del objeto amado para que el sentimiento sea perfecto.

La idea común que se tiene del amor muestra que las personas tienden emocionalmente hacia el otro y ven satisfecho ese sentimiento *en* o *con* el otro. El estar juntos los complementa, y esto se debe a que el amor surge como un intento de trascender la “separatidad”, condición básica del hombre.<sup>91</sup> De este modo, al satisfacer su anhelo de unidad, quienes vivencian el amor se encuentran en un estado de bienestar, se encuentran en-amorados. Pero para Rilke, el amor parece más importante que los amantes, pues, para preservarlo, es necesario que el amante se aleje de lo amado.

Al respecto es muy significativa la carta que dirige a la baronesa Elisabeth Schenck-

---

<sup>90</sup> «Ohne zu kauen, fraß sein Schritt den Weg / in großen Bissen (...) Und seine Sinne waren wie entzweit: / indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief, / umkehrte, kam und immer wieder weit / und wartend an der nächsten Wendung stand, — / blieb sein Gehör wie ein Geruch zurück.» Rainer Maria Rilke: “Orpheus. Euridike. Hermes.”, p. 489.

<sup>91</sup> El término en inglés es *separateness*. Cfr. Erich Fromm: *El arte de amar*. Buenos Aires: Paidós, 1986, pp. 18-20.

Schweinsberg. Para Butler, esta misiva:

«(...) era un sermón poético sobre el deber que teníamos de separarnos de los que amábamos, para que el amor pudiera llegar a ser perfecto. (...) Lo que en dicha carta predicaba como un deber espiritual de todos los amantes era ante todo un deber que tenía para consigo mismo, un placer supremo, como que era el mismo fundamento de su arte. Tanto era así que hasta situaba su poesía entre él y su artista-dios, para amarlo y servirlo mejor.»<sup>92</sup>

Desde este punto de vista, el amor de Orfeo es imperfecto. Falla al desear unirse a su amada. En cambio Eurídice está concentrada completamente en sí y este centramiento la coloca en un nuevo estado alejado de la unión amorosa:

Ella estaba en una nueva doncelléz  
y era intocable; su sexo estaba cerrado  
como una joven flor hacia la tarde  
(...) <sup>93</sup>

El alejarse de la persona amada como requisito para mantener intacto al amor entra en consonancia con el ascetismo rilkeano. No es sólo alejarse, sino concentrarse en uno mismo. Desde el punto de vista de Fromm, más que amor propiamente tal, la actitud de alejamiento y concentración, sería otra respuesta a la separatividad. En este caso,

«(...) el pánico del aislamiento total sólo puede vencerse por medio de un retraining tan radical del mundo exterior que el sentimiento de separación se desvanece —porque el mundo exterior, del cual se está separado, ha desaparecido—.»<sup>94</sup>

Esta situación de aislamiento se hace patente en varios textos de Rilke e incluso a nivel vital; por ejemplo, en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, “Réquiem para una amiga” y en especial en *Cartas a un joven poeta*, entre otros.

Donde quizás es mucho más evidente esta posición ante el amor es en la exhortación que Rilke hace al respecto en el “Réquiem para una amiga”, en donde el hablante acusa al amor posesivo de

<sup>92</sup> E. M. Butler: Op. cit., p. 230.

<sup>93</sup> «Sie war in einem neuen Mädchentum / und unberührbar; ihr Geschlecht war zu / wie eine junge Blume gegen Abend (...)» Rainer Maria Rilke: “Orpheus. Euridike. Hermes.”, pp. 490-491.

<sup>94</sup> Erich Fromm: Loc. cit., p. 20.

falso amor:

Pues esta pena ya dura demasiado  
y nadie puede soportarla; es tan pesada para nosotros  
la confusa pena del falso amor,  
amor que, construido sobre la prescripción y la costumbre,  
se declara con derechos y prolifera desde la injusticia.  
¿Dónde hay un hombre que tenga derecho a poseer?  
¿Quién puede poseer lo que en sí no se sostiene,  
lo que sólo de tanto en tanto y alegremente se recoge  
y se lanza de nuevo, como hace un niño con su balón?  
(...)  
Esto sólo nos queda cuando amamos:  
Dejarnos uno al otro; pues nos es fácil retenernos  
Y no necesitamos aprenderlo.<sup>95</sup>

O también en la “I Elegía”:

¿No es tiempo ya de liberarnos, amando, del amado  
y de resistir estremecidos, como resiste la flecha a la cuerda,  
para ser, concentrada en el salto, *más* que ella misma?  
Porque no hay permanecer en parte alguna.<sup>96</sup>

### 1.3. El héroe

Está claro que de las actitudes tomadas por los personajes de “Orfeo. Eurídice. Hermes.”, la que Rilke considera como deseable es la posición de Eurídice. Mientras que Orfeo estaría representando el falso amor, ella encarna los valores del “héroe” rilkeano, que es «el hombre incommoviblemente centrado sobre sí mismo».<sup>97</sup>

<sup>95</sup> Rainer Maria Rilke: “Réquiem para una amiga”. En Rainer Maria Rilke: *Las Elegías del Duino*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2001, pp. 187, 189. La traducción es de Otto Dörr Zegers.

<sup>96</sup> Rainer Maria Rilke: Loc. cit. “I Elegía”, p. 31. Todas las referencias a las *Elegías* serán remitidas a esta edición.

<sup>97</sup> Citado por E. M. Butler: Op. cit., p. 170. Compárese con lo que dice Emerson al respecto: «Héroe es aquel que está sólidamente centrado.» Citado por Hugo Friedrich a propósito de Baudelaire. Hugo Friedrich: *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 50.

Vemos entonces cómo la posición rilkeana del amor, este alejamiento del sujeto (u objeto) amado y del mundo, es una manifestación de lo heroico. Además de esta actitud frente al amor, el héroe se caracteriza también por su relación con la muerte. Así se aprecia en la “VI Elegía”:

Pero extrañamente próximo está el héroe  
a los que murieron jóvenes. A él no le inquieta el durar. Su ascensión  
es existencia; persistentemente se aleja para entrar  
en la cambiante constelación de su continuo peligro. Pocos  
lo podrían seguir hasta allá. (...) <sup>98</sup>

El amor rilkeano no se hace contra la muerte, sino con ella. La apología de los valores que Eurídice representa marca esta situación. Ella logra el centramiento sobre sí gracias a la muerte.

Del mismo modo, el héroe es un ser superior al resto, porque al centrarse sobre sí mismo en vida logra conectar ambas esferas de lo existente: la vida y la muerte (tal unión se analizará un poco más adelante). Por otro lado, la actitud que se espera del amante está en consonancia con este movimiento interior.

#### 1.4. La dimensión metapoética

El amor y la actitud ante él también están relacionados en Rilke con su poética. Al margen de las explicaciones psicoanalíticas de su vida u obra, podemos ver cómo el movimiento “hacia adentro” del sujeto, en el caso de la poética rilkeana, tiene una consecuencia en particular: la creación. Si bien “Orfeo. Eurídice. Hermes.” no posee una dimensión metapoética expresa, ya que se limita más que nada a retratar la actitud anímica ideal y no la creación poética —aunque son complementarias—, sí existe una unión entre amor (desde la perspectiva rilkeana) y creación en más de un momento en otros de sus textos. Por ejemplo, en el “Réquiem para una amiga” podemos encontrar el siguiente pasaje:

(...) amar es estar solo

---

<sup>98</sup> “VI Elegía”, p. 103.



y los artistas presenten a veces, trabajando,  
que deben transformar allí donde aman.<sup>99</sup>

Asociado al amor de manera intrínseca está la soledad, siendo ambos elementos necesarios para la creación artística. El amor que profesa el artista no es hacia una persona en particular, sino que, centrándose en sí mismo, y por lo mismo, alejándose del resto del mundo, es capaz de transformar la creación, lo que Rilke llama la gran obra, en un acto de amor.<sup>100</sup>

De este modo, vemos cómo amor y muerte cobran relevancia en la poética rilkeana no sólo como temas o como reflejos de la visión de mundo de este autor, sino también como elementos que explican su quehacer poético. El “heroísmo” rilkeano tendrá en la figura del “poeta” uno de sus exponentes, y la unidad “arte-vida” le dará a este concepto, no sólo una función temática, sino también una puesta en práctica en la propia vida. Un ejemplo de esta heroicidad del oficio poético —y de quien lo ejerce— se encuentra en su texto “El poeta”.<sup>101</sup>

Esta misma heroicidad del poeta es recalcada por Robert Pitrou:

«Él concibe en adelante que la creación artística es una lucha continua, heroica, contra obstáculos renovados sin tregua. Hay que escoger: o la dicha, o el Arte —o más bien, puesto dentro de su arte todo es dicha.»<sup>102</sup>

### 1.5. La vida y la muerte como elementos complementarios de una dimensión ontológica mayor

La relación entre vida y muerte que encontramos en “Orfeo. Eurídice. Hermes.” es, dentro de las coordenadas que hemos seguido hasta aquí, más que nada de antagonismo. Sin embargo, veremos que el vínculo entre ambos planos es más complejo. Dentro del pensamiento de Rilke no habría una frontera entre la vida y la muerte. La diferenciación que hacemos se desprende de nuestra

<sup>99</sup> Rainer Maria Rilke: “Réquiem para una amiga”, p. 189.

<sup>100</sup> Esta idea de la creación asociada al amor es muy similar a la que encontramos en Fromm, pero de manera inversa con respecto a la soledad. Para él, la creación es una forma de superar la separatividad por medio de la creación. Vid. Erich Fromm: *El arte de amar*, p. 27.

<sup>101</sup> Vid. la traducción propia en el “Apéndice”.

<sup>102</sup> «Il conçoit dorénavant que la création d’art est lutte continuelle, héroïque, contre des obstacles sans cesse renouvelés. Il faut choisir: ou le bonheur, ou l’Art — ou plutôt mettre dans son art tout son bonheur.» Robert Pitrou: *Rainer Maria Rilke: les thèmes principaux de son oeuvre*. Paris: Éditions Albin Michel, c. 1938, p. 45-46. Todas las citas a esta obra son una traducción propia.

experiencia de lo humano, o sea, desde “este lado” de la existencia. Esto se tratará con mayor profundidad un poco más adelante. De todos modos, se puede apreciar esta relación en la misma descripción que se hace del Hades, junto con la posición que tienen los personajes en él.

Las características del inframundo en el poema se mueven entre lo material y lo interior. Hablo de material porque, si bien podemos entender el “otro mundo” como algo espiritual o etéreo, la descripción es sumamente física. Se nos habla de minas, caminos, sangre, bosques, etc. Un rol especial, por el simbolismo que tiene, son las venas (o vetas, *Adern*). Se nos dice también que: «Entre raíces / brotaba la sangre que iba hacia los hombres».<sup>103</sup> Esta imagen es más que elocuente respecto a la relación entre el mundo de los muertos y el de los vivos. Vemos entonces que la muerte es el reino que sostiene la vida, pues la alimenta. A su vez, como se dijo anteriormente, es en este lugar donde Eurídice logra concentrarse completamente en sí y trascender el amor común. Es acá en donde ella en su plenitud no es capaz de darse al otro, porque no lo necesita. Y, pese a ello, en esa máxima concentración que la aleja del mundo, se transforma para entregarse, ya no a un hombre, sino al mundo («Ella era ya raíz»)<sup>104</sup>.

Resumiendo, “Orfeo. Eurídice. Hermes.” parece hacer un uso muy tradicional del mito de Orfeo debido al momento que Rilke escoge para trabajar y, sin embargo, hemos visto que introduce dos situaciones que lo hacen muy particular: la distancia del hablante y el cambio de perspectiva en el personaje principal. Este último hecho es particularmente significativo para el presente trabajo. En aquel poema, Rilke no pretende dar a Orfeo un rol especial dentro de su mundo poético, pues Eurídice es quien representa los valores poéticos que intenta exponer.

Existe acá un eco de la función etiológica del mito en cuanto a su sentido de transgresión. Lo que se remarca es la imposibilidad de Orfeo de recuperar a Eurídice, pero su error es necesitarla, estar extra-vertido y no con-centrado. Llama la atención que el rol de cantor, siendo tradicionalmente explotado en esta visión del mito, no se destaque. Sólo se habla de la lira y el canto en relación con el dolor, pero no respecto a los elementos más importantes.

---

<sup>103</sup> «Zwischen Wurzeln / entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen». Rainer Maria Rilke: “Orpheus. Euridike. Hermes.”, p. 488.

<sup>104</sup> «Sie war schon Wurzel.» Ídem, p. 491.

Orfeo es un personaje que en el poema cumple un rol secundario. Aquí es más que nada una figura de contraste ante la actitud de Eurídice, la heroína que representa los valores que Rilke consideraba positivos. Esto nos muestra que, si bien la imagen mitológica de Orfeo se ajusta en gran medida a los discursos que se ha nombrado hasta ahora (el amor como distanciamiento de lo amado, la muerte como plenitud, la relación del hombre ante el mundo, en donde se da el heroísmo y que dará pie a una forma especial de entender el oficio poético, etc.), que de hecho se encuentran presentes en el poema, no tiene un rol unificador de ellos. Rilke lo explota para exponer sus ideas estéticas, pero no como un agente aglutinador y representativo de su poética. En el presente poema, el mito actúa como una forma de ordenar el contenido de estos discursos en el texto, pero mediante una subversión de las jerarquías originales: Orfeo/Eurídice. Se está empleando, entonces, el “método mítico” de Eliot.<sup>105</sup> En este caso, el mito estaría dando una forma (el *pattern* elotiano) a los contenidos, al ser utilizado como correlato, lo que a la vez resignifica tanto al texto como al mito. De este modo, se aglutina a los discursos de una manera tal que se los subordina al del “centramiento en sí”, la soledad. Estos discursos son representativos de gran parte de la producción de Rilke, pero la forma de articularlos en base a esta visión sobre el mito de Orfeo es exclusiva de este poema. Los mismos discursos los hallaremos presentes en la obra de este autor siendo expresados por otros mitos; por ejemplo, en textos como “Alceste”, “Narciso”, etc. Esto hace que la utilización de un mito como forma organizativa no sea exclusiva de este poema, pero también nos muestra que el mito de Orfeo es uno más de los que Rilke utiliza, por lo que no posee un status privilegiado dentro de su producción.

Pese a todo, veremos que la importancia de Orfeo se profundiza posteriormente en la producción rilkeana al generarse una cristalización de los discursos más importantes de su poética en este personaje en los *Sonetos a Orfeo*. Apreciaremos entonces que el aspecto metapoético de la poesía de Rilke hará que el “método mítico” haga posible una extrapolación desde este texto a gran parte

---

<sup>105</sup> El concepto de “método mítico” (*mythical method*, aunque muchas veces la crítica lo llama también *mythic method*) pertenece a T. S. Eliot y lo utiliza para describir la técnica narrativa de James Joyce: «Usando el mito, manipulando un paralelo continuo entre la contemporaneidad y la antigüedad, el Sr. Joyce está persiguiendo un método el cual otros deben seguir después de él. (...) Es simplemente una forma de control, de ordenamiento, de dar forma y un significado al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea.» [«In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. (...) It is simple a way of controlling, of ordering, of living a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history.»] T. S. Eliot: “Ulysses, Order, and Myth”. En T. S. Eliot: *Selected Prose of T. S. Eliot*. New York: Farrar, Straus and Giroux, Inc., 1988, p. 177.

de su obra, mostrándonos una formación discursiva intratextual particular.

Por ahora, Rilke utiliza el mito para mostrarnos una visión ontológica particular haciendo hincapié en la actitud deseable que posibilita la unión de esas dos esferas de existencia, representada en este caso por Eurídice. Más adelante veremos que ese vínculo no se realiza tan sólo por un trabajo emocional, sino que la poesía misma será ese nexo entre el mundo de la vida y el de la muerte. Cuando ello ocurra, no será Eurídice, sino Orfeo, el personaje del mito que se destacará.

## 2. Concepción ontológica

Los ángeles (se dice) no sabrían a menudo  
si andan entre los vivos o los muertos.  
A través de ambas regiones el eterno fluir  
siempre arrastra consigo a todas las edades, acallándolas.

Rainer Maria Rilke

Si bien las preocupaciones y temas variaron poco dentro de la posterior producción rilkeana, operó en ésta un cambio muy sustancial con respecto a la apreciación de Orfeo y su rol dentro de ella. Rilke pasó de considerarlo un complemento de Eurídice a hacerlo una figura importante dentro de su obra, gracias a uno de sus textos de madurez: *Sonetos a Orfeo*.<sup>106</sup> Este cambio se debió a que una serie de elementos centrales en la obra de Rilke, en su desarrollo, encontraron eco en las características de esta figura mitológica, cristalizando en ella y convirtiéndola en un símbolo central.

Uno de esos elementos que explican esa transformación es la visión que Rilke tiene del mundo.

---

<sup>106</sup> Es posible entender también esta prevalencia primera de Eurídice sobre Orfeo, si se tiene en cuenta un rasgo permanente en Rilke, y que es su predilección por los muertos jóvenes, en especial por las mujeres amantes. Esto marca incluso ciertos gustos poéticos como el que tenía por Mariana Alcofarado, Gaspara Stampa (que de hecho es mencionada en la “I Elegía”, en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, entre otros textos), etc. Así mismo los réquiems parecen confirmar esto, en especial el “Réquiem para una amiga”. Si vemos el rol que tiene Eurídice en el mito, veremos que se ajusta completamente a este perfil.

De ella se desprende un conflicto poético-vital: la posición que el hombre, y en particular el poeta, tiene dentro de él. Ahora bien, el mundo que Rilke tiene en mente posee características bien especiales.

Una visión positivista o científicista del mundo —bastante en boga por aquellos años— nos mostrará que éste es simplemente la materia que nos rodea y que podemos apreciar y mensurar gracias a nuestros sentidos. Esa visión materialista, desde el punto de vista de Rilke, sería estrecha y, por lo mismo, equivocada.

Para él, el mundo está compuesto por dos ámbitos de existencia, siendo ambos reales: Lo visible y lo invisible. El primero es el que todos conocemos, aquello que es dable a nuestros sentidos. El segundo cae en la esfera de lo que podríamos llamar —con un nombre vago, pero que ayuda de todos modos a entenderlo— lo “espiritual” o el “más allá”. Ambos aspectos de lo real suelen confundirse en Rilke con los reinos de la vida y de la muerte. Ambos coexisten y son contiguos. Por lo mismo, ese “más allá” en realidad no está tan lejos. No existe un límite real entre ellos. Pero el ser humano no es capaz de captar esa continuidad. Sus sentidos y su conciencia sólo son capaces de mostrarle lo tangible, escapándose toda una dimensión de lo real que no podemos ver, lo que lleva al hombre a postular un límite entre este mundo y el otro, dándonos esa visión sesgada de lo que verdaderamente —dentro del pensamiento de Rilke— existe. En ese lugar que se nos escapa habita lo “espiritual”, pero es también el reino de la muerte.

En la “I Elegía” podemos encontrar este “error” del hombre en torno a la apreciación del mundo:

Y el estar muerto es laborioso y tan lleno de recuperaciones  
que sólo lentamente percibe uno algo de eternidad. Pero los vivos  
cometen todos el error de distinguir con demasiada vehemencia.  
Los ángeles (se dice) no sabrían a menudo  
si andan entre los vivos o los muertos.  
A través de ambas regiones el eterno fluir  
siempre arrastra consigo a todas las edades, acallándolas.<sup>107</sup>

Esta relación entre lo vivo y lo muerto, que es una constante en el pensamiento rilkeano, ya la

---

<sup>107</sup> “I Elegía”, p. 33.

encontrábamos en “Orfeo. Eurídice. Hermes.”: la oposición entre lo vivo (Orfeo) y lo muerto (Eurídice) en cuanto a la plenitud de ser; pero también en la relación intrínseca entre uno y otro (que se daba en la imagen de la “raíz”).<sup>108</sup>

Esta visión ontológica está presente en varios momentos en la producción rilkeana. Por ejemplo, en el caso de *Malte Laurids Brigge* podemos encontrar que:

«Sin duda, la mitad celeste de la vida estaba adaptada a la copa redonda de la existencia terrestre, como dos hemisferios forman reunidos una bola de oro intacto.»<sup>109</sup>

La concepción rilkeana de la realidad puede explicarse por lo que Erich Fromm llama la “lógica paradójica”, un tipo de pensamiento contrario a la lógica aristotélica. Aquella nos muestra la profunda unidad de los opuestos, que *no son realmente* contrarios:

«En su búsqueda de la unidad más allá de la multiplicidad, los pensadores brahmánicos llegaron a la conclusión de que el par de opuestos que se percibe no refleja la naturaleza de las cosas, sino la de la mente percipiente. El pensamiento percipiente debe trascenderse a sí mismo para alcanzar la verdadera realidad. La oposición es una categoría de la mente humana, no un elemento de la realidad.»<sup>110</sup>

La relación entre vida y muerte no es antagónica. Son partes de un mismo proceso que no se anulan entre sí; por el contrario, se alimentan mutuamente. La muerte no es algo que llega desde afuera, sino que madura en nosotros desde que empezamos a vivir.<sup>111</sup>

La relación entre la vida y la muerte no es entonces de oposición, sino más bien de una continuidad intrínseca. La vida acaba con la muerte y ésta trae la vida. Es un proceso que podríamos llamar dialéctico, pero no totalmente. En la dialéctica algo tiene en sí el germen de su

---

<sup>108</sup> En relación con Hermes, puede decirse que es un elemento que relacionaría a uno y otro reino. Podríamos estar tentados a afirmar que este dios cumple una función que adelantaría el del ángel en las *Elegías*. Él es el dios que guía las almas hacia el Hades y también es el dios del mensaje y de la embajada, por lo que su rol de mediador entre la vida y la muerte está más que claro. Sin embargo, el querer relacionarlo con el ángel, la situación se vuelve más compleja. Más adelante veremos que el rol del ángel no es de mero mediador.

<sup>109</sup> Rainer Maria Rilke: *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Barcelona: Losada/Océano, 1999, p. 197.

<sup>110</sup> Erich Fromm: *El arte de amar*, p. 78.

<sup>111</sup> Cfr. con el concepto de la “muerte personal”. Vid. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, pp. 24-31. Es un concepto que Rilke desarrolla a partir de Jacobsen (Vid. E. M. Butler: Op. cit., p. 199) que consiste en que la muerte no es vista como un evento externo, sino que madura en nosotros, siéndonos particular a cada uno. Cada persona tiene una muerte distinta y la mayor dicha es cumplirla.

propia destrucción, pero ésta, en la dialéctica, es entre comillas. No es nihilizante, porque en realidad se trata de una superación de los opuestos, es decir, ambos se destruyen, pero son incluidos en el resultado final. En este caso, ocurre algo similar entre la vida y la muerte, sin embargo no existe propiamente una superación, ya que siempre se pasa de un término a otro: de la vida a la muerte y de ésta a la vida, en un ciclo sin fin. Este paso de un ámbito a otro muestra y confirma que no son regiones aisladas, pues forman parte de una unidad mayor que los abarca: la verdadera realidad.

En esta situación ontológica lo que hay más allá de la muerte no son sólo elementos volátiles y/o imaginarios como fantasmas y entidades de ese estilo. Lo espiritual, al igual que el objeto cotidiano, es parte de lo que Rilke denominaba con el nombre genérico de “las cosas” (*die Dinge*).<sup>112</sup> Son parte de lo real. Por este motivo, todo el ámbito de la muerte es algo sumamente material, no sólo espiritual. El mundo de la muerte alimenta al mundo de los vivos y eso es algo que está más allá de la mera metáfora. Es algo que se atestigua en nuestra transformación material después de muertos. Hay aquí una especie de metafísica del proceso material. El que un fruto sea el resultado de una transformación de la materia muerta, se carga de un significado simbólico en Rilke que estaría indicando la relación estrecha entre ambos reinos, más allá de los “más allá” postulados por las religiones tradicionales o de lo que prometan como bienestar o castigo eternos.

Esta materialidad de la muerte es una característica que ya veíamos en “Orfeo. Eurídice. Hermes.”, la que es rastreable en muchos de sus poemas. Es uno de sus temas centrales, el que estará asociado con otros, como el amor y la creación, los que juntos conformarán el tejido ideológico o discursivo, si se quiere, que le da sustancia al mundo rilkeano.

Si bien la vida y la muerte son momentos de un mismo continuo, el hombre no es capaz de apreciar ese “otro lado de la muerte”. A lo mucho puede intuirlo y la conciencia de su finitud física trae consigo su tragedia. Un ejemplo del patetismo de esta situación la podemos encontrar en la “II Elegía”. Allí se habla de unas estelas áticas que, al parecer, aludirían a un relieve que

---

<sup>112</sup> Como lo indica Butler: «Llega uno incluso a cansarse un poco de su repetición extática de las palabras “mirada concentrada”, por no mencionar la palabra “cosas”, que empleaba en un sentido singularmente elevado para expresar objetos naturales, obras de arte, objetos susceptibles de dar origen a obras de arte; en una palabra, para expresar toda clase de objetos.» En E. M. Butler: Op. cit., p. 113.

representaría la despedida de Orfeo y Eurídice:<sup>113</sup>

¿Y no os asombraba en las estelas áticas la prudencia  
del gesto humano? ¿No fueron puestos el amor y la despedida  
tan suavemente encima de los hombros, como si estuviesen hechos  
de otra materia que en nosotros? Acordaos de las manos,  
cómo descansan sin presión, aunque en los torsos está toda la fuerza.  
Esos señores de sí mismos lo sabían: hasta aquí llegamos,  
*esto* es lo nuestro, el tocarnos *así*; con más fuerza  
nos levantan los dioses. Pero esto es asunto de los dioses.<sup>114</sup>

Si esta intuición es correcta, el mito de Orfeo, en el momento de la despedida, estaría simbolizando en este caso, ya no una plenitud de ser en la muerte —la concentración en sí misma de Eurídice—, como lo veíamos en “Orfeo. Eurídice. Hermes.”, sino que la conciencia del límite y, por lo mismo, de lo particularmente humano de esa situación, ya que «hasta aquí llegamos, / *esto* es lo nuestro, el tocarnos *así*». <sup>115</sup> Como lo señala Butler: «Rilke diferenciaba al hombre de la naturaleza, no en virtud del poder de su intelecto o de la orientación moral de su voluntad, sino en razón de su conciencia de la muerte». <sup>116</sup> Sólo para nosotros existe ese límite. La muerte es sólo para nosotros, y la conciencia de ello nos define como humanos.

---

<sup>113</sup> Así lo hace Otto Dörr en su comentario a la “II Elegía”: «El poeta recurre entonces a las lápidas griegas (“estelas áticas”), testimonio del antiguo sentimiento existencial. Es probable que se refiera a una lápida funeraria que Rilke vio en Nápoles y que representa a Eurídice despidiéndose de Orfeo. (...) La estela funeraria a la que se refiere Rilke representa de seguro esta segunda despedida [producto de la desobediencia de Orfeo al voltearse a mirar a Eurídice mientras ascendían al mundo de los vivos], pues a su lado aparece Hermes, que la tiene sujeta con su mano izquierda. La escena es de una belleza conmovedora: Eurídice coloca suavemente su mano sobre el hombro de Orfeo, mientras éste responde a ese ademán poniendo la suya sobre el dorso de la mano de Eurídice, pero tocándola apenas con las puntas de los dedos, como teniendo conciencia de que ya no la podrá retener. Los dos aparecen con la cabeza inclinada y la atmósfera que emana de esta escena refleja gran armonía y serenidad. Aquellos hombres, verdaderos “señores de sí mismos”, sabían dónde estaba el límite entre lo humano y lo divino. Su gesto era cauteloso; sabían decir: hasta aquí nosotros, más allá los dioses (“esto es lo nuestro, tocarnos así”). En Rainer Maria Rilke: *Elegías del Duino*, p. 52.

<sup>114</sup> “II Elegía”, p. 47.

<sup>115</sup> A partir de pasajes como éste se ha asociado a Rilke con el existencialismo.

<sup>116</sup> E. M. Butler: Op. cit., p. 369.



## 2.1. *Las Elegías del Duino*: Prefiguración temática de los *Sonetos a Orfeo*

### 2.1.1. El ángel

Como ya se dijo, el tema “órfico” se profundiza con los *Sonetos a Orfeo*. De todos modos, hay que tener en cuenta que los temas a los que se asociará el mito de Orfeo están prefigurados en una obra anterior, con la que los *Sonetos* están íntimamente relacionados en su génesis: las *Elegías del Duino*.

Sin querer simplificar el contenido de ambos textos, podría decirse que los *Sonetos* son la puesta en práctica de los resultados de la búsqueda poético-existencial de las *Elegías* y que está directamente relacionada con la cosmovisión de Rilke.<sup>117</sup> Ésta se encuentra en poemas tempranos como “Orfeo. Eurídice. Hermes.”, los réquiems, entre otros. Sin embargo, es en las *Elegías del Duino* en donde adquiere una profundidad máxima, ya que Rilke no sólo la expone, además desarrolla el conflicto vital que se desprende de ella desde diferentes aspectos. Para Butler existía en esta obra un conflicto de triple aspecto:

«El primero reflejaba la duda de toda la vida de Rilke acerca de “si la forma más elevada de actividad es crear obras de arte o amar”; el segundo revelaba la búsqueda angustiada de su destino o misión poética, y el tercero, estrechamente ligado al segundo, su lucha homérica por conquistarse una plataforma de poeta en el mundo y reivindicar la significación cósmica de la poesía.»<sup>118</sup>

Tales conflictos pueden resumirse en la búsqueda de cuál es la posición y la función del hombre dentro del orden del mundo.

Lo que Rilke hace en las *Elegías* es contrastar al hombre ante el universo en toda su amplitud. En especial con los elementos que podríamos llamar superiores e inferiores a él: los ángeles y los animales. De esta comparación se nos pone en relieve lo que se suele llamar el “destino trágico

---

<sup>117</sup> La relación entre ambos textos no es sólo temporal, en el sentido de creer que por ser terminados casi a un mismo tiempo necesariamente deben estar relacionados. Existe una relación intrínseca que el propio Rilke destacó en su carta a su editor polaco Hulewicz (13.11.1925): «Ellos [los “Sonetos a Orfeo” —y no podía ser de otra manera— tienen el mismo origen que las Elegías (...) las elegías y los sonetos se apoyan recíproca y permanentemente y yo considero como una gracia infinita el que con el mismo aliento haya podido desplegar yo estas dos velas: la pequeña vela herrumbrosa de los sonetos y la gigantesca vela de lona blanca de las elegías.» Citado por Otto Dörr: *Introducción a Rainer Maria Rilke*: Loc. cit., pp. 19, 20.

<sup>118</sup> E. M. Butler: Op. cit., p. 370.

del hombre”.

Por ejemplo, el hombre, ante el ángel, se siente atraído por su hermosura, pero también siente miedo, ya que esta misma superioridad lo hace terrible. Frente a él, el hombre se encuentra completamente disminuido e indefenso. ¿Cuál es nuestra posición ante eso?

¿Quién, si yo gritase, me oiría desde los coros  
de los ángeles? Y aun suponiendo que alguno de ellos  
me acogiera de pronto en su corazón, yo desaparecería  
ante su existencia más poderosa. Porque lo bello no es sino  
el comienzo de lo terrible, ése que todavía podemos soportar;  
y lo admiramos tanto, porque, sereno, desdeña el destruirnos.  
Todo ángel es terrible.<sup>119</sup>

Si comparamos la situación del ángel con los personajes de “Orfeo. Eurídice. Hermes.” en cuanto a los roles que éstos cumplían, veremos que hay una especie de conjunción en él, aunque no total, entre Eurídice y Hermes. Por un lado, se da en el ángel rilkeano una característica que ya encontrábamos en aquella. Completamente concentrado en sí mismo, apenas nota que existimos e incluso «desdeña el destruirnos».

Por otro lado, podríamos llegar a creer que el ángel, por ser tal, cumple un rol comunicador, como lo haría Hermes, el «dios de la embajada» y los mensajes de los dioses, pero también el dios que conduce las almas de los muertos. Él, dentro del conjunto Eurídice (muerte) / Orfeo (vida), es el que media entre uno y otro. Comunica el mundo de los vivos con el de los muertos, aunque esta situación no se destaque tanto en el poema.

Dentro de la visión religiosa judeocristiana, un ángel cumple ese papel, ya que se supone es un mensajero de Dios. Pero en este caso, el ángel no une ambos mundos. Sólo nos confirma el hecho de que entre uno y otro hay una continuidad, la que es rota sólo a nivel mental por la conciencia que tiene el hombre de su propio fin físico.<sup>120</sup> Como afirma Eberhard Kretschmar:

---

<sup>119</sup> “I Elegía”, p. 29.

<sup>120</sup> Quizás por esta diferencia es que Rilke distingue el ángel de las *Elegías* del ángel cristiano, y señala que está más cercano a la noción islámica. Aun así, esa declaración no es demasiado clara, pero podría decirse lo siguiente. Mientras que en el cristianismo el ángel es una figura de relación entre Dios y el hombre (si bien no es intercesor como los santos, sí comunica lo que Dios quiere) y de protección (por ejemplo, los ángeles

«El Todo para Orfeo (...) es siempre, en el fondo, el *doble dominio*. El Todo para el ángel, es la unidad de los dos dominios.»<sup>121</sup>

Esta situación, junto con la concentración en sí mismo, hace que el ángel no tenga conciencia de si anda entre los vivos o entre los muertos. Él vive en la amplitud del mundo, lo cual no le está permitido al hombre por la conciencia que tiene de su propio fin:

«En las elegías la aceptación de la vida y de la muerte se nos muestran como una misma cosa. Admitir la una sin la otra es... al fin y al cabo una limitación que excluye todo lo infinito. La muerte es *el lado de la vida* apartado y no iluminado por nosotros: tenemos que hacer el intento de alcanzar la máxima conciencia de nuestra existencia, la que está domiciliada *en ambos ámbitos ilimitados* y se nos nutre de ambos inagotablemente... No hay ni un *aquende* ni un *allende*, sino la *gran unidad* en la cual también habitan los seres que nos superan, los ángeles...»<sup>122</sup>

Comparado con los ángeles y con el universo pleno, el hombre se siente descolocado y no es capaz de responderse el por qué ni el para qué de su existencia.

A lo anterior se agrega el hecho de que los animales, que podríamos suponer estarían en una situación peor a la humana, por considerárseles comúnmente como inferiores a nosotros, no experimentan tampoco la muerte, ya que no tienen conciencia de ella. Se encuentran completos —al igual como lo hacía Eurídice en el poema de 1907— en la inconciencia de ese límite, por lo

---

guardianes), en el islamismo, ellos, más que nada ejercen funciones específicas. También tienen un rol de comunicador (fue el arcángel Gabriel quien le comunica a Mahoma la misión que Dios le ha encomendado), pero por sobre todo son los ejecutores de los mandatos de Dios. Por ejemplo, si bien existe la creencia en los ángeles guardianes, éstos en vez de cuidar, resguardan: cada hombre posee dos ángeles y cada uno de ellos lleva un libro; uno anota lo bueno, el otro lo malo. Será el saldo de lo que se anotó lo que salve o condene el alma del individuo en el Juicio Final. Quizás lo que Rilke quiso decir al hacer esa diferenciación tiene que ver con el carácter distante del ángel de las *Elegías*, que no toma en cuenta al ser humano, sino que sencillamente existe. A ello se suma lo que dice Butler al respecto. Ella hace hincapié en que el ángel aquí, más que comunicar y servir de mediador entre Dios y el ser humano, es más bien una barrera: «[Los ángeles] Parecen negar, si no la existencia, sí la validez de la vida, del amor, del sufrimiento y los afanes de los hombres. Hállanse extremadamente remotos y en un todo replegados sobre sí mismos. Lejos de mediar entre Dios y el hombre o interceder en favor de la humanidad, se levantan como una barrera de fuego entre el hombre y su hacedor. Si les llamásemos, no nos oirían; y en caso que nos oyeran, nos elevaran o dieran un solo paso hacia nosotros, pereceríamos.» En E. M. Butler: Op. cit., p. 374.

<sup>121</sup> «Le Tout pour Orphée, résume très finement Kretschmar, est toujours, au fond, le *doube domaine*. Le Tout pour l'ange, c'est l'unité des deux domaines.» Citado por Robert Pitrou: Op. cit., pp. 180-181.

<sup>122</sup> Carta a Hulewicz. En Otto Dörr Zegers: "Introducción a las Elegías del Duino", Rainer Maria Rilke: *Las elegías del Duino*, p. 24.

que viven de cara a lo que Rilke llama “lo abierto” (*das Offene*).<sup>123</sup> Además de los animales, sólo los niños pequeños pueden acceder a lo abierto, pero prontamente, al transformarse en adultos, caen en la conciencia de su propio límite.

De este modo, dentro de la producción de Rilke podemos ver un ordenamiento muy particular del mundo. Los ángeles habitan en éste en toda su extensión. A su vez, el animal y el niño están cercanos a él, ya que no existe para ellos una frontera, pues no tienen conciencia de ésta. Esta situación existencial se vislumbra en la “IV Elegía”, pero se hace patente especialmente en la “VIII”:

Con todos sus ojos ve la criatura  
lo abierto. Sólo nuestros ojos están  
como invertidos y rodeándola a ella por completo  
cual trampas en torno a su libre salida.  
Lo que hay afuera lo sabemos sólo por el rostro  
del animal; porque ya al niño tierno  
lo hacemos darse vuelta y lo obligamos a mirar hacia atrás  
lo ya formado y no lo abierto,  
tan profundo en el rostro del animal. Libre de la muerte.  
A ella sólo nosotros la vemos; el animal libre  
tiene siempre tras de sí su ocaso  
y ante sí a Dios y, cuando camina, entonces  
lo hace hacia la eternidad, así como manan las fuentes.  
(...)  
Si ese animal que seguro avanza hacia nosotros  
en otra dirección tuviera una conciencia como la nuestra,  
nos haría cambiar de rumbo con su transformación.  
Pero para él su ser es infinito,  
libre y sin visión de su propio estado,

---

<sup>123</sup> En una de sus notas a la “VIII Elegía”, Otto Dörr dice lo siguiente: «El concepto de “lo abierto” (*Das Offene*) es uno de los más importantes de la metafísica rilkeana. En primer lugar, se refiere con él a la totalidad de los entes, a todo lo existente, incluyendo “ese otro lado que no vemos”, el mundo de la muerte. En segundo lugar, lo abierto es aquello que no encierra ni limita, sino que recibe y permite. Heidegger lo define como “la gran totalidad de todo aquello que no tiene límite” (*Holzwege*, p. 280). El mismo Rilke explica este concepto en una carta a un joven ruso que le preguntara por el sentido de la Octava Elegía: “Usted debe entender el concepto de lo abierto que yo he propuesto en esta elegía, de la siguiente manera: el grado de conciencia del animal lo inserta en el mundo de tal manera que él no tiene (como nosotros) que enfrentarse a él a cada momento. El animal está en el mundo; nosotros, en cambio, estamos *ante él* a través de este vuelco peculiar y esta elevación experimentados por nuestra conciencia...”» En Rainer Maria Rilke: *Elegías del Duino*, p. 134.

puro, como su mirada.  
Y donde nosotros vemos futuro, ahí él lo ve todo  
y se ve en todo, sanado para siempre.  
(...)  
Y nosotros: espectadores, siempre, en todas partes,  
vuelto hacia el todo y ¡nunca hacia afuera!<sup>124</sup>

El que se nos diga que somos “espectadores” enfatiza el hecho de que estamos *ante* el mundo y no *en* él.

Al niño y al animal, habría que agregar también a los moribundos, ya que en su cercanía con la muerte dejan de presenciar el límite entre uno y otro lado:

O aquel otro muere y entonces lo es.  
Porque cerca de la muerte uno ya no ve la muerte  
y mira hacia fuera fijamente, tal vez con amplia mirada de animal.<sup>125</sup>

Pero esta constatación trae aparejado el problema de la pérdida. El niño puede ver lo abierto, pero sólo por un breve tiempo, ya que después es guiado por sus mayores a ser un espectador del mundo. En el caso de los moribundos, esta visión de un mundo sin límites también es momentánea, ya que pronto es consumido por la muerte y, por lo mismo, por el silencio.

---

<sup>124</sup> Rainer Maria Rilke: “VIII Elegía”, pp. 129, 131. Hay en la “IV Elegía” referencias a este mismo problema. Por ejemplo, sobre los animales: «Tenemos conciencia a la vez del florecer y el marchitarse. / Y en alguna parte andan leones todavía, que no saben, / mientras son majestuosos, de ningún desmayo.»; sobre el ángel: «Ángel y muñeca; entonces, por fin hay espectáculo. / Luego se reúne lo que constantemente / dividimos por el hecho de existir. (...);» y sobre la infancia: «Ninguna cosa es ella misma. Oh, horas de la infancia, / cuando detrás de las figuras había más que / lo pasado y ante nosotros no estaba el futuro todavía. (...) Y sin embargo, en nuestra soledad / nos divertíamos con lo duradero y nos manteníamos ahí / en ese espacio intermedio entre el mundo y el juguete, / en un lugar que desde el principio / había sido fundado para un proceso puro. // ¿Quién puede mostrar al niño tal cual es? ¿Quién lo coloca / en el firmamento y pone en su mano la medida de la distancia? / ¿Quién produce la muerte infantil / a partir de un pan gris que se endurece, o la deja / dentro, en la boca redonda, así como se deja el corazón / de una hermosa manzana?... Los asesinos son / fáciles de reconocer. Pero esto: / contener la muerte suavemente, toda la muerte, / aun *antes* que la vida y esto sin enojo, / es indescriptible». “IV Elegía”, pp. 73, 75.

<sup>125</sup> “VIII Elegía”, p. 129.

## 2.1.2. El rol de la poesía: la transformación

Aunque las *Elegías* fueron escritas en un largo período de tiempo y al parecer sin un objetivo claro en un principio, tienen de todos modos una estructura —aunque a Butler le incomode tal afirmación, ya que ésta es creada *a posteriori*—. <sup>126</sup> El ciclo se articula en base a la búsqueda de una respuesta a un conflicto existencial. A la pregunta planteada por la “I Elegía” «¿Quién, si yo gritase, me oiría desde los coros / de los ángeles?», que buscaba el lugar del hombre en la creación, el por qué de nuestra existencia, hacia el final de ese periplo poético-existencial tendrá una respuesta:

Sólo que nosotros olvidamos tan fácilmente lo que el vecino sonriente  
no nos aprueba ni envidia. Queremos alzarla para que se vea,  
cuando en realidad la felicidad más evidente  
recién se nos revela si en el interior la transformamos. <sup>127</sup>

Estamos *aquí* tal vez para decir: casa,  
puente, manantial, portón, cántaro, árbol frutal, ventana,  
o a lo más: columna, torre... pero para *decir*, coméndelo,  
oh, para decir de una manera tal, como las cosas misma jamás  
pensaron ser en su intimidad.

(...)

Alábele el mundo al ángel, pero no lo indecible, pues *ante aquél*  
tú no puedes presumir del esplendor de lo sentido;  
en el universo, allí donde él siente de modo más sensible,  
tú eres un principiante. Por eso muéstrale lo simple,  
lo que, formado de generación en generación, vive como algo nuestro,  
junto a la mano y en la mirada. Dile las cosas. Él estará más sorprendido (...)<sup>128</sup>

Esta idea queda expresamente manifestada como voluntad en el siguiente pasaje:

Que yo un día, al salir de esta visión sombría,  
eleve mi canto de júbilo y gloria hacia los ángeles que nos son propicios. <sup>129</sup>

<sup>126</sup> «La tentativa retrospectiva de Rilke de imponer la unidad de concepción inherente a los sonetos, también a las elegías, no resiste a un examen detenido.» E. M. Butler: Op. cit. p., 445.

<sup>127</sup> “VII Elegía”, p. 115.

<sup>128</sup> “IX Elegía”, p. 145.

<sup>129</sup> “X Elegía”, p. 157.

El resultado de ese conflicto será asumir la *transformación* (*Verwandlung*) como la función del hombre en el mundo. Esto queda más claro en una carta que Rilke escribió a su editor polaco Hulewicz, en donde dice que «somos las abejas de lo invisible».<sup>130</sup> Pero esta transformación no es de tipo meramente físico. No es como opera el trabajo en la teoría marxista clásica. No está pensada en el sentido de tomar algo entre las manos o con herramientas afines, manipularlo y convertirlo en otra cosa. Es la palabra poética, en el sentido original del término poético, como creación, que debemos entender esta transformación.

Esta propiedad de la palabra en que opera sobre el mundo y que no se restringe a reproducirlo se desprende de la convicción de una realidad que es mayor a la que podemos percibir. Esta visión ontológica está en consonancia con lo dicho por Anna Balakian respecto a la tradición poética que desemboca en el surrealismo. Tal línea iría «(...) del romanticismo a Baudelaire y de éste a Lautréamont, Rimbaud y Mallarmé, hasta el nihilismo de Dada»,<sup>131</sup> que junto con generar «una revolución general en el misticismo poético», también han ayudado a conformar «una nueva filosofía de la realidad».<sup>132</sup>

Las ideas que Balakian tiene del surrealismo puede complementar la visión que Rilke tiene de la realidad. Con ello no quiero decir que él sea surrealista, sino que comparte con este movimiento una visión común de lo existente. Por ejemplo, en el surrealismo, hay una certeza intuitiva de un más allá que podría denominarse “infinito”, “eternidad” o “absoluto”. En Rilke eso es llamado lo “abierto”. Para los surrealistas, la razón no ha hecho más que limitar el acceso a ese otro lado de la existencia, al presentarnos sólo una parte de ella y llamarla realidad. En Rilke tal situación no es tan inmediata, ya que no es la razón *per se* la que provoca aquello, sino que la conciencia de nuestra finitud. En ambos casos, el resultado es que lo que llamamos realidad es solamente el mundo sensible que alcanzamos a percibir. Es la “naturaleza”, palabra «que por siglos ha sido usada como sinónimo de realidad, es empleada ahora para designar meramente el mundo exterior».<sup>133</sup> De ahí que Anna Balakian nombre como “antinaturalismo” a esta tendencia en el

---

<sup>130</sup> En relación con esta famosa cita, cabe señalar que no es original de Rilke, sino que la toma de un libro de Maurice Maeterlink llamado *La vida de las abejas*.

<sup>131</sup> Anna Balakian: *Orígenes Literarios del Surrealismo. Un nuevo misticismo en la Poesía Francesa*. Tr. Charles y Olga Burlacov. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1957, p. 11.

<sup>132</sup> Ídem, p. 12.

<sup>133</sup> Ídem, p. 22.

desarrollo del arte, en el que se genera un «proceso destructor» relacionado al cambio en la noción de “naturaleza”.<sup>134</sup>

De esto se desprende la voluntad de crear una poesía antimimética que no reproduzca la realidad, sino que la transforme. Tal concepción “antinaturalista” de la palabra está en concordancia con la imagen de Orfeo como cantor y mago. Su capacidad de intervenir en el mundo gracias a su voz, tendrá ahora un sustento ontológico.

Este antinaturalismo está en concordancia con un rol más exploratorio de la palabra poética. Tal concepción del mundo, en la medida en que intenta ser reflejada por la poesía, teñirá a ésta de un matiz metafísico, en el sentido de que apunta a una región más allá del mundo sensible. Tal situación de exploración de “regiones desconocidas”, pero ya no a partir de la ciencia, sino que en base a la intuición poética, será una constante de la tradición romántica, que se hará más o menos patente en sus diferentes versiones.

Esta idea de la transformación no es nueva en Rilke. Ya la encontrábamos presente en *Nuevos poemas*, pero adquiere aquí una nueva dimensión.<sup>135</sup> En un principio, Rilke intentó un objetivismo máximo: hacer que las cosas estuvieran en el poema como si ellas mismas fueran las que hablaran. Ahora, Rilke va un paso más allá e intenta transformar las cosas en el poema «como las cosas misma jamás / pensaron ser en su intimidad».

La transformación por medio de la poesía de lo visible en lo invisible, es decir, de lo perceptible a un ámbito de existencia que se nos escapa, convierte a la poesía en un medio de unión de ambas esferas. A través de ella podemos participar de la creación. Esto implica que el hombre *debiera* cumplir un rol poético para poder insertarse dentro del esquema del universo.

Podría decirse, como Hölderlin lo hace, que «poéticamente habita el hombre sobre esta tierra». Pero lo que en él es una seguridad, en Rilke es un proyecto. El hombre no habita poéticamente sobre el mundo, pero podría hacerlo. Y, llevando a cabo ese proyecto, fundaría la razón de ser de su existencia. («Estamos aquí tal vez para decir...»)<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> Vid. pp. 12-13.

<sup>135</sup> Es la base de lo que se halla en el método de Rodin que Rilke ocupó en sus creaciones poéticas.

<sup>136</sup> Quiero hacer notar que aquí me distancio de la lectura que Heidegger hace de estos versos. Él pone el énfasis del



Ahora bien, el papel de la poesía de unir ambas esferas de existencia, no se da por el mero hecho de poetizar. Hacer un poema sobre tal o cual objeto no implica nexo alguno entre este mundo y el otro. Además de llevar el objeto al poema «como las cosas mismas / jamás pensaron ser en su intimidad», es preciso una actitud particular del poeta. Es necesario que «alabe el mundo al ángel», esto es, volver la actividad poética una celebración (*Rühmung*). Esta situación queda explicitada en la asociación que hace Rilke entre poesía y canto. Poesía es canto. A su vez, como lo veremos en los *Sonetos a Orfeo*, «canto es existencia».<sup>137</sup> Pero para que estas relaciones sean realmente válidas es necesario que este canto sea celebratorio.<sup>138</sup> El acto de transformar lo visible en invisible, conectando de esta manera los reinos de la vida y la muerte, se vuelve un acto de alegría, en el que toda negatividad se ve superada o sublimada en este proceso creativo. De este modo, la poesía se vuelve una forma de afirmación de la existencia terrena, pero que paradójicamente sustenta su accionar en una situación metafísica.

Poetizar, entonces, no es una actividad desapasionada, como podría suponerse del objetivismo de Rilke; pero tampoco cae en un intimismo decadentista como el de sus primeros trabajos poéticos, sino que implica un uso acucioso de la observación para depurar el objeto en la poesía y así ofrecerlo, como si fuese una ofrenda en una fiesta, a un ser superior que representa la totalidad de lo existente, lo “abierto”. En el caso de las *Elegías*, este ser es el “ángel”; en los *Sonetos*, será Orfeo. Pero éste no sólo recibirá la ofrenda, sino que él mismo representará esta actividad creadora (no reproductora) de transformación y alabanza.

---

habitar del hombre como construir, siendo uno de los fundamentos del habitar. De este modo, «Es el poetizar el que recién trae al hombre a la tierra, a ella, y trayéndolo así al habitar.» Martin Heidegger: “...*Poéticamente habita el hombre...*”. *Revista de Filosofía*, Santiago de Chile, Vol. VII, n° 1-2, 1960 (junio), p. 81. Las consecuencias de todo ello es que se equipara al poetizar con una forma de medida: «Ver esta medida como medida, medirla-en-toda-su-extensión y tomarla como medida, es lo que para el poeta se llama: poetizar» (p. 86). Sin embargo, este tipo de medida no es una medida relacionada con lo técnico, que objetiva el mundo, sino que mantiene lo misterioso. Es muy probable que la interpretación de Heidegger sea la más cercana al sentido original de lo que quiso decir Hölderlin, pero su visión es voluntarista, ya que intenta justificar más bien una realidad deseada (la unión del arte y la vida) que una realidad efectiva del hombre ante el mundo. La ventaja de tal apreciación es que democratiza el proceso creativo, es decir, que todo hombre es poeta por habitar el mundo; pero la desventaja de ello, es que deja en una zona de indistinción el hecho de habitar efectivamente el mundo y aquella forma de expresión que llamamos poesía. El poema se homologa a cualquier tipo de actividad humana, haciendo irrelevante el hecho que se hable de la poesía, pues no sería distinto a decir “habitar”. De ahí mi distinción entre Rilke y Hölderlin, pese a las evidentes afinidades de ambos.

<sup>137</sup> Rainer Maria Rilke: *Sonetos a Orfeo*. Traducción de Otto Dörr Zegers. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2002, p. 25. Todas las referencias son a esta edición.

<sup>138</sup> Dos son los conceptos que Rilke utiliza para indicar este carácter: *rühmen* y *preisen*. Ambos pueden significar “alabar” o “elogiar”. De todos modos, el que más utiliza Rilke es *rühmen*.

Tal transformación de las cosas tiene entonces dos objetivos: enlazar el mundo material con el invisible, asociado con la muerte; pero también, rescatar a los objetos de su propia caída. Esto queda explícito en la “IX Elegía”. Cuando se nos propone que quizás nuestra misión en el mundo es nombrar las cosas, se nos dice después:

*Aquí* está el tiempo de lo *decible*, aquí su patria.  
Habla y proclama. Más que nunca  
decaen las cosas, las que podemos experimentar, porque  
lo que las reemplaza, desplazándolas, es un hacer sin imagen.<sup>139</sup>

Este “decaimiento” de las cosas está relacionado con el contexto histórico al que se enfrentaba Rilke. La modernidad se hace presente y está modificando el mundo que él habitaba, pero lo transforma para hacerlo desaparecer. Como dice Marx, «todo lo sólido se desvanece en el aire». Es por ese motivo, que Rilke intenta transformarlo, pero esta vez para darle eternidad en la poesía. Volver los objetos en una realidad espiritual que les permita sobrevivir.

### 2.1.3. Misticismo poético

Este impulso que busca conectar lo material con lo invisible gracias a la poesía, está en consonancia con un “impulso místico” de la poesía moderna, en especial con la tradición romántica, con la que Rilke comparte muchas características. Ahora bien, en su caso, este impulso místico se complejiza, pues su idea de Dios no una entidad personal. Para Rilke, parece ser más bien una idea estética, una creación del hombre. De este modo, su misticismo sería *sui generis*, ya que no implica una fusión con un dios personal, sino que una aprehensión por medio de la palabra de un estado ontológico.<sup>140</sup> Esto explicita la sacralización del arte, que más que una evolución de éste más allá de sus fronteras culturales, parece ser una reacción a la desacralización del mundo que se ha producido por los procesos de modernización. Ante la falta de Dios, se intenta completar una unión con *algo* trascendente. Pero ese *algo* ha abandonado el mundo y, en el caso de Rilke, se ha refugiado en las cosas. Estaríamos viendo en el misticismo rilkeano una expresión de la “trascendencia vacua” de la que habla Hugo Friedrich. Él nos dice:

---

<sup>139</sup> “IX Elegía”, p. 145.

<sup>140</sup> Sobre el intento de trascender la separatividad a través de la unión con Dios, vid. Erich Fromm: *El arte de amar*, pp. 39-40, 67-83.

«Al descomponer [lo grotesco] las apariencias en fragmentos, demuestra que el “gran todo” sólo nos es perceptible fragmentariamente, porque el “todo” no concuerda con el hombre. ¿Qué todo? Es significativo que no se dé ninguna respuesta o que ésta sea confusa. Aun admitiendo que tenga, como cree Víctor Hugo, un significado cristiano, es una trascendencia vacua.»<sup>141</sup>

El poeta tiende con su palabra a alcanzar ese estado ontológico absoluto, que es la unión de los dos ámbitos de lo existente. Pero en este misticismo poético, lo trascendente se ha vaciado. Como dice Friedrich sobre Baudelaire:

«La meta del ascenso no sólo está muy lejos, sino que está vacía: es un ideal vacuo. Nos hallamos ante un mero polo de tensión, hiperbólicamente anhelado, pero jamás alcanzado.»<sup>142</sup>

Así podemos explicarnos la “cosificación” de Dios, su repliegue en los objetos y la convicción de su futuridad, pues este concepto trascendente sólo existe como un polo al que se tiende, pero no como una entidad personal y presente.

Hay que destacar que, al mismo tiempo que la poesía adquiere el rol de fundamentación de la existencia del hombre, el poeta, el hombre que tiene como proyecto vital precisamente la poetización del mundo, sería el único que vive auténticamente. De esto se desprende una especie de segregación solapada —y a veces no tanto— entre el poeta y el resto de la humanidad. El antiguo ideal romántico del poeta como ser especial, dotado de un carácter superior al resto de sus congéneres, se hace presente acá. En este caso, los poderes de transformación, que convierten al poeta/cantor en mago, lo vuelven un ser que restablece los lazos perdidos entre los hombres y aquella zona superior. Sin embargo, no se trata de un poeta “médium” que se limita a repetir aquello que seres supraterrénos o una fuerza desconocida le dictan, sino que es un ser hiperconsciente de su situación vital y sus poderes que transfigura el mundo material en palabra poética, enlazando la vida con la muerte.<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Hugo Friedrich: Op. cit., p. 45.

<sup>142</sup> Ídem, p. 65.

<sup>143</sup> Ha de destacarse esto, pues ciertos críticos han señalado más bien el aspecto inconsciente de la creación de Rilke, lo que él mismo remarcó en la finalización de sus *Elegías* y en especial en la confección de los *Sonetos a Orfeo*. A partir de ahí es casi un cliché asociar a este autor con el furor poético, lo que sin duda pudo existir en la elaboración de estos textos, pero que no los explica en toda su dimensión, por ejemplo en la elección de los temas o de las formas poéticas. Téngase en cuenta que son “sonetos”, lo que ya lleva aparejado, por lo menos, una predeterminación de ciertos aspectos formales. El mismo Friedrich veladamente cuestiona a Rilke en más de

En un principio, tal situación implicó en Rilke un desprecio consciente y nihilizante hacia al resto de la humanidad.<sup>144</sup> Sin embargo, pese a mantener durante su vida ese aristocratismo intelectual, varió o aminoró su posición respecto a la diferencia entre los hombres normales y los poetas. Por ejemplo, en algún momento llegó a decir en una carta que «(...) la gran masa de la humanidad era creadora en la religión, la mujer en el parto y el artista en su arte, el cual era, ni más ni menos, la creación de Dios.»<sup>145</sup> Aquí hay una visión de la creación como una forma de maternidad. No se restringe la creación sólo a los poetas, pero de todos modos, sigue habiendo una separación fuerte entre ellos y el resto de la humanidad, en especial con la mujer. Ésta, al estar completa gracias a la maternidad, no tendría por qué expresarse artísticamente, invalidando o quitándole sustento de manera tácita a la creación artística hecha por mujeres, ya que no tendría una causa para trascenderse creando como el hombre.<sup>146</sup>

De este modo, esta visión segregadora del poeta y el resto de la humanidad, al llevarla a las *Elegías*, sólo podría resolverse convirtiendo a todo hombre en poeta. Se ve detrás de esto, entonces, el intento de llevar a cabo el habitar poético del hombre en esta tierra, la conjunción del arte y la vida, ámbitos que, desde este punto de vista, no tendrían por qué estar separados. El rol del hombre en creación, es decir, el poeta, el hombre que une nuestro mundo con el “más allá”,

---

un momento por este rasgo irracionalista en la composición de sus textos —no lo dice, pero habla de los *Sonetos*—, que estaría en disonancia con el carácter intelectual de la poesía moderna, por lo tanto, periclitado. Esto, junto con las relaciones aristocráticas de este poeta, parece molestarle en demasía, pues ni siquiera lo nombra, aunque lo alude. Sin embargo, muchas de las categorías que él expone son aplicables a Rilke. El mismo intelectualismo, que el dios de los poetas modernos sea Apolo, entre otros, veremos, son elementos rastreables en este autor, pese a cómo hizo, o dice que hizo, sus poemas.

<sup>144</sup> Por ejemplo, en su “Diario Florentino” es posible hallar pasajes como el siguiente: «Una vez, en ese querido invierno, hablamos de ello. Si el creador es esencialmente distinto de los demás. ¿Te acuerdas? Hasta hoy no he sabido la respuesta. El creador es el hombre ulterior, aquél a partir de quien tiene lugar el futuro. El artista no ha de perdurar siempre junto al hombre. En tanto el artista, el que es más móvil, más profundo, madura y se hace capaz de hacer estirpe, en tanto vive lo que sueña ahora, el hombre se empobrece y extingue paulatinamente. El artista es la eternidad que rebosa en los días.» Rainer Maria Rilke: *Diarios de juventud*. Madrid: Editorial Pre-Textos, 2000, p. 36

<sup>145</sup> E. M. Butler: Op. cit., p. 36. Con respecto al mismo tema, Pitrou comenta sobre esta visión de la creación como maternidad, aunque sin cuestionar la invalidación tácita de la creación artística femenina: «(...) es decir, para la mujer, la maternidad, quien la perfecciona, para el artista esta otra maternidad que es la obra que ha hecho nacer, para el no-artista, el descubrimiento progresivo de Dios.» [«(...) c’est-à-dire pour la femme, la maternité, qui la parfait, pur l’artiste cette autre maternité qu’est l’œuvre à faire naître, pour le non-artiste, la découverte progressive de Dieu.»] En Robert Pitrou: Op. cit, p. 36. Esta misma tensión entre creación y maternidad permite entender en mejor medida el conflicto presente en “Réquiem para una amiga”.

<sup>146</sup> Se entiende, entonces, que el hablante de las *Elegías* posee características claras: hombre (no en el sentido epiceno, sino meramente masculino), maduro (pues no es ni niño ni anciano, quienes están más cerca de “lo abierto” y no tienen las dificultades del hablante) y poeta. Las consecuencias de género de esta postura estética exceden el marco de la presente investigación, pero se hace la mención para algún interesado en estos temas.

será representado por Orfeo. Los motivos por los que decantaron las ideas poéticas rilkeanas en él serán analizadas a continuación.

### 3. Los Sonetos a Orfeo

«Y el mito cuya realización es este lenguaje, ese mito del Dios cantante, es al fin de cuentas el mito del artista, de la experiencia estética del hombre.»<sup>147</sup>

Hans Egon Holthusen

Los *Sonetos a Orfeo* continúan el desarrollo de las ideas expresadas en las *Elegías del Duino*, pero ahora estructuradas a partir del mito de Orfeo. Discursos como el de la soledad como impulso creativo, la muerte ya no como una categoría negativa, sino como una dimensión más de la existencia, la transformación de lo visible en invisible por medio del canto celebratorio, etc., son organizados ahora a partir de ciertas características presentes en aquel mito. De este modo, la historia del héroe tracio es utilizada como un “método mítico”, que ayudará a crear una formación discursiva particular de este texto. Ahora bien, tal ordenamiento de los discursos no se da por el uso de “todo” el mito.

Teniendo en cuenta los mitemas destacados anteriormente,<sup>148</sup> puede apreciarse que en los *Sonetos a Orfeo* no todos son utilizados. El más patente es la historia de Orfeo con Eurídice (2.) y, de los puntos que se subdividen de ella, el texto se centra especialmente —aunque no de manera exclusiva— en el Viaje al Hades, en especial en la catábasis. Esto último ya resulta un cambio fuerte con respecto a “Orfeo. Eurídice. Hermes.”, pues allí se destacaba la anábasis como una forma de resaltar el momento de la despedida definitiva de Eurídice y Orfeo, producto, en ese caso, de las diferencias en las actitudes vitales de ambos. Este cambio de perspectiva tendrá ciertas consecuencias que se analizarán más adelante.

Por lo tanto, hay que tener en cuenta que cuando se habla del “mito de Orfeo” en los *Sonetos*, no se está hablando de *todo* el mito, sino que sólo de estos mitemas. Los otros que han sido postergados pueden estar actuando como un sustrato complementario, pero no como elementos relevantes.

---

<sup>147</sup> Hans Egon Holthusen: Op. cit., p. 62.

<sup>148</sup> Vid. Capítulo I. 2.

### 3.1. Concepción ontológica de los *Sonetos a Orfeo*: Los dos reinos

#### 3.1.1. Orfeo y el canto

Existe en los *Sonetos* la misma concepción de mundo que en las *Elegías*. La inexistencia de una frontera “real” entre los dos ámbitos de existencia es explicitada a lo largo de los textos. Por ejemplo, en el “Soneto I, 6”:

Cuando vayáis a dormir no dejéis ni leche  
ni pan sobre la mesa; ellos atraen a los muertos.

Tanto la leche como el pan, símbolos de vida, son capaces de atraer a los muertos, que sin mayores problemas pueden venir a visitarnos. La escena misma muestra la cotidianidad de la relación entre ambas zonas.

El elemento más importante de esta unión será el canto celebratorio y su representación en la figura de Orfeo. Es por eso que se destaca la doble naturaleza de éste:

¿Es él de aquí? No, desde ambos  
reinos creció su naturaleza vasta.

Y más adelante:

Nada le puede empañar su imagen valedera;  
y ya sea desde *tumbas* o *habitaciones*,  
celebre él anillo, prendedor y cántaro.<sup>149</sup>

La aparición de “tumbas” y de “habitaciones” conectaría esta frase con la muerte, no sólo en su sentido físico, como ocurre con la alusión de las tumbas, sino que también con el sueño, lo que crea una plurisignificación, ya que la muerte sería otra forma de soñar o soñar una forma de muerte, que de todos modos, dentro del pensamiento rilkeano que se ha expuesto hasta ahora, no sería una muerte definitiva.

---

<sup>149</sup> “Soneto I, 6”; p. 27. El destacado es mío.

Desde ese espacio, el de la muerte, pero conectada con la vida, se pide que «celebre él anillo, prendedor y cántaro». Estos tres elementos estarían simbolizando la unión, y es ésta la que piensa celebrarse. Vemos entonces cómo se cumple el rol de la poesía como unión entre los dos mundos.

### 3.1.2. El árbol como símbolo de unión

Uno de los elementos que señalan esta visión ontológica es el árbol. Como el canto y Orfeo, se convierte en una representación del vínculo entre estas dos zonas de existencia. En una carta (8/11/1915) Rilke destaca esta imagen simbólica:

«Cuando un árbol está en flor, la muerte no menos que la vida florece en él; y todo campo está lleno de muerte... Por doquier la muerte mora todavía... Los amantes... están llenos de muerte, porque están llenos de vida.»<sup>150</sup>

El símbolo del árbol nos explicitará la misma acción que cumplirá el canto en los *Sonetos*. Por este motivo es que se reiterará varias veces a lo largo del texto, ya sea hablando expresamente de él o aludiendo a alguna de sus partes: raíces, ramas, frutos, etc. Esta presencia recalca la idea de la unión de dos ámbitos distintos: el terrestre y el celeste. Tales zonas se identifican respectivamente con las que ya se han visto: lo visible, lo material, la vida; y lo invisible, lo inmaterial, la muerte. Como dice Cirlot:

«Tratándose de una imagen verticalizante, pues el árbol recto conduce una vida subterránea hasta el cielo, se comprende su asimilación a la escalera o montaña, como símbolos de la relación más generalizada entre los “tres mundos” (inferior, superior, celeste) [...] Es interesante reconocer en la estructura del árbol la diferenciación morfológica correlativa a la triplicidad de niveles que su simbolismo expresa: raíces, tronco, copa.»<sup>151</sup>

Del mismo modo, puede representar una simbología doble, aunando en sí la vida y la muerte o

---

<sup>150</sup> Citado por E. M. Butler: Op. cit., p. 318.

<sup>151</sup> Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Ediciones Siruela, 1998, p. 90.



también a nivel sexual. «Esta *coniunctio* ratifica el valor totalizador del árbol cósmico».<sup>152</sup> Precisamente es el árbol desde este aspecto doble el que destaca Rilke. Tal vez no exista un significado expresamente sexual en los *Sonetos*, pero al dejar de lado el simbolismo de tres niveles (raíces, tronco, copa), por uno de dos, Rilke resalta la dicotomía entre vida y muerte. De este modo, el inframundo, el mundo de los muertos, es homologado a la esfera celeste, al mundo espiritual. Por este motivo, se utiliza la tricotomía clásica del árbol pero sólo formalmente, porque en su utilización particular, dos niveles de ésta han sido equiparados.

Es de destacar que dentro del simbolismo del árbol, muchas veces se le asocia a otros símbolos afines: «La estaca de sacrificio, el arpa-lira, el barco funerario y el tambor son símbolos derivados del árbol, como caminos del mundo ultraterrestre.»<sup>153</sup> Precisamente, en el “Soneto I, 17” se alude al árbol asociándolo con la lira. El poema parte hablando de las raíces explicitando su relación con los muertos:

En el fondo el anciano, confuso,  
raíz de todo lo formado,  
manantial secreto  
que ellos nunca vieron.

Y termina diciendo:

Las ramas se quiebran, sin embargo, todavía.  
Pero apenas llegada una arriba,  
ella se curva en forma de lira.<sup>154</sup>

La lira, el instrumento que es asociado a Orfeo, es el resultado de la transformación de lo muerto operado, en este caso, por el árbol que une ambos mundos. Las ramas tienden hacia el cielo, indicando el rol que tendría la lira —representación del canto—, desde lo terreno a lo celeste. Existe entonces una complementación entre la unión representada por el árbol y el canto. Esto queda explícito desde el primer soneto de todo el conjunto:

---

<sup>152</sup> Ídem, p. 91.

<sup>153</sup> Ídem, p. 92.

<sup>154</sup> “Soneto I, 17”; p. 39.

Ahí se elevó un árbol. ¡Oh pura trascendencia!  
¡Oh, Orfeo canta! ¡Oh, árbol alto en el oído!<sup>155</sup>

Este soneto hace alusión al poder que tiene el canto incluso entre los animales. El oído, el escuchar, se hace una facultad para recibir esa trascendencia («El rugir, gritar, bramar / parecían mezquinos a sus corazones»). Es ahí donde surge el árbol, señalando que la unión que simboliza está basada en el canto.

Dentro de los símbolos relacionados con el árbol, la fruta tiene un lugar especial, pues es el resultado de la transformación de la materia muerta en vida. Concentra en sí toda la energía de la muerte. De este modo, puede ser, a la vez, alimento y origen de otro árbol que cumpla la misma función. Es decir, la muerte deviene en vida y a su vez, al intentar alcanzar lo celeste, se reitera el ciclo.

En el “Soneto I, 14” encontraremos ese mismo significado de la fruta, patentizando además que los muertos son los que nutren la tierra. Se nos remarca esa transformación de la muerte en vida y la manifestación de aquello: «la flor, la hoja de la vida, la fruta».

El mismo sabor de la fruta tendrá un significado especial, lo que será destacado en el soneto inmediatamente anterior:

Manzana llena, pera y plátano,  
grosella... *Todo esto habla en la boca*  
de la vida y de la muerte... Yo presiento...  
Leedlo en el rostro de un niño

al saborearlas. Esto viene de lejos.  
¿No se torna lentamente inefable en vuestra boca?  
Donde había antes palabras, fluyen ahora hallazgos  
liberados de la pulpa con sorpresa.

Atreveos a decir lo que llamáis manzana.  
Esta dulzura, emergiendo ligera en el sabor,  
sólo se condensa para hacerse

---

<sup>155</sup> “Soneto I, 1”; p. 23. El destacado es mío.

clara, despierta y transparente,  
ambigua, solar, terrena, aquende:  
Oh experiencia, contacto, dicha... ¡gigantesca!<sup>156</sup>

La fruta en su sabor le habla a la boca «de la vida y de la muerte». En ella desemboca el proceso de transformación que desarrolla el árbol, de transfigurar la savia de sus raíces, las que están conectadas con la muerte, en el fruto y su sabor, que se condensa para hacer su dulzura «clara, despierta y transparente, / ambigua, solar, terrena, aquende». Es decir, todo lo contrario de lo que tradicionalmente asociamos con el mundo de los muertos. Es por eso que la transmutación de las ramas en una lira en el “Soneto I, 17” estaría homologando a la lira con el fruto. Los dos serían producto de esta transfiguración y estarían indicando la unidad esencial de ambas regiones de la existencia en una realidad omniabarcante.

La fruta y su sabor apuntan al rol que la boca y el oído ocupan en los *Sonetos*. Siendo la fruta la fusión de la vida y la muerte, la integración en nosotros a través de la boca señala el carácter de umbral que ésta tiene, pues conecta lo interior con lo exterior. De este modo al consumir la fruta, podemos integrar los poderes concentrados de la muerte que en ella residen. La boca se transforma en un umbral que conecta ambos reinos de la existencia. Siendo así, este rol completa la función de la poesía, pues la boca, si bien une a los dos reinos, también es residencia del canto.

Junto con la capacidad de cantar, se destaca también la de oír. De ahí el «árbol alto en el oído» en el “Soneto I, 1”. En la valoración del canto puede apreciarse como un nexo entre lo material y lo invisible.

En un momento, esta relación entre canto y oído se une a su vez con la del árbol. Esto ocurre en el “Soneto I, 1” y en el “II, 28”. En éste último se nos dice:

(...) Porque ella  
sólo se agitaba entera al escuchar a Orfeo con su canto.  
Tú estuviste desde entonces y hasta ahora conmovida  
y extrañada, porque un árbol pensó tan largamente

---

<sup>156</sup> “Soneto I, 13”; p. 35. El destacado es mío.

sobre si ir o no contigo hacia el oído.  
Tú aún conocías el lugar donde se elevó la lira,  
resonando: el inaudito centro.<sup>157</sup>

Me parece que no es casual el hecho de que tal asociación se dé al comienzo y al final de los *Sonetos a Orfeo*. Es verdad que el “Soneto II, 28” no es exactamente el último de la serie, pero el que le sigue es más bien una síntesis de lo expuesto a lo largo de todos los *Sonetos*, por lo que no contradice mayormente la afirmación. Se estaría indicando con ello la intrínseca unidad de las cosas.

El árbol simboliza la unión de la vida y la muerte y, además, señala la complementariedad entre el canto (Orfeo) y el baile (Eurídice) —ya se hablará de ello—. En relación con esto último, se nos dice que Orfeo no sabía si ir o no con Eurídice, la destinataria de este soneto, «hacia el oído». Con esto quizás se estaría indicando la vacilación o la dificultad de unir lo visible y lo invisible. Todo ello desemboca en el oído. Tal situación indicaría que, si bien el canto y el baile posibilitan la unidad de lo real, la meta es el oído, que al escuchar le da sentido al canto. De este modo, el oído hace que el proceso se vuelva consciente, pues al percibir el canto, nos enteramos al mismo tiempo de su existencia y de su rol.

### 3.2. Situación existencial del hombre

«La vida entera del hombre es un solo adiós. Cábele el cruel destino de hallarse constantemente frente a la muerte; en todo momento y para siempre.»<sup>158</sup>

E. M. Butler

La posición del hombre dentro de la visión ontológica desplegada en los *Sonetos* podría calificarse de negativa. De ella se desprende el rol hegemónico que cobrará el canto celebratorio como articulador de los discursos del poemario.

---

<sup>157</sup> “Soneto II, 28”; p. 131.

<sup>158</sup> E. M. Butler: Op. cit., p. 369.

### 3.2.1. La expulsión

Ante el mundo, se ha señalado que el hombre no está *en* él, sino que *ante* él. Se habita en el mundo desde “afuera”. La conciencia que tiene de su propia finitud lo coloca en esa posición. Tal situación ubica al hombre como esencialmente expulsado del mundo, ya que todo lo que lo rodea, pertenece a éste excepto él. En el “Soneto II, 23” encontramos:

Nosotros somos libres. Fuimos expulsados allí  
donde pensamos primero ser los bienvenidos.<sup>159</sup>

Las características idealizadas del lugar y la presencia de la expulsión asocian ese espacio con el paraíso y el destino del hombre, que pierde ese lazo armónico con el mundo.<sup>160</sup>

Sin embargo, las motivaciones de este quiebre y, por lo mismo, de la condición actual —y por lo demás negativa— del hombre, no se deberían a la desobediencia a los mandatos divinos como en la versión bíblica de Adán y Eva. Teniendo en cuenta el contexto temático de los *Sonetos*, la toma de conciencia, simbolizada en este caso por el fruto del árbol del conocimiento, coloca al hombre en un permanente “estar fuera”.

El fruto bíblico pone el énfasis de la libertad en el plano moral, pues el árbol del conocimiento da la capacidad de discernimiento entre el bien y el mal. Esta ambigüedad entre la libertad y la caída es retomada aquí, pero ya no desde la perspectiva moralizante, sino enfatizando los resultados: la expulsión. Esto trae aparejado también una valoración incierta de la libertad.

La falta de un conector adversativo en aquel poema da dos posibles lecturas respecto a la libertad. Por un lado, ella es relativizada por la pérdida del hombre de su armonía originaria. Sin su capacidad de apreciar “lo abierto”, la mención de la libertad sería más bien irónica, pues de nada serviría sin la integración del hombre a la creación.

Por otro lado, puede dársele un énfasis a la libertad, tomando la expulsión como un precio a pagar

---

<sup>159</sup> “Soneto II, 23”; p. 127.

<sup>160</sup> Cfr. Génesis 3:1-24.

por la obtención de ella. La libertad sería, desde esa perspectiva, la posibilidad de ejercer nuestras propias decisiones. En este permanente “estar fuera” del mundo, por lo menos tenemos la libertad, lo que nos ayudaría a retomar la armonía perdida.

Ambas posturas, si bien son opuestas, señalan las circunstancias entre las que se mueve la vida humana: la libertad y la indefensión.

Como puede verse, en cuanto a la situación existencial del hombre, no hay una visión completamente distinta a la que podía encontrarse en las *Elegías*. Sin embargo, no se da el patetismo que éstas contienen. Más bien hay una aceptación y también una seguridad con respecto a la acción humana a seguir respecto a su condición, pues existe ya la respuesta para contrarrestarla e intentar la reintegración a ese mundo perdido del cual fuimos expulsados. La certeza de que los hombres somos “las abejas de lo invisible” minimiza lo deficitario de nuestra situación en el mundo y le da un sentido a todo lo negativo.

### 3.2.2. La errancia

Otra situación existencial del hombre, que complementa a las anteriores, es el hecho de que su “estar fuera” lo lleva a un desarraigo constante, debido a que no tiene una posición fija en la creación. Por ejemplo, en el “Soneto I, 22” se nos dice: «Nosotros somos los errantes».<sup>161</sup>

Esta visión de la humanidad errante vuelve a tomarse en el “Soneto II, 27”:

Sin embargo, frente a las fuerzas permanentes  
valemus como lo que somos, como los errantes,  
como un uso, una costumbre de los dioses.

Esta errancia no es física. No se trata de un ir de un lugar a otro, sino que la existencia del hombre pierde su rumbo al no tener asidero.

Tal situación se complementa con el hecho de que nuestra conciencia del mundo, lo que nos

---

<sup>161</sup> “Soneto I, 22”; p. 43.

ubica en ese “estar fuera” de “lo abierto”, a la vez nos crea una conciencia de nuestra finitud. El paso del tiempo, o el darse cuenta de ello, nos convierte en pasajeros y finitos. Es por eso que «frente a las fuerzas *permanentes*», nuestra existencia se vea disminuida y nos transformamos en errantes. Son ellas las que realmente *existen*. Nosotros sólo pasamos.

La muerte se convierte en el resultado de esta conciencia. Pero en Rilke, el límite está en verdad en la mente del observador y no es una característica inherente a la realidad. Por lo mismo, en el poema anterior encontramos:

¿Existe realmente el tiempo, el que destruye?  
¿Cuándo, sobre la montaña dormida, despedazará al castillo?  
(...)  
¿Somos en verdad tan angustiosamente frágiles  
como el destino nos quiere hacer creer?<sup>162</sup>

La acción corrosiva del tiempo en la materia es puesta en duda. Existe también ahí un «fantasma de lo transitorio» que «pasa a través de lo cándidamente receptivo, / como si fuera un humo». Pero somos nosotros quienes pertenecemos y le damos existencia a ese fenómeno.

Es verdad que existen fuerzas permanentes y que ante ellas somos los “errantes”, pero también ésta, así como las demás categorías existenciales del hombre, si bien generan un cierto temple negativo en los *Sonetos*, a diferencia de las *Elegías*, se tiene ahora la respuesta para poder superar aquella condición deficitaria: el canto celebratorio. Es por eso que esta situación es confrontada inmediatamente con:

Pero el paso del tiempo  
no lo toméis en cuenta  
frente a lo que perdura.<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> “Soneto II, 27”; p. 131.

<sup>163</sup> *Ibíd.*

### 3.2.3. La soledad como categoría existencial y como impulso creativo

En la medida en que el hombre se encuentra expulsado del mundo, la separatividad provocada por esa condición original trae como consecuencia a su vez a la soledad como categoría básica existencial del ser humano. El hombre existe *en soledad*. Pero ésta no es sólo de la especie humana respecto a toda la creación. También cada persona se encuentra aislada de todo y de todos. En el “Soneto II, 20” se dice:

Qué lejos entre las estrellas; y sin embargo,  
cuánto más lejos lo que se aprende aquí.  
Alguien, por ejemplo un niño... y el que sigue y el segundo,  
oh, qué incomprensiblemente lejos están uno del otro.  
(...)  
Todo está lejos y en ninguna parte el círculo se cierra.<sup>164</sup>

Como puede observarse, el aislamiento es universal. No se trata del desinterés de una persona por otra, sino que «todo está lejos» y cada cosa y cada persona están solas entre el resto del mundo sin ningún motivo aparente («oh, qué incomprensiblemente lejos están uno del otro»).

La soledad es una condición existencial, pero, tal elemento que parece ser negativo, se convierte a la vez, desde muy temprano en la producción rilkeana, en una fuente para la creación, adquiriendo con ello una caracterización positiva. Debido a esto, se intenta buscar aun más soledad que la que de por sí ya se tiene por el mero hecho de existir.

Desde esta perspectiva, este discurso ocupa un lugar importante dentro de la poética rilkeana, pues, paradójicamente, gracias a ella podemos encontrarnos y trascender ese “estar fuera”. En el movimiento “hacia adentro” llegamos a la unidad —o tendemos a ella— con “lo abierto”. Así se conectan a través de la soledad las dos regiones de existencia. Este aspecto es bastante patente en las *Cartas a un joven poeta*. Por ejemplo, en una de ellas, Rilke saluda a Kappus en Navidad y aprovecha de alentarle en esa soledad que, debido a la fecha, debiese sentirse más fuerte:

«Pero si usted nota entonces que es grande [su soledad], alégrese de eso; pues (se lo pregunta usted)

---

<sup>164</sup> “Soneto II, 20”, p. 123.



¿qué sería una soledad que no tuviera grandeza? Hay sólo *una* soledad, y es grande y no es fácil de sobrellevar, y a casi todos les llegan las horas en que de buena gana se querría cambiar la soledad por una comunidad, aunque fuera banal y barata, por la apariencia de una escasa coincidencia con el primer llegado, con el más indigno... Pero quizás son esas precisamente las horas en que crece la soledad; pues su crecimiento es doloroso como el crecimiento de los niños y triste como el comienzo de las primaveras. Pero no puede equivocarse usted. Lo que se necesita, sin embargo, es sólo esto: soledad, gran soledad interior. Entrar en sí y no encontrarse con nadie durante horas y horas, eso es lo que se debe poder alcanzar.»<sup>165</sup>

Tal voluntarismo respecto al aislamiento sólo se explica si se tiene en cuenta que ella es una condición en la creación poética. Quizás uno de los pasajes que más se ha citado relativos a esta relación sea el siguiente:

«Pregunta usted si sus versos son buenos. Me lo pregunta a mí. Antes ha preguntado a otros. Los envía usted a revistas. Los compara con otros poemas, y se intranquiliza cuando ciertas redacciones rechazan sus intentos. Ahora bien (puesto que usted me ha permitido aconsejarle), le ruego que abandone todo eso. Mire usted hacia fuera, y eso, sobre todo, no debería hacerlo ahora. Nadie puede aconsejarle ni ayudarle, nadie. Hay sólo un único medio. Entre en usted. Examine ese fundamento que usted llama escribir; ponga a prueba si extiende sus raíces hasta el lugar más profundo de su corazón; reconozca si se moriría usted si se le privara de escribir. Esto, sobre todo: pregúntese en la hora más silenciosa de su noche: ¿debo escribir? Excave en sí mismo, en busca de una respuesta profunda. Y si ésta hubiera de ser de asentimiento, si hubiera usted de enfrentarse a esta grave pregunta con un enérgico y sencillo *debo*, entonces construya su vida según esa necesidad: su vida, entrando hasta su hora más indiferente y pequeña, debe ser un signo y un testimonio de ese impulso.»<sup>166</sup>

Independientemente del fundamento psicológico de esa actitud biográfica, poéticamente hablando, tal situación era vista de una manera positiva.<sup>167</sup> Por ejemplo, en su relectura de la parábola del “Hijo Pródigo” que aparece en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*.<sup>168</sup>

Esta primera actitud positiva hacia la soledad ya se muestra en crisis en las *Elegías*. Sólo es

---

<sup>165</sup> Rainer Maria Rilke: *Cartas a un joven poeta*, pp. 61-62.

<sup>166</sup> Ídem, pp. 24-25.

<sup>167</sup> Sin tener a Rilke en mente, Fromm opina que este alejamiento y concentración en uno mismo, sería una actitud de narcisismo o, como prefiere llamarlo, de un pseudoamor a sí mismo. Vid. Erich Fromm: *El arte de amar*, pp. 62-67.

<sup>168</sup> Vid. Rainer Maria Rilke: *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, pp. 205-211. Sobre la soledad en este mismo texto, véase también p. 157.

necesario tener en cuenta el comienzo de la primera de ellas:

¿Quién, si yo gritase, me oiría desde los coros  
de los ángeles? Y aun suponiendo que algunos de ellos  
me acogiera de pronto en su corazón, yo desaparecería  
ante su existencia más poderosa.

Se trata de una soledad que no es meramente una “sensación” de aislamiento con respecto al otro, sino que se trata más bien —pese a lo trillado del término es muy clarificador— de una soledad existencial.<sup>169</sup> El hombre, al estar “arrojado-en-el-mundo” se enfrenta a éste mundo y a sí mismo como entidades distintas. La separatidad de Fromm.

Antes, Rilke veía en el aislamiento una instancia necesaria para el autoconocimiento y, con ello, para la escritura. Después de la crisis representada en las *Elegías*, esa visión se complejiza aun más, ya que se tiene conciencia de la negatividad de esa situación básica humana. No es necesario huir de quienes nos aman como en el “Hijo Pródigo”, sino que se nace enfrentado a un mundo que nos da la espalda. De este modo, el discurso de la soledad como deseada va a ser relegado dentro de los *Sonetos*, y se buscará la unión con el mundo a partir del canto celebratorio. La soledad será substituida por el viaje al Hades.

Todas las categorías existenciales básicas del hombre son reconocidas como negativas, pero a diferencia de lo que se hallaba en la producción poética anterior de Rilke, ante esta situación de precariedad se conoce ya la respuesta para contrarrestarlas. Ello desemboca en una actitud vital especial ante el mundo. De ahí que —siguiendo en parte a Hölderlin— el hombre deba habitarlo “poéticamente”, pues con la poesía, al alabar lo material, las cosas, puede ubicarse dentro de la creación y trascender de ese modo su fragilidad.

---

<sup>169</sup> Tal vez sea más aclaradora al respecto la diferencia entre los términos alemanes *Alleinsein* y *Einsamkeit*. El primero alude a estar sin compañía; pero el segundo se refiere a que la persona se encuentra aislada del resto (*einsam* proviene de *ein*, “uno” en alemán). De este modo, la soledad a la que se alude acá está más cercana a este concepto y no estar simplemente sin compañía, pues se puede estar en *Einsamkeit* estando rodeado de personas.

### 3.3. La transformación como discurso hegemónico de los *Sonetos a Orfeo*

#### 3.3.1. Por qué Orfeo

Si se postula que el mito de Orfeo tiene un rol organizativo de los discursos presentes en los *Sonetos*, es necesario preguntarse el por qué de la presencia en ellos de textos que parecen no dar cuenta de ningún aspecto de aquél. Por ejemplo, es posible hallar poemas referentes al vuelo (“I, 23”), a una araña (“II, 3”), a un unicornio (“II, 4”) o un niño jugando con una pelota (“II, 8”). Al considerar sus temas no es posible encontrar una relación directa con el mito de Orfeo. Parecen estar “fuera de lugar”. Sin embargo, esta inclusión queda clara cuando se considera el rol de la transformación en el mito de Orfeo.

Es necesario tener en cuenta la relevancia que Rilke establece respecto a la transformación en relación con Orfeo, pues no es un rasgo que haya sido destacado por la tradición literaria, quizás a excepción de Ovidio en su *Metamorfosis*. Siendo tan relevante este aspecto, Rilke tenía otras figuras mitológicas a su disposición, como Circe o Proteo, que sí están mucho más asociados con la transformación y hubiesen acentuado aun más esa característica.

Al considerar lo anterior, así como el rol secundario de Orfeo en su producción previa (como en “Orfeo. Eurídice. Hermes.”), la elección de este personaje y su mito para exponer su poética transformadora parece casi antojadizo.

Sin embargo, pese a la imagen de la tradición, la relación entre Orfeo y la transformación es explicitada desde los primeros poemas del conjunto:

Porque eso es Orfeo: su metamorfosis  
en esto y en aquello.<sup>170</sup>

La respuesta a este problema está, a mí parecer, en entender qué clase de transformación es la que Rilke tiene en mente.

En el caso de las *Metamorfosis* de Ovidio, la transformación de Orfeo es *sui generis* a la luz de

---

<sup>170</sup> “Soneto I, 5”; p. 27.

otras presentes en el mismo texto. Está referida más bien al desmembramiento de su cuerpo y al destino de sus partes. La inclusión de este personaje se explica por su rol de cantor divino, pues es el hablante lírico de gran parte del “Libro X”.

Otro elemento del mito que prefigura la transformación es el rol civilizador de Orfeo. Él es capaz de *cambiar* el corazón del hombre y, con ello, a la sociedad. Pese a ello, este cambio no se puede decir que se ajuste completamente a la que Rilke tiene en mente, pues sólo alude a mudar el estado anímico y no una transfiguración de lo visible en lo invisible como lo entendíamos desde las *Elegías*.

La transformación rilkeana, desde esa perspectiva, implica un cambio profundo de los objetos. Se trata de cambiar el estado ontológico de lo poetizado y no sólo investirlo de otra forma. Lo que se busca con ello es purgar del objeto todo aquello que lo limite temporalmente, hacerlo perfecto en el poema. Este proceso se convierte, entonces, también en uno de purificación del mundo. Es así como puede entenderse la afirmación de Rilke de que los humanos somos «las abejas de lo invisible». De este modo, veremos que los *Sonetos* están exponiendo distintas formas de transformación. Según Butler:

«La primera serie de sonetos es como una exposición de las distintas maneras en que pueden ser llevadas a cabo las metamorfosis. Ocupan el primer lugar las transformaciones mágicas, seguidas de las musicales o estéticas, que son otra modalidad de las mágicas; siguen los cambios emocionales o espirituales, los biológicos, los transmigratorios, los evolutivos, los estacionales y los históricos; todo ello introducido, entremezclado y finalmente disuelto por la figura mitológica de Orfeo, el inmortal dios cantor.»<sup>171</sup>

Este rol transmutador de la poesía, sin embargo, no es *a priori*, sino que se logra gracias a una actitud específica del hablante/poeta:<sup>172</sup> la celebración y la alabanza del mundo terrestre al superior. Tal situación se da como un “deber ser”:

Desea el cambio. Oh, sé entusiasta de la llama:  
Dentro una cosa se te escapa que hace alarde de transformaciones.

---

<sup>171</sup> E. M. Butler: Op. cit., p. 401.

<sup>172</sup> Utilizo esta denominación, ya que queda claro que el hablante tiene como principal ámbito de preocupación el ejercicio poético, por lo que no es cualquier hablante lírico. Esto nos da luces de otro elemento que abordaré más adelante, que es la dimensión metapoética.

Esto a su vez lleva al sujeto transformador, el poeta, a entrar en una complementariedad con el mundo transfigurado por él:

(...) Y Dafne, la transformada,  
desde que se siente laurel quiere que tú te conviertas en viento.<sup>173</sup>

Esta era la respuesta que Rilke daba al rol del hombre y será el eje que articule la razón de este poemario. Por ejemplo, en el “Soneto II, 2” se nos dice:

*Cuánto* no han visto los ojos, antaño, en las cenizas  
del lento apagarse de las chimeneas:  
miradas de la vida, perdidas para siempre.

¡Ay! ¿Quién, de la tierra, conoce las pérdidas?  
Sólo aquel que cante, pero con tonos de alabanza,  
el corazón nacido para el Todo.<sup>174</sup>

Como se ve, hay aquí un reconocimiento de la vida como una continua pérdida,<sup>175</sup> lo que complementa las categorías existenciales de las que se habló más arriba. Sin embargo, esta situación deficitaria del hombre es capaz de ser superada, de dársele un sentido, si se la relaciona con la alabanza. Sólo a partir de ahí, el hombre es capaz de relacionar las dos esferas de existencia, que ya sabemos no son más que una sola, pero que la conciencia limitada del hombre reduce esa totalidad, lo “abierto”, a elementos que parecen opuestos.

En esta intervención de la realidad (sensible) se crea un «mundo duplicado».<sup>176</sup> Pese a la denominación que Rilke le da, no se trata de una mera copia de la realidad, sino que entraña una manipulación del ser del objeto por medio de la poesía.

---

<sup>173</sup> “Soneto II, 12”; p. 115.

<sup>174</sup> “Soneto II, 2”; p. 105.

<sup>175</sup> En relación con eso, recuérdese el famoso final de “Réquiem para el poeta Wolf von Kalckreuth”: «¿Quién habla de victorias? El resistir lo es todo.» En Rainer Maria Rilke: *Elegías del Duino*, p. 209. Del mismo modo, puede encontrarse en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*: «En la vida no hay clases para principiantes; enseguida exigen de uno lo más difícil» (p. 84). En ambos casos se pone de manifiesto la dificultad de la vida y en el primero de ellos, se aprecia la idea de que ésta no puede ser plena sino que sólo soportada.

<sup>176</sup> “Soneto I, 9”; p. 31.

Este proceso de poetización no actúa de manera analógica, es decir, por similitud pero en diferentes soportes físicos, como lo haría el arte mimético. De ser así, caeríamos en el problema que Platón achacaba al arte en general, o sea, la obra de arte como un mero simulacro de la realidad. En la comparación entre ésta y el arte, este último siempre sería apreciado en menos. En cambio, la transformación rilkeana implica un proceso anagógico, es decir, aquí se opera en el propio modo de ser del objeto y, a diferencia de la visión platónica del arte, lo “duplicado” es visto como mejor que lo existente, pues es el resultado de un proceso de perfeccionamiento.

Poetizar será entonces una intervención en la realidad. No sólo copiarla, sino transmutarla.

El mejoramiento de nuestra situación existencial por medio de la poesía es posible encontrarlo en pasajes como el siguiente, del “Soneto I, 19”:

No se ha reconocido el dolor  
ni se ha aprendido el amor  
y lo que nos aleja en la muerte

no ha sido develado aún.  
Sólo el canto sobre la tierra  
santifica y celebra.<sup>177</sup>

Así mismo, en el “Soneto I, 7”:

¡Celebrar, eso es! Aquél llamado a celebrar  
emergió, al igual que el bronce, del silencio  
de la piedra. Su corazón, ¡oh lagar precedero  
de un vino inacabable para el hombre!

Nunca la voz le falla junto al polvo,  
cuando el ejemplo divino lo conmueve.  
Todo se transforma en viña y todo en uva,  
madurada en su sensible mediodía.

Ni la putrefacción de las tumbas de los reyes

---

<sup>177</sup> “Soneto I, 19”; p. 41.

ni la sombra que cae de los dioses  
pueden desmentir su celebración.

Él es uno de los mensajeros permanentes  
que, en el umbral de las puertas de los muertos,  
alza las fuentes con frutos de alabanza.<sup>178</sup>

Ambos sonetos muestran las condiciones negativas en que el hombre se desenvuelve en el mundo, pero al mismo tiempo plantean la solución: la celebración. Ese doble movimiento ya ha sido señalado, pero aquí se contextualiza en la figura de Orfeo, en especial el “Soneto I, 7” —de ahí que se lo haya citado en extenso.

En este poema se nos habla de «la tumba de los reyes» y «la sombra que cae de los dioses», la muerte terrena y de la muerte de carácter divino. Se señala entonces la limitación de la existencia humana, ya que la muerte alcanza hasta a los más poderosos y ante los dioses estamos limitados y disminuidos. Pero esa situación no puede «desmentir su celebración»;<sup>179</sup> o sea, gracias al canto celebratorio el hombre puede trascender estas limitantes.

Volviendo al “Soneto I, 7”, veremos que la unidad operada por el canto celebratorio es recalcada a partir de elementos dionisiacos presente en frases como: «Su corazón, ¡oh lagar precedero / de un vino inacabable para el hombre!»; y, más adelante: «Todo se transforma en viña y todo en uva, / madurada en su sensible mediodía».

Ellas apuntan al carácter celebratorio de la poesía, celebración que paradójicamente se levanta muy cerca de la muerte o con ella: «Nunca la voz falla junto al *polvo*, / cuando el ejemplo divino lo conmueve».<sup>180</sup> Aquí puede apreciarse el carácter cercano a lo divino de la poesía. De ello se hablará más adelante.

Ese “Él” del último terceto y que simboliza la unidad por estar «en el umbral de las puertas de los muertos», parece ser Orfeo. Él establece una continuidad entre las dos zonas de existencia que el “Soneto I, 6”:

---

<sup>178</sup> “Soneto I, 7”; p. 29.

<sup>179</sup> El traductor usa más adelante en este poema el término “alabanza” sólo para variar el léxico del poema, ya que Rilke es insistente en utilizar los derivados de *rühmen*, lo que indica la importancia de este concepto.

<sup>180</sup> El destacado es mío.

¿Es él de aquí? No, desde ambos  
reinos creció su naturaleza vasta.<sup>181</sup>

Esto nos indica, entonces, la unión que en Orfeo se crea a partir de estos dos ámbitos: la vida y la muerte.

Volviendo al “Soneto I, 6”, es necesario que nos detengamos especialmente en los dos primeros versos. Se produce allí una caracterización de Orfeo muy cercana a la que encontrábamos en el ángel de las *Elegías*. Es él quien puede traspasar el límite que el hombre común no puede trascender. Como el ángel, es capaz de moverse de un lado a otro de la existencia, entre la vida y la muerte. A esta imagen se le agrega el hecho de poder transformar lo visible en invisible a través de la poesía, pero también, como podíamos encontrarlo en las *Elegías* («alábale el mundo al ángel») es él quien recibe o puede recibir esas imágenes transmutadas. Esto queda explícito en el “Soneto I, 20”:

Pero a ti, Señor, ¿qué he de ofrendarte, di  
tú, el que enseña el oír a criaturas?<sup>182</sup>

En el mismo poema, el hablante/poeta usa la imagen de un caballo en Rusia, poniendo en práctica la poética de la transformación haciendo que el caballo real pase a tener una existencia en la poesía. Después de varias imágenes vívidas del animal, el hablante/poeta dice:

Sentía la inmensidad ¡y de qué modo!  
Cantaba y escuchaba; tu ciclo de leyendas  
había concluido *en él*. *Es su imagen la que ofrendo.*<sup>183</sup>

Es así como Orfeo cumple funciones muy parecidas a las que encontrábamos en el ángel de las *Elegías*. Es un ser que pertenece a ambos lados de la existencia y que su presencia da cuenta de esta unidad. Por lo mismo, es una figura que al representar la posibilidad de trascendencia de lo meramente visible, es el punto de llegada de las transformaciones que el hombre pueda hacer.

---

<sup>181</sup> “Soneto I, 6”; p. 27.

<sup>182</sup> “Soneto I, 20”; p. 41.

<sup>183</sup> Cabe señalar que en la traducción se da una confusión entre el “yo” poético y el caballo debido a la conjugación del verbo, pero quien sentía, cantaba y escuchaba es este último.



Tanto al ángel como a Orfeo son dirigidas las alabanzas. Pese a todo, en el caso de este último, aquel rol se complejiza aun más, alejándose por ello de ser una mera transmutación del ángel. A diferencia de éste, Orfeo no sólo representa la unidad de la realidad, sino que además, también simboliza el medio por el cual es posible lograrla. El ángel de las *Elegías* es un ser más extático. En cambio Orfeo es más dinámico. Recuérdese que él *es* «su metamorfosis / en esto y en aquello.» No es el resultado, es el proceso mismo de la transformación.

De este modo, la figura de Orfeo está siendo resignificada a partir de su rol de cantor con una visión particular de la poesía, que lo ubicará con dos funciones simbólicas: ser una idealización del poeta y como imagen de unidad de las dos zonas de lo existente.

### 3.3.2. Metapoesía

Hay una convergencia entre el objeto poetizado y el canto que lo poetiza. Existe, entonces, una dimensión metapoética en los *Sonetos a Orfeo*. Ello se desprende, por ejemplo, del hecho de que el hablante posee una intencionalidad estética respecto de su acción, el canto, por lo que se ve a sí mismo como “poeta”. De ahí que se hablase de un “hablante/poeta” para describirlo.

Esta dimensión metapoética del texto se encuentra desarrollada desde el título mismo del texto. Si se habla de *Sonetos a Orfeo*, la preposición nos indica la disposición celebratoria y laudatoria (*rühmen, preisen*) del hablante de los poemas. Se está alabando el mundo terreno y se dirige ese canto a un ser idealizado que simboliza la unión entre ambos reinos de la existencia. Los propios sonetos son una puesta en escena de la poética que exponen, ya que se articulan como un “canto celebratorio”. Por otro lado, al asumir el rol de celebrar a Orfeo se está igualando —como se dijo un poco más arriba— a éste con el ángel de las *Elegías*. Esto, porque se está transmutando al mundo para presentárselo a una entidad que circula por los dos reinos que componen la existencia.

Orfeo, además, *es* la transformación. Y el hablante/poeta imita esta acción simbolizada por aquel personaje, al mismo tiempo que le dirige sus poemas. Orfeo representa entonces tanto a la poesía como al poeta. Es el transformador del mundo gracias a su canto y centro hacia el que tienden los poemas en la medida en que están dirigidos a él.

En aquella actividad laudatoria del hablante, éste empieza a confundirse con el propio Orfeo. Esto puede apreciarse en diferentes poemas. Por ejemplo, en el “Soneto I, 7” él y el hablante son dos entidades distintas, pero en el “I, 2” se produce una confusión.

Este poema está basado en la joven bailarina que inspiró los *Sonetos a Orfeo*, Wera Ouckama Knoop. Ella será transfigurada poéticamente en Eurídice. Del mismo modo, Rilke real asumirá el rol de Orfeo. En este soneto encontramos que «(...) ella durmió en mí». Pero un poco más adelante: «¿Cómo, oh dios del canto, / la creaste para que no anhelara primero estar despierta?»<sup>184</sup>

En los mismos versos que ya he citado: «Sólo quien ya elevó la lira también bajo las sombras (...)»; muestra esta ambigüedad, ya que se habla de Orfeo, pero también de un proyecto que el hablante/poeta ya adoptó o pretende adoptar, por lo que intenta asumir él mismo el rol de la figura mitológica, o también puede hablar desde la experiencia, siendo uno de los que ya estuvo en esa situación, o sea, siendo Orfeo mismo quien nos habla.

De este modo, al poetizar sobre la poesía, se explota la dimensión metapoética que potencialmente existía en el mito, pero resignificada por la estética Rilke. El canto es visto como un proceso doble de transformación/purificación. De este modo, en la medida en que la poesía es el objeto del canto transformador, implícitamente se intenta purificar también a la poesía por medio de su propio ejercicio, llevarla a un plano superior de existencia. Por ejemplo, en el “Soneto I, 9”, se nos dice:

Sólo en un mundo duplicado  
Se tornan las voces  
eternas y suaves.<sup>185</sup>

Como se dijo anteriormente, esta duplicación no es una mera copia, sino que es un perfeccionamiento de lo real, ya que lo sustrae de sus falencias y lo introduce en un ámbito mejor, el del arte. Es dejar de lado lo accidental del objeto y eternizarlo. Pero al mismo tiempo, en esta acción de purificación, el mismo instrumento, el canto, en este caso representado por las “voces”,

---

<sup>184</sup> “Soneto I, 2”; p. 23.

<sup>185</sup> “Soneto I, 9”; p. 31.

se purifica, pues éstas se vuelven «eternas y suaves».

### 3.4. Eurídice: el baile como otra forma de transformación

La poesía no es la única forma de transformación. El arte en general es una manera de transmutar el mundo sensible hacia lo “invisible” y de esta manera trascender los límites de nuestra experiencia terrena. Rilke aprovechará la figura de Eurídice y la resignificará en sus *Sonetos* para representar otra forma de transformación.

Existe en el poemario un juego de identidades. Sabemos que el mito tiene como protagonista a Orfeo, pero su historia no está completa sin Eurídice. Es ella quien le da un sentido a su descenso al Hades.<sup>186</sup> Hablo de un juego de identidades, porque la pareja Eurídice/Orfeo es sustituida por Wera/Rilke o, si se quiere ser menos biógrafo y más textual, en dos entidades simbólicas que representan a una bailarina que ha muerto joven y a un hablante lírico que asume el rol de poeta.<sup>187</sup>

Lo interesante de la relación entre ambas figuras es que, si bien se mantiene la idea de la muerte temprana de ella, se hace poco hincapié en un descenso en busca de su resurrección. Por lo mismo, Eurídice parece poco relevante, pese a que en las cartas alusivas al poemario, Rilke explicaría que la muerte de Wera lo impulsó a escribir los *Sonetos*. En este caso además, el amor por Eurídice está despojado de erotismo.<sup>188</sup> Es más bien un polo al que el poeta tiende para poder exponer su poética. Existe lamentación por su muerte, pero ésta es subsumida y operativizada dentro de un esquema mayor. No se trata de una obra elegíaca, sino celebratoria de los poderes del canto.<sup>189</sup>

La Wera biográfica es entonces transfigurada poéticamente en la Eurídice de los *Sonetos*.

---

<sup>186</sup> Aunque sabemos que esta historia, dentro de la conformación del mito, parece ser un añadido más bien moderno. Vid. André Boulanger: Op. cit., p. 31 y W. K. C. Guthrie: Op. cit., p. 53-54. Pese a ello, la presencia en la tradición literaria ha dado a este añadido una gran importancia.

<sup>187</sup> Wera Ouckama Knoop era una bailarina, hija de un matrimonio amigo de Rilke y que murió siendo muy joven (1900-1919) de una enfermedad, al parecer, glandular. Rilke escribió los *Sonetos a Orfeo* como un epitafio para ella.

<sup>188</sup> Vid. Francisco Molina: Op. cit., p. 299.

<sup>189</sup> Esto sería parte de lo que Wolfgang Storch hablaba respecto a la transfiguración del dolor en canto por parte de Orfeo.

Conserva algunos elementos básicos como el hecho de haber muerto antes de tiempo,<sup>190</sup> pero más allá de eso, adquiere ciertos rasgos que no encontrábamos en el mito. Por ejemplo, su muerte no es provocada por una serpiente, sino que es una enfermedad la que desde dentro la consume hasta la muerte.<sup>191</sup> Otro elemento es el hecho de que, al parecer, el descenso del Orfeo rilkeano no está motivado por la muerte de Eurídice, sino que sería un paso necesario para la concreción de su proyecto poético. Pero además, se produce una asociación muy íntima entre Eurídice y el baile.

Al igual que la poesía, el baile permite la transformación del mundo sensible, sólo que de otra manera. Es así como en el “Soneto II, 18” se dice lo siguiente:

Bailarina, oh tú transposición  
de todo lo pasajero en paso de baile (...)

Es el mismo proceso que se hacía posible gracias a la poesía. Lo pasajero es uno de las características de lo sensible. Su temporalidad puede ser trascendida gracias al baile, manteniendo su existencia, aunque en otro plano, en esta transfiguración.

Así como podíamos encontrar en el “Soneto I, 20” la imagen poéticamente transformada de un caballo como una ofrenda a Orfeo, podemos ver hacia el final de aquel poema sobre la Eurídice rilkeana (“Soneto II, 18”), al baile asociado a la imagen como un tipo de transfiguración:

Y en las imágenes, ¿no ha permanecido el dibujo  
que el oscuro trazo de tus cejas  
veloz escribió en la pared de tu propio girar?<sup>192</sup>

Del mismo modo, en el “Soneto I, 28” encontramos:

Oh, ven y anda. Tú, casi niña todavía, agrega  
por un momento el giro de tu danza a la pura  
constelación de una de esas danzas, en las que,  
nosotros, efímeros, superamos a la naturaleza

---

<sup>190</sup> Cfr. Sonetos “I, 2” (p. 23) y “I, 25” (p. 47).

<sup>191</sup> Esto concuerda con el concepto de “muerte personal” de Rilke.

<sup>192</sup> “Soneto II, 18”; p. 121.

que oscura e imprecisa ordena.<sup>193</sup>

A diferencia del mito, en donde Eurídice ocupaba más bien el rol del amor perdido antes de tiempo o la del deseo irrealizable,<sup>194</sup> Rilke amplía su significación para representar al baile, otra forma de transformación que complementa el canto de Orfeo.<sup>195</sup> El baile es capaz de celebrar y alabar, cambiando los objetos en imágenes, uniendo, al igual que el canto, ambas esferas de existencia.

Eurídice deja de ser sólo el ser amado que ha muerto antes de tiempo, el sujeto u objeto del deseo. Se vuelve además en la representación simbólica del baile, otra forma de trascender lo sensible. Al igual que el canto de Orfeo, es capaz de crear imágenes que hacen que el objeto poetizado *permanezca* gracias a la facultad transmutadora del arte. Este rol hace que la poética de Rilke de la transformación se abra hacia otros tipos de representación artística. Esto podría ser extrapolable al arte en general —sobre todo si tenemos en cuenta algunos pasajes de sus *Diarios de Juventud*, en donde éste, y no sólo la poesía, adquiere una importancia suprema—. Pero los *Sonetos* se limitan a desarrollar sólo estos dos tipos de representación artística, el canto y el baile, de manera particular. Tal centramiento debiese ser producto de la complementariedad que se produce entre ambas expresiones artísticas:

(...) Porque ella  
sólo se agitaba entera al escuchar a Orfeo con su canto.  
(...)  
Para él intentaste tú los bellos pasos  
y esperaste dirigir alguna vez hacia la fiesta santa  
la marcha y el rostro del amigo.<sup>196</sup>

También en el “Soneto I, 25”:

---

<sup>193</sup> “Soneto II, 28”; p. 131.

<sup>194</sup> Otra interpretación puede profundizar más en su rol teniendo en cuenta el aspecto etiológico agrario del mito. Vid. W. K. C. Guthrie: Op. cit., pp. 267-268.

<sup>195</sup> En el mito de Orfeo no existe una preponderancia del baile en la imagen de Eurídice. Sólo se alude a que Aristeo siente deseos por ella al verla mientras ella paseaba. Puede deducirse que, tal vez, bailaba por la alegría que sentía en su paseo, pero no es un rasgo distintivo de este personaje. Rilke lo resignifica para poder crear una complementación entre *su* Eurídice y *su* Orfeo.

<sup>196</sup> Rainer Maria Rilke: Loc. cit.

mostrarles quiero a ellos la *hermosa compañera de juego*  
que me fue arrebatada, ésa del grito insuperable.<sup>197</sup>

El hecho de que Eurídice sea la «compañera de juego» de Orfeo debe entenderse más allá de la imagen poética y sentimental. Aquí se pone de manifiesto la relación complementaria que tienen ambas figuras. Canto y baile cumplen la misma función transformadora y además se relacionan intrínsecamente entre sí. Al igual que el canto, puede cambiar al mundo sólo si adopta la celebración como actitud. Podemos ver del mismo modo a lo largo de los *Sonetos*, cómo el baile es descrito como representación de la vitalidad y la alegría,<sup>198</sup> adquiriendo características similares a las que tiene el canto. De este modo, ambas actividades crean una complementación cuyo estado anímico podría ser equiparado a las fiestas dionisiacas. El éxtasis del canto y el baile de ella es resignificado acá como una actividad transformadora.

Es de hacer notar que, si bien existe una equiparación en la acción que tanto el canto como el baile pueden provocar en el mundo, no sucede lo mismo en su estatus. Si bien ambas actividades comparten una misma función y se complementan entre sí, queda claro que dentro del mundo rilkeano, la primacía la tiene el canto, ya que éste permite al baile desenvolverse como tal. Sin el canto y su música no es posible que el baile se despliegue.

Existe una asociación entre el árbol, con todo el simbolismo de unión y trascendencia del que se habló un poco más arriba, y el baile de Eurídice. Al respecto, el hablante/poeta nos dice lo siguiente:

Y el torbellino final, este *árbol de movimiento*,  
¿no tomó él plena posesión del año acumulado?  
(...)  
Pero tu *árbol del éxtasis* también dio fruto, también dio fruto.  
¿No son ellos sus frutos tranquilos: el cántaro,

---

<sup>197</sup> “Soneto I, 25”; p. 47. El destacado es mío. Se ve además la confusión entre el hablante lírico y Orfeo, de la que se habló más arriba.

<sup>198</sup> Vid. sonetos “I, 19”; “II, 18”; “II, 28”. En ellos el baile siempre aparece como una expresión de vitalidad, ya sea asociándolo al sabor de la fruta («Danzad la naranja (...)» “Soneto I, 19”) o al canto y la celebración, con todo lo que eso significa en el contexto temático que se ha expuesto acá.

estriado en su madurar y el jarrón más maduro?<sup>199</sup>

El árbol posee el mismo significado simbólico de unión, pero en este caso es un árbol «de movimiento». Es el baile lo que crea el árbol. Aquí, es el movimiento el que produce la unidad y no el canto. Además, el baile transforma a este árbol en un «árbol de éxtasis», le introduce el carácter celebratorio propio del baile.

Este soneto está construido sobre preguntas, que más que cuestionar el rol transformador del baile de Eurídice, busca todo lo contrario: persuadir sobre el poder que éste tiene. De ahí la alusión al fruto, que intenta mostrar los resultados del árbol, es decir, el baile.

En este sentido, Eurídice va modificando sus roles dentro de la producción poética rilkeana. En un primer momento, en “Orfeo. Eurídice. Hermes.”, aparece alterando la función que originalmente le asigna el mito; es una representante de la soledad vista como una concentración vital en sí misma, actitud necesaria para unir ambas esferas de existencia. Posteriormente, en los *Sonetos*, Eurídice se convierte en una imagen simbólica del rol del arte.

### 3.5. El descenso al Hades

La importancia del Viaje al Hades reside en que complementa el significado y la función del canto dentro de los *Sonetos*. Es este mitema el que estructura en buena parte la poética que está desplegada en el texto.

Será justamente la presencia de este viaje y sus consecuencias lo que tal vez explique el por qué Rilke prefirió su historia a la de otros cantores míticos como Lino, Museo o Támiris.

El Viaje al Hades se lo ha subdividido en dos: la catábasis y la anábasis. De ellos, los *Sonetos* privilegian el primero. De este tratamiento se desprende que lo importante no será destacar el patetismo de la despedida, ni tampoco el límite del poder humano, sino el impulso hacia la

---

<sup>199</sup> “Soneto II, 18”; p. 121. El destacado es mío.

muerte. Pero he aquí una diferencia importante respecto al mito. Orfeo no desciende para rescatar de la muerte al ser amado. El discurso erótico ha sido postergado en los *Sonetos*. Eurídice aparece siempre muerta y, como vimos, su rol parece limitarse a representar otra forma artística de transformación que complementa al canto. Es decir, se trata más bien de una relación más estética que erótica. Se desciende, entonces, no por amor, sino como paso necesario para el canto.

### 3.5.1. Canto y Muerte

Descender al Hades con un fin estético une al canto con la muerte. En el “Soneto I, 9”:

Sólo quien ya elevó la lira  
también bajo las sombras,  
puede expresar, vislumbrando  
la alabanza infinita.<sup>200</sup>

Este poema alude al mito de manera directa y advierte que el contacto con la muerte es la condición para cumplir con el propósito de la actividad poética. Para poder llegar a la «alabanza infinita» es necesario primero cantar y —nótese el detalle— “elevar” la lira, o sea, tener una actitud animosa en el mundo de los muertos. Sólo en esas circunstancias, haciendo un puente entre ambos reinos, es posible cumplir con este rol.

Esta relación se profundiza todavía más con la segunda estrofa:

Sólo quien comió con los muertos  
de su adormidera, la de ellos,  
no perderá nuevamente  
el más leve sonido.

Este soneto se refiere a la experiencia vital del poeta que le permite asumir el rol de enlace entre

---

<sup>200</sup> “Soneto I, 9”; p. 31. Si bien he seguido hasta acá la traducción que Otto Dörr ha hecho de los *Sonetos a Orfeo*, me he permitido hacer una pequeña corrección, que no es tan pequeña a la luz de lo expuesto sobre Rilke. En la traducción de Dörr dice en el segundo verso: «entre las sombras», pero el original dice «unter Schatten», o sea, «bajo las sombras». La traducción quita la potencia entre la necesidad del descenso al mundo de los muertos y la tendencia “hacia lo alto” de la lira.



un ámbito y otro, o sea, podemos ver en Rilke un intento de unir arte y vida. Pero más decididor es lo que se encuentra en los versos siguientes.

Puede que el reflejo en el estanque  
se nos esfume a menudo (...)

Ello apuntaría a la fragilidad de la experiencia vital en “este lado” de la existencia. Esto, debido a la dificultad de aprehender aquello que se vive u observa. Pero se nos habla de un reflejo y esto, dentro de la presente lectura, está introduciendo al arte como una forma de duplicación, pero no una mera imitación, sino un perfeccionamiento de lo mimetizado. El resultado sería el conocimiento de aquello duplicado. Por eso se nos dice: «*conoce la imagen*», lo que incluso está destacado por el propio autor.

El rol purificador de la transmutación operada por la poesía, y el arte en general, queda manifestado por los versos finales que ya habíamos citado:

Sólo en un mundo duplicado  
se toman las voces  
eternas y suaves.

La transformación estética del mundo lo “purifica”, entendiendo esto como una sustracción de lo físico de lo temporal, asegurando así, por medio del arte, su trascendencia. Si tenemos en cuenta que “Dios habita en las cosas” y que la poesía en el proceso de transformación purifica y se purifica, veremos que la poesía se conecta con lo divino y permite tanto a las cosas como a su creador trascender al tiempo.<sup>201</sup>

---

<sup>201</sup> Puede citarse al respecto un pasaje de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* sobre unos encajes: «“Seguro que han ido al cielo las que han hecho esto”, decía yo, penetrado de admiración. Recuerdo, pues esto me extrañó, que desde hacía tiempo yo no había preguntado nada sobre el cielo. Mamá suspiró cuando los encajes estuvieron reunidos de nuevo.

Después de un instante, cuando yo había olvidado ya lo que acababa de decir, pronunció con lentitud: “¿Al cielo? Creo que están enteras aquí dentro. Cuando se mira así, esto podría ser una beatitud eterna. ¡Se sabe tan poco de todo esto!”». Rainer Maria Rilke: *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, p. 121.

### 3.5.2. La catábasis: aspectos ontológicos y metafísicos del descenso: Orfeo como Profeta y Teólogo

Al privilegiarse la catábasis, el canto tendrá entonces una íntima relación con la muerte. Además de ello, como consecuencia se enfatizarán dos aspectos complementarios entre sí:<sup>202</sup>

1. Ontológico: nos muestra la existencia de una dimensión de la realidad, que si bien está “más allá” de lo que podemos percibir normalmente, puede alcanzarse a través este viaje.
2. Metafísico: Existe una reflexión sobre la relación entre la realidad sensible en que habitamos y esa dimensión que es calificada de “invisible”, la que sería el fundamento de los objetos y de nuestro rol en el mundo.<sup>203</sup>

Bajo el primer aspecto se muestra la posibilidad de unir ambos reinos, siendo el canto la condición para lograrlo y lo que faculta que Orfeo mismo se convierta en una representación de esta unión.

La muerte parece ser un “afuera”, pero ello es aparente, pues es un espacio interior. El descenso se muestra así como un movimiento paralelo hacia la muerte y hacia el “alma” del individuo. Este descenso es “hacia adentro”. Al descender nos introducimos en nosotros mismos. Nos concentramos tal y como lo hacía la Eurídice de “Orfeo. Eurídice. Hermes.”, pero ahora no es ella, sino Orfeo quien al bajar al mundo de los muertos entra en un plano espiritual distinto. Pasa a ocupar el rol que antes ella tenía como representación de la soledad, pero ahora asociada de manera mucho más patente al ejercicio poético.

El descenso al Hades es visto como una espiritualización tanto del poeta como del mundo. Siguiendo la exposición de Holthusen, el plan poético de Rilke es sentimentalizar el mundo,<sup>204</sup> pero la fuente de ese proceso es la muerte. Se entiende esto como una interiorización del mundo y no como una mera expresión de sentimientos. La muerte encarna esta plenitud del ser, por lo que

---

<sup>202</sup> Recordaré que una de las preocupaciones de la metafísica es la ontología.

<sup>203</sup> Como dice Octavio Paz: «Una de las funciones cardinales de la poesía es mostrarnos el otro lado de las cosas lo maravilloso cotidiano: no la irrealidad, sino la prodigiosa realidad del mundo.» Octavio Paz: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974, pp. 78-79.

<sup>204</sup> Vid. Hans Egon Holthusen: Op. cit., pp. 18, 58, 59.

ir hacia ella es entrar en el mundo ya espiritualizado. Como ya se vio, es ahí de donde se nutre la vida y, del mismo modo, es en este viaje en donde Orfeo puede ponerse en contacto con esa esfera trascendente y darle un sustento a su canto.

De este modo, el descenso se conecta con un discurso que ya habíamos visto: la soledad como base para la creación. Se trata de la soledad, pues el viaje es hacia *la* muerte, pero las vivenciamos sólo como *muestra* muerte.<sup>205</sup> Pero a su vez, el descenso a la muerte es también fundamento para la creación («Sólo quien ya elevó la lira / también bajo las sombras...»). Aquí se entiende la soledad no sólo como aislamiento, sino que también como concentración y conexión con lo espiritual de la muerte, lo que a su vez le da vitalidad a la poesía.

La creación poética, es decir, la transformación del mundo por medio de la palabra celebratoria, puede sentimentalizar al mundo, sólo en la medida en que previamente el hombre/poeta ha descendido y se ha sentimentalizado a sí mismo. Sólo uniéndonos con nuestra propia muerte podremos unir al mundo en su total dimensión.

El descenso al Hades es visto, entonces, como una sentimentalización tanto del poeta como individuo, como del mundo, en la medida en que éste es transformado como resultado de la acción poética. La fuente de este proceso es la muerte. Es ella quien nutre la vida y en donde se logra la plenitud del ser. Ella es el mundo ya sentimentalizado, es decir, “lo abierto”. Entrando en contacto con la muerte —en este caso a través de la poesía— el poeta puede conocer o vislumbrar qué es eso que se oculta y tener la posibilidad de transformar el mundo sensible. De ahí que el descenso sea un requisito para el poeta. Es constitutivo de su oficio.

En la medida en que la dimensión ontológica que se desprende del descenso incita al conocimiento de ese “otro lado”, involucra entonces el empleo de la imagen de *profeta* que Orfeo posee, aquí más bien en el sentido de conocedor de lo que los demás no pueden apreciar, pero ahora resemantizado respecto al oficio poético.

Así, el profeta, en el conocimiento de los dos polos de la existencia, es capaz de hacer la unión de ambos: «¿Quién sepa de las raíces del sauce», es decir, del fundamento del árbol, que sería el

---

<sup>205</sup> Téngase aquí presente el concepto de “muerte personal”.

símbolo de la vida total, de “lo abierto”, «será más apto para doblar sus ramas».<sup>206</sup> De este modo, el mensaje que da el profeta proviene de la muerte.

En el aspecto metafísico veremos que la muerte es un espacio invisible y a la vez fundamento del mundo visible en que vivimos. En los *Sonetos*, tal hecho es visto como una esfera “superior”, lo que hace que adquiera también un aspecto divino.

En el culto a la muerte y en la regeneración del mundo, existe detrás de ello una visión inmanentista de lo divino, con la consecuencia de que Dios se impersonaliza y, al estar en todos lados, desaparece:

Cantar es, en verdad, un aliento diferente.

Un hálito por nada. Un soplo en Dios. Un viento.<sup>207</sup>

Este canto, que es capaz de transformar los objetos comunes en elementos superiores, es “un hálito por nada”. Ello demuestra la gratuidad del ejercicio poético, en el sentido de que no es un instrumento común. No es objetivado, sino que tiene un fundamento existencial propio. Tal situación acerca a Rilke a la doctrina del “arte por el arte”. Pero además, relaciona lo artístico con lo divino: «un soplo en Dios». El cantar se da *en* Dios, no *hacia* Dios o *por* Dios. Es decir, el canto celebratorio nos ubica *en* él, sustrayéndonos de la posición existencial original del hombre que es estar *ante* el mundo. Al cantar se participa de una comunión con Dios y al mismo tiempo nos ubica *en* el mundo. Se equipara, entonces, a Dios con lo existente. Él está en las cosas. Esto explicaría el culto de Rilke por ellas. Pese a todo, al mismo tiempo se está equiparando indirectamente la nada a Dios. Éste se ha retirado a los objetos, por lo que ha dejado de entenderse como una entidad personal. Por eso Dios es el mundo. El resultado es que el viento es sólo “un viento”. Sólo pasa y no permanece, aunque está emparentado con el ámbito del cielo. Podría complementarse esto con el hecho de que el “hálito” y el “soplo” son vientos, pero provienen del interior del cuerpo. Son expresiones, por tanto, que enlazan al sujeto con lo externo, y que terminan convirtiéndose en “viento”, aire que se mueve y que está conectado con lo divino, y que ahora está en todos lados.<sup>208</sup> Por este motivo, hay acá un simbolismo que apunta a la unidad

---

<sup>206</sup> “Soneto I, 6”.

<sup>207</sup> “Soneto I, 3”; p. 25.

<sup>208</sup> Respecto a esto puede hacerse dos apreciaciones. La primera, es que la fijación rilkeana por las cosas que se desprende de esta visión, se asemeja mucho a la doctrina órfica del alma universal, pues todos compartimos un

de todo a partir del canto, es decir, de la poesía; pero tal unidad tiene un fundamento basado en un componente negativo.

Encontramos nuevamente en el dios rilkeano una manifestación de la “trascendencia vacua” de Hugo Friedrich. Existe una tendencia espiritual hacia lo divino, pero tal elemento no existe como tal, sino que sólo como un polo de atracción de ese sentimiento. Siendo el arte un medio para llegar a lo divino, pero no existiendo realmente esto último, el mismo arte se diviniza. Es así cómo es posible entender la futuridad de Dios, pues somos nosotros, los hombres pero en calidad de artistas, los que crean a Dios. Pero tal concepto sólo demuestra su artificialidad. Por un lado, los procesos de modernización han desacralizado el mundo y el arte representa una forma de revitalizar ese sentimiento trascendentalista desde otra perspectiva. Hay aquí un intento de mantener lo divino, aunque sea bajo estos términos, para que el arte tenga sentido. Pero por otro lado, si el arte es un medio privilegiado para alcanzar lo divino, en su intento de estetizar todo, termina reemplazándolo, socavando su propio fundamento. El esteticismo extremo de Rilke, en virtud de la divinización del arte, concluye en que Dios no existe sino en el arte.

Lo divino se ha retirado y ahora habita en las cosas. El operar sobre ellas transformándolas de lo visible en invisible, le permite al hombre participar de esa divinidad. Transmutando al mundo se vuelve mago, y esto lo logra a través del canto.

El aspecto metapoético convierte al Orfeo rilkeano en un poeta que reactualiza la imagen del *teólogo*, pero ahora desde una perspectiva poética.

---

elemento divino. Si bien esta similitud existe, me parece arriesgado remitirla a una influencia directa con este movimiento, sobre todo por el hecho de que en Rilke tal imagen divina corresponde a una categoría negativa. No es un dios propiamente tal, sino una potencia que está en construcción. La segunda, en el poema citado vemos que la presencia de elementos aéreos como unión se parece a su vez a la creencia órfica del alma como aire. De ahí surgían sus tabúes respecto a ciertos alimentos que producían gases como las habas. Vid. también lo que se decía respecto a Dafne en el “Soneto II, 12”.

#### 4. Límite del proyecto poético: humanidad y modernidad

Porque en alguna parte se da una vieja enemistad  
entre la vida y la gran tarea.<sup>209</sup>

Rainer Maria Rilke

En la medida en que una poética se constituye como un “deber ser”, como un proyecto, se ve a sí misma como posible en el futuro. Si ello es así es porque tácitamente, de manera consciente o inconsciente, se sabe de la existencia de circunstancias que impiden la real consecución en el ahora de ese ideal que, en el caso de Rilke, trae aparejado una postura vital. Por ejemplo, está claro que a él el mito de Orfeo le sirve para expresar su poética de la transformación al mismo tiempo que la pone en práctica o intenta hacerlo en sus *Sonetos a Orfeo*. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que esta facultad de la poesía no es algo que se dé en toda situación poética, ni es parte del horizonte vital de todo ser humano.

Puede apreciarse que el proyecto poético rilkeano es bastante ambicioso. Intenta transfigurar el mundo y ofrecérselo a seres superiores que, si bien son representaciones simbólicas, no dejan de ubicarse en un “más allá” de lo humano, lo que complejiza el proceso en su práctica, pues se trata de seres inexistentes. Esto, habíamos dicho, indica la presencia de la “trascendencia vacua” en la ideología poético-vital de Rilke.

La poética rilkeana decanta en Orfeo, pero en sus líneas generales existía desde antes de los *Sonetos*: El pensamiento esteticista sobre el mundo y Dios estaba ya claro en *El libro de las horas* (1899-1903), la transformación se encontraba ya presente en *Nuevos poemas* (1907) y la relación entre vida, muerte y arte era algo que ya era parte de su discurso habitual. De todos modos, todas estas líneas logran su madurez y su mayor desarrollo y alcance en los *Sonetos* sirviéndose de las características de Orfeo.

Pero tal desarrollo no fue lineal ni exento de problematización. Ya había sufrido una crisis en la década de 1910 hasta principios de los '20, la que desembocó en los contenidos de las *Elegías del Duino*. Lo que aparece hacia el final de este texto es la solución poético-existencial a la

---

<sup>209</sup> Rainer Maria Rilke: “Réquiem para una amiga”, p. 189.

separatidad o, si se quiere, al dislocamiento del hombre ante el mundo: el canto celebratorio.<sup>210</sup>

Como se dijo, los *Sonetos* vienen a ser la puesta en práctica de los descubrimientos de las *Elegías*, pero tal situación no se queda ahí. Rilke, en el desarrollo de la puesta en práctica de su “poética órfica”, no sólo muestra las características y consecuencias de ella, sino que está consciente de las limitaciones de la misma. Éstas son básicamente dos. Una es de orden existencial: el límite mismo de los poderes humanos; y la otra es de corte histórico-social: la modernidad. Ambas son asociadas en los *Sonetos* al mito de Orfeo, por lo que no puede entenderse el alcance de éste en la producción poética rilkeana si no se las toma en cuenta. Veremos que su significación es profunda y contradictoria, pues por una parte limitan el alcance de la poética de Rilke, pero también dan pie a la justificación del mismo proyecto poético.

#### 4.1. Facultades Humanas

Es en la celebración en donde la poesía puede transfigurar al mundo ofreciéndoselo a un ser que ocupa ambas esferas de existencia: al ángel, en el caso de las *Elegías*; a Orfeo, en el caso de los *Sonetos*. Es en este estado donde el canto puede conectar a lo visible con lo “invisible” y ser un puente entre ambos mundos.

Sin embargo, el poeta debe entrar en contacto con el ámbito de la muerte, y por más que en Rilke sea un hombre con facultades especiales, sigue siendo un hombre, por lo que su poder está limitado por su propia humanidad. Esto queda claro en el “Soneto I, 3”:

Un dios lo puede. Pero dime, ¿cómo  
podrá seguirlo un hombre por la angosta lira?

Lo que el dios puede es llevar a cabo la transformación. En los *Sonetos* ese dios será Orfeo. El mito no lo trata como un dios, sino como un héroe y, como se dijo anteriormente, Guthrie nos advierte que no hay pruebas de una divinización de Orfeo, y si ello existió, se dio en casos muy excepcionales en ciertos círculos órficos, pero que no fue la tónica general. Pese a ello, Rilke, al

---

<sup>210</sup> Veremos que además de este dislocamiento existencial del hombre, el mayor problema es el que se produce entre el poeta y la sociedad, en especial, la del momento histórico al que pertenece Rilke.

convertirlo en la representación simbólica de los poderes transmutadores de la poesía, al servirse de los aspectos de profeta y teólogo, alza la figura del héroe tracio de tal manera, que lo diviniza. Con ello también está llevando a la propia poesía a un rol divino y/o divinizante. Prueba de esta utilización son los epítetos que Rilke usa: «dios del canto» (“I, 2”; “II, 26”), «dios de la lira» (“I, 19”), etc.

Se está instando al hombre a transformar el mundo, pero al mismo tiempo, se señala que aquellos poderes plenos que se le arrojan a la poesía y que él podría utilizar, no pueden ser explotados en toda su amplitud, pues esto sólo es posible por un dios. En la pregunta planteada en el “Soneto I, 3” se expresa la conciencia que existe del límite de las propias facultades humanas. En el mismo soneto se afirma:

Su espíritu es discordia. En el cruce de caminos  
del corazón no se alza templo alguno para Apolo.

Las limitantes de las facultades humanas de transformación no existirían fuera del hombre — aunque más adelante veremos que sí—, sino que es su propia existencia, el ser hombre, lo que lo restringe. Su corazón, lo más intrínseco de sí, está en una situación deficitaria.

Otro ejemplo en el mismo poema de la toma de conciencia del hablante/poeta respecto a su propia limitación al seguir los pasos del «dios del canto» es el siguiente:

El canto, como tú lo enseñas, no es anhelo,  
ni tampoco es rogar por algo que al final se alcanza;  
el canto es existencia. Fácil para un dios,  
pero nosotros, ¿cuándo *somos*? ¿Y cuándo

dedicará él a nuestro ser la tierra y las estrellas?

El canto posee características que se alejan de la mera ensoñación. «El canto es existencia». Dominarlo da la posibilidad de fundar nuestro ser en él. Con ese marco, se contraponen el ser del dios y el del hombre. Aquél puede llevar a cabo esa misión fácilmente, ya que su esencia lo coloca en un ámbito trascendente. Orfeo pertenece a ambas zonas de la existencia; el hombre sólo puede moverse en una. Ante esa situación, el canto, la poesía, se le vuelve un instrumento difícil



de manejar, pues implica utilizar todo su potencial. Le exige todo de sí.<sup>211</sup> La pregunta «¿cuándo *somos?*» plantea una de las problemáticas abordadas en las *Elegías*. A diferencia del ángel y de los animales, el hombre vive exiliado del mundo. “Ser”, en Rilke, implicaba una concentración en sí. Estar en lo abierto. El hombre se ve imposibilitado, por su propia esencia, de “ser”. Pero veíamos que el proyecto de Rilke de transformar al mundo gracias a la poesía viene a revertir esa situación fundando el ser del hombre en este rol, que lo ubica en una determinada posición dentro del universo. El problema está en que, al mismo tiempo, nuestra propia naturaleza nos aleja de poder manejar el canto de esa manera.

Del mismo modo, además de comparar al hombre con un ente superior, como lo es un dios —en este caso Orfeo divinizado—, el límite impuesto por la propia existencia del hombre es ilustrado también por la oposición que se da con los muertos:

Tan sólo el muerto bebe  
de la fuente que aquí nosotros *escuchamos*,  
cuando el dios le hace señas, en silencio, al muerto.

A nosotros sólo el ruido se nos brinda,  
mientras el cordero pide su cencerro  
desde el instinto callado.<sup>212</sup>

En el “Soneto I, 3” encontrábamos que sólo un dios, es decir, un ser que era capaz de trascender los límites entre la vida y la muerte podía llevar a cabo el proyecto de transformación. Aquí se nos advierte que «sólo el muerto» es capaz de tener un contacto directo con esa dimensión de la realidad que se nos oculta. Él *bebe* de la fuente. Nosotros, los vivos, tan sólo la *escuchamos*. Únicamente podemos vislumbrar esa realidad, pero no podemos entrar en contacto con ella, ya que nuestra propia existencia nos limita. Por lo mismo, lo que escuchamos no es claro, es sólo *ruido*.

---

<sup>211</sup> Puede apreciarse aquí una manifestación de la conjunción entre arte y vida en Rilke. Poetizar es vivir el mundo poéticamente. Recuérdese también lo dicho a Kappus en una de las *Cartas a un joven poeta*: «¿debo escribir? Excave en sí mismo, en busca de una respuesta profunda. Y si ésta hubiera de ser de asentimiento, si hubiera usted de enfrentarse a esta grave pregunta con un enérgico y sencillo *debo*, entonces construya su vida según esa necesidad: su vida, entrando hasta su hora más indiferente y pequeña, debe ser un signo y un testimonio de ese impulso.» Rainer Maria Rilke: *Cartas a un joven poeta*, p. 25.

<sup>212</sup> “Soneto II, 16”; p. 119.

Estos dos sonetos nos ilustran que el canto mismo (“Soneto I, 3”), así como el objeto al cual nos dirigimos o intentamos llegar con él (“Soneto II, 16”), se nos escapan, pero no por impericia. Es sólo que nuestra propia naturaleza pone obstáculos para que nuestro rol en el mundo pueda ser concretado.

Lo mismo ocurre, pero utilizando otras simbologías, en otros sonetos afines. Por ejemplo, en el “II, 6”, el hablante/poeta le habla a la rosa, que adquiere aquí cierto matiz muy parecido a Orfeo en cuanto a su presencia en el mundo:

A través de sus nombres más dulces  
nos llama hace siglos tu perfume  
y de súbito aparece él, glorioso, por los aires.

*Pero nosotros no sabemos nombrarlo, sólo adivinamos...*  
Y regresa hacia el perfume su recuerdo  
que imploramos desde las horas evocables.<sup>213</sup>

Existe ese perfume. Es una presencia, pero no se lo puede nombrar, por lo que la expresión de aquello queda coartada. Recordemos que nuestro ser se funda en el decir, en el canto. Percibir ya es un problema, pero aquello que percibimos se vuelve inefable y, con ello, nuestra posibilidad de “existir”, se vuelve aun más problemática.

Esta misma situación de lo inefable se encuentra en el “Soneto II, 10”, en donde se afirma la existencia de eso “otro” que está en el mundo:

(...) Un juego de puras fuerzas,  
a las que nadie toca si no se arrodilla y admira.

*Aún dulces se agotan las palabras en lo inefable...*  
Y la música, siempre nueva, construye su divina morada  
con las más temblorosas piedras, en el espacio inservible.<sup>214</sup>

Hay aquí una situación un tanto ambigua. Se reconoce la inefabilidad, pero tal situación es

---

<sup>213</sup> “Soneto II, 6”; p. 109. El destacado es mío.

<sup>214</sup> “Soneto II, 10”; p. 113. El destacado es mío.

aceptada conscientemente. Esto podría significar que no es el resultado mismo lo importante, sino más bien la intención. El tender hacia lo invisible, aunque se fracase, le daría sentido al gesto.

#### 4.1.1. Orfeo como huella: el dios perdido en las cosas

Al hecho mismo de que nuestra naturaleza nos impide utilizar el canto como se debiese, en todo su potencial transformador, se agrega el que la propia poesía parece no existir en el mundo sino como un vestigio. Es necesario encontrarla primero, traerla a la vida. Esto es un nuevo obstáculo en la consecución del proyecto.

Así como en la “I Elegía” se aludía a la muerte de Lino como origen de la música,<sup>215</sup> en este caso, su muerte convierte a Orfeo en una presencia ausente. Ya no se encuentra como tal, pero es parte de las cosas. Se transforma en un “dios perdido”. Ello queda expresado en el “Soneto I, 26”:

Atormentadas al final por la venganza, te destruyeron,  
mientras tu sonido permanecía aún en los leones y las rocas,  
en lo árboles y las aves. Ahí sigues cantando todavía.

¡Oh tú, dios perdido! ¡Tú, huella sin fin!  
Sólo porque al último la enemistad, violenta te partió en pedazos,  
es que somos ahora nosotros los que oímos y también la boca de la naturaleza.<sup>216</sup>

La muerte de Orfeo es mostrada acá como un *sparagmos*. Su desmembramiento por parte de las ménades lo ha hecho desaparecer del mundo, pero sólo aparentemente, ya que ha quedado su huella. Lo ambiguo de tal situación es que, si Orfeo representa a la poesía y a la unión de ambos polos de la existencia, su muerte implica la imposibilidad de alcanzar esa unión. Pero, por otro lado, han quedado los vestigios. Orfeo está presente en el mundo como una huella que ha quedado impregnada en los objetos (rocas), vegetales (árboles) y animales (leones y aves).<sup>217</sup>

---

<sup>215</sup> «¿Es vana la leyenda de que antaño, / en el lamento funerario por Lino, la primer música, osada, / atravesó el árido estupor; y que recién en aquel espacio dominado / por el terror, del cual el joven semidiós escapó de pronto y para siempre, / entró el vacío mismo en aquella vibración / que aún ahora nos arrebató, nos consuela y nos ayuda?» “I Elegía”, p. 33.

<sup>216</sup> “Soneto I, 26”; p. 47.

<sup>217</sup> Esta situación es muy semejante a la que encontramos en Baudelaire (en especial en su afamado poema “Correspondencias” de *Las flores del mal*) y en la tradición “simbolista” en general.

Esta “desaparición” limita nuestra entrada a la trascendencia que nos ofrece la poesía, ya que su acceso es más bien indirecto. Por otra parte, la muerte de Orfeo ha dado como resultado nuestra propia relación con el mundo. En su desaparición «somos nosotros *ahora* los que oímos y también la boca de la naturaleza». Al parecer, esta situación hace que al “no estar” Orfeo, pasemos a ocupar su lugar. Éste estaría caracterizado por el hecho de oír y hablar. El mundo se hace presente porque nosotros lo notamos, podemos escucharlo. Pero a su vez, éste se expresa a través de nosotros, ya que somos la boca de la naturaleza. A través de nosotros el ser de las cosas se puede expresar («El canto es existencia»), por lo que se posibilita la comunión entre ellas y el hombre, lo que se debería a que Orfeo, por su canto, se encuentra en las cosas.

La desaparición de Orfeo del mundo, su ausencia física, real, tiene de este modo connotaciones ambiguas. Por un lado nos limita; pero por otro, nos permite acceder a una situación potencialmente trascendente en relación con el mundo.

Para lograr el objetivo de transformar el mundo sensible gracias a la poesía, y con ello darse existencia, el hombre debe antes que nada superarse a sí mismo. Además, debe ser capaz de escuchar la voz de Orfeo que está en las cosas para llegar a transfigurarlas y así fundar nuestra existencia.

Se muestra así la pervivencia, aunque no de manera explícita, del discurso del poeta como héroe. La actividad poética que funda nuestra existencia se muestra como un desafío que se lleva a cabo “pese a todo”. El estar consciente de las dificultades y de todos modos llevar a cabo el proyecto poético incrementa la imagen heroica del poeta. Esta actitud que éste asume se incrementará al tener en cuenta el contexto histórico en el que le toca desenvolverse y al que tendrá que enfrentar si es que desea concretar su proyecto poético-vital.

#### 4.2. Contexto histórico-social: La modernidad

Para cuando Rilke termina los *Sonetos a Orfeo* (1922), el mundo, y en especial Europa, vivía una situación histórico-social de lo más compleja. Había pasado poco tiempo del final de la I Guerra Mundial, que había dejado una serie de consecuencias sociales, políticas, económicas y, en última

instancia, culturales, y faltaría poco también para dar comienzo a la II Guerra Mundial. Este período perteneciente a un único proceso, según Hobsbawm,<sup>218</sup> borraría definitivamente el mundo en el que Rilke se formó y al que respondía culturalmente, periclitándolo en un proceso sumamente violento.

Al igual que el romanticismo, del cual es deudor, Rilke adopta una escritura que es una respuesta a la modernidad. Sin embargo, no es una reacción explícita. Es lo que la literatura marxista de principios del siglo XX podría haber llamado una poesía “evasionista”. Rilke deja de lado lo que podría llamarse “contingencia” y se refugia en un mundo sumamente estetizante: reemplaza a Dios o lo divino con el arte e intenta replicar el mundo a través de la poesía. De este modo, sería vano intentar rastrear en sus escritos la presencia de discursos políticos, movimientos sociales o eventos históricos como la reorganización política de Europa y en particular de Alemania y de los países que surgieron de éste, etc., al menos no como categorías explícitas o positivas. Sería necesario preguntarse más bien por su ausencia. Rilke habla del hombre y de su rol en el mundo, pero sólo como potencia. El hombre concreto, en la medida en que no cumple el rol poético de transformación, queda fuera de su mundo. En este sentido, el hombre “real”, desde su perspectiva, dentro del contexto histórico moderno, no podría existir.<sup>219</sup>

Es por eso que ante el contexto histórico Rilke pareciera vivir en otro planeta.<sup>220</sup> Perteneciendo culturalmente al ámbito alemán,<sup>221</sup> da la impresión de que no se da ni por enterado de la caída de los imperios alemán y el de Austria-Hungría, la creación de la República de Weimar, las revueltas sociales, la revolución socialista y la implantación de una república de ese corte en

---

<sup>218</sup> Para Hobsbawm, existe un período continuo de conflicto mundial que él llama “la guerra de los Treinta y Un años” (p. 60), que iría «desde la declaración austriaca de guerra contra Serbia el 28 de julio de 1914 y la rendición incondicional del Japón el 14 de agosto de 1945 (...)» (p. 30) Eric Hobsbawm: *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 2006.

<sup>219</sup> A propósito de esta pérdida del fundamento de la existencia, Hans Egon Holthusen comenta lo siguiente respecto a las *Elegías del Duino*: «En ninguno de esos lugares [las tres veces que se pregunta en la “III Elegía” sobre el lugar del hombre] se encuentra el hombre íntegro y puro. Donde quiera que lo busquemos ya no lo es o bien no lo es aún; trasciende, o se queda corto.» Hans Egon Holthusen: Op. cit., p. 22.

<sup>220</sup> A propósito de esto, Hobsbawm hace una aseveración que no es tan cierta en la relación entre escritor y sociedad: «Jane Austen escribió sus novelas durante las guerras napoleónicas, pero ningún lector que no lo supiera podría adivinarlo, ya que en las páginas de sus relatos no aparece mención de las mismas, aunque sin duda algunos de los jóvenes que aparecen en ellas participaron en esos conflictos. Sería inconcebible que cualquier novelista pudiera escribir de esa forma sobre Gran Bretaña durante el período de conflictos del siglo XX.» (Eric Hobsbawm: Op. cit., p. 52.) La tendencia del siglo XX a reflejar la realidad social es algo constatable, pero Hobsbawm olvida que la no mención a un hecho histórico puede ser —y a menudo lo es— una forma de reacción a ese mismo hecho.

<sup>221</sup> Uso este término en su sentido más laxo. Lo alemán no pertenece sólo a Alemania.

Baviera, el fracaso revolucionario de la izquierda en Alemania y, en definitiva, el hundimiento de la sociedad aristocrática a la que Rilke —aunque en realidad no fue nunca noble— respondía culturalmente. Ante todo ello parece haber en él una especie de indolencia, ya que sólo se atiene a salir del torbellino y se refugia en el país más neutral de todo el continente: Suiza.

Pese a todo, este juicio es reduccionista. La guerra ha dejado una impresión sumamente profunda en Rilke. Esto se hace patente al considerar su concepto de “muerte personal” ante el panorama histórico. Para Rilke, la muerte era algo que se revelaba a cada individuo, que crecía en nosotros y se mostraba de una manera particular. La I Guerra Mundial hizo pedazos tal visión, ya que el arte, que era el medio privilegiado para mostrar la vinculación con la muerte, era sobrepasado por la realidad, que la democratizaba y la desacralizaba, revelándose en masa y de las peores maneras a cualquier persona sin necesidad del arte.

«La conexión misteriosa existente entre la vida y la muerte, dijérase su identidad, que se aprestaba a señalar a sus contemporáneos, se había revelado a centenares y millares de hombres y mujeres mientras él cavilaba en soledad.»<sup>222</sup>

Hay aquí, utilizando la terminología de Benjamin, una pérdida de la calidad aurática de la muerte.<sup>223</sup> Esta situación fue una de las que gatilló la crisis espiritual que desembocó en el conflicto desarrollado por las *Elegías* y que retrasó la respuesta por unos diez años. Su elitismo espiritual chocaba de frente con la realidad, la que superaba con creces el valor que pretendía para el arte.

Este rechazo a la modernidad se hace patente en uno de los pasajes más citados al respecto:

«Aún para nuestros abuelos “una casa”, “una fuente”, “un torreón familiar”, sí, su propio atuendo, su abrigo, les eran infinitamente más familiares. Cada cosa era como una vasija en la cual ellos encontraban algo humano y a la que añadían algo humano. Ahora desde los Estados Unidos, nos mandan cosas vacías, indiferentes, meras apariencias, *objetos simulados de la vida*... Una casa, en la inteligencia norteamericana, una manzana norteamericana, una vid de allá, no tienen *nada* en común con la casa, la fruta, la uva, con las que se compenetraba la esperanza y la reflexión de nuestros antepasados. Las cosas revivificadas y vivenciadas, las *cosas consabidoras de nosotros*,

<sup>222</sup> E. M. Butler: Op. cit., p. 319.

<sup>223</sup> Sobre el concepto de “aura” Vid. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en Walter Benjamin: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Aguilar, 1989, pp. 15- 60.

se están agotando y ya no pueden ser reemplazadas. Nosotros *somos quizá los últimos que aún las hemos conocido*. Sobre nosotros pesa la responsabilidad, no sólo de mantener *su* recuerdo (esto sería poco y de desconfiar), sino su valor humano y lárco (en el sentido de los dioses domésticos).»<sup>224</sup>

Estados Unidos para la fecha en que fue escrita esta carta (1925) era tal vez el país que representaba de mejor manera la expansión de los procesos de modernización, que lo estaban llevando a ocupar un lugar importante dentro de la hegemonía mundial. De ahí la identificación entre este país y estos objetos nuevos que simbolizan esta “nueva época”. Pero los objetos nuevos son producidos masivamente de manera industrial. De ahí su rechazo. Existe un pasado idealizado por Rilke, en donde los objetos reflejaban el uso del hombre. Lo humano no se refleja en ellos, pues son creados por máquinas. Están despojados de espíritu. Por eso Rilke habla de que son «cosas vacías, indiferentes, meras apariencias, *objetos simulados de la vida*».

Rilke exagera al decir que las cosas norteamericanas, es decir, las producidas en serie, no tienen nada en común con las de su entorno —el europeo—,<sup>225</sup> pero en ese juicio se revela la amenaza que siente por la pérdida del mundo heredado que está siendo reemplazado por otro desprovisto del carácter espiritual que él le asigna. Precisamente esta amenaza al mundo heredado dará la justificación para intentar salvarlo por medio de la poesía. De esto se hablará un poco más adelante. Como dice Holthusen:

«El hombre moderno, pues, ya no está resguardado por el mundo de sus padres, por ese mundo cuyos objetos y cuyas imágenes eran estables y garantizados.»<sup>226</sup>

Existe ahora la conciencia de que hay elementos que amenazan a la misma poesía. Por ejemplo, la desacralización del arte significa la pérdida del fundamento existencial del ser humano. La amenaza de la modernidad es la amenaza de la pérdida de nuestra esencia.

A diferencia de Benjamin, que ve en la tecnificación una instancia real de transformación del mundo —de ahí que hable de la politización del arte por parte de la izquierda—, en donde la pérdida del aura de la obra de arte es una consecuencia de la tecnificación del proceso artístico,

<sup>224</sup> Rainer María Rilke: “Carta a Hulewicz” (13.11.1925), citada por Otto Dörr Zegers en: Rainer Maria Rilke: *Las Elegías del Duino*, p. 25.

<sup>225</sup> De hecho, Rilke nace en un mundo (1875) en el que la revolución industrial ya había surgido.

<sup>226</sup> Hans Egon Holthusen: Op. cit., p. 19.

pero no la muerte de él, este menoscabo del aura afecta directamente a la poética de Rilke. El proceso de desacralización del mundo, acompañado de una pérdida del aura de los propios objetos, y en especial de los artísticos, destierran ese “algo” que está en el mundo, esa “alma universal” que conecta intrínsecamente todo y, cosa no menos grave *desde esa perspectiva*, reducen el rol y la importancia del poeta y su actividad. Él ya no conecta a este mundo con el otro, pues ese ámbito “sagrado” empieza a ser desterrado del mundo y del arte.

Si tomamos el poema “Orfeo. Eurídice. Hermes.”, momento anterior a que el proceso de modernización se hiciera más violento, veremos que no se incorporaba ningún elemento que problematizara el proyecto poético-vital desde “afuera”, es decir, desde el contexto histórico. La única condición para lograr el objetivo era la superación interna del individuo, o sea, la concentración máxima en sí y no depender del mundo en ningún sentido. Esto era logable totalmente en la muerte, pero el héroe y otros seres humanos especiales como el poeta —que era en definitiva para Rilke un tipo de héroe— eran capaces de acercarse a esa meta.

Pero mientras el mundo decimonónico cae definitivamente con los acontecimientos de las décadas de 1910 y 1920, tal situación de autonomía se revela como artificial. Sin embargo, de todos modos, los elementos que ponen en jaque la concepción poética rilkeana en las *Elegías* son integrados dentro de los *Sonetos a Orfeo*, aunque ahora con la seguridad de que pueden ser superados.

#### 4.2.1. La velocidad

Lo que destaca Marshall Berman de Marx, es el hecho de que la modernidad destruye todas las seguridades anteriores, incluso a sí misma: «Todo lo sólido se desvanece en el aire». La historia es cambio, pero lo que ocurre en la modernidad es que el cambio es acelerado y el “público moderno”, como lo llama Berman, está consciente —por lo menos desde la segunda etapa de la modernidad<sup>227</sup>— de ese movimiento cada vez más veloz de cambio continuo. Por lo mismo, la “velocidad” es un elemento esencial del “sentir” moderno. La velocidad del cambio social, pero sobre todo en el ámbito cotidiano, la prisa del transporte y de las comunicaciones. La vida

---

<sup>227</sup> Sobre las etapas de la modernidad, vid. Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. La experiencia de la modernidad. Tr. de Andrea Morales Vidal. México D.F.: Siglo XXI editores, S.A. de C.V., 1997, pp. 2-3.



acelerada es una marca de lo moderno. Hay dos sonetos que tratan este asunto casi de manera idéntica:

Aunque también cambie rápido el mundo  
como formas de nubes,  
todo lo acabado regresa  
a su origen remoto.

Por encima del cambio y la marcha,  
más amplio y más libre,  
resuena aún tu preludio,  
oh dios de la lira.

No se ha reconocido el dolor  
ni se ha aprendido el amor  
y lo que nos aleja en la muerte

no ha sido develado aún.  
Sólo el canto sobre la tierra  
santifica y celebra.<sup>228</sup>

El mundo cambia rápido, «como formas de nubes», pero al mismo tiempo se reconoce la presencia de algo, que en este caso es el preludio del «dios de la lira». Esta música que se anuncia se confunde con el propio Orfeo en el “Soneto I, 26”. Él representa la presencia permanente de un elemento que se conserva en las cosas, una especie de “alma universal” que se mantiene.

Otro momento en donde encontramos tratado este fenómeno de la velocidad del mundo es el “Soneto I, 22”, que habíamos visto desde otra perspectiva anteriormente. En él, el tiempo aparece tratado desde dos puntos de vista complementarios. Uno de ellos es la temporalidad como situación existencial:

Nosotros somos los errantes.  
Pero el paso del tiempo  
no lo toméis en cuenta  
frente a lo que perdura.

---

<sup>228</sup> “Soneto I, 19”; p. 41.

Todo lo apremiante  
habrá ya pasado:  
pues sólo lo permanente  
puede consagrarnos.

Esta situación de temporalidad, que fija un límite a la existencia, en este caso se destaca el hecho de que implica además una pérdida, pues se contrapone a lo que perdura. Pero ante aquella situación deficitaria de nuestra existencia se da acá un desdén. No importa el paso del tiempo, pues existe un elemento que permanece, por lo que aquello que se pierde no es lo importante. Lo esencial del mundo sigue existiendo y lo esencial, a la luz de lo expuesto en los otros sonetos, es Orfeo, quien le da la unidad al mundo.

La otra forma en que aparece la temporalidad es su percepción de ser acelerada. En el mundo moderno se vive inmerso en la velocidad. Ésta le imprime a la temporalidad un elemento más apremiante, ya que la supuesta pérdida se magnifica con la rapidez con que ocurre. Pero muchas veces, también el hombre la busca como algo deseable. Ante ello, Rilke quiere mostrar que aquello es sólo un movimiento superficial. Lo interesante de su crítica es que reconoce la existencia del fenómeno de la velocidad, lo enjuicia, pero la respuesta ante esa situación no es negarla e intentar hacerla desaparecer. La solución no viene de algo “externo”, sino que está en la propia disposición espiritual del individuo:

Oh, no pongáis, muchachos,  
el valor en la velocidad,  
ni en el intento de vuelo.

Todo está en calma:  
sombras y claridades,  
el libro y también la flor.<sup>229</sup>

El final representa lo que el mundo realmente es, bajando de hecho el tono al poema, que termina casi en un susurro y mencionando objetos alejados de la prisa, que ésta no perturba.

---

<sup>229</sup> “Soneto I, 22”; p. 43.

Una consecuencia de la premura moderna es la valoración, en algunos casos fetichista, de lo nuevo. Tal situación es denunciada por Rilke en el “Soneto I, 18”:

¿Escuchas, Señor, a lo nuevo  
resonar y temblar?  
A ensalzarlo  
vienen los heraldos.<sup>230</sup>

Los heraldos son quienes otorgan a lo nuevo una categoría superior y divulgan esta valoración. Pero ello no es sino un valor falso.

#### 4.2.2. La máquina

El soneto anterior nos muestra también la imagen negativa de la máquina. Ella representa un aspecto material de la modernización, en donde el movimiento de las cosas, los ferrocarriles, las fábricas, los nuevos aparatos como el automóvil y el avión, transforman la realidad de manera visible. Pero está el peligro que por su falta de espíritu pueda deshumanizarnos. Ella amenaza nuestro proyecto de fundar nuestra humanidad, que en el contexto de los *Sonetos* se da a través del canto.

El hombre parece obnubilarse ante el proceso de mecanización. En el mismo “Soneto I, 18” se nos dice:

Verdad es que ningún oído  
está del estrépito a salvo,  
pero el mundo de la máquina  
quiere ser alabado ahora.

El proceso de modernización llevado por la máquina se ha vuelto global, pues «ningún oído / está del *estrépito* a salvo». Al desarrollarse una escala de intervención como esa, la máquina exige ahora ser alabada como el mundo,<sup>231</sup> parece querer reemplazar al mundo como objeto en donde

---

<sup>230</sup> “Soneto I, 18”; p. 39.

<sup>231</sup> Hay que hacer notar que en este caso la traducción de Dörr no es muy literal y puede inducir a error. La palabra

opera la transformación poética. No es un elemento más dentro del mundo al que podría intentarse una espiritualización a través de la poesía, sino que es una amenaza al propio espíritu al que se intenta llegar, pues la máquina no busca integrarse al mundo, sino que desplazarlo.

En ese intento es que la máquina también nos transforma, pero a diferencia de la poesía, negativamente:

Mira, la máquina:  
cómo se revuelca y se venga,  
cómo nos deforma y agobia.

Al deformarnos, nos sustrae de lo que verdaderamente somos. La máquina se vuelve entonces una amenaza para nuestra propia esencia, pues ella no posee espíritu, por lo que las transfiguraciones que ella opera no perfeccionan, sino que más bien nihilizan lo existente, pues lo sustraen de su esencia.

La respuesta a este proceso de destrucción no será el abandono de los procesos de modernización. Ello sería un proyecto similar a los llevados a cabo por los amish o por los talibanes en su oposición a la tecnología. La respuesta a esta amenaza está dada por la actitud del hombre frente a ella:

Pero aunque tenga de nosotros la fuerza,  
que ella, sin pasión,  
sirva y funcione.<sup>232</sup>

Tales versos reconocen la existencia de este escollo espiritual que es la modernización, en este caso representada por la máquina. Pero también apunta a que es útil, aunque la relación de fuerzas no se debe invertir. Ella podrá tener la fuerza física, pero no debe tener pasión. No debe robar lo espiritual del hombre. Las consecuencias de una situación como esa, llevarían a la deshumanización. Si el canto poético nos da el ser, nos coloca ante nuestra verdadera posición en

---

que él traduce como “mundo de la máquina” es *Maschinenteil*, que literalmente es algo así como “la parte de la máquina”, que en español sonaría mejor en plural. También hay que hacer notar que “alabar” en este caso no es señalado con los verbos más usados por Rilke, *rühmen* o *preisen*, sino que por *loben*: «Der Maschinenteil / will jetzt gelobt sein.»

<sup>232</sup> “Soneto I, 18”; p. 39.

el mundo, la máquina es la amenaza que nos sustrae de este papel. Esto es lo que señala el “Soneto II, 10”:

La máquina amenaza todo lo adquirido, si es que osa  
instalarse en el espíritu en lugar de hacerlo en la obediencia.

Las deficiencias de la máquina quedan más claras al comparárselas con el hombre. El trabajo de ella es “perfecto”, pues «corta ella firme la piedra para la construcción más resuelta», pero tal situación es sólo «Para que no se luzca el vacilar más bello, de la espléndida mano». La belleza está en esa “imperfección” de lo humano. La máquina es “efectiva”, pero carece de espíritu. La máquina, por su efectividad, tiene un poder total, y ha pasado a sustituir la verdadera vida:

Ella es la vida y cree saberlo mejor,  
ella, la que con la misma decisión crea, ordena y destruye.<sup>233</sup>

La máquina representa entonces las fuerzas de la modernización, que ponen en duda o relativizan la posibilidad de llevar a cabo el proyecto poético-vital. Como la modernización carece de espíritu, su influencia en el mundo no puede ser sino devastadora. Así lo vemos en el “Soneto I, 24”:

¿Es que debemos repudiar nuestra tan vieja amistad  
con los grandes dioses nunca demandantes, porque  
el duro acero que templamos con rigor no los conoce,  
o es que debemos quizás de pronto buscarlos en un mapa?

Hay aquí una alusión al proceso de desacralización del mundo utilizando la imagen del acero templándose, que apunta entonces, al proceso industrial. Los dioses se han retirado. Pareciera que se han perdido o no existen.

Hacia el final de ese soneto se nos dice:

(...) Más  
solitarios ahora y dependiendo unos de otros totalmente.

---

<sup>233</sup> “Soneto II, 10”; p. 113.

sin conocernos, ya no seguimos las sendas como bellos meandros,

sino como rectas. Sólo en las calderas de vapor aún se queman  
los antiguos fuegos y se levantan los martillos, cada vez  
más grandes. Pero nosotros perdemos fuerza, como los nadadores.<sup>234</sup>

En esa alusión a los meandros respecto a las rectas, estaría la afirmación de que los caminos son más directos, pero esas seguridades no nos aportan nada, pues estamos solos y dependemos de otros. Estamos en una situación deficitaria. Al mismo tiempo, se nos pone la imagen del fuego. Esos “antiguos fuegos” estarían simbolizando el cambio, pero también la sacralidad de la llama, por ser los antiguos fuegos y no los nuevos. Pero aquellas llamas están asociadas al proceso industrial, por los “martillos”, que son «cada vez más grandes», por lo que están desacralizando al fuego pues sólo lo instrumentalizan. Por lo mismo, los seres humanos, perdemos fuerza como los nadadores, lo que se conecta directamente con la imagen de los meandros. La razón instrumental de la modernización nos deshumaniza al desacralizar el mundo. Le quita esa “alma universal” representada en Orfeo y, de este modo, limita la consecución del proyecto poético simbolizado en él.

#### 4.3. Fe en la poesía

Los elementos de la modernidad aparecidos en los *Sonetos* tensionan la obtención del proyecto poético. El privilegio que se da al canto poético, su poder de transfiguración del mundo, el rol del hombre/poeta en la creación, etc., son discursos que en su jerarquía están muy distantes de la realidad histórica y social de ese momento.

Ante los procesos profundos de modernización, sobre todo el canto como instrumento de transformación, hacen inoperante su practicidad. Rilke reclama para sí y para la poesía un rol y un estatus que están lejos de ser los realmente admitidos por la sociedad de su tiempo. Como lo dice Grínor Rojo:

«De manera que en el ámbito histórico de la modernidad el que se siente realizando una faena

---

<sup>234</sup> “Soneto I, 24”; p. 45.

indispensable para la salud espiritual de sus conciudadanos es el constructor de artefactos estéticos. (...) Pensándose a sí mismos como los guardianes de la trascendencia («Pararrayos celestes, torres de Dios...»), es lo que exclama Darío en un poema de *Cantos de vida y esperanza*, a lo que Neruda responde con su jactancioso «para mí que entro cantando como con una espada entre indefensos...»), pero a cargo de unas funciones que sus empleadores califican de supernumerarias en el mejor de los casos, el artista y el filósofo modernos actúan obnubilados por un malentendido. Por culpa de ese mal entendido es que con su boca filosófica, que según él profiere versículos que pertenecen a «la misma provincia» a la que pertenecen los del arte y la religión, Hegel habla en el párrafo transcrito echándose en el bolsillo la existencia de una postura paralela a la suya, y que además, como si lo anterior no bastara, desde una historia que a él no puede menos que agraviarlo igualmente, *es la que prevalece alrededor*.

Porque, a despecho de lo que Hegel afirma, el artista y el filósofo modernos carecen del poder y ni siquiera concitan el silencio que sus antecesores premodernos se granjeaban de parte de los miembros de sus comunidades respectivas.»<sup>235</sup>

Esto nos señala las profundas diferencias entre la imagen del mundo que se tiene y la realidad efectiva. Mientras en los poemas el canto celebratorio y transformador de la poesía pasa por ser el elemento más importante, en la realidad en la que Rilke escribe es, más bien, uno más de los muchos existentes, quedando relegado por el capital y el sistema industrial. Esta tensión entre la formación discursiva presente en el contexto de producción y los discursos presentes en el texto potencia la diferencia entre lo que se quiere hacer y los resultados de ello.

El mito de Orfeo le sirve a Rilke para encarnar sus ideales poéticos, que implican la transmutación del mundo. Pero ante las limitaciones humanas e históricas, el mito pasa de instrumento de transformación a una forma de refugio de la realidad. No se trata propiamente de escapismo. Ante la amenaza del mundo en el que el arte pierde su rol de fundador de la esencia humana, y con ello la pérdida del “aura” de la poesía, el mito le sirve a Rilke para configurar una forma de posibilidad de ser que se ve coartada por aquella parte de la realidad que él mismo intentó purificar por medio del arte.

Esta instrumentalización del mundo y su consiguiente desacralización podría hacer tambalear la fe de Rilke en su proyecto poético-vital, pero a diferencia de lo que le ocurrió en la I Guerra Mundial, consecuencia extrema de la modernización, en donde se vio obligado a replantearse sus postulados poéticos, se da en este caso, en *Sonetos a Orfeo*, una solución. Los procesos de

---

<sup>235</sup> Grínor Rojo: *Diez tesis sobre la crítica*, p. 53.

modernización son reconocidos como problemas, pero no como una imposibilidad.<sup>236</sup>

Pero la existencia continúa estando para nosotros encantada  
y en cien lugares hay origen todavía. Un juego de puras fuerzas,  
a las que nadie toca si no se arrodilla y admira.

Aún dulces se agotan las palabras en lo inefable...  
Y la música, siempre nueva, construye su divina morada  
con las más temblorosas piedras, en el espacio inservible.<sup>237</sup>

Ante la modernización sin espíritu hay una convicción de una realidad espiritual que está más allá de lo que la máquina pueda realizar. «La existencia continúa estando para nosotros encantada», pero esos lugares están ocultos. Se relaciona a estos espacios con el decir y la música. Con ello, el lenguaje se convierte en el refugio de esa realidad que va más allá de lo meramente mecanicista y material. Al relacionar a la poesía con el mito de Orfeo, se está intentando salvar ese mundo por medio de un cambio espiritual del hombre.

---

<sup>236</sup> Recuérdese que todo problema, por definición lógica, posee solución.

<sup>237</sup> “Soneto II, 10”; p. 113.



### III. Rosamel del Valle

¿Quién eres? Cerrada está mi boca, ahogados sus cirios,  
Esposa mía, y siguiéndote entre un vapor  
De manos solas en la noche.

Rosamel del Valle

#### 1. Situación discursiva “pre-órfica”

La apropiación del mito de Orfeo en la obra de Rosamel del Valle, al igual que en el caso de Rilke, pese a la identificación que se hace con su obra, no existió desde el principio de su producción.

El texto que inicia la apropiación estética del mito es *Orfeo* (1944).<sup>238</sup> Los discursos presentes en la producción anterior a este texto serán relacionados con este personaje mítico y su historia, de una manera tal, que el mito se convertirá en una imagen representativa de la obra de Rosamel del Valle. De esta manera, a partir de *Orfeo* es posible hallar varios momentos en que personajes o elementos de este relato tradicional griego serán aludidos o abordados como material poético por algunos textos. Por ejemplo, en “Celebración”, “Mano Tornasol” o “Himno” (III, en la *Visión Comunicable*), por nombrar sólo algunos.

La falta de un texto que explicita el mito de Orfeo previo a esta obra, hace que el estudio de los discursos “órficos” sea menos expedito que en el caso de Rilke, cuyo poema “Orfeo. Eurídice. Hermes.” anticipaba mucho de los contenidos que posteriormente encontramos en los *Sonetos a Orfeo*. Pese a ello, se dará una breve exposición de los discursos más representativos de la producción temprana de Rosamel del Valle y que tendrán eco en *Orfeo*.<sup>239</sup>

---

<sup>238</sup> Rosamel del Valle: *Orfeo*. Santiago de Chile: Ediciones Intemperie, 1944. La versión que usaré en el presente trabajo será la que aparece en Rosamel del Valle: *Obra Poética. Vol. I*. Santiago de Chile: J. C. Sáez, Editor, 2000, pp. 173-201. Así mismo, todas las referencias a otros textos poéticos de este autor estarán de acuerdo a esta compilación, que se abreviará *OP*, indicando el volumen y las páginas respectivas, a menos que se especifique lo contrario.

<sup>239</sup> En este caso no tomaré en cuenta el poemario *Poemas lunados* (1920), pues existe en este autor un intento de dar una organicidad a su *Obra* (con mayúscula). Esto se desprende del rol que tiene *Adiós enigma tornasol* (1967, último poemario de este autor, publicado de modo póstumo) como revisión de sus propios postulados estéticos, y la exclusión de su *corpus* de ese primer conjunto (*Poemas lunados*) que representa una etapa modernista tardía que supera rápidamente al entrar en contacto con la literatura vanguardista. En este sentido, hay un abandono de

## 1.1. Concepción ontológica: sueño, olvido y muerte.

«(...) el vasto país de su memoria»<sup>240</sup>

Rosamel del Valle

### 1.1.1. El sueño

Existe en Rosamel del Valle la intuición de la existencia de un ámbito de la realidad que parece ocultarse de nuestra experiencia común, pues escapa de la percepción material. Un “algo” se mueve detrás del mundo. Los objetos son señales o expresiones de una realidad trascendente que se esconde en lo cotidiano:

«Veo, entonces, la absoluta libertad de los objetos y los elementos. La habitación despoblada o no, guarda, una presencia muy distinta a la realidad de las cosas, muy distinta a lo que no es sino la aparente realidad de las cosas.»<sup>241</sup>

Este pasaje de *País blanco y negro* (1929) nos muestra la presunción de que la realidad no es verdaderamente lo que apreciamos. Se nos presenta, entonces, una dimensión ontológica distinta a la “normal” en la que nos desenvolvemos.

Las características generales que se desarrollan en relación con esa dimensión ontológica son:

1. Es un ámbito que escapa de nuestra percepción sensible. Se encuentra “oculta”. Aunque invisible, es perceptible para algunos en una determinada actitud estético-vital: la poética.

---

ciertos discursos —precisamente los más importantes de ese primer texto— o se experimentará la transformación completa de otros (como por ejemplo, la visión del sueño y el sonambulismo, visto, éste último, de manera negativa y que después serán elementos centrales para entender su estética). Es por ello que *Poemas lunados* no tendrá eco en la obra que nos interesa revisar, por lo que la dejaremos de lado, tal como lo hizo el mismo autor en su catálogo de obras publicadas. Vid. René Olivares Jara: *Adiós enigma tornasol. Nudo orgánico de la Obra poética de Rosamel del Valle*. (Informe de Seminario de Grado, 2003). Producto de este hiato, sería necesario estudiar *Poemas lunados* de forma aislada o en contraste con el resto de la producción, lo cual no es posible en el presente trabajo debido al espacio y al propósito de la investigación.

<sup>240</sup> *País blanco y negro, OP, Vol. I, p. 58.*

<sup>241</sup> Ídem, p. 60.

2. El hecho de que sólo podamos vislumbrarla conlleva, a su vez, que la manifestación de ese “otro lado” sea percibida como la aparición de un ámbito maravilloso, pues sale de la normalidad de nuestro mundo.
3. Esa zona es el fundamento de la existencia. Se encuentra presente en todo. Esto le da un carácter panteísta o cercano a él. Este ámbito ontológico adquiere connotaciones divinas, aunque sin ser propiamente un dios. Al no ser una entidad personal, sino que una dimensión de la existencia que ocupa su lugar como polo hacia el que tienden las aspiraciones metafísicas del hombre, se podría aplicar acá el concepto de “trascendencia vacua” de Friedrich. Las consecuencias de esto lo veremos más adelante.

Ese “otro lado” de la existencia adoptará distintos nombres dentro de la producción de Rosamel del Valle: “sueño”, “oscuridad”, “noche”, “muerte”. Generalmente, este grupo es visto como el lado negativo de términos como “vigilia”, “claridad”, “día”, “vida”, que tienen connotaciones positivas. Ambos grupos representan las dos zonas de lo existente que nos muestra nuestra experiencia directa. Sin embargo, al igual que en el caso de Rilke, Rosamel del Valle tiene la noción de que existe una relación intrínseca entre ambas regiones ontológicas. Es por ello que esa antinomia intenta ser superada con el traslado de un grupo a otro de ciertas características que tradicionalmente se la han atribuido. Por ejemplo, la “claridad”, ha sido asociada con lo diurno, teniendo connotaciones positivas. Pero en este caso, tal “claridad” podrá hallarse en la “oscuridad”, siendo muchas veces este espacio el lugar en donde exclusivamente habita. Tal será uno de los elementos presentes en *Orfeo*.

En un primer momento, aquella dimensión ontológica se expresó predominantemente alrededor de la imagen del “sueño”, especialmente en *País blanco y negro*. De hecho, el mismo título alude a lo anterior:

«Temblaba su pie en marcha por el otro lado, por el lado *blanco y negro del sueño*. Pero yo amo los mitos. Amo el corazón, vuestro enemigo de Paraíso o de Infierno.»<sup>242</sup>

---

<sup>242</sup> *País blanco y negro, OP, Vol. I, p. 64.* El destacado es mío. Aparece aquí una mención al mito como fenómeno, el que en el texto será identificado con el corazón: «Me parece que en alguna parte el agua corre con su vidrio líquido. La sigo sin esfuerzo porque el corazón se desinfla al borde del agua. El corazón: he ahí un enemigo, pequeño dragón para quien aún no ha aparecido el ángel. Dulce pez que se ahoga con el peso de sus innumerables escamas. Hacia ese mito quiero arrastraros con mi mejor sentido.» Ídem, pp. 63-64. La idea del

Esta concepción del “sueño” tiene claras connotaciones surrealistas. Rosamel del Valle se adscribirá a los postulados de este grupo, principalmente en su aspecto ontológico y metafísico. Es por eso que para él el “sueño” no será un fetiche. Representa, más bien, el lugar en donde habita lo maravilloso.

El ambiente onírico en que se desenvuelven las imágenes y acciones de *Pais blanco y negro* convive con elementos cotidianos de la modernidad. Tal situación resalta la presencia de lo maravilloso dentro de lo real. Los elementos “extraños” que se presentan en él, señalan la presunción de una dimensión de lo existente que no podemos apreciar, sino en ciertas circunstancias; para el surrealismo, los estados inconscientes o no del todo conscientes. Pero, si bien lo maravilloso habita en el sueño, para Rosamel del Valle es posible apreciar por medio de la poesía esa realidad que se escurre («La puerta tiene un ojo por donde todo se escurre»)<sup>243</sup>

#### 1.1.2. El olvido: la poesía como nostalgia

Por terrible que parezca, nada será posible sin la nostalgia original. Es decir, sin la presencia del mito.<sup>244</sup>

Rosamel del Valle

Una de las características que tiene ese “otro lado” de lo real es que no es propiamente un “más allá”. No existe en otro lugar. Su espacio es el aquí, pero no se manifiesta de manera sensible como todas las cosas. Se encuentra *dentro* de lo existente. Alguna vez fue una presencia permanente, pero ahora sólo sabemos de su existencia gracias a las huellas que ha dejado en el mundo. De este modo, podemos “leer” la presencia de esa dimensión ontológica en esas señales que ha dejado.<sup>245</sup>

Éstas son percibidas como vestigios de algo pasado, como un recuerdo. De este modo, la relación

---

mito es homologada a la presencia de algo que es visto como ficticio, pero que representa el fundamento de nuestra existencia, aquí, el sentimiento simbolizado por el “corazón”.

<sup>243</sup> *Pais blanco y negro, OP, Vol. I, p. 60.*

<sup>244</sup> Rosamel del Valle: *La violencia creadora*. Santiago de Chile: Ediciones Panorama, 1959, p. 59.

<sup>245</sup> Existe aquí una relación con el soneto “Correspondencias” de Baudelaire.

entre el hombre y esa dimensión ontológica se articula en una dinámica de “memoria/olvido”.

La presencia “ausente” de ese ámbito de la existencia es un hecho “interior”. Las huellas han quedado en los intersticios de las cosas, en el propio cuerpo del hombre. De ahí las múltiples alusiones a secciones interiores del cuerpo que señalan al recuerdo: sangre, huesos, cenizas, etc. Por ejemplo, en “Contemplación y memoria”:

Hay un país de venas blancas y deshabitadas que pasan  
Sonriendo en el polvo de una sombra invencible y sin llave.<sup>246</sup>

Lo maravilloso vive en nosotros, pero hay que despertarlo, recordarlo. La actividad poética se concretiza entonces como una forma de nostalgia.

La presencia de esta dinámica es posible encontrarla a lo largo de su producción. En “El cuerpo pierde resplandor” se dice:

La angustia regresa sin partir.  
¿Qué hacemos con estas hojas de otro tiempo que no hemos recogido?  
Podemos decir: abandonemos este sol de tan bellos pies que nos lleva  
Lentamente en un sueño.  
Las regiones del frío vuelven de su ausencia como el olvido del tiempo,  
Pero nuestro pensamiento respira una atmósfera de pupila ahogada.

Se muestra en estos versos la relación entre lo que vuelve, la memoria, y el olvido. La percepción y expresión de ese movimiento entre uno y otro polo está directamente relacionado con la creación. El poema finaliza:

Nuestra boca parece una cascada sostenida en el aire.  
Nuestros oídos llaman a toda hora  
Y desean hacer entrar la imagen que permanece afuera.<sup>247</sup>

Hay acá una expresión del aspecto metapoético de la poesía de del Valle, que se asociará a esta

---

<sup>246</sup> “Contemplación y memoria”, *Poesía, OP, Vol. I*, p. 149.

<sup>247</sup> “El cuerpo pierde resplandor”, *Poesía, OP, Vol. I*, p. 99.

dimensión ontológica trascendente, la que es vista en este caso como la región de la memoria, aunque también adoptará otras facetas.

La “memoria” surge como un aspecto de aquella dimensión ontológica trascendente que, como se señaló antes, se relaciona con términos como “oscuridad”, lugar en donde habita lo maravilloso. Así en el poema “Oscuridad” encontramos:

Te mueves recluso en un lecho de aguas sin interior,  
Incesantemente rodeado de arenas que regresan.  
En el centro de una visión que trabaja sus vidrios  
Con tu repentina oscuridad y con la ceguera  
De las manos que recorren la memoria nocturna

La «memoria nocturna» es el recuerdo de la región ontológica que no se ve y su percepción significará la aparición del fenómeno poético:

Oh, si un día esta espesa esfera de sangre abandonada  
Pudiese descansar en un relámpago de viva lengua,  
Y de sorpresa y de terror y semanas con el paso  
De tu imagen prisionera junto a los bordes del ruido  
Que cae de rodillas en los dientes del agua.<sup>248</sup>

Cabe destacar que la memoria de por sí indica un movimiento interior. Las huellas están en el propio sujeto. Sumergirse en la memoria será lo mismo que ir hacia “adentro”. El “abajo” es nuestro corazón. Tal será lo que encontremos en *Poesía* (1939), en especial en su sección “El corazón sumergido”.

En “Celebración de la muerte” se percibirá la presencia de una relación entre la memoria y la muerte.

Intranquila existencia sostenida por redes  
Alrededor de la memoria sin refugio y precipitada,  
Que desciende al cuerpo oprimido en un ruido

---

<sup>248</sup> “Oscuridad”, *Poesía, OP, Vol. I*, p. 148.

Sin origen próximo y sometido a cálidos peligros.  
(...)  
Qué desgarrado amor sin perecer o muerte sin afán  
Entre el hombre y lo que tocan sus manos como directo  
Poseedor de lo que duerme y de lo que se mueve  
Alrededor de su breve contacto.<sup>249</sup>

La experiencia de la muerte se vive aquí también como una forma de recuerdo. La complementación entre estas formas de representación de ese estado ontológico será la tónica que tiña la escritura de Rosamel del Valle de una profundidad simbólica.

### 1.1.3. La muerte

En el desarrollo de la producción rosameliana, de los términos que conforman la red para nombrar esa dimensión ontológica, la “muerte” comenzará a ser el predominante, tanto, que podríamos llegar a hablar de una “estética de la muerte”.<sup>250</sup>

Aunque es vista normalmente como el cese de las funciones vitales, ella será apreciada como una dimensión trascendente, es decir, con una espesura ontológica, la que será desarrollada en *Poesía* y después continuada en los demás textos, entre ellos, *Orfeo*. En aquella obra, existe un despliegue de un mundo simbólico entre un “aquí” y un “allá”, siendo éste identificado muchas veces con la muerte. Por ejemplo, en “El viajero y sus raíces”:

Ahora qué lejos, mariposas de patas azules, peces de oro, insectos de alambre,  
Imágenes hechas a imagen y semejanza de la nada y de la muerte.  
El corazón abre sus puertas y el mundo entra de visita y conversa y sangra  
Sin imágenes, en palabras, en dolores, en heridas.  
Por su boca la existencia sale en una larga humareda de cristales,  
En un ruido de nidos organizados para la defensa de los árboles.  
Magnífica presencia de un Todo sumado a un aire de cielo humano<sup>251</sup>

<sup>249</sup> “Celebración de la muerte”, *OP, Vol. I*, pp. 126-127, 128.

<sup>250</sup> En *Adiós enigma tornasol. Nudo orgánico de la Obra poética de Rosamel del Valle*. (Informe de Seminario de Grado, 2003) hago un desarrollo del discurso de la muerte en Rosamel del Valle que por razones de espacio no consigno aquí. Vid. “IV. La Muerte”, pp. 34-38.

<sup>251</sup> “El viajero y sus raíces”, *Poesía, OP, Vol. I*, p. 105.

Las imágenes resultantes de la actividad poética, «mariposas de patas azules, peces de oro», etc., son imágenes relacionadas con la nada y la muerte. Y el «corazón», es decir, la representación simbólica de la interioridad del propio sujeto, se abre a la muerte. La actividad poética se relaciona entonces con esta dimensión ontológica.

Cabe destacar un comentario de Rosamel del Valle a propósito del texto *Réquiem* de Humberto Díaz Casanueva:

«En este sentido quizás sea hora de atreverse a afirmar que, en cierto modo, los poetas surrealistas parecen los más aproximados a la restitución poética del tema de la muerte, porque en su poesía la muerte no es lamento ni delirio sino la expresión más leal y posible de un hecho profundo y mágico al cual el ser permanece ligado desde el nacimiento, hecho que no podría ser expresado a conciencia sino partiendo de la realidad siempre incitante e insobornable de la subconsciencia.»<sup>252</sup>

La muerte es «un hecho profundo y mágico» que nos acompaña desde el nacimiento. No es algo externo y extraño. Pertenece a su interioridad. El poeta se pone en contacto con ella a través de la poesía. Así puede entenderse pasajes como:

Cuando despierta la zona de los países que nadan a oscuras  
El ser entra en el frío que tracen las algas errantes,  
El olor de los peces muertos entre coronas de azufre.  
(...)  
Apagados océanos de arañas  
En la atmósfera de las piernas, entre el viento que viene de visita.<sup>253</sup>

<sup>252</sup> Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 84.

<sup>253</sup> “Magia Irregular”, *Poesía, OP, Vol. I*, p. 96. Este concepto del “ser” no fue utilizado por Rosamel del Valle antes de su texto *Poesía*. Tal hecho se debe a una idea que expuse en mi *Informe de Seminario de Grado*. Allí expuse la evolución poética que había tenido este autor con sus inicios en el modernismo tardío, su adopción de una estética vanguardista —con el consecuente repudio de su primer libro *Poemas Lunados* (1920)—, que mostraba la apropiación de elementos de varios de los movimientos poéticos de entonces, pero en especial del surrealismo. Me detuve allí en la idea de que este movimiento, si bien hay preferencias muy ligadas a él como la presencia del sueño, lo que verdaderamente marcó esta influencia fue una concepción ontológica que él se encargaría de desarrollar por su cuenta. La idea de lo “maravilloso”, tan cara para los surrealistas, implica la presencia de un “algo más” en la realidad y que no podemos aprehender en la vida cotidiana, debido al imperio de la razón. Por ello, la poesía alejada de lo mental, o sea, basada en los sueños y el azar podía mostrar esa “superrealidad”. Del mismo modo, el azar es visto como tal desde “nuestra experiencia”, pero implica también una necesidad de la realidad, es decir, leyes pertenecientes a otro ámbito que desconocemos. Esta adopción de una visión ontológica particular aleja a Rosamel de Valle de la mera narración de sueños, del fetichismo por el azar o la escritura automática. Precisamente *Orfeo* es un desarrollo de esa misma idea ontológica.



El hombre habita en un mundo material que es la antesala de otro más profundo y que lo incita a adentrarse en él. La respuesta a ese llamado será la poesía. Se da una relación intrínseca entre ésta y la vida. De este modo, se desprenden dos discursos: la poesía como objeto poético de sí misma y la vida del hombre como habitante de la región “negativa” de lo existente. El primero, vinculado uno a la dimensión metapoética y, el otro, a la situación existencial del hombre.

## 1.2. Situación existencial

### 1.2.1. Oscuridad y claridad

La existencia del hombre es problemática. Su vida se ve enfrentada con su límite: la muerte. Estos dos polos entre los que transcurre la existencia del hombre parecen claros, pero dentro de la producción de Rosamel del Valle se muestran ambiguos. La vida parece lo positivo; sin embargo, los objetos que se le ofrecen al hombre a simple vista, alejados de esa otra dimensión ontológica, sin el “misterio” de la muerte, se vuelven banales, por lo que la vida carece de atractivo y se convierte en un mundo vaciado de significado. La muerte es el espacio de la maravilla, pero también implica la imposibilidad de la aprehensión total de ese mundo.

Esta ambigüedad en la valoración de la muerte, como fin de la existencia y como fuente poética, tiene uno de sus clímax en “Celebración de la muerte”, en donde se apunta a la peligrosidad de ese lado de la existencia, pero, a la vez, a la seducción de su misterio.

Decid, decid cómo estamos despiertos y ejercitándonos  
En extraña supervivencia de sombra.

Y qué oscuridad si no se mueve cerca de lo que somos  
En un impulso de no verlo todo y de no oírlo  
(...)  
Oh larga duda vestida de un cuerpo y de un pensamiento  
En oculta videncia y secreta extensión inanimada  
Con la lengua azul de terror y los párpados rotos  
Sin comprender —siempre sin comprender— y de viaje

En viaje por imágenes y sucesos  
Donde una mano borra la luz de repente y donde la sombra  
Se refugia en largos cabellos y paredes.  
Mientras guía el pulso del mundo en una aparente  
Estación de prolongado estío donde el hombre se extingue.  
¿Hay demasiado sol derramado, sin fin y claridad alrededor?<sup>254</sup>

El hombre no vive, sino que sobrevive. Su situación vital es calificada de «supervivencia de sombra», pues «el hombre se extingue» y parece no haber una respuesta. Somos una «larga duda vestida de cuerpo». Esta condición desmedrada del hombre se expresa en imágenes negativas: la «lengua azul de terror», «los párpados rotos». Nuestra vida es un «viaje por imágenes y sucesos», pero en el que la «luz», que la guía, es borrada. La misma acción que hace desaparecer la luz hace que la «sombra» se refugie «en largos cabellos y paredes». Sin luz, no hay sombra. Pero acá se enfatiza que la luz desaparece, pero la sombra se refugia. Si entendemos a ésta como una manifestación de esa otra dimensión ontológica, se señala que ella está en el mundo, pero protegiéndose en una retirada de lo visible. La pregunta final, que busca dilucidar la razón de la extinción del hombre, le da a la sombra connotaciones positivas que al principio no encontrábamos: «¿Hay demasiado sol derramado, sin fin y claridad alrededor?»

### 1.2.2. La modernidad y la función de la memoria

Si lo trascendente del mundo se ha retirado, es porque debió existir un proceso que lo ha empujado a refugiarse. Ese elemento que desmaravilla el mundo parece ser la visión materialista de éste, expresión de la razón instrumental que se desarrolla con los procesos de modernización.

Si bien en un primer momento de su producción (*Mirador*) Rosamel del Valle se abre de manera bastante entusiasta a la incorporación de la modernidad a su mundo poético, posteriormente existe una problematización. La modernidad es responsable de la desacralización del mundo y, con ello, de la pérdida de lo “aurático”. En este sentido, la pérdida de lo maravilloso y el intento de retenerlo se enlaza con la dinámica de memoria y olvido:

---

<sup>254</sup> “Celebración de la muerte”, *OP*, Vol. I, p. 126.

«Pero las torres, cada vez más altas, invaden el cielo y la noche de tal manera que mi ojo nocturno puede leer en lo más alto:

M  
E  
M  
M E M O R I A  
R  
I  
A<sup>255</sup>

La cruz que forma la palabra “memoria” señala la muerte a la que está expuesta. Y ésta se encuentra relacionada directamente con las torres «cada vez más altas», edificios que son el resultado de la modernización y que «*invaden* el cielo». Existe una invasión del cielo, cuya simbología es bastante clara, relacionada con lo trascendente, por un elemento material y alejado de todo significado espiritual.

Hay una tensión entre este mundo moderno y lo que se encuentra “detrás” de él. Pero cabe señalar que no existe una valoración extremadamente conservadora como hallábamos en Rilke.<sup>256</sup> La cosa moderna<sup>257</sup> no es negativa *per se*. Si tenemos en cuenta sus *Crónicas de New York*, notaremos el entusiasmo por el mundo contemporáneo representado por esta urbe,<sup>258</sup> que se traduce en una actitud similar en algunos poemas. La degradación del mundo se debe a su instrumentalización. El objeto moderno también puede maravillar, pero aquel proceso lo reduce a un mero utensilio y deja de ser una puerta hacia un mundo trascendente. Todo depende del ojo que mira.

Desde *País blanco y negro*, la valoración de la modernidad se tensionará y comenzará a ser tomada como una expresión de la razón instrumental, la que desmaravilla el mundo privándolo de ese aspecto aurático. Éste se oculta en las cosas y es vivenciado como un recuerdo, el que es

---

<sup>255</sup> *País blanco y negro, OP, Vol. I, p. 70.*

<sup>256</sup> Téngase presente su valoración de las cosas provenientes de EE.UU. en su carta a Hulewicz o los juicios sobre los procesos de modernización como los encontrábamos sobre la máquina en los *Sonetos a Orfeo*.

<sup>257</sup> Entendiendo “cosa” como el *Ding* que hallábamos en Rilke.

<sup>258</sup> Vid. René Olivares Jara: “Crónicas de New York de Rosamel del Valle: Itinerario de un encuentro”. En: Roberto Aedo et al. (Editores); *Espacios de transculturación en América Latina*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2005, pp. 209-224.

necesario rescatar por medio de la actividad poética:

«Las propias experiencias ontológicas modernas no son ya un terror para la mente porque de tanto adentrarse en el misterio del ser han conseguido iluminarse con un hálito casi semejante al de la poesía. ¿Podrían serlo las de la poesía? Se asegura que el hombre de ciencia vive tan en contacto con lo maravilloso como el poeta, puesto que lo maravilloso para él reside en lo todavía no descubierto, en lo increado. Pero no sería aventurado pensar que el hombre de ciencia *desmaravilla* lo maravilloso, aun en contra de su voluntad, en cuanto lo levanta ante su vista. ¿Por qué? Porque la maravilla descubierta pasa en el acto a cumplir un objetivo, no entre las manos de su creador, sino entre manos sin destreza para utilizar maravillosamente lo maravilloso.»

Rosamel del Valle hace entonces una contraposición entre el científico y el poeta:

«El poeta, al contrario, está y permanece más *ligado* que el científico a los elementos que flotaban en su noche maravillosa, y cuando lo maravilloso surge ante sus ojos es todavía maravilla y la suelta hacia la luz como se suelta un pájaro al aire para que lo maravilloso continúe maravillando. (...) Lo maravilloso científico gana en objetividad, pero pierde en maravilla.»<sup>259</sup>

A diferencia de lo que ocurre con Rilke, en donde la situación desmedrada del hombre ante el mundo le exigía una acción determinada, no hay en Rosamel del Valle un imperativo. La poesía no es el único camino, pero sí el mejor. Ella será la llave que abra otro mundo al que normalmente habita.

En relación con la modernidad en la producción de este autor, Grínor Rojo señala: «Vemos pues que en esta *Poesía* del 39 la ciudad se ha ido hacia adentro», por lo que se transforma en un «constructo metafórico».<sup>260</sup> Pareciera entonces que el hombre concreto y sus circunstancias históricas desaparecen, reemplazados ahora por un mundo simbólico. Para el mismo autor:

«Rosamel ha cortado las amarras con la historia contemporánea (ello a pesar de algún poema, muy peculiar por cierto, inspirado por la lucha antifascista durante la Guerra Civil Española), conectándose con el espacio otro, proteico, universal y eterno, que le dejan los sueños.»<sup>261</sup>

Sin embargo, tales imágenes metafísicas son convocadas desde “este lado”, en donde la realidad,

<sup>259</sup> Rosamel del Valle: *La Violencia Creadora*, pp. 156-157.

<sup>260</sup> Grínor Rojo: “El regreso de Rosamel del Valle”. *Revista Chilena de Literatura* n° 59, noviembre de 2001, p. 104.

<sup>261</sup> *Ibíd.*

la nuestra, se entromete en la “otra” de costado. Sería difícil encontrar referencias a elementos contemporáneos en *Poesía*, pero sí existen menciones respecto a la situación humana.

Que el libro de invisible escritura que nadie abre en el miedo de las venas  
Muestre por fin su dichoso o terrible resplandor de lengua desgarrada.  
Que esté oscuro el hombre como el mundo está oscuro,  
Pero que abra para siempre sus inmensos ojos de viajero que regresa en el día.<sup>262</sup>

El mundo está “oscuro”. Recuérdese que *Poesía*, obra donde se encuentra este poema, es publicada en 1939 *ad portas* de la II Guerra Mundial y su período de composición abarca conflictos como la Guerra Civil Española. Es por ello que la realidad se entromete en la temática metafísica general, aunque no de manera directa. Lo “oscuro” no es simplemente un símbolo ahistórico, es una condición del mundo de ese momento. De ahí la aparición de textos que parecieran fuera de lugar respecto a la temática metafísica general del libro.

Es de conceder que lo “metafísico” opaca esta referencialidad a lo real, tapándolo casi absolutamente, sobre todo la sección “El corazón sumergido”. Sin embargo, tal dimensión aparece como un deseo, como un polo hacia el que el hombre tiende, pero no es el lugar en el que habita.

### 1.3. La Poesía como respuesta vital

La respuesta a la situación desmedrada del hombre ante un mundo que se vacía de sentido es la poesía. Se produce una unión entre ésta y la vida. La poesía será una forma y, para Rosamel del Valle, la mejor, para instalarse en el mundo.

De esta visión vitalista de la poesía se desprenden dos elementos complementarios: a) el carácter metafísico de la poesía; b) la dimensión metapoética.

---

<sup>262</sup> “Voluntad”, *Poesía, OP, Vol. I*, p. 97.

### 1.3.1. Carácter metafísico de la poesía y misticismo poético

La poesía será un puente que le permita al hombre adentrarse en aquella región ontológica que lo trasciende y a la que no tiene un acceso directo. La poesía indagará en esas regiones “ocultas” del ser. El mismo Rosamel del Valle recalca esta función de la poesía en su ensayo *La violencia creadora*: «La especulación metafísica es, y si no lo es, debiera serlo, uno de los atributos del poeta.»<sup>263</sup>

La identificación de esa región existencial con la muerte, hará que el hombre pueda sumergirse en aquella zona oculta, tal vez no físicamente —pues es una imposibilidad material—, pero sí en vida gracias a la poesía. La creación poética se conecta entonces con la muerte.

Esa región es la depositaria de lo maravilloso y el contacto con ella nos ubica en lo “poético”, según del Valle. En la medida en que se quiera aprehender esa dimensión ontológica se da entonces una pretensión mística.

La poesía surge del contacto con ese “otro lado”. Pero el contacto con ese estado no es permanente. En más de una ocasión se identifica esa presencia como un “rayo”, señalando su energía, pero también su fugacidad (por ejemplo en “Alas del oído”). Esto es destacado por Rosamel del Valle:

«La poesía no es una intervención permanente ni siquiera en el poeta. El poeta hace uso de sus poderes para retener el misterio en acción tanto en los laberintos de la mente como en el aire libre que lo circunda, y el hecho real, el acto de comunicación, se produce más tarde cuando el lector de poesía abre su entendimiento y su sensibilidad, cauce de tantas cosas disímiles, a esa *visita parlante* esperada por él aún sin proponérselo.»<sup>264</sup>

Si seguimos la idea de Grínor Rojo de que la ciudad, es decir, el lugar donde el hombre habita, «se ha ido hacia adentro», veremos entonces que este viaje es interior. De ahí las constantes alusiones a huesos, sangre, venas y otras imágenes corporales por el estilo. Ejemplo de este descenso a la profundidad:

---

<sup>263</sup> Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 54.

<sup>264</sup> Ídem, p. 33.

Olas con labios pesados de enigmas.

Los años que descendo por esta escala de relámpagos.

Los años que busco la estrella que la visita y que se aleja dejando sus trenzas olvidadas.<sup>265</sup>

Este movimiento se ilustrará en varios momentos a lo largo de *Poesía*, en especial en “El corazón sumergido”, idea que está presente en el mismo título. La ida hacia esa dimensión trascendente será vista como un *sumergirse*, es decir, como un *descenso*. Como se señaló respecto a la memoria, aquí el “abajo” será un “hacia adentro”.

Podría llegar a afirmarse que ese descenso es “órfico”, afirmación a la que puedo sumarme, pero debo precisar que tal apreciación adquiere fundamento sólo a la luz de los textos posteriores de Rosamel del Valle, pues no existen elementos explícitos que permitan relacionar a estos escritos con el mito de Orfeo. El descenso como motivo ha sido estudiado ampliamente y no es exclusivo de este personaje. Es parte de uno de los pasos que el héroe debe cumplir para obtener un determinado conocimiento que le ayudará en su viaje de vuelta a la vida. Como lo señala Giuseppina Grammatico:

«Este viaje [el de Gilgamesh], sin ser un descenso al Hades propiamente tal, introduce elementos que luego se encontrarán, con leves modificaciones, en los relatos posteriores: la muerte de una persona amada, el angustioso vagabundeo, el encuentro con alguien que conoce el camino, la figura del barquero, el hombre muerto-viviente-semidivino que revela el secreto, el arbusto mágico, el trágico alternarse de las vicisitudes, pero por sobre todo el anhelo apasionado de vencer a la muerte y descubrir el secreto de la vida sin límites o el enigma del destino.»<sup>266</sup>

La búsqueda de este secreto que se halla en la muerte será la característica que se encuentre en el “descenso” de los textos previos a *Orfeo* y de los publicados posteriormente. Sin embargo, falta la apropiación de elementos propios del mito que articulen la búsqueda de una forma distintiva. Tal situación será abordada más adelante.

Lo que interesa por ahora es saber que existe una concepción en que el héroe se adentra en la muerte en un intento místico de alcanzar una dimensión trascendente, pero que no se trata de un

---

<sup>265</sup> “Alas del oído”, *Poesía, OP, Vol. I*, p. 94.

<sup>266</sup> Giuseppina Grammatico: “A modo de Introducción”. En VV.AA.: *El Descenso como itinerario del alma*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Clásicos de la UTEM, 1995, p. 23.

dios personal, sino de un estado ontológico. La muerte guarda un secreto que es necesario para el héroe. Ese secreto será lo maravilloso, que es identificado en la escritura de Rosamel del Valle con la poesía. Pero ésta es también el medio de aprehensión de esa región. La poesía, adquiere de este modo, una doble categoría: es el objeto e instrumento del mismo proceso poético-vital. De aquí se desprende ese segundo aspecto de la poesía la dimensión metapoética.

### 1.3.2. Dimensión metapoética

En la medida en que los poemas se muestran como el corolario del intento del hombre de alcanzar una región ontológica trascendente, los poemas adquieren también una dimensión metapoética. La experiencia del sujeto lírico, sus intenciones y fracasos respecto a su búsqueda de ese “otro lado” de lo real, etc., se transforman al mismo tiempo en una reflexión sobre los poderes y el alcance de la poesía, sobre su naturaleza. Es decir, la especulación metafísica va de la mano con la especulación poética.

El misticismo que se desprende de la pretensión de alcanzar esa dimensión ontológica hace que se den dos zonas en que se despliega la poesía: el objeto de interés (en este caso ese “otro lado”) y el proceso por el cual se llega a él (la poesía). Si fijamos el discurso poético en este segundo punto veremos surgir la dimensión metapoética. Esto ocurre cuando el hablante nos muestra en los textos el “camino” que lo lleva a acceder al secreto, lo maravilloso, de ese lado de la existencia. De este modo, el objeto poético se homologa al proceso que lleva a su aprehensión. Por este motivo, lo maravilloso y la poesía se identifican en la escritura de Rosamel del Valle.

La preocupación por este aspecto de la poesía es tal, que Rosamel del Valle dice en *La violencia creadora*: «Cuando la poesía habla de lo poético, y absurdo sería creer que debe hablar de otra cosa (...)».<sup>267</sup>

De la reflexión poética que recrea del Valle se desprenden ciertas ideas estéticas que se desplegarán después en *Orfeo*.

---

<sup>267</sup> Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 32.



### 1.3.2.1. Vidente/Profeta

La poesía de Rosamel del Valle se basa en la videncia. A diferencia de Rilke, que le daba primacía al oído, será el “ojo” el instrumento mágico que abra lo poético del mundo. En el texto “Poesía” señala:

«De ahí el punto de partida de la VIDENCIA poética. Porque, ¿qué es lo que distingue al poeta del resto de los seres? Nada, si no fuera por la posesión de este extraño secreto.»<sup>268</sup>

El poeta es un vidente. Su canto es imagen. Ésta es el reflejo de la experiencia del poeta respecto a aquella dimensión de la realidad que no es apreciable por el resto de los hombres.<sup>269</sup> Por su parte, los textos serán el resultado de la apreciación de aquella dimensión ontológica desconocida.

La videncia poética es un aspecto de la pretensión mística del poeta. Aquella región desconocida de la realidad adquiere connotaciones divinas. Con ello, el poeta une a su carácter de vidente el de profeta.

Su canto se transforma en un puente entre aquella dimensión ontológica trascendente y el hombre común, que no puede percibirla.

---

<sup>268</sup> Rosamel del Valle: “Poesía”. En Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim (antologadores): *Antología de poesía chilena nueva (1935)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001 (2ª edición), p. 221. Cabe señalar que esta importancia de la “visión” será una constante en su poesía. Por ejemplo, su “primer” poemario se llama *Mirador, y País blanco y negro* comienza con: «EN PRIMER LUGAR, qué sentido tienen mis ojos.» (*País blanco y negro, OP, Vol. I, p. 57*). Incluso, este elemento puede rastrearse en los paratextos. *Adiós enigma tornasol* comienza con el siguiente epígrafe de Antonin Artaud: «¿Y para qué ojos cuando todavía falta / inventar lo que hay que mirar?» (*Adiós enigma tornasol, OP, Vol. II, p. 175* ó Rosamel del Valle: *Adiós enigma tornasol*. Santiago de Chile: Ediciones Orfeo, 1967, p. 9).

<sup>269</sup> Esta concepción acerca a Rosamel del Valle a Rimbaud. En ella, el poeta se hace “vidente” para poder apreciar lo “desconocido”, es decir, para poder acceder a aquella zona de la realidad que se oculta de la apreciación normal. Si bien los métodos por los que el poeta se hace vidente no son exactos a los postulados de Rimbaud («el desarreglo de todos los sentidos» [le dérèglement de tous les sens], lo que no existe en Rosamel del Valle), sí existe una primacía de la “videncia” como el rasgo constitutivo del ser poeta, diferenciando a éste del resto de los hombres. Sobre el poeta como vidente en Rimbaud, vid. las cartas “À Georges Izambard (13 mai 1871)” y “À Paul Demeny (15 mai 1871)”, las que han sido intituladas “Las cartas del vidente”. En Arthur Rimbaud: *Oeuvres [Document électronique] [éd. par Suzanne Bernard et André Guyaux]*. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101484z> (diciembre de 2006).

### 1.3.2.2. Mago

La poesía es el lenguaje que ha entrado en contacto con aquella dimensión trascendente de la realidad. Al entrar en contacto con lo maravilloso, se vuelve una entidad “sobrenatural”, se transforma en magia. Del mismo modo, el poeta se vuelve mago. Es capaz de operar sobre el mundo mediante la palabra.

Este aspecto de la poesía acerca a Rosamel del Valle con la concepción poética de Rilke. Sin embargo, los rasgos de la magia poética son distintos entre ellos. La concepción rilkeana de la poesía es mucho más instrumental, pues se intentaba transformar la realidad mediante ella. Para Rosamel del Valle, la función mágica de la poesía consistirá en develar lo maravilloso que se oculta en la realidad:

«Analizando estos escritos comprobamos que la sacralidad, la poesía y la magia van de la mano en la poética de del Valle. Pero, ¿qué es la magia en la concepción del poeta? Es la capacidad de convocar nostalgias, de levantar el velo de la fantasía, de construir sueños, de crear imágenes, eso sí, todas ellas con elementos propios de la realidad humana y «terrestre», para asumir la palabra acuñada por el poeta del Valle. La magia es una capacidad inherente al poeta y a la poesía, y en este ámbito se ve privilegiada, pero siempre nace y está en contacto con la realidad del hombre y su existencia, con el mundo y las cosas entre las que se es hombre.»<sup>270</sup>

La magia, más que una purificación como en el caso de Rilke, se muestra como un develamiento, mostrar el lado maravilloso de las cosas. Esto se relaciona con el carácter de vidente del poeta, pues la magia muestra y el poeta ve para comunicarlo.

### 1.4. El amor como discurso complementario

El amor aparece como una especie de crisol discursivo. Aúna en sí a los demás discursos, especialmente el de la “realidad como entidad doble” y la “poesía como nostalgia”:

---

<sup>270</sup> María Eugenia Urrutia: *Rosamel del Valle, poeta órfico*, p. 41.

«PERO UNA MAÑANA conocí a una mujer de veinte años. (...) Se trataba, pues, de la misma mujer de veinte años de quien me extravié en la curiosa circunstancia de un sueño. Inmediatamente nos saludamos como antiguos amigos, como si nos hubiéramos conocido ya alguna vez y luego separado por algún tiempo.»<sup>271</sup>

Ella es el amor. El carácter unificador de este sentimiento es aprovechado para representar un enlace entre los demás discursos. De esta manera, aquella mujer del fragmento simboliza también el sueño y la memoria. Por lo mismo, será también el ideal de la unidad de las zonas ontológicas, lo que está en consonancia con el afán místico del hablante rosameliano.

La unidad, al ser una restauración de lo que anteriormente existía, por medio del discurso de la memoria, adquirirá las características de una apocatástasis, es decir, una vuelta al origen.

Todos estos discursos son los pilares sobre los que se edifica la poesía de Rosamel del Valle. Tienen características que podrían denominarse “órficas”, pero no en el sentido mítico. Más bien, son órficas en un sentido similar al que adquiere el término a la luz de la resignificación rilkeana. Pese a la afinidad, la asociación entre estos contenidos y el mito es más bien *a posteriori*, pues no han sido originados de, ni articulados por, el mito del cantor tracio, sino que se han desarrollado de distintas maneras en los textos hasta antes de *Orfeo*. Después de esta obra, aquellos discursos se articularán alrededor del mito de este héroe tracio, y esta relación será tan representativa que Rosamel del Valle no variará mayormente el esquema mítico que se desprenderá de ese texto.<sup>272</sup> En sus textos posteriores, más que variarlo, más bien lo complementará con elementos afines al mito de Orfeo

---

<sup>271</sup> *País blanco y negro, OP, Vol. I, p. 65.*

<sup>272</sup> De ahí también la identificación que los críticos han hecho entre el mito de Orfeo y la producción poética de Rosamel del Valle.

## 2. Orfeo: el mito de Orfeo como articulador discursivo

*Orfeo* es un poema publicado en 1944 que consta de 688 versos divididos en diez cantos cuyo lenguaje es bastante hermético. Recrea en clave contemporánea el mito de este héroe tracio. De los elementos que hemos distinguido de él, el texto se centra casi exclusivamente en el viaje al Hades que aquí tendrá más bien las características de infierno.<sup>273</sup> La relevancia que se le da a este mitema tendrá consecuencias temáticas y estructurales. En el ámbito temático, hará que el discurso de la muerte sobresalga respecto a los demás; en el estructural, veremos que los elementos del viaje al mundo de los muertos serán los que articulen tanto la estructura de los cantos como el de los discursos presentes en ellos.

Temáticamente los cantos se centrarán en los siguientes elementos:

- I: Ingreso al Hades.
- II: Los poderes del canto: la magia.
- III: El Infierno.
- IV: Relación de los muertos con Eurídice.
- V: Reunión de Orfeo con Eurídice en el infierno.
- VI: Preámbulo del regreso de Orfeo a la tierra: Reflexión sobre el lugar donde se encuentra Eurídice.
- VII: Preámbulo del regreso de Orfeo a la tierra: Reflexión sobre el lugar de Orfeo en el mundo y sobre dónde se encuentra Eurídice.
- VIII: Reflexión sobre los efectos del regreso de Orfeo a la tierra.
- IX: Diferencia entre dos tipos de muerte: Las Parcas v/s Eurídice.
- X: La vida sin Eurídice: vejez y muerte.

Nótese que la reunión de Orfeo y Eurídice coincide con la mitad del ciclo. Esta simetría demuestra la utilización de la catábasis y la anábasis como elementos organizativos. Los cantos así estructurados, se agruparán, entonces, según se trate del descenso o del ascenso del infierno en los siguientes grupos:

---

<sup>273</sup> La diferencia será abordada más adelante.

I-IV: Catábasis

V: Fin de la catábasis: Reunión de Orfeo con Eurídice en el infierno.

VI-IX: Anábasis

X: Fin de la anábasis: En el mundo de los vivos.

El “Canto X” puede ser incluido en el grupo de la anábasis, pero más que un movimiento hacia el mundo de los vivos, nos muestra al personaje ya habitando en él y reflexionando sobre su vida sin Eurídice.

De acuerdo a esta organización veremos el desarrollo de los discursos presentes en los cantos.

## 2.1. Catábasis

### 2.1.1. Visión ontológica y situación ontológica del hombre: Eurídice.

El descenso al infierno se inicia en el “Canto I” con una especie de preámbulo en que podemos reconocer gran parte de los discursos que serán abordados posteriormente:

He aquí una fuente para dormir, una claridad sin abrirse,  
Sola en el tallo del sueño.  
Bienvenido viajero devorado que te asomas  
Ciego desde el agua a la tierra.  
Todo se vería pasar por un puente de vidrio  
Sin la oveja de la sangre, abatida de calor.  
Pero no el cántico, el gozo, el cuerpo asomado  
Por detrás de los árboles del infierno;  
La luz en el abismo, el paso hacia atrás.  
Día de los días oh, imagen viviente sobre el fuego,  
Vestida de ángel detrás de los cielos  
Y de las cosas petrificadas que celebran la muerte.<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> La versión que se utilizará a continuación es la que se encuentra en Rosamel del Valle: *Obra poética*, Vol. I, pp. 173-201. Para abreviar las referencias sólo consignaré el nombre, el canto, los versos y las páginas, de este modo: *Orfeo*, I, vv. 1-12, p. 175.

Vemos desde el principio la exposición de un mundo escindido en dos ámbitos. No queda claro cuál es esa «fuente para dormir», pero nos coloca en la situación simbólica de conectar el lugar de donde proviene el sueño y su salida. Se da entonces un objeto de unión entre elementos distintos. Pero esa función se ve en una situación latente, pues es una «claridad sin abrirse». Existe, pero no se manifiesta. Se mantiene oculta y aislada, ya que «está sola en el tallo del sueño». Se nos muestra entonces a esta «fuente» como una flor, debido, por un lado, a la idea de que está sin abrirse y, por otro, a la aparición del tallo. Esto último refuerza la situación de conexión, ya que el tallo relaciona a la flor con el suelo. De este modo, el dormir y el sueño están unidos simbólicamente a la «claridad». Ésta permanece oculta en uno de los ámbitos que están siendo asociados.

De esto último se desprende que el mundo fuera de esa “flor” —que por lo demás no aparece sino metonímicamente— esté en la “oscuridad”. Esta marca condiciona las características del mundo desplegado en los cantos de *Orfeo*. Una oscuridad espiritual que tiene consonancia con la oscuridad del lenguaje de Rosamel del Valle.

A este mundo entra un viajero. Se viene al lugar de la «claridad sin abrirse» desde otro lado, desde la oscuridad. Él es un extraño que entra en contacto con la fuente, pero de manera indirecta, ya que en realidad él no entra. Simplemente se asoma. Esta relación oblicua del viajero con la «fuente» se ve reforzada por la situación disminuida en la que se encuentra. Por un lado, se encuentra «devorado», pero además está «ciego». Esta condición tal vez se deba al hecho de que proviene del mundo privado de «claridad». El viajero no se encuentra completo. Está mutilado y esa condición lo aleja del contacto con la «fuente».

Se articula, entonces, un mundo dividido en dos zonas, un “allá” y un “acá”, que son asociadas a su vez con la claridad y la oscuridad respectivamente. El “allá” es el mundo de la «fuente», de la «claridad sin abrirse» y es hacia donde se asoma el «viajero». Pese a la diferenciación, ambos mundos no están totalmente aislados uno del otro. Esa otra realidad, será identificada con la muerte, que más adelante será representada por el infierno («Por detrás de los árboles del infierno»<sup>275</sup>).

---

<sup>275</sup> Después veremos esto con más detención en el “Canto V”, en donde esta zona será manifestada por la llama y la presencia de la muerte. La presencia del fuego destructor y la amplitud de la negatividad en esta zona acercan este lugar más al infierno de la escatología cristiana que al Hades de la tradición greco-latina. Es por ello que he

Tradicionalmente el mundo de la vida ha sido asociado a la claridad, mientras que el de la muerte, con la oscuridad, pues es la noche eterna. Pero aquellas categorías son invertidas. Esa región, lejos de ser negativa, es el lugar de la “iluminación”. Hay ahí una «luz en el abismo». Este lugar es el depositario de secretos («Aquí están mis secretos», v. 60) y se habla también de “minas” («Donde el hombre desciende de golpe a sus minas», v. 71), lo que señala la “riqueza” que se encuentra allí y que es posible explotar. Este tipo de alusiones señalan el lugar de la fuente como un “abajo”.

Más adelante, en los otros cantos encontraremos otras menciones a esta región:

Un país sumergido, dueño de los duelos, del martirio  
De los abismos feroces, de los signos sin lengua.  
(...)  
El abandonado reino crece debajo de los abismos.  
Y día y noche entran viajeros a sus fuentes.  
A la eternidad sin cánticos, pero cierta.<sup>276</sup>

Hay aquí una reactualización de los primeros versos del “Canto I”. En este «país sumergido», «de los abismos» y «abandonado», «entran *viajeros* a sus *fuentes*», por lo que se entiende que esos viajeros son muertos que entran a este mundo. Esto identifica, a su vez, al «viajero» del comienzo también como uno de ellos. La diferencia entre él y los demás radicaría en su identificación con Orfeo.

El “Canto I” muestra al principio un distanciamiento entre el hablante lírico y el sujeto al cual se refiere, en este caso, Orfeo. Pero a poco andar ambos se identifican y este último asume la voz en gran parte del poema. Esta tensión será constante en el decurso del texto. A veces el hablante parece ser distinto de Orfeo, otras, pareciera que es éste el que habla. Esta situación se relaciona con lo metapoético.

Recién se asume un “yo” poético en el verso 53 cuando dice:

---

<sup>276</sup> preferido llamarlo infierno y no Hades.  
*Orfeo*, III, vv. 188-189, 194-196, pp. 180-181.

¿Quién eres? Cerrada está mi boca, ahogados sus cirios,  
Esposa mía, y siguiéndote entre un vapor  
De manos solas en la noche.<sup>277</sup>

Es ahí donde se asume la identidad de Orfeo, pues se actualiza la relación con la «Esposa», que representa a Eurídice. Podría decirse que esta apropiación “tardía” de la voz de Orfeo por parte del hablante es producto del viaje mismo. El hablante, al entrar en contacto con la muerte, se transforma en Orfeo. Hacia el final del “Canto X”, último de la serie, veremos el proceso contrario. El hablante volverá a distanciarse de la imagen del cantor tracio, y si bien las palabras finales son las de éste, se presentan en cursiva, lo que es una marca de que el canto de Orfeo ha sido dispuesto como distinto al del hablante. Esto se analizará más adelante.

El viaje a la muerte de Orfeo adquiere las características de un entierro:

Y qué bella fábula es la fábula del luto.  
La cabeza cerrada, el mundo afuera.  
El rumor del cuerpo caído de noche en el abismo;  
El golpe de luces rasgadas a lo lejos:  
*«En la sombra infinita, por fin.»<sup>278</sup>*

Se reproduce aquí la imagen de ser enterrado. Las luces se van perdiendo hasta entrar en una oscuridad total, «la sombra infinita». El hecho de que se diga que la cabeza está «cerrada», y «el mundo afuera», podría aludir a que este viaje es más bien “interior”. Es lo que encontrábamos anteriormente cuando se hablaba de la memoria. Este “abajo” es en realidad un “adentro”. Esta idea del entierro se retoma hacia el final, en el “Canto X”:

El pecho pierde el sonido, nostalgia de la piedra es la frente.  
¡Oh el regreso a los adobes marchitos, a la tierra cubierta de flores!  
Un pequeño espacio que cuidaron los días sin cansarse:  
El hueco tapado con césped, tibio en el tiempo, sólo para alguien.  
A veces agrietado por los soles, a veces húmedo por los labradores del invierno.  
Pero siempre en espera, siempre atento a un regreso, a un cuerpo  
Hecho a la medida, solo, aun en las cenizas de la alta noche; aun el los [sic] cantos

---

<sup>277</sup> Orfeo, I, vv. 53-55, p. 176.

<sup>278</sup> Ídem, vv. 24-28. Es destacado es del autor así como todos los demás, excepto que se diga lo contrario.



De tanto vagabundo que debió verlo entre las hierbas, de tanto muerto sin tierra.<sup>279</sup>

La motivación de Orfeo para descender a la muerte se explica por la condición existencial en la que se desenvuelve. En el “Canto I” se nos dice:

¡Oh fuerza de oro de la zona prendida  
Al extraño vacío de los dioses ausentes!  
Pero no, ahora ni el cántico; ahora ni el sonido;  
Ni la llama en los cabellos, ni la tempestad en las piernas.  
El descenso, nada más que el descenso por vertientes de fuego<sup>280</sup>

Vemos la presencia de una zona asociada a los dioses. Su valor se manifiesta en la presencia de una «fuerza de oro». Pero ella se encuentra «prendida» y los dioses, «ausentes». Esta ambigüedad entre la divinización de un espacio y su desacralización es una expresión de la “trascendencia vacua”. La atracción que provoca esta dimensión ontológica contrasta a su vez con la condición en la que “ahora” se encuentra el sujeto, las que son todas “pérdidas”. El mismo erotismo ha perdido sus poderes, pues las imágenes con connotaciones de ese tipo se encuentran también vaciadas de su fuerza. Del mismo modo, no hay cántico, ni siquiera el sonido para poder crear uno. Nuestro mundo está en degradación. Más adelante, en el “Canto III” se dirá:

Perdido está el cántico del mundo, la noche del hombre  
Amparado del miedo al lado de sus muertos.<sup>281</sup>

Y un poco después:

*¡Los labios cesan de cantar, el vino se evade!*<sup>282</sup>

Existe acá una mención al vino, elemento dionisiaco asociado a la alegría y al trance místico, ligado en este caso también a la poesía. Al igual que los elementos que se han señalado hasta ahora, existe una conciencia de que *antes* existió en el mundo terrestre y que ahora se ha ido.

---

<sup>279</sup> *Orfeo*, X, vv. 639-646, p. 199. En el pasaje «aun el los cantos» debe tratarse de una errata y debiese ser «aun en los cantos», mas copio textual para evitar cualquier equivocación al respecto.

<sup>280</sup> *Orfeo*, I, vv. 76-80, p. 177.

<sup>281</sup> *Orfeo*, III, vv. 185-186, p. 180.

<sup>282</sup> *Ídem*; v. 243, p. 182.

Ante esa situación la salida es el descenso a la muerte en donde parece ocultarse lo perdido, aquí asociado al canto, es decir, a la poesía, Eurídice.

Ella es vista al final de este “Canto I” como unida en otro tiempo a Orfeo:

¡Eurídice! ¡Eurídice! Este es el lecho que huía  
(...)  
Oh, nuestra noche, una varilla ardiendo; febriles voces  
Con el rayo del corazón fuera de los anillos.  
Unidos en la copa volcada deseábamos contenernos,  
Ir hacia el cántico arrojado a las hogueras  
Por bocas selladas por la bella araña de la muerte.  
Pero yo había soñado y el sueño es una tijera  
Abierta por los ángeles de la noche.<sup>283</sup>

La situación existencial del hombre aparece, en la comparación con esa dimensión trascendente, deficitaria. El hombre se encuentra en una permanente necesidad de aquello que alguna vez tuvo y ahora ha perdido. En los versos anteriores puede verse que alguna vez existió un momento en que el amor de Orfeo y Eurídice pudo darse. Pero el «lecho» huía, y aquella situación ideal sólo existe como recuerdo. El descenso se transforma en un movimiento de nostalgia, de recuperar ese momento original. Como se va «hacia el cántico», se identifica a la muerte, la memoria y la poesía con la figura de Eurídice. El amor explica el viaje hacia la muerte. Es una expresión de la nostalgia de ese momento original, a la vez que aúna los demás discursos.

Siendo Eurídice una representación de la dimensión ontológica trascendente sólo puede presentirse. Existe una constante en *Orfeo* en ubicar las manifestaciones de ella “alrededor”:

Vestida de ángel detrás de los cielos  
Y de las cosas petrificadas que celebran la muerte.  
*Alrededor, nada más que alrededor:*  
En las bodas del agua y del fuego.  
(...)  
¿Vienen los coros? ¿Viene la espada del trueno?

---

<sup>283</sup> *Orfeo*, I, vv. 88, 94-100, p. 177.

¿Los cánticos blancos? ¿Gimen los dioses reunidos?  
*Alrededor, nada más que alrededor.*  
Nadie sale al encuentro. Nadie cubre las huellas.<sup>284</sup>

Existe la “sensación” de encontrarse en un mundo que no presenta solidez. Todo está «*Alrededor, nada más que alrededor*». Esta frase será un *leit motiv* del texto. Esta condición deficitaria es solucionada por la unión de las dimensiones de lo real, en este caso simbolizado por «las bodas del agua y el fuego», pero esta unidad sólo es posible en la muerte, Por ejemplo en el “Canto IV”:

Todo a mi alrededor, en mi confusión y en mis destellos,  
Herido de claridad o asomado al árbol del abismo.<sup>285</sup>

El mundo inasible que señala este «alrededor» indica básicamente lo mismo a lo largo del texto, aunque con distintas connotaciones, según se trate de la catábasis (deseo) o la anábasis (frustración). Orfeo no puede ingresar directamente a esa realidad. Él intenta estar en ese mundo y no sólo presentirlo. Vivir la memoria como un presente y la muerte como una forma de vida. Eso representa la unión con Eurídice.

## 2.1.2. Orfeo

### 2.1.2.1. Dimensión metapoética

Orfeo encarnará las características del poeta que encontrábamos en la producción de Rosamel del Valle anterior a este texto. Esta identificación es posible gracias a la correspondencia entre los rasgos estéticos postulados por este autor y algunos de los aspectos presentes en el Orfeo del mito, especialmente los de cantor, profeta y mago.

El primero de esos rasgos convierte al Orfeo de Rosamel del Valle en un símbolo del poeta. Sus poderes son idealizados, siguiendo de este modo la tradición literaria que ha hecho de este

---

<sup>284</sup> *Orfeo*, I, vv. 11-14, 16-19, p. 175. El destacado es mío.

<sup>285</sup> *Orfeo*, IV, vv. 260-261, p. 183. Así mismo, vid. “Canto V”, vv. 340, 359, p. 186. Este elemento variará de connotaciones de acuerdo al momento. En este canto, representa la indiferencia, aunque no total, de los amantes ante la negatividad del mundo. Más bien es un acto de protección.

personaje su propio espejo. Del mismo modo, su canto, el poema, se vuelve la exposición de su periplo vital al mismo tiempo que nos muestra la dificultad del proceso creativo.

El canto de Orfeo se basa en la obtención de la luz. “Ver” será para él la meta de su esfuerzo. Él es un vidente, puede apreciar lo que los demás no. Pero para hacer eso posible es necesaria su inmersión en la muerte, que es el camino a la claridad. Sus palabras son el reflejo de ese contacto con lo oculto, que en el caso de Orfeo es posibilitado por el viaje al infierno.

El poema está conformado como si fuese su canto. De este modo, se convierte en una exposición de lo “visto” por el personaje. Él comunica lo que ve en su desplazamiento. Busca develar lo oculto. Se da una relación intrínseca entre el cantor y el profeta, unión que se da por medio del carácter de vidente de Orfeo.

Sin embargo, este contacto con la claridad es dificultoso. Por un lado, hay un problema vital, de experimentar aquello que nos anula. Pero también existe una dificultad de la expresión verbal de lo visto, pues supera lo que la palabra puede aprehender. El resultado de este proceso es una proliferación de imágenes herméticas. El mundo “oscuro” que se deja y el “luminoso” al que se tiende pero que no se puede entrar directamente, imprimen en el poema una atmósfera de desintegración. Lo que “ve” y muestra es “lo que ha quedado” del proceso de aprehensión de la región trascendente. Es lo que Rosamel del Valle llama “los bellos desastres”:

«Cuando el mundo sensible que parece existir entre mi presencia y lo demasiado próximo a mí (como decir, entre mi ser y lo que sigue o entre mi ser y lo que le precede, lo que no puedo designar sino con el nombre de los bellos desastres), abre su gran ventana y es necesario caer de rodillas ante tan extraña inundación de enigmas flotantes, creo que la materia humana tiene entonces algo así como un parpadeo y que mueve sus cansadas células hacia [sic] un principio que acaso sea su identificación con el fuego de los mitos.»

Existe un hiato entre el hombre y esa región ontológica, lo que se traduce en una experiencia fragmentaria de ella por medio de imágenes. En este proceso se da una anulación momentánea del hombre («creo que la materia humana tiene entonces algo así como un parpadeo») y la sensación de una vuelta al origen («(...) y que mueve sus cansadas células hacia [sic] un principio que acaso sea su identificación con el fuego de los mitos»). Se expone una forma de misticismo poético que muestra cómo en el intento de aprehensión de una región trascendente, el

hombre se asoma a una serie de imágenes desconocidas para él, las que son el fundamento de su poesía:

«Pero esta identificación [la del fuego de los mitos], casi siempre casual, procede de manera imperiosa y su dominio empieza por atraer las imágenes errantes y dispersas para después cercarlas con su imán y reducirlas, por fin, a un cuerpo experimental y radiante. Inclinado sobre esta zona, no tan abandonada como es de suponer, y con la frente a medias hundida en una especie de fango iluminado, es que entro en un mundo en el que el destino de hombre cede su derecha a los resplandores y abre sus grandes heridas tan semejantes al olvido y tan rodeadas de enigmas y peligros como que se trata justamente de brazos elevados en una extraña señal de socorro.»<sup>286</sup>

La imagen es canto. El contenido de la poesía proviene de la distancia entre el hombre y aquella región ontológica a la que se asoma, lo que genera “los bellos desastres”. Este concepto explica mucho de la estética rosameliana, en especial la relación ambigua con la muerte. Hay una fascinación por lo desconocido, pero la penetración en ese mundo genera una fragmentación de lo que se ve. Lo bello es el resultado de la desintegración. La poesía nos muestra sólo “lo que queda” de la experiencia poético-mística. Tal es la situación de Orfeo.

#### 2.1.2.2. Mago

La relación entre poesía y magia se encuentra a lo largo del texto, pero Rosamel del Valle se detiene particularmente a tratarlo en el “Canto II”. Éste comienza de la siguiente manera:

¡Ah, la varilla que daba beber rocío a la noche!  
Las cavernas terrestres se han deshecho en sombras y fraguas  
Poseídas de pronto, en el viaje donde mi boca  
Adormecía el sonido de los animales bebiéndoles el miedo.<sup>287</sup>

La «varilla» alude al poder mágico de Orfeo, es decir, es un símbolo de la poesía. Los versos de este canto expresan su poder aludiendo a un elemento del mito: la encantación de los animales. El poema nos mostrará cómo el propio Orfeo, como hablante lírico, se verá a sí mismo como

---

<sup>286</sup> *Los bellos desastres, OP, Vol. II, p. 247.*

<sup>287</sup> *Orfeo, II, vv. 101-104, p. 178.*

“encantador”. Es capaz de intervenir en el mundo por medio de su palabra. Hay acá una expresión de la consonancia entre la estética de Rosamel del Valle adoptada del vanguardismo y el carácter mítico del personaje como mago.

Existe la noción en el poema de que la magia de la palabra era más poderosa en el pasado. Éste es idealizado como un momento en que los poderes del Orfeo-mago eran plenos, pues Eurídice habitaba el mundo. La nostalgia despliega la dialéctica memoria/olvido respecto a las facultades poéticas. Orfeo antes era capaz de dar de «beber rocío a la noche» y adormecer «el sonido de los animales bebiéndoles el miedo». La situación actual explica la pérdida de esas capacidades del canto: «Las cavernas terrestres se han deshecho en sombras y fraguas». Imágenes similares pueden apreciarse en otros momentos del canto:

¿Tan solo estaba mi destino detrás del día, detrás de los ojos  
Encantados por mi gracia ajena a las tinieblas?  
¡Oh, encantador! Lecho de aceite, pero dura harina  
Para el sonámbulo terrestre, para el que salía a escucharse.  
Y es verdad, no hay ojos en acecho ni hocicos sonrientes  
Ni respiración cerca de la magia ¡Oh encantador!  
¿Y la máscara de Eurídice, hermana del fuego?  
Perdida está en su propia lámpara, en la rueda  
Donde mis artes duermen lejos del verano.<sup>288</sup>

El “Canto II” se estructura mostrando la dialéctica entre la capacidad de la palabra poética y su pérdida. Pero esta nostalgia de lo que Orfeo era no es un simple llanto quejumbroso. El plan de Orfeo es recuperar el poder de su canto («¿Qué pedir si no lo mío?»<sup>289</sup>) que es representado en Eurídice. Ella es interpelada en los siguientes términos: «¡Oh, luz perdida, lámpara en rehenes en el tiempo!».<sup>290</sup>

El proceso de degradación de la palabra poética no es irreversible. Eurídice no se ha aniquilado, sólo se resguarda. El viaje-canto de Orfeo es una restitución de ese pasado idealizado (lo que antes habíamos llamado apocatástasis) en el futuro. Una vuelta al origen. Es por eso que también el viaje es una expresión de la memoria. En los versos habita el recuerdo del poder de la palabra

---

<sup>288</sup> Ídem, vv. 105-113, p. 178.

<sup>289</sup> Ídem, v. 132.

<sup>290</sup> Ídem, v. 145, p. 179.

simbolizada por Eurídice y ella habita también en ellos. La memoria se convierte en el impulso para su recuperación.

## 2.2. Reunión de Orfeo con Eurídice en el infierno: misticismo poético

Tú, esposa mía, bajo la bóveda de la tierra, como el ser, sin salida.<sup>291</sup>

Rosamel del Valle

El impulso místico de Orfeo tiene su meta en el “Canto V”. Después de entrar en contacto con un mundo cargado de muerte ingresa finalmente al infierno y entra en contacto con Eurídice. El canto comienza hablando de ella:

¡Ella! ¡Ella! Movable y obsequiosa en el calor reposado  
Que se anticipa a las luces, a las puertas cerradas detrás de sí.<sup>292</sup>

El carácter intangible de Eurídice se complementa con un reconocimiento de los espacios en que no se encuentra:

No disfrazada en ciudades o colonias, en plazas, en bosques  
Ni a las espaldas del hombre, ni en las morgues, ni en las ruedas.  
Nunca más semejante al golpe en la puerta, o al perro invisible  
Que lame a los moribundos antes de partir.<sup>293</sup>

Estos versos contrastan con el espacio funesto con el que se supone se había identificado a Eurídice en los cantos anteriores. Ella habita en el lugar de la muerte, pero no en las «morgues», ni es semejante «al perro invisible / Que lame a los moribundos antes de partir». De aquí se desprende que es el hombre quien habita cercano a la muerte. Eurídice simboliza lo que la vida ha perdido. No se encuentra en los lugares en donde normalmente mora el hombre.

---

<sup>291</sup> *Orfeo*, V, v. 372, p. 187.

<sup>292</sup> *Ídem*, vv. 303-304, p. 185.

<sup>293</sup> *Ídem*, vv. 305-307.

La muerte adquiere dos características distintas. Hay una muerte que es la vida cotidiana del hombre, la vida sin Eurídice. La otra es la muerte que guarda el secreto que le da a la vida su sentido maravilloso. Este hecho explica por qué Eurídice está relacionada con la muerte, pero al mismo tiempo con el consuelo respecto a ésta:

¡Ella! ¡Ella! La he visto todavía cubierta de sollozos.  
A las puertas de los cementerios daba manos a las piedras  
Para el consuelo tardío, pies al tiempo y lámparas al barro:  
*«Los que habitan el himno nocturno no deben sentir que la noche termina.  
¿Los que ignoran? Hijos míos son. Cierro los ojos y los oigo partir»*  
Siempre, siempre en rueda. Siempre la visita, la compañía del fin.  
... Y ellos, los Ermitaños del fuego, decían: ¡Eurídice!<sup>294</sup>

Quienes «habitan el himno nocturno» parecen ser los muertos, pero «los que ignoran» son los que ella oye partir. De este modo, se hace ambigua la referencia del «himno nocturno» o de la «noche». ¿Orfeo ha venido desde la muerte o ha ido hacia ella?

Los muertos son señalados con el epíteto «los Ermitaños del fuego», que es un desarrollo de algunos versos que ya se encontraban en el “Canto IV”:

... Y ellos decían con los ojos: ¡Eurídice!  
Y he aquí las llamas solas, lejos de los pastores y de los guardias,  
En la penetrante soledad de un mundo vaciado.  
(...)  
¿Se romperán los bordes de esta copa de calor,  
Ahora que alguien camina cerca de mí apartando las puertas?  
... Y ellos decían con los ojos: ¡Eurídice!<sup>295</sup>

Ambos grupos de versos son, respectivamente, los que inician y los que terminan el “Canto IV”, dando cuenta de la relación de los muertos con Eurídice. Ahora, en el “Canto V” ellos son tratados de «Ermitaños del fuego», señalando su soledad y la iluminación a través del fuego. Eurídice convierte a la muerte de un espacio fúnebre a uno de iluminación. Con su presencia, el viaje de Orfeo, su vida, tiene sentido.

---

<sup>294</sup> Ídem, vv. 321-327.

<sup>295</sup> Orfeo, IV, vv. 252-354, 300-302; pp. 183, 184.



El periplo del héroe tracio tiene connotaciones prometeicas. Su meta es alcanzar la iluminación gracias a Euridice. Esto despliega una simbología respecto a estos dos personajes basada por la oposición entre claridad y oscuridad.

En el “Canto V” se dice que Orfeo es «el hijo de la noche, el espacio abierto y sepultado».<sup>296</sup> El epíteto «hijo de la noche» ya había sido utilizado en el “Canto III” (v. 227), pero aquí es explicado. La noche es asociada aquí a la muerte, pero relacionándola con el mundo humano. A esto se le une otra denominación que complementa la anterior: «hijo de la estrella».<sup>297</sup> En este sentido, Orfeo pertenece a un mundo en que la “luz” se ha retirado, pero él de todos modos participa de ella. Además, una estrella se encuentra en medio de la noche, en este caso, de la muerte.

La labor prometeica de Orfeo, la de rescatar a Euridice en beneficio del mundo de “arriba”, puede hacernos pensar que esta empresa complementa el carácter divino de este personaje. Sin embargo, el mismo poema se encarga de situar el tipo de conflicto:

**Prometeo, no. Orfeo, no. ¡El hombre! ¡El hombre! Oídlo, exilados.**<sup>298</sup>

Orfeo no es el hombre divinizado, sino que es tan sólo el hombre. Pero tampoco un dios venido a menos (como se menciona en una de las posibles interpretaciones del origen de los héroes según Guthrie). Además, el hecho de que sea un símbolo del poeta convierte a éste en el hombre que ha asumido la búsqueda de su fundamento y no necesariamente en un ser sobrehumano. Como lo decía Ángel Cruchaga:

«[Rosamel del Valle] ha tomado en su malla de sutil resonancia el mito helénico y rodeándolo de fervor ha humanizado a Orfeo haciéndolo actuar en un plano que, sin perder su carácter aéreo, le da la sangre necesaria para que afirme en su tierra su devenir que interviene en el escenario del mundo.»<sup>299</sup>

---

<sup>296</sup> *Orfeo*, V, v. 352, p. 186.

<sup>297</sup> Vid. *Orfeo*, IX, v. 589, p. 196.

<sup>298</sup> *Orfeo*, III, v. 211, p. 181.

<sup>299</sup> Citado en Orlando Cabrera Leyva: “Me dijo Rosamel del Valle”. *Ercilla*, 20 de febrero, 1945, s/p.

Además, él comparte las características de los demás viajeros, pues también es un exiliado. Los muertos cobran acá una ambigüedad total. Pueden ser también los “vivos”, que pese a su condición habitan un mundo sin vida. De ahí que Eurídice se vuelva un fundamento de lo humano del hombre y no de su aspecto divinizante:

**Eurídice...** Sí, Eurídice terrestre para un terrestre Orfeo.<sup>300</sup>

Si bien la ubicuidad negativa de Eurídice la vuelve un ente cercano al “alma universal” órfica, ésta era el lado dionisiaco, divino, del hombre. La lucha de Orfeo no es por ser dios, sino por ser hombre.

En el “Canto V”, el momento en que el contacto entre ambos se produce es por medio de la palabra. No existe un indicio de que la fusión amorosa se concrete físicamente. Él la invoca:

**«¡Ven, tan escondida!»** Solamente bella y afable, vestida de tiempo<sup>301</sup>

Más adelante le habla de los hombres en la muerte de los muertos:

Mas el hombre se ha perdido a sí mismo ¡oh, esposa mía!  
Y tú lo ves por mi boca hollada por el cántico, aplastada y sola  
Frente a ti en las cavernas donde no te soñé.  
Sólo que mi cabeza una los rayos que parten todavía.  
Credme el hijo de la noche, el espacio abierto y sepultado;  
Oyéndote pasar hora a hora no lejos de su cuerpo amado por el musgo  
Podría recordar todos los himnos en que eras una imagen<sup>302</sup>

El canto continúa mostrando los lugares en donde se encontraba Eurídice en ese pasado remoto que se quiere recuperar. Lugares cotidianos, cercanos, en donde existía armonía y felicidad. Sin embargo, Orfeo dice: «Y estabas allí y yo no quería verte.»<sup>303</sup> Él quiso encontrar a Eurídice sólo una vez que ella abandonó su mundo.

---

<sup>300</sup> *Orfeo*, V, v. 337, p. 186.

<sup>301</sup> *Ídem*, v. 316, p. 185.

<sup>302</sup> *Ídem*, v. 348-354, p. 186.

<sup>303</sup> *Ídem*, v. 361.

La presencia de ella en el mundo, si bien existió, no fue potenciada, por lo que la relación entre Orfeo y Eurídice, es decir, entre el hombre y esta región ontológica depositaria de lo maravilloso, siempre ha sido indirecta. Tal situación parece revertirse en este canto, pero veremos que el contacto con ella no da los frutos buscados:

¡Ella! Tú, siempre detrás de todo, sola, sin cólera,  
Desposeída de las hachas, inconocible en el vacío.  
¿Hacen lo mismo los dioses con las sombras  
Horrorizadas ya de tanta luz?  
Tú, esposa mía, bajo la bóveda de la tierra, como el ser, sin salida.<sup>304</sup>

Lejos de las intenciones de Orfeo, Eurídice no volverá con él. Se mantendrá en el mundo subterráneo. A su vez, esto significa la imposibilidad de poder introducirse completamente en los misterios de lo existente. Eurídice, «como el ser, sin salida». El viaje de Orfeo se transforma en un fracaso.

## 2.3. Anábasis

### 2.3.1. Reconocimiento del fracaso

La anábasis de Orfeo se vuelve un recuento de lo que no se pudo obtener, sobre el destino de Eurídice y de él mismo.

El “Canto VI” y el “Canto VII” conforman un preámbulo del regreso de Orfeo, una especie de anábasis espiritual, más que física. Una preparación emocional antes de volver. Son una toma de conciencia del resultado adverso de su proyecto antes de la vuelta a la “vida”. Se crea desde aquí una doble nostalgia. La primera, la de Eurídice en el pasado originario, cuando habitaba junto a los hombres, pero que no era apreciada. La segunda, la de la posibilidad frustrada de reunión con ella. De aquí en adelante se habla de una «doble sombra» (“Canto VI”, v. 412) y de una «doble noche» (“Canto VII”, v. 447).

---

<sup>304</sup> Ídem, vv. 368-372, p. 187.

El “Canto VI” comienza de la siguiente manera:

¿Qué edad me atraviesa la espalda? Por mi resurrección el tiempo abandonado,  
El poderoso trono, gime entre arpas de luto y copas de nadie.  
Bebe por las alianzas, ni por el adiós ni la furia.  
El éxodo de los ángeles siniestros sigue al sol y a la noche.  
Y Eurídice ha vuelto a casa, al parque donde mi imagen debe estar sola,  
Tendida en el césped; sin otro cántico que el del paso del agua por las hojas.<sup>305</sup>

Ella «ha vuelto a casa», ha desaparecido de la vista de Orfeo. El mundo, de este modo, continuará con su falta de espiritualidad y sus características negativas se potencian. Si bien antes podía tenerse la esperanza de que el regreso de Eurídice pudiera solucionarlas, ahora, con su pérdida definitiva, el mundo se vuelve peor en el retrato que Orfeo hace de él.

### 2.3.2. Orfeo como representación del hombre contemporáneo

Orfeo es una representación simbólica del hombre, pero esta potencialidad significativa está contextualizada históricamente. Para incrementar la percepción negativa en los versos de la condición existencial del hombre, se introducen más elementos contemporáneos, situando de esta manera el conflicto vital de Orfeo. Éste se temporaliza, el pasado idealizado se vuelve real y la posibilidad perdida de una apocatástasis carga negativamente el futuro de nuestro mundo. La realidad de donde parte y a la que llega es la nuestra.

Hablando de la cotidianidad de la muerte el “Canto IV” nos decía:

¿Qué ver? ¿Qué oír? **Y no digáis soñar.** Muerte desvestida  
Sola en las calles, en el Luna Park los Domingos en el Zoo.<sup>306</sup>

El Luna Park y el Zoo, las calles, muestran más bien un mundo prosaico en donde la muerte habita. Esta idea del prosaísmo de la muerte será potenciada en la anábasis con imágenes como:

---

<sup>305</sup> Orfeo, VI, vv. 373-378, p. 188.

<sup>306</sup> Ídem, vv. 279-280, p. 183.

¿Recuerdas? Un día, los mercados se desbordan de muertos, de soldados,  
De mujeres arrastradas de los cabellos, de ebrios con arpas en la cabeza.  
«¡Id! ¡Id! El fusil es un lirio...» (...)  
(...)  
Ellos han caído por el lirio... ¡Eurídice! ¡Eurídice!  
Sí, ella ha vuelto a su aldea. (...) <sup>307</sup>

La idea de un mundo simbólico intemporal dentro de la escritura de Rosamel del Valle no es válida, o no del todo, pues aquí se nos sitúa el mundo de Orfeo con características similares al que se vivía en 1944, fecha de publicación del texto. Las imágenes de guerra señalan, por el contexto de producción, la presencia de la II Guerra Mundial. La realidad despojada de magia, vaciada de lo que Eurídice representa, es el mundo real de entonces.

En *Orfeo*, la muerte es vista como una forma de “iluminación”, pero cuando ella es Eurídice, una «claridad sin abrirse». En cambio, la realidad, al estar sin ella, ofrece una muerte simplemente oscura, en donde la guerra es la expresión máxima. El “Canto VII” comienza con una reflexión de Orfeo sobre los hombres que encontrará:

Verlos otra vez ¿sería un sueño? Verlos pasar y debatirse  
Con la barba pegada al pecho, aplastados de ciencia, confundidos  
De tener ante la vista las cosas selladas. Verlos otra vez,  
Ávidos de dejarse traspasar y de hundir negras armas.  
¿Cómo presentarme ante ellos desnudos y alegre como nací.  
Hechizado por cánticos, amante de sirenas?  
¿Me reconocerían en el tránsito de carne y de olvido? <sup>308</sup>

A la guerra se une aquí la ciencia. La «barba» de los sabios es degradada y éstos están «aplastados de ciencia», la que no sirve de nada. No puede “abrir” las cosas, develarlas como la poesía. Además, no evita que los hombres desaten su violencia.

Ante la desilusión de un regreso de Eurídice, el mismo “Canto VII” parece mostrar una salida alternativa:

---

<sup>307</sup> *Orfeo*, VI, vv. 379-381, 388-389, p. 188.

<sup>308</sup> *Orfeo*, VII, vv. 431-437, p. 191.

Sin duda, Eurídice ha sido tomada en las redes y ha partido  
Con la soberbia del gendarme o con el fusil del soldado.  
La oigo cantar de lejos, detrás de mi cántico, cuidando las celdas  
O en marcha hacia el frente con una estrella en el casco.<sup>309</sup>

Existe en estos versos un aferramiento a la esperanza de que Eurídice aún está, por lo menos cantando «lejos» o «detrás» del cántico de Orfeo, es decir, una permanencia ausente, pero permanencia al fin y al cabo, en el canto, en la poesía. Sin embargo, lo que más llama la atención de ellos es que a la imagen bélica del “Canto VI” se une aquí una visión negativa del mundo, pero que presenta una valoración positiva de la guerra. Ello se desprende de la alusión a una «estrella en el casco». Este símbolo tiene claras connotaciones políticas y aluden al ejército rojo. Orfeo es el «hijo de la estrella», el significado simbólico de la luz se une aquí a uno político que lo complementa. Tal vez sea esa una de las salidas posibles al vaciamiento del mundo. De todos modos, el poema no profundiza al respecto. El final del “Canto X” nos dice cuál es la solución adoptada.

### 2.3.3. El infierno y la ciudad: representaciones de “las dos muertes” en los dos mundos

Del mismo modo en que la ausencia de Eurídice afecta negativamente el mundo, la desaparición momentánea de Orfeo provoca efectos similares. En el “Canto VI”, los hombres se preguntan:

Orfeo, ¿recuerdan? Sí, en un tiempo Orfeo. En un tiempo, en la fábula.  
¿Y qué hacemos nosotros con la fábula, nosotros, perros sin familia?  
Las ciudades turban, las aldeas queman, la piedra es dura almohada.<sup>310</sup>

Hay aquí connotaciones al mito de Orfeo en su sentido agrario (*daimon* del año). La ausencia de ambas figuras deja sin vida al mundo. La muerte en que se encuentra inmerso es de una naturaleza distinta a la de Eurídice. Por lo mismo, el infierno y la ciudad, invierten entre sí su significado. Los verdaderos muertos son los que están alejados de Eurídice. El infierno real es el mundo que Orfeo había abandonado y que intentaba mejorar. La anábasis se vuelve así una nueva catábasis, pero hacia la verdadera muerte, es decir, la que realmente acaba con la vida en vez de

---

<sup>309</sup> Ídem, vv. 459-462, p. 193.

<sup>310</sup> Ídem, vv. 444-446, p. 191.

darla. Con respecto a la ciudad se dice lo siguiente:

Hacia la ciudad, sí, la ciudad. Pero la ciudad está amarilla  
De leprosos bien vestidos, de admirables prostitutas,  
De extraordinarios jóvenes con el sexo asesinado;  
De viejos mudos al lado de la muerte en el último baile de máscaras.<sup>311</sup>

La ciudad está habitada de personajes que comúnmente se encuentran en las imágenes infernales y que no se encontraban en el espacio donde habitaba Eurídice.

La experiencia de este infierno está marcada por una nueva forma de mirar el mundo que es el resultado del viaje a la muerte, pese al fracaso de la empresa. Ello se trasladará incluso a la estética del texto. El comienzo del “Canto VIII” señala la entrada a este mundo muerto:

Distinto mundo, entrar en él desde el fuego; distinto ruido  
Para la cabeza amenazada y el corazón sonámbulo.  
En un hotel del puerto, junto al marino y la Vidente.  
«¿Esto es el mundo? (...)»<sup>312</sup>

La vuelta «desde el fuego» hará que si bien la realidad no ha cambiado, sí lo haga su experiencia de ella. Este canto se detiene en mostrar los efectos del regreso de Orfeo. La fragmentación del lenguaje que se produce por la aprehensión parcial de Eurídice se extrema con la fragmentación también del mundo real. Existe una heteroglosia que da cuenta de ello. Si bien ésta es una característica que atraviesa el texto, en los cantos finales se intensifica.

La experiencia del sujeto de los dos mundos le presenta dos formas de muerte, que son entre las que se mueve. Una es una muerte trascendente, Eurídice; la otra, la vida vaciada de sentido. Esta última será personificada en los cantos IX y X por las Parcas. La mayor parte del tiempo, éstas sólo serán aludidas como “Ellas”, lo que nos muestra la naturaleza funesta de su nombre, pues se evita nombrarlas.

La oposición entre estas dos formas de muerte se expresa en pasajes como:

---

<sup>311</sup> *Orfeo*, VIII, vv. 501-504, p. 193.

<sup>312</sup> *Ídem*, vv. 487-490.

Tú podrías oír, tú podrías temblar delante de los velos

Con que se cubren las hijas terribles del abismo.

«Las **Parcas...**» No, no las **Parcas**. (...) <sup>313</sup>

Eurídice es de una naturaleza distinta. Es capaz de oír y temblar. Se asocia más al aspecto amable de lo humano, pues es su fundamento. Las Parcas representan todo lo contrario. En la catábasis, la muerte poseía un carácter ambiguo, pues se designaba con el mismo nombre dos fenómenos distintos: la muerte funesta y la muerte que guarda la “claridad”. La anábasis reconoce y personaliza a la muerte. Las Parcas se concretizan de tal modo que incluso hablan con Orfeo. Al igual que las sirenas, intentarán tentarlo para que renuncie a sus aspiraciones y acepte la realidad del mundo en donde ellas dominan. Esta seducción se da por el lado del amor: <sup>314</sup>

Y **Ellas** vienen Eurídice. Las furias salen de sus redomas hacia mí.

«He ahí el huésped de nuestros padres, el que tiende el oído hacia adentro.

Su esposa gime en las tinieblas y él por ella, ciego.

¿Por qué dejarlo ir? ¿Por qué no amarlo? ¡Orfeo, dejad la túnica!

Miradnos desnudas en tu pobre luz, miradnos la cabellera y los senos.

Ningún arte mejor, ningún fuego mejor que nuestra boca en tu boca.

Ningún hervor como el de nuestro cuerpo en el tuyo.

¡Orfeo! ¡Orfeo! Vacía tu copa de hielo sobre las llamas. <sup>315</sup>

Aquí hablan directamente las Parcas. Hablan entre ellas pero se da a entender que Orfeo las escucha, pues se dirigen luego a él. Dan cuenta de la situación de ambos («Su esposa gime en las tinieblas y él por ella, ciego») y connotan la imposibilidad de que la reunión se haga posible. Se muestran a sí mismas como la salida. Un amor distinto y más cercano. Pero su aceptación significa la renuncia. Le piden a Orfeo optar entre su vida (la poesía) y ellas («Ningún arte mejor, ningún fuego mejor que nuestra boca en tu boca»). Las llamas que ellas mencionan son muy distintas:

No son las que has visto: no queman, no devoran, no hunden.

Dan lustre a los cuerpos abrazados. Son el amor que hierve y lame.

---

<sup>313</sup> *Orfeo*, IX, vv. 542-544, p. 195.

<sup>314</sup> Se da aquí una manifestación de la relación intrínseca entre amor y muerte.

<sup>315</sup> Ídem, vv. 549-556.



El amor de la espada en tempestad, del vientre socavado.  
Algo como la lámpara que te trajo por playas y tinieblas.  
La luz misma, en fin, Orfeo. ¡La que apenas tuvo para sus pasos Eurídice!»  
¿Qué otra cosa es esto que la voz de la Nada, que la piedra reunida?

El amor que ofrecen las Parcas a Orfeo es «algo *como* la lámpara» que lo llevó al Infierno, es decir, se parece a Eurídice, pero no es ella. Ante la situación vital en que se encuentra, la oferta es de todos modos tentadora. Más adelante Orfeo le dirá a Eurídice: «¿Vienen de ti, son tu imagen para probarme los sentidos?»<sup>316</sup> La influencia de las Parcas se encuentra en el mismo canto de Orfeo:

Una losa alumbra hacia abajo lo que fue un día.  
Solo a través de ti y tú sola como el dedo de los dioses sobre mí.  
Pero **Ellas** tuercen mi voz: «Orfeo, hijo de la estrella.  
Dulces brazos y pesados muslos dichosos para el amor.  
Muro en vez de oídos, cal en vez de lengua, mirada hacia adentro.  
Hijo de estrella siempre y Orfeo. ¿Somos la noche amarga?  
¿La cicuta feroz? ¿La olla despreciable al mediodía?  
¿Nuestros senos son la hoja seca, la mistela sin sabor?  
¡Eurídice! ¡Eurídice! Que tu muerte me escuche debajo de las piedras.»<sup>317</sup>

Orfeo pide ayuda para no caer en la tentación de las Parcas, pero Eurídice sigue en el mundo subterráneo, oculta desde el lugar de donde él ha vuelto sin éxito. Un resultado favorable parece lejano, pero se mantiene la esperanza de que pueda resultar la invocación, cuya respuesta se mantiene suspendida.

#### 2.4. Coda: la vida sin Eurídice y elección de una muerte

Así como el “Canto I” nos mostraba cómo de a poco el hablante adoptaba la personalidad de Orfeo, en el “Canto X” el hablante hará el proceso contrario. Se producirá una distancia entre ambos que hará posible una apelación a Orfeo. El hablante le hará presente lo que éste ha vivido y las posibilidades de lo que está por venir. Se trata de una coda del viaje al infierno que tiene

---

<sup>316</sup> Ídem. v. 585, p. 196.

<sup>317</sup> Ídem. vv. 587-594, pp. 196-197.

como fin la elección de una salida a la situación existencial:

Has soñado ya terribles sueños, has vivido ya bellas muertes.  
Qué ánimo podría alumbrarte a estas horas, a las puertas de la ciudad;  
Tocado por la desnudez eterna, por el olor de los cuerpos, por las bocas  
Que tratan de sacarte de la noche, de la placidez, de la Esfinge.<sup>318</sup>

Después de su viaje Orfeo se encuentra en un mundo desvalorizado, en donde él mismo se ve degradado. Surge la reflexión sobre la vejez, lo que señala la total temporalización de Orfeo. No es sólo la muerte, sino la pérdida de la potencialidad de la vida. No entrará a la muerte en pleno uso de sus facultades, como lo hizo en este viaje, sino disminuido:

La Vejez, semejante al desierto; la Vejez, tan parecida a la sed.  
Hasta allí no llegó Eurídice, allí la esperaron en vano.<sup>319</sup>

Ante esa situación existencial, el “Canto X” se vuelve una vacilación entre la adopción de la muerte más obvia y desmaravillada de las Parcas o la mantención del amor por Eurídice, lo que es una reafirmación de la muerte que no pudo abordar en su viaje.

Pese a la convicción mostrada en los cantos anteriores, la catábasis para recuperar a Eurídice se muestra ahora inútil:

De nada serviría entrar otra vez al abrazo cálido, a las piernas gimientes.  
Al balbuceo a tientas, al gozo no creado ya por tu sien.  
Semejante al mendigo, al mendigo y a la prostituta, solos:  
Una mano estirada en la sombra, un cuerpo roído a la intemperie.<sup>320</sup>

Ese infierno al que se alude tiene aquí connotaciones eróticas. El amor, que unía a Orfeo y Eurídice, se ve aquí degradado y se vuelve una forma de las Parcas, pero: «**Ellas** no son el Amor, Orfeo.» (v. 666). Como se señalaba en el “Canto IX”, ellas seducen a Orfeo para que abandone su proyecto. Su naturaleza sirenal es destacada por el propio poema: «Reconoce en **Ellas** a las madres de las sirenas de Ulises.» (v. 634).

---

<sup>318</sup> Orfeo, X, vv. 596-599, p. 198.

<sup>319</sup> Ídem, vv. 612-613.

<sup>320</sup> Ídem, vv. 600-3.

La vacilación de Orfeo y el reconocimiento de su vejez serán resueltas al final del poema:

La existencia es el hambre saciada. Y si eres lo que parece  
Todo debe recomenzar, todo debe brillar aún en la hora reducida,  
En las últimas cenas, en la cicuta bienhechora.  
Es sólo un instante, un instante profundo. Un espejo que deja de vivir.<sup>321</sup>

La conciencia de las limitaciones humanas de Orfeo no termina en la renuncia. Eurídice se vuelve un “deber ser”. Existe una voluntad de realizar una apocatástasis de Eurídice. La muerte será sólo un momento que se convertirá en el comienzo de una nueva búsqueda («Todo debe recomenzar, todo debe brillar aún en la hora reducida»). Se alude aquí al final del mito de Orfeo. Después de su muerte puede reunirse nuevamente con Eurídice.

El hablante interpela a Orfeo para que elija la opción que seguirá:

¿Qué harás con tus coronas y guirnaldas, con las cuerdas desgarradas en la noche?  
¿Qué moneda recibirá tu mano sola a las puertas de las tabernas?  
¿Qué vino temblará en tu copa arrugada?<sup>322</sup>

A su vez, Orfeo responderá, pero ahora como un sujeto distinto al hablante

*El amor es distinto de un cuerpo a otro, de una copa a otra copa.  
El hechizo está naciendo siempre, la boca arroja nuevas llamas.  
Donde hemos separado la cabeza es sólo una puerta abierta.  
Y si todo recomienza, todo debe seguir.  
Yo soy el Tiempo y crezco de noche como las enredaderas.  
Puedo hacer que el templo de mi sangre cambie el calor de sus columnas;  
Puedo acallar los órganos a cuyo sonido despiertan el Hombre y el Ángel.  
Yo soy el amor y sobre todo la Vida, pues soy el que abraza y el que sepulta.  
Y para que todo siga, Eurídice es mi muerte.<sup>323</sup>*

A diferencia del temple de todo el “Canto X”, existe aquí una afirmación de todo aquello que se

---

<sup>321</sup> Ídem, vv. 673-676, p. 200.

<sup>322</sup> Ídem, vv. 677-679.

<sup>323</sup> Ídem, vv. 680-688, pp. 200-201.

consideraba perdido. El amor es algo siempre presente y mutable, la magia se mantiene y no se extingue, y si existía antes la sensación de que la muerte ante las Parcas se volvía un límite, ésta deja de serlo («Y si todo recomienza, todo debe seguir»).

Orfeo se vuelve en estos versos una representación de lo absoluto: el Tiempo, el amor y la Vida. Ésta no es vista como una parte, sino como el todo, pues Orfeo es «el que abraza y el que sepulta». De ese modo participa de lo que es Eurídice. Pero para que todo ello suceda, Orfeo elige morir en ella y no en las Parcas. La muerte, entendida de esa manera, autentifica sus acciones y su fracaso inicial se convierte en una promesa de un nuevo comienzo. Ante la adversidad, una afirmación de la poesía y de la vida.

### **3. La complementación mítica**

Como hemos visto, el concepto de “método mítico” tomado de Eliot permite la articulación de los discursos de la obra de Rosamel del Valle en base al mito de Orfeo. Tales elementos, se acomodan de tal manera a la poética de este autor, que se vuelven representativos de la mayor parte de —si no de toda— su producción.

Discursos como los relacionados con las facultades del poeta representados en Orfeo (cantor, profeta/vidente, mago), la poesía como espacio ontológico, la dialéctica memoria/olvido, el amor como impulso de la nostalgia, etc., es posible rastrearlos como temas explícitos de muchos poemas, así como discursos latentes. Sería largo de exponer en este espacio, pero pese a este silencio obligado por el espacio, no se debe creer que no exista. Tal apropiación mítica de los discursos existe de manera permanente en Rosamel del Valle. Este trabajo más que nada ha querido rastrear los elementos que explican la identificación del mito de Orfeo con la poesía de este autor.

Sin embargo, es necesario advertir, que así como Orfeo cristaliza los discursos más representativos de Rosamel del Valle, no es el único mito que utiliza para articularlos.

Hay en *Orfeo* una inclusión de diferentes elementos míticos. Fundamentalmente greco-romanos,

bíblicos o hagiocristianos y literarios. Todos ellos complementan elementos del mito central.

Dentro del grupo de los mitos greco-romanos encontramos que, la oposición entre los dos tipos de muerte se articuló por medio de la adopción de otro mito, el de las Parcas, que también son llamadas «furias» en el “Canto X” (v. 549). También son las madres de las sirenas y, del mismo modo, Orfeo adquiere las características de Ulises. Es el viajero y el tentado.<sup>324</sup>

Esta red de elementos míticos es totalmente complementaria y la misma Eurídice se convierte también en Penélope y —agregando un elemento literario— en Ofelia en el “Canto V”.<sup>325</sup> De este modo se amplía su rol de amada.

Por su parte, entre los mitos bíblicos puede encontrarse la mención de Daniel. Este profeta se caracterizaba por el poder que tenía de interpretar los sueños, característica muy presente en la poesía de Rosamel del Valle y que aquí se relaciona con la videncia de Orfeo.<sup>326</sup>

Hay también un grupo de versos que ofrece una mezcla de apóstoles, mitología clásica y literatura, cuyo significado está relacionado con la desacralización después de la pérdida de Eurídice:

El tigre, el león, el jabalí, el lobo, los coros todavía:  
Pedro, el pastor; Simón, el carpintero, cantor de la parroquia; Narciso,  
Al borde de su fuente; Juan, el sepulturero; Jerónimo, el visionario;  
Diógenes regando su linterna; Angelina, sola, entre las tumbas;  
Hölderlin: «Sí, Excelencia. Sí, Excelencia»; Daniel, el de los sueños.<sup>327</sup>

Considerando que Simón era pescador y Juan era bautista, el hecho de que se les cambie de oficio sería una forma de apuntar a la desorganización del mundo luego de la desaparición definitiva de Eurídice. Del mismo modo, uno de los poetas románticos que más ha sido destacado en la lengua alemana utiliza su boca para decir una frase servil, manifestación de la misma pérdida.

<sup>324</sup> Vid. *Orfeo*, VII, v. 436, p. 191; *Orfeo*, VIII, v. 500, p. 193.

<sup>325</sup> Vid. *Orfeo*, V, v. 310, p. 185.

<sup>326</sup> Vid. *Orfeo*, IV, v. 277, p. 183; *Orfeo*, V, v. 320, p. 185; *Orfeo*, VIII, v. 530, p. 194.

<sup>327</sup> *Orfeo*, VI, vv. 390-394, p. 188.

Todos son complementaciones de esta estructuración discursiva llevada a cabo por el mito de Orfeo. Esta complementación será la tónica de la poesía posterior de Rosamel del Valle, por ejemplo en “Verónica” y otros por el estilo. Es necesario tener eso en cuenta, para no opacar estos mitos detrás del de Orfeo, pues el “orfismo” de este autor consistirá en abrir el mito a nuevos discursos y, sobre todo, situarlo en un contexto más humano.

El mito de Orfeo nos muestra el reconocimiento de la agonía de nuestro mundo, pero también la afirmación de la vida. Es el hombre el que busca la trascendencia en la poesía y no un superhombre que busca escapar de la vida.

#### **IV. Conclusiones**

Se ha intentado dar cuenta de la apropiación que tanto Rainer Maria Rilke como Rosamel del Valle han hecho del mito de Orfeo, y de este modo apreciar cuáles son los alcances de la misma. Uno de los objetivos de la investigación era determinar si el mito cumplía un rol meramente temático, es decir, como una materia prima que no diferiría en importancia de otros temas, o si cumplía un papel mucho más profundo.

Para ello se determinaron los rasgos más atingentes del mito de Orfeo. Éste, centrándonos en el viaje de Orfeo al Hades, nos presenta tres posibles (aunque no únicas) interpretaciones: como mito de fertilidad, de transgresión y culto a la memoria, los que se relacionan a su vez con los contenidos que pueden desprenderse de las características propias del personaje: músico, amante y sacerdote, junto con otras que se desprenden o relacionan con ellas, destacándose aquí las de cantor, teólogo, profeta, mago, civilizador, etc. Estos elementos fueron la base que cada autor tomó, realzó o relegó para sus propios propósitos estéticos, generando una apropiación particular del mito.

Sin embargo, la sola apropiación del mito de Orfeo como tema no explica el rol que éste llegó a tener y que aquí se analizaron respecto a la estética de ambos poetas.

Podemos analizar el alcance el mito de Orfeo en dos niveles: en los textos propiamente tales y en la obra general de los autores.

En el caso de Rainer Maria Rilke, claramente se puede observar distintos momentos en la apropiación del mito a lo largo de su poesía. Existe un primer momento, el poema “Orfeo. Eurídice. Hermes.”, en donde el personaje más destacado es Eurídice, pues es ella la que se ajusta de mejor manera para representar los ideales poético-vitales del autor. Sin embargo, vimos también que tales ideales habían sido expuestos de diferentes maneras incluyendo otros mitos, quedando Orfeo más bien como un elemento secundario. Posteriormente, en los *Sonetos a Orfeo*, existe un desplazamiento desde la figura de Eurídice hacia la de Orfeo, lo que también tiene consecuencias en la significación del mito dentro de la obra de Rilke. Tal proceso se dio a partir de un cambio en la jerarquía de los discursos presentes en ambos textos. En el primer caso, el

discurso hegemónico es el de la muerte como plenitud, la que en otros textos se relaciona con la idea de la soledad como aislamiento del mundo. Tales actitudes anímicas (la relación con la muerte, la concentración máxima en uno mismo) remiten a la idea de que mediante ellas es posible trascender las limitaciones del mundo sensible, siendo al mismo tiempo un paso necesario para la creación artística, uniendo de este modo los dos mundos que conforman la realidad: el de los vivos y el de los muertos.

En el segundo caso, el de los *Sonetos a Orfeo*, aunque presenta el mismo mito y comparte muchos discursos con “Orfeo. Eurídice. Hermes.”, existe una diferencia en la hegemonía de éstos. La poesía, transfigurada aquí como “canto celebratorio”, como instrumento de transformación, será el discurso bajo el cual los demás se articulan. Siendo el canto una de las características de Orfeo, era natural que fuese él y no Eurídice, en este caso, el personaje predominante.

Esta hegemonía produce a su vez un “desplazamiento” hacia la dimensión metapoética del mito de Orfeo, lo que provoca dos consecuencias: 1) explica las razones de adoptar el mito de Orfeo y no el de algún otro cantor mitológico; 2) hace que el mito se vuelva ejemplar respecto a la producción de Rilke.

La elección de Orfeo y no de otro cantor mitológico por parte de Rilke está motivada por la relación complementaria entre las características del personaje y su propia cosmovisión poética y ontológica. Hay en el personaje una asociación entre el canto y el mundo divino (su calidad de sacerdote de Apolo, de acuerdo a la versión de Esquilo, y profeta de Dionisos, según los órficos) y con el de los muertos (por su viaje al Hades), siendo ambos elementos importantes en el texto y en su poesía en general. Orfeo reúne en sí las características de teólogo y profeta, que eran posibles de asociar a su visión ontológica particular, a lo que se agrega su carácter de mago, que se asocia a la idea de transformación, tan importante para Rilke

Respecto a la concepción ontológica, recordemos que este autor concibe el mundo como dividido por nuestra percepción en dos zonas: el reino de lo visible (el mundo de los vivos) y el de lo invisible (el mundo de los muertos, que es relacionado también a lo divino). Ello se vincula a una dimensión metapoética.

En los *Sonetos a Orfeo*, el que sea el canto celebratorio el elemento que reúna a ambas zonas de



lo existente, lo vuelve el elemento central sobre el que se canta. De este modo, se produce un énfasis de la dimensión metapoética. Es por ello que los contenidos expuestos en el texto y que son fundamentales en gran parte de la producción rilkeana, se resuelven en la imagen del Orfeo cantor, el que tendrá dos funciones principales: 1) ser una representación simbólica del poeta y sus potencialidades y en último término, de la poesía, lo que se relaciona con la dimensión metapoética del texto; 2) ser el destinatario del canto celebratorio, como figura que simboliza la unidad de las dos dimensiones ontológicas.

La relación entre la dimensión metapoética y la ontológica permite que se privilegie el carácter de *cantor* de Orfeo complementándolo con los de profeta, teólogo y mago. De esto se desprenden tres elementos:

1. Una aspiración mística, sin embargo, con un carácter *sui generis*, pues se trata de la unión con un estado ontológico (la muerte, lo invisible, “lo abierto”) y no de la fusión con un dios propiamente tal, sino con una región divinizada.

2. Le da al hombre un lugar dentro de la creación: transformar lo visible en invisible, lo que quiere decir que se sustrae al objeto real de su temporalidad en el poema, perfeccionándolo, haciéndolo “eterno”.

3. El proceso de transformación que implica el canto celebratorio es también un proceso de perfeccionamiento del mundo en que el hombre habita, de sí mismo (pues le da fundamento a su existencia) y de la poesía (precisamente debido a la dimensión metapoética, pues la poesía pasa a ser también un objeto perfeccionado por el canto celebratorio).

En el caso de Rosamel del Valle, al igual que en Rilke, existe también un desarrollo en los discursos presentes en su obra que desemboca en la apropiación del mito de Orfeo. Hay una maduración de ciertos aspectos como la concepción ontológica, la situación del hombre y del poeta en particular, etc., que, si bien no son relacionados al principio con el mito, finalmente tienen su correspondencia en algunos elementos de la historia del héroe tracio. Y del mismo modo que en Rilke, tal apropiación es profunda, aunque con otros matices.

*Orfeo* recoge los discursos más importantes de sus textos anteriores y que seguirán siendo

centrales en su obra posterior a este texto. El mito de Orfeo será un elemento que los articule, pero tendrá un nivel distinto al que es posible hallar en los *Sonetos a Orfeo*. En *Orfeo*, la articulación de los discursos tendrá una correspondencia en la estructura de la exposición de los poemas, los que se organizan de acuerdo al proceso catábasis/anábasis. Esto es inexistente en el texto de Rilke, en donde el descenso es mencionado como un requisito para el ejercicio poético, pero no es un elemento que organice los sonetos en torno a él.

La dinámica catábasis/anábasis le sirve a Rosamel del Valle para expresar una concepción ontológica en que la realidad sensible en la que vivimos no es más que una dimensión de una realidad mayor que abarca una región depositaria de lo “maravilloso”. Tal dimensión ontológica es identificada con la muerte. El viaje al Hades se vuelve una empresa con características vitales y poéticas. En el primer caso, se convierte en la fundamentación del ser del hombre. En el segundo, se despliega la dimensión metapoética del texto, pues eso maravilloso que se nos oculta es también la poesía.

Si bien existen similitudes fuertes en los discursos que presentan ambos textos, es posible apreciar las mayores diferencias en la apropiación del mito al analizar los roles que los personajes poseen.

Aunque tanto Rainer Maria Rilke como Rosamel del Valle le dan una gran relevancia a la presencia de Orfeo, las connotaciones de ello son muy distintas. En el primer caso, Orfeo, al simbolizar tanto al poeta como a sus poderes, termina divinizándose. Orfeo es el hombre que se ha divinizado gracias a sus poderes, que es a lo que aspira ser el poeta en dominio pleno de sus facultades. En el segundo caso, Rosamel del Valle no postula la deificación del poeta, sino que la humanización de Orfeo. Orfeo es el hombre. Su búsqueda por un fundamento representado por lo maravilloso, es por la materialización del ser del hombre y no por la aspiración de ser dios.

En Rosamel del Valle, al igual que en Rilke, Orfeo se vuelve una representación del poeta. Por lo mismo, hay también una identificación entre el hablante lírico y esta figura mitológica. Sin embargo, ello es más constante. Se extiende prácticamente por todo el texto a excepción de dos momentos: cuando empieza y cuando termina el poema. Se trata de un acto de “posesión” relacionado con el proceso de catábasis/anábasis. El hablante se convierte en Orfeo al sumergirse en sí mismo y deja de serlo al volver al mundo cotidiano del que vino.

En el caso de Eurídice las diferencias entre ambos autores son aun más notables. En Rilke pasó de ser la figura principal en “Orfeo. Eurídice. Hermes.” a tener un rol secundario en los *Sonetos a Orfeo*. Ella es el complemento artístico de Orfeo en el proceso de transformación del mundo. Mientras éste representa el canto, ella, el baile. Pero en ese binomio es el primer término el más importante. Orfeo representa además, no sólo el proceso de unión, sino también la unidad misma de las dos zonas de lo existente. Esta relegación del rol de Eurídice se manifiesta en la poca presencia del discurso erótico en los *Sonetos*. Ella no aparece como un polo de deseo por parte del hablante lírico. Sólo unos pocos poemas hablan de ella y lo hacen desde la perspectiva de la “muerta joven” o como “bailarina”, pero no aparece claramente como la amante que le da sentido al viaje al Hades como un proceso de recuperación. Por el contrario, se la da por muerta e irrecuperable y el descenso aparece como un elemento necesario para la creación artística, pero no para la concreción amorosa.

Muy por el contrario, en Rosamel del Valle, Eurídice tiene un rol central. Ella es la personificación de aquella dimensión ontológica que resguarda lo maravilloso. A diferencia de lo que se encuentra en el texto de Rilke, el viaje al Hades cobra sentido por el intento de recuperación de Eurídice. Ella es lo maravilloso que se ha perdido, pero que es posible recuperar mediante el descenso poético-vital. Esto se relaciona también con la presencia del discurso de la memoria asociado con la poesía, elemento casi inexistente en Rilke. La unidad de lo existente que ella simboliza en el texto de Rosamel del Valle, se manifiesta en el amor. El discurso erótico complementa, en este sentido, todos los demás.

Vemos entonces que el mito de Orfeo se convierte en un articulador de los discursos presentes en los textos estudiados. Debido a la dimensión metapoética, que se encuentra en cada uno de ellos, que se relaciona a su vez con los discursos más representativos de gran parte de las respectivas producciones, los textos se vuelven escenarios en los que se pone en escena sus concepciones respecto a la poesía. Es por ello que tanto *Sonetos a Orfeo* como *Orfeo* se vuelven ejemplarizadores respecto al resto de la obra de cada uno de los autores. El mito, por su parte, se convierte en una especie de modelo en donde se puede apreciar el tejido discursivo de tales textos. Esta ejemplaridad ha sido detectada por la crítica, extrapolando lo “órfico” no sólo a los textos que aquí se han analizado, sino a otros afines o incluso a toda la producción. Sin embargo, no hay que perder de vista que los elementos del mito que han sido manejados en cada caso, han sido

resignificados.

Es necesario dejar en claro la relación entre lo “órfico” y el “orfismo” respecto a la producción de Rilke y del Valle. En ambos existe una concepción metafísica que reúne lo religioso (en un sentido laxo, no institucional) y la actividad poética, lo que ha dado pie para asociarlos con la doctrina órfica. Pero tal vínculo no es directo.

Si quisiésemos relacionar los contenidos de los textos con algún elemento órfico, en el sentido asociado al orfismo, veremos que en Rilke no existe una presencia clara. El orfismo postula la existencia de una dimensión ontológica superior, pero en ningún caso es identificable totalmente con la concepción ontológica de Rilke. Donde sí existe una gran similitud es en la relación entre lo escatológico y la palabra. En el orfismo encontramos los conjuros como un medio de ingreso al reino de los bienaventurados, lo que se vincula con la idea de penetración en el mundo de la muerte y su unidad con el mundo humano a partir de la palabra poética.

En Rainer Maria Rilke, lo “órfico” aparece más bien en un sentido más cercano a lo dionisiaco popular que al orfismo. Lo dionisiaco lo apreciaremos en la concepción de la poesía como un canto celebratorio. La alegría del acto poético, así como la presencia del baile y de alusiones al vino y a las fiestas en algunos poemas, señalan este aspecto.

Respecto a lo “órfico” en Rosamel del Valle, al igual que en Rilke, este término parece estar más relacionado con lo dionisiaco, en la presencia de imágenes relacionadas con la alegría orgiástica, pero ubicadas no en el presente de la enunciación como en Rilke<sup>328</sup> sino en un pasado que se intenta recuperar. Lo “órfico”, en el sentido religioso, no parece encontrarse en el texto de Rosamel del Valle. Lo más cercano es la idea de un “alma universal”, concepto subyacente en el orfismo, pero no exclusivo de él, que se desprende de la concepción de lo maravilloso que habita en el mundo como un vestigio. La actividad poética se desprende de esta aspiración mística que la vuelve un proceso nostálgico de recuperación de lo perdido. Sin embargo, tal idea panteísta no es atribuible por sí sola a una influencia religiosa órfica.

Por último, es necesario recalcar la presencia en ambos autores de un “más allá” identificado con

---

<sup>328</sup> Recuérdese que los *Sonetos a Orfeo* son una puesta en práctica del “canto celebratorio”. Por lo mismo, al leer los poemas, asistimos al proceso mismo de transformación.

la poesía, el fundamento de la existencia humana. Lo “invisible” en el caso de Rilke, Eurídice, lo maravilloso, en el de Rosamel del Valle. Un espacio que abarca nuestra existencia cotidiana, pero que la trasciende al incluir todo un aspecto espiritual que la vida moderna ha ido dejando de lado.

La poesía no sólo palabras, sino un estado existencial pleno, que si bien el ser humano no habita, tiende hacia él como un proyecto. Para ambos poetas, la poesía, como dimensión ontológica, representa un elemento que se ha retirado del mundo, pero que es necesario recuperar. El ejercicio poético es el camino para restituir ese estado dentro de nuestra realidad.

Los poetas aquí estudiados asumirán esa recuperación por medio del mismo instrumento, pero con matices distintos. En el caso de Rainer Maria Rilke, los *Sonetos a Orfeo* son una exposición de la puesta en práctica de ese proyecto. Son un canto de alabanza en el que se intenta transmutar los objetos de la realidad en poesía. Ésta es transformación y asume en el texto el nombre de “Orfeo”.

Rosamel del Valle, por su parte, expone también ese mismo intento de aprehensión. Pero la poesía, ese otro mundo total, será en su texto “Eurídice”. El ejercicio poético será representado esta vez por el proceso de catábasis/anábasis. De este modo, los cantos son los pasos del poeta que desciende a la muerte en busca de esa región que es el fundamento de su existencia, pero que se ha retirado del mundo cotidiano.

La apuesta por un proyecto poético que tiene un objetivo metafísico no tiene por qué entenderse como escapismo. No debiera entenderse esa opción estética con una renuncia a la realidad. La postulación de la poesía como una actividad que regenera al mundo es una respuesta al momento histórico que les toca vivir. La tecnificación del mundo, la razón instrumental, que reduce lo conocido a categoría de producto y lo desconocido a la nada, es una amenaza al propio fundamento de la existencia. La respuesta a tal peligro es la poesía.

El poder de la palabra es lo que cruza y le da sentido a ambos textos. Aunque exista desánimo y un cuestionamiento en ellos sobre la viabilidad y relevancia del proyecto poético-vital que postulan, hay también una afirmación de la palabra poética que, en definitiva, es una afirmación de la vida.

## V. Apéndice

### Orfeo. Eurídice. Hermes.

Era la extraña mina de las almas.  
Como silenciosas vetas<sup>329</sup> de plata iban  
a través de la oscuridad. Entre raíces  
brotaba la sangre que iba hacia los hombres  
y duro como el pórvido se veía en la oscuridad.  
No había nada más rojo.

Ahí había rocas  
y bosques inmateriales. Puentes sobre el vacío  
y aquel gran estanque gris y ciego  
que colgaba sobre su lejano suelo  
como un cielo de lluvia sobre un paisaje.  
Y entre los prados, suave y lleno de indulgencia,  
apareció recostado el blanco trazo de un camino  
como una larga palidez.

Y venían ellos de aquel único camino.

Adelante el delgado hombre en manto azul,  
que mudo e impaciente ante sí veía.  
Sin masticar devoraba su paso el camino  
a grandes bocados; sus manos colgaban  
duras y cerradas desde la caída del pliegue  
y no sabían más de la ligera lira  
que a la izquierda estaba incrustada  
como un ramo de rosas en la rama del olivo.  
Y rotos parecían sus sentidos:  
mientras, la mirada se le adelantaba como un perro,  
regresaba e iba cada vez más lejos  
y se quedaba esperando en la próxima vuelta, —  
su oído permanecía atrás como un perfume.  
A veces le parecía que llegaba  
hasta la marcha de aquellos otros  
que debían seguir aquel completo ascenso,  
cuando era nuevamente sólo el eco de su marcha  
y el viento de su manto lo que detrás de él estaba.  
Pero se dijo que sin embargo vendrían;

---

<sup>329</sup> El término *Adern* significa “vena” y “veta”, que alude tanto al concepto de “mina” como al de “sangre” que aparece más adelante. Lamentablemente en castellano no hay un término que mantenga esa doble significación, así que utilizo “veta”, que si bien no alude a la sangre, mantiene en parte la idea original, que se perdería con “venas de plata”.

lo dijo alto y lo escuchó desvanecerse.  
Sin embargo vendrían, sólo serían dos  
los que irían terriblemente silenciosos. Pudiera  
voltearse una vez (no fuera el mirar atrás  
estropear todo ese trabajo  
que está siendo logrado), debería verlos,  
los dos silenciosos, que callando lo seguían.

El dios de la marcha y del mensaje lejano,  
la capilla de viaje sobre los ojos claros,  
portando el delgado bastón delante del cuerpo  
y aleteando en los tobillos,  
y entregada a su mano izquierda: *ella*.

La tan amada, que de una lira vino más llanto  
que jamás de plañideras;  
que de la queja fue un mundo, en el que ahí  
todo una vez más estaba: bosque y valle  
y camino y pueblo, campo, río y animal;  
y que alrededor de ese mundo de llanto, completamente  
como alrededor de la otra tierra, marchaba  
un sol y un silencioso cielo estrellado,  
un cielo de llanto con estrellas deformadas —:  
Esta tan amada.

Pero ella iba de la mano de aquel dios,  
el paso limitado por largas mortajas,  
insegura, suave y sin impaciencia.  
Ella estaba en sí, como una alta esperanza  
y no pensaba en el hombre que iba delante  
ni en el camino que ascendía hacia la vida.  
Ella estaba en sí. Y su estar muerta  
la llenaba como abundancia.  
Como un fruto de dulzura y oscuridad,  
así estaba ella llena de su gran muerte,  
que era tan reciente que ella nada comprendía.

Ella estaba en una nueva doncellez  
y era intocable; su sexo estaba cerrado  
como una joven flor hacia la tarde  
y sus manos estaban tan desacostumbradas  
al enlace matrimonial, que incluso  
el más leve roce del ligero dios  
la ofendía como demasiado familiar.

Ella no era ya más esa mujer rubia  
que en las canciones del poeta a veces evocaba,  
no más aroma e isla del amplio lecho  
y no más propiedad de aquel hombre.

Ella estaba ya disuelta como una larga cabellera,  
entregada como lluvia caída  
y repartida como abundante provisión.

Ella era ya raíz.

Y cuando de pronto el dios la detuvo  
y con dolor en el grito  
dijo las palabras: «Él se ha dado vuelta»,  
ella no comprendió nada y dijo bajo: *¿Quién?*

Pero lejos, oscuro ante la clara salida,  
alguien estaba de pie, cuyo rostro  
no era reconocible. Veía  
cómo en el trazo del sendero de un prado  
el dios del mensaje con la mirada llena de tristeza  
giró silenciosamente para seguir la figura  
que ya volvía por el mismo camino,  
el paso limitado por largas mortajas,  
insegura, suave y sin impaciencia.

### **Orpheus. Euridike. Hermes.**

Das war der Seelen wunderliches Bergwerk.  
Wie stille Silbererze gingen sie  
als Adern durch sein Dunkel. Zwischen Wurzeln  
entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen,  
und schwer wie Porphyrsah es aus im Dunkel.  
Sonst war nichts Rotes.

Felsen waren da  
und wesenlose Wälder. Brücken über Leeres  
und jener große graue blinde Teich,  
der über seinem fernen Grunde hing  
wie Regenhimmel über einer Landschaft.  
Und zwischen Wiesen, sanft und voller Langmut,  
erschien des einen Weges blasser Streifen,  
wie eine lange Bleiche hingelegt.

Und dieses einen Weges kamen sie.

Voran der schlanke Mann im blauen Mantel,  
der stumm und ungeduldig vor sich aussah.  
Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg



in großen Bissen; seine Hände hingen  
schwer und verschlossen aus dem Fall der Falten  
und wußten nicht mehr von der leichten Leier,  
die in die Linke eingewachsen war  
wie Rosenranken in den Ast des Ölbaums.  
Und seine Sinne waren wie entzweit:  
indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief,  
umkehrte, kam und immer wieder weit  
und wartend an der nächsten Wendung stand, —  
blieb sein Gehör wie ein Geruch zurück.  
Manchmal erschien es ihm als reichte es  
bis an dasGehen jener beiden andern,  
die folgen sollten diesen ganzen Aufstieg.  
Dann wieder wars nur seines Steigens Nachklang  
und sienes Mantels Wind was hinter ihm war.  
Er aber sagte sich, sie kämen doch;  
sagte es laut und hörte sich verhallen.  
Sie kämen doch, nur wärens zwei  
die furchtbar leise gingen. Dürfte er  
sich einmal wenden (wäre das Zurückschaun  
nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes,  
das erst vollbracht wird), müßte er sie sehen,  
die beiden Leisen, die ihm schweigend nachgehen:

Den Gott des Ganges und der weiten Botschaft,  
die Reisehaube über hellen Augen,  
den schlanken Stab hertragend vor dem Leibe  
und flügelschlagend an den Fußgelenken;  
und seiner linkenHand gegeben: *sie*.

Die So-geliebte, daß aus einer Leier  
mehr Klage kam als je aus Klagefrauen;  
daß eine Welt aus Klage ward, in der  
alles noch einmal da war: Wald und Tal  
und Weg und Ortschaft, Feld und Fluß und Tier;  
und daß um diese Klage-Welt, ganz so  
wie um die andre Erde, eine Sonne  
und ein gestirnter stiller Himmel ging,  
ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen — :  
Diese So-geliebte.

Sie aber ging an jenes Gottes Hand,  
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,  
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.  
Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung,  
und dachte nicht des Mannes, der voranging,  
und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg.  
Sie war in sich, Und ihr Gestorbensein  
erfüllte sie wie Fülle.

Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel,  
so war sie voll von ihrem großen Tode,  
der also neu war, daß sie nichts begriff.

Sie war in einem neuen Mädchentum  
und unberührbar; ihr Geschlecht war zu  
wie eine junge Blume gegen Abend,  
und ihre Hände waren der Vermählung  
so sehr entwöhnt, daß selbst des leichten Gottes  
unendlich leise, leitende Berührung  
sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit.

Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau,  
die in des Dichters Liedern manchmal anklang,  
nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland  
und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.

Sie war schon aufgelöst wie langes Haar  
und hingegeben wie gefallner Regen  
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.

Sie war schon Wurzel.

Und als plötzlich jäh  
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf  
die Worte sprach: Er hat sich umgewendet —,  
begriff sie nichts und sagte leise: *Wer?*

Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang,  
stand irgend jemand, dessen Angesicht  
nicht zu erkennen war. Er stand und sah,  
wie auf den Streifen eines Wiesenpfades  
mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft  
sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen,  
die schon zurückging dieses selben Weges,  
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,  
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.

## **El poeta**

Te alejas de mí, Hora.  
Tu aleteo me hace heridas.  
Solo: ¿qué debo hacer con mi boca?  
¿con mi noche? ¿con mi día?

No tengo amada ni casa,  
ni lugar en que vivir.  
Todas las cosas a las que me he dado  
se hacen ricas y me consumen.

## **Der Dichter**

Du entfernst dich von mir, du Stunde.  
Wunden schlägt mir dein Flügelschlag.  
Allein; was soll ich mit meinem Munde?  
mit meiner Nacht? mit meinem Tag?

Ich habe keine Geliebte, kein Haus,  
keine Stelle auf der ich lebe.  
Alle Dinge, an die ich mich gebe,  
werden reich und geben mich aus.

## VI. Bibliografía

### I. Orfeo y mitología

#### 1. Libros

- Bauzá, Hugo Francisco: *Qué es un mito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Boulanger, André: *Orphée: reports de l'orphisme et du christianisme*. Paris: F. Rieder, 1925.
- Detienne, Marcel: *La escritura de Orfeo*. Barcelona: Ediciones Península, 1990.
- Fromm, Erich: *El lenguaje olvidado*. Buenos Aires: Librería Hachette S. A., 1972.
- García López, José: *La Religión Griega*. Madrid: Ediciones Istmo, 1975.
- Gil, Luis: *La transmisión mítica*. Barcelona: Editorial Planeta, 1975.
- Graves, Robert: *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Guthrie, W. K. C.: *Orfeo y la religión griega: estudio sobre el "movimiento órfico"*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970.
- Kirk, G. S.: *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.
- Ovidio: *Las Metamorfosis*. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.
- Metamorphosen*. Stuttgart: Reclam, 1997.
- Reinach, Salomon: *Orfeo. Historia General de las religiones*. México: Editorial Nueva España, S.A., 1944.
- VV.AA.: *Texte zur modernen Mythentheorie*. Stuttgart: Reclam, 2003.
- VV.AA.: *Antología de mitos y leyendas*. Santiago de Chile: Prosa, 1996.
- VV.AA.: *Mythos Orpheus: Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*. (Wolfgang Storch, editor) Leipzig: Reclam, 2001.
- VV.AA.: *El Descenso como itinerario del alma*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Clásicos de la UTEM, 1995.

## 2. Artículos

- Carrasco, Iván: “El mito de Orfeo y el “Poema de Chile” de Gabriela Mistral.” *Revista Chilena de Literatura*, nº 9-10. (agos.-dic. 1977).
- Coulson, Graciela: “Orfeo y el orfismo en la obra de Cortázar.” En *Revista Chilena de Literatura*, nº 25 (abr. 1985), pp. 101-113.
- Gil, Luis: “Orfeo y Eurídice (versiones modernas de una vieja saga)”. *Cuadernos de Filología Clásica*. Universidad Complutense de Madrid. Vol. 6, 1974, pp. 135-193.
- Molina, Francisco: “Orfeo músico”. *Cuadernos de Filología Clásica*. Estudios griegos e indoeuropeos. Universidad Complutense de Madrid. Vol. 7, 1997, pp. 287-308.
- Moya del Baño, Francisca: “Orfeo y Eurídice en el *Culex* y en las *Geórgicas*”. *Cuadernos de Filología Clásica*. Universidad Complutense de Madrid, Vol. 4, 1972, pp. 187-211.

## II. Rainer Maria Rilke

### 1. Obra

#### 1.1. Poesía

- Rilke, Rainer Maria: *Sonetos a Orfeo*. Traducción de Otto Dörr Zegers. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2002.
- Sonnets to Orpheus*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1942.
- Las Elegías del Duino*. Traducción de Otto Dörr Zegers. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2001.
- Las Elegías del Duino*. Versión, prólogo, notas y apunte biográfico de Juan José Domenchina. México: Editorial Centauro, 1945.
- Obra poética*. Versión castellana, biografía y notas de E. M. S. Danero. Buenos Aires: Librería Perlado, 1956.
- Gedichte=Poesías*. Traducción y prólogo de Y. Pino Saavedra. Santiago de Chile: Nascimento, 1960.
- Die Gedichte*. Frankfurt am Main: Insel, 2004.

## 1.2. Narrativa.

Rilke, Rainer Maria: *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Barcelona: Losada-Océano, 1999.

## 1.3. Correspondencia

Rilke, Rainer Maria: *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

## 1.4. Diarios

Rilke, Rainer Maria: *Diarios de juventud*. Madrid: Editorial Pre-Textos, 2000.

## 2. Sobre Rilke

### 2.1. Biografía

Buddeberg, Else: *Rainer Maria Rilke: eine innere Biographie*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1955.

Butler, E. M.: *Rainer Maria Rilke*, traducción de Pablo Simón. Buenos Aires: Editorial Poseidón, c. 1943.

Peters, H. F.: *Rainer Maria Rilke: masks and the man*. New York: McGraw-Hill, 1963.

### 2.2. Crítica

Choza, Jacinto: *Al otro lado de la muerte. Las elegías de Rilke*. Pamplona: EUNSA, 1991.

Desgraupes, Pierre: *Rainer Maria Rilke*. Paris: Pierre Sechers, 1970.

Holthusen, Hans Egon: *Rainer Maria Rilke*; versión castellana de Rosa Chacel y Nicolás Wendkheim. Buenos Aires: Editorial La Mandrágora, 1960.

Olivares Jara, René: "Por una afición. Para Orfeo". Crítica a la edición de *Sonetos a Orfeo*. Traducción, prólogo, introducción y comentarios de Otto

- Dörr Zegers. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2002. En [www.yaloleimos.cl](http://www.yaloleimos.cl).
- Pitrou, Robert: *Rainer Maria Rilke: les thèmes principaux de son oeuvre*. Paris: Éditions Albin Michel, c. 1938.
- Por, Peter: *Die orfischer Figur. Zur Poetik von Rilkes »Neuen Gedichten«*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1997
- Sugar, L. de: *Baudelaire et R. M. Rilke: étude d'influence et d'affinités spirituelles*. Paris: Nouvelles Éditions latines, 1954.
- Wood, Frank: *Rainer Maria Rilke: the ring of forms*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1958.

### III. Rosamel del Valle

#### 1. Bibliografía Primaria. Textos del Autor

##### 1.1. Obra Poética

- Del Valle, Rosamel: *Poemas Lunados*. Santiago de Chile: Casa Editora Memphis, 1920.
- Adiós Enigma Tornasol*. Santiago de Chile: Ediciones Orfeo, 1967.
- Un Orfeo del Pacífico*. Selección, prólogo y postfacio de Hernán Castellano Girón. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000.
- Obra Poética (II Vols.)*. Santiago de Chile: J. C. Sáez, Editor, 2000.

##### 1.2. Textos Críticos

- Del Valle, Rosamel: *La Violencia Creadora*. Santiago de Chile: Ediciones Panorama, 1959.
- “Poesía”. En Anguita, Eduardo y Teitelboim, Volodia (antologadores): *Antología de poesía chilena nueva (1935)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001 (2ª edición), pp. 221-222.
- “De la Mente Alegórica o de la Poesía”. En tres partes: *La Hora*, Santiago de Chile, 12-V-1946, 26-V-1946, 9-VI-1946.

##### 1.3. Crónicas

- Del Valle, Rosamel: *Crónicas de New York*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2002.

## 2.1. Crítica sobre Rosamel del Valle

### 2.1.1. Académica

Castellano Girón, Hernán: “Fuentes de la poética de Rosamel del Valle: la línea simbolista surrealista.” *Atenea*, nº 473, Concepción, 1er. semestre, 1996.

“La poesía alucinante de Rosamel del Valle.” *Occidente*, nº 364, X/XII-1997, p. 45-49.

“Análisis de Estación de los peces de Rosamel del Valle.” *Estudios Filológicos*, nº 32, Valdivia, 1997, pp. 83-91.

“El universo significante en la poesía de Rosamel del Valle”, artículo electrónico en 6 capítulos. *Revista Cyber Humanitatis*, nº 32 (Primavera 2004), [www.cyberhumanitatis.uchile.cl](http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl).

Heredia, José Ramón: “Intento de exégesis de la poesía de Rosamel del Valle.” *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, nº 17, IV-1940, pp. 77-90.

Olivares Jara, René: *Adiós enigma tornasol. Nudo orgánico de la Obra poética de Rosamel del Valle*. (Informe de Seminario de Grado, 2003).

“Crónicas de New York de Rosamel del Valle: Itinerario de un encuentro”. En Roberto Aedo et al. (Editores): *Espacios de transculturación en América Latina*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2005, pp. 209-224.

Rojo, Grínor: “El regreso de Rosamel del Valle”. *Revista Chilena de Literatura* nº 59, noviembre de 2001.

Sanhueza, Leonardo: “Itinerario por los bellos desastres de Rosamel del Valle”, prólogo a Rosamel del Valle: *Obra Poética*.

Urrutia, María Eugenia: *Rosamel del Valle, poeta órfico*. Santiago de Chile: DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, RIL Editores, 1996.

“El corazón sumergido, poema develador de la poética de Rosamel del Valle.” *Mapocho*, Santiago de Chile, 1er. semestre de 1997.

### 2.1.2 Periodística

Valente, Ignacio: “Rosamel del Valle: Obra Póstuma.” En *El Mercurio*, Santiago de Chile, 24-IX-1967, p. 3.



## 2.2. Artículos

- Arce, Homero: "La mágica existencia de Rosamel del Valle." *Separata* n° 63 del *Boletín de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, 1966.
- Orlando Cabrera Leyva: "Me dijo Rosamel del Valle". *Ercilla*, 20 de febrero, 1945.
- Sanhueza, Leonardo: "Rosamel del Valle, un poeta del porvenir." *Mapocho*, n° 50, Santiago de Chile, 1er. semestre de 2001, pp. 9-26.
- Zeller, Ludwig: "Rosamel del Valle: el desconocido." *Atenea*, n° 463-464, Concepción, 1991, pp. 81-84.
- S/A "Cómo escribe un poeta." *Qué hubo*, Santiago de Chile, 28-IX-1940.
- S/A "Mr. Gutiérrez llegó con «El corazón escrito»." *Ercilla*, Santiago de Chile, IV-1961.
- VV.AA. *Revista Orfeo*, n° 11-12, Santiago de Chile, 1965.

## IV. Bibliografía Teórica

- Balakian, Anna: *El Movimiento Simbolista*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Orígenes Literarios del Surrealismo. Un nuevo misticismo en la Poesía Francesa*. Tr. Charles y Olga Burlacov. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1957.
- Berman, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. La experiencia de la modernidad. Tr. de Andrea Morales Vidal. México D.F.: Siglo XXI editores, S.A. de C.V., 1997 (9ª edición).
- Goic, Cedomil: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Crítica, c. 1988-1990. Vol. 3.
- "El surrealismo y la literatura Iberoamericana." En *Revista Chilena de Literatura*, n° 8, abril 1977. Santiago de Chile: Departamento de Literatura de la Universidad de Chile.
- Friedrich, Hugo: *La estructura de la lírica moderna*. Tr. Joan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Versión castellana de Ángel Sánchez Gijón. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

- Nómez, Nain: *Antología crítica de la poesía chilena*. Tomo II. *Poesía de las vanguardias [1]: Las transformaciones de la Modernidad 1916-1932*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000.
- Osorio T., Nelson (edición, selección, prólogo, bibliografía y notas): *Manifiestos, Proclamas y Polémicas de la Vanguardia Literaria Hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.
- Paz, Octavio: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- El Arco y la Lira*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- La otra voz*. Buenos Aires: Seix Barral, 1990 (primera reimpresión).
- La búsqueda del comienzo*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1980 (2ª edición).
- Raymond, Marcel: *De Baudelaire al surrealismo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996 (segunda reimpresión).
- Rojo, Grinor: *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001.
- Selden, Raman: *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Editorial Ariel, 1987.
- Schmeling, Manfred: *Teoría y Praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Alfa, S.A., 1984.
- Vega, María José y Neus Carbonell: *La Literatura Comparada: Principios y Métodos*. Madrid: Editorial Gredos, 1998.

## V. Otros

- Walter Benjamin: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Aguilar, 1989, pp. 15- 60.
- Eric Hobsbawm: *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 2006
- Calderón, Teresa; Lila Calderón y Tomás Harris (Compiladores): *25 años de poesía chilena (1970-1995)*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1999.

- Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Ediciones Siruela, 1998.
- Coraminas, Joan: *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos, 1983.
- Fromm, Erich: *El arte de amar*. Buenos Aires: Paidós, 1986
- Martin Heidegger: “...*Poéticamente habita el hombre...*”. Traducido por Ruth Fischer de Walter. *Revista de Filosofía*, Santiago de Chile, Vol. VII, nº 1-2, 1960 (junio), pp. 77-91.
- Platón: *República*. Diálogos II. Barcelona: Editorial Gredos, 2004.
- Rimbaud, Arthur: Oeuvres [Document électronique] [éd. par Suzanne Bernard et André Guyaux]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101484z> (diciembre de 2006).
- Ruiz de Elvira, Antonio: “Dos nuevas notas a Propercio.” Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos. Universidad Complutense de Madrid, nº 21, 2001, pp. 9-14. Versión electrónica: [www.ucm.es/BUCM/revistas/fl/11319062/articulos/CFCL0101230009A.PDF](http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fl/11319062/articulos/CFCL0101230009A.PDF) (diciembre de 2006).
- T. S. Eliot: “Ulysses, Order, and Myth”. En T. S. Eliot: *Selected Prose of T. S. Eliot*. New York: Farrar, Straus and Giroux, Inc., 1988, pp. 175-178.
- VV. AA.: *Santa Biblia*. Santiago de Chile: Sociedades Bíblicas Unidas, 1960 (revisión).